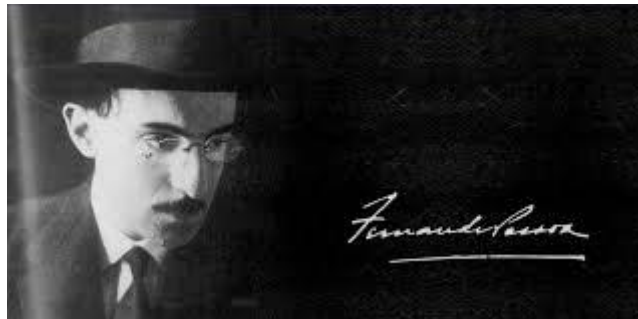


UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS



## **Curadoria e Revogação: o caso Pessoa**

Pedro Tiago da Silva Ferreira

Orientadores: Prof. Doutor António Maria Maciel de Castro Feijó

Prof. Doutor Miguel Bénard da Costa Tamen

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Estudos de Literatura e Cultura, na especialidade de Teoria da Literatura

2017

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS



**Curadoria e Revogação: o caso Pessoa**

Pedro Tiago da Silva Ferreira

Orientadores: Prof. Doutor António Maria Maciel de Castro Feijó  
Prof. Doutor Miguel Bénard da Costa Tamen

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Estudos de Literatura e Cultura, na especialidade de Teoria da Literatura

Júri:

Presidente: Prof. Doutor Paulo Jorge Farmhouse Simões Alberto, Professor Catedrático e Director da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Vogais:

- Doutor Fernando Manuel Cabral Martins, Professor Associado com Agregação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa;
- Doutor Gustavo Maximiliano Florêncio Rubim, Professor Auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa;
- Doutora Ana Paula Mota da Costa e Silva, Professora Catedrática da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa;
- Doutor António Maria Maciel de Castro Feijó, Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, orientador;
- Doutor João Ricardo Raposo Figueiredo, Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;
- Doutora Ângela Maria Valadas Fernandes, Professora Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

*Para a minha mãe*

*Para a minha avó*

# ÍNDICE

<b>Agradecimentos</b>	2
<b>Resumos</b>	4
<b>Advertências</b>	5
<b>1. Introdução</b>	6
<b>2. Autoridade e responsabilidade textual</b>	13
<b>3. Curadoria textual</b>	36
<b>4. Quatro usos do termo «fragmento»</b>	64
<b>5. Fragmentariedade na obra pessoana</b>	76
<b>6. Co-autoria <i>sui generis</i></b>	97
<b>7. Revogação literária</b>	114
<b>8. A edição canónica</b>	132
<b>9. Conclusão</b>	145
<b>Bibliografia</b>	157

# AGRADECIMENTOS

Este trabalho é dedicado às memórias da minha mãe e da minha avó, a quem devo tudo, e à minha família mais chegada, nas pessoas do meu pai e da minha irmã.

É um lugar comum, em espaços idênticos a este, homenagear as pessoas que, através dos seus comentários e discussões, contribuíram para o trabalho do candidato. Este reconhecimento é habitualmente feito por gentileza e, tal como a epígrafe do espaço sugere, por agradecimento para com a amizade e o profissionalismo daqueles que interagiram com o candidato ao longo do seu curso. No entanto, se a tese principal deste estudo for aceite, as pessoas a quem se agradece são, na verdade, co-autoras do trabalho apresentado. Esta co-autoria não terá um grau que torne o seu reconhecimento obrigatório de um ponto de vista literário e jurídico, mas a sua menção expressa, enquanto co-autoria factual, deixa de ser uma mera gentileza e agradecimento para passar a ser uma obrigação moral.

Agradeço, assim, por ter plena consciência de que este trabalho não seria possível sem os meus co-autores, aos meus orientadores, os Professores Miguel Tamen e António Feijó, que leram a tese integralmente, tendo, inclusive, tido a amabilidade de terem anteriormente lido e comentado partes da mesma que foram publicadas sob a forma de artigos. Esta incorporação de material anteriormente publicado, bem como de outro elaborado originariamente no âmbito de seminários frequentados na parte curricular do curso de doutoramento, aumenta o número de co-autores. Tenho, portanto, a agradecer ao Professor João Dionísio os comentários efectuados ao texto que, nesta tese, corresponde às secções 3 a 5 do capítulo 3, bem como à secção 1 do capítulo 6, ao Professor Ivo Castro os comentários sobre a questão discutida na secção 2 do capítulo 3, ao Professor Jerónimo Pizarro os comentários acerca das secções 3 a 5 do capítulo 3, bem como a todo o capítulo 5, ao Doutor Pedro Sepúlveda os comentários efectuados igualmente sobre todo o capítulo 5, e à Professora Paula Costa e Silva a ajuda sobre a qualificação da figura da curadoria jurídica, bem como o contributo efectuado sobre a secção 2 do capítulo 6, que modificou a concepção original, e errada, de co-autoria jurídica apresentada na versão deste trabalho que foi discutida perante o júri da prova de doutoramento. Ao meu colega e amigo Pedro Nascimento, que, tal como eu, é ex-árbitro, gostaria de agradecer todas as conversas feitas à mesa de vários almoços, e não só, sobre esta tese, o Direito, a Filosofia e o futebol, que, em maior ou menor medida, acabaram por ter influência sobre este escrito. Por reter total autoridade, ou responsabilidade, textual sobre o texto inscrito neste

documento, pelo menos até ao fim da minha vida, os disparates aqui contidos são todos da minha responsabilidade. Os méritos são meus e dos meus co-autores.

## RESUMO

A presente tese aborda dois assuntos interligados entre si. O primeiro incide sobre o estatuto de filólogos como revisores editoriais e críticos textuais. É nossa contençaõ que, na medida em que a sua contribuição para a publicação de uma edição de uma obra literária é uma criação intelectual, estes filólogos são co-autores da obra literária em questão. Esta constataçãõ conduz-nos ao segundo assunto, a saber: na medida em que há várias edições de certas obras literárias como, por exemplo, o *Livro do Desassossego*, de FERNANDO PESSOA, disponíveis no mercado, que, por serem da responsabilidade de críticos textuais diferentes são diferentes na sua forma e substância, pergunta-se qual destas edições é canónica para efeitos de leitura e análise literária. A escolha da edição canónica terá como efeito a revogaçãõ das demais edições alternativas, o que implica que as mesmas deixem de poder ser utilizadas na feitura de crítica literária.

Palavras-chave: Curadoria; Revogaçãõ; Edição Canónica; Co-autoria *sui generis*; Fernando Pessoa.

## ABSTRACT

This thesis deals with two subjects which are connected to each other. The first has to do with the status of philologists such as editorial reviewers and textual critics. In my view, the contribution made by these textual agents to the publishing of an edition of a literary work is an instance of intellectual creation, and for that reason they ought to be regarded as co-authors of the work in question. This lead us to the second subject: as there are different available editions of literary works such as *The Book of Disquiet*, by Fernando Pessoa, and as the differences are both formal and substantial, it is necessary to identify which of those editions is canonical for literary analysis. The identification of the canonical edition conveys to that edition the power of superseding its rivals, which means that the latter can no longer be used for literary analysis.

Keywords: Curatorship; Revocation; Canonical Edition; *Sui generis* co-authorship; Fernando Pessoa.

# ADVERTÊNCIAS

As referências a textos redigidos em língua estrangeira são parafraseadas no corpo de texto com indicação da sua proveniência, e transcritas em notas de fim de capítulo. As notas de rodapé são usadas apenas para esclarecer questões levantadas em texto, e são denotadas através dos símbolos «\*» e «†».

A lista bibliográfica apresentada no final é elaborada em aplicação das ideias defendidas neste trabalho, e, por isso, os curadores textuais cuja criação intelectual justifica o reconhecimento literário e jurídico da sua co-autoria são indicados tanto no espaço destinado ao nome do autor, como no reservado para o nome do curador textual. MAX BROD é mencionado como co-autor de *Der Prozess*, mas não como curador do mesmo, porque o seu trabalho não pode ser reconduzido a uma forma de curadoria textual, não obstante ser uma forma clara de co-autoria.

# 1

## Introdução

Este estudo versa sobre dois problemas que são tão antigos quanto a Literatura e a Filologia, visto que são intrínsecos a estas duas áreas do conhecimento; as duas soluções que aqui são propostas para os mesmos são construídas tendo por base o trabalho de outros autores, mas, tanto quanto sabemos, a articulação que neste trabalho lhes é dada é original. Surpreendentemente, o primeiro destes problemas (na ordem de exposição, não de importância) não é quase nunca discutido com a profundidade merecida, ao passo que a existência do segundo pura e simplesmente não é, tanto quanto nos é dado a observar, sequer reconhecida pelas literaturas especializadas.

Toda a discussão se encontra vinculada ao «caso Pessoa», expressão que se refere à obra de FERNANDO PESSOA, dado que a mesma oferece um exemplo excelente da maneira como os dois problemas discutidos ao longo deste trabalho afectam tanto a crítica textual como a crítica literária. No nosso entender, vincular toda a discussão a uma obra concreta é muito mais vantajoso do que abordar os problemas em abstracto. Por um lado, esta vinculação possibilita a delimitação do escopo do assunto deste ensaio com uma eficácia que não seria possível se a discussão fosse travada em abstracto; por outro lado, esta opção confere uma visão muito mais adequada de ambos os problemas e das dificuldades que estes provocam a críticos literários e a críticos textuais, sem embargo de, como começámos por afirmar, nem uns nem outros se aperceberem destes mesmos problemas em toda a sua extensão.

O primeiro problema pode ser formulado através da pergunta «O que é um filólogo?». No entanto, é notório que a pergunta, em si mesma, não revela qual o problema, em concreto, que visamos discutir, sendo que, com efeito, apenas a exposição encetada ao longo do segundo capítulo é susceptível de o fazer. Deste modo, limita-nos, por ora, a apresentar o esquema que iremos seguir.

O primeiro problema, que consiste em perceber qual o estatuto do filólogo, surge a partir de dois vectores: por um lado, da aceitação de um argumento da autoria de STEVEN KNAPP e de WALTER BENN MICHAELS, que acabou por ficar conhecido por argumento «contra a teoria», segundo o qual o significado de um texto corresponde, em todas as circunstâncias, à intenção com que o seu autor o redigiu; por outro lado, da aceitação de uma das três conclusões apresentadas por HERSHEL PARKER no âmbito da objecção por si avançada com o intuito de

refutar o argumento acima referido. Esta conclusão consiste na chamada de atenção para o facto de que a responsabilidade do conteúdo do texto de uma obra literária publicada não é exclusivamente do seu autor; a partir da argumentação de PARKER, torna-se claro que este usa o termo «autor» em referência à pessoa cujo nome se encontra na capa do livro que serve de suporte à obra em questão, e que, tal como MICHEL FOUCAULT famosamente observa, cumpre uma função específica sobre a qual nos pronunciamos na secção 5 do segundo capítulo.

Antes desse momento, contudo, o argumento contra a teoria é exposto sucintamente na segunda secção do segundo capítulo, seguindo-se, na terceira secção, a objecção de PARKER. A quarta secção lida com as duas conclusões avançadas por PARKER que, na nossa óptica, são improcedentes, procurando demonstrar os motivos que fundamentam esta asserção. Quanto à conclusão aparentemente procedente, e cuja aceitação, em simultâneo com a aceitação do argumento contra a teoria, cria o primeiro problema, a mesma é analisada na quinta secção. Na conclusão do primeiro capítulo, o primeiro problema é exposto em toda a sua extensão.

Este problema consiste, portanto, em perceber em que medida o significado de um texto pode corresponder, em todas as circunstâncias, à intenção com que o seu autor o redigiu sem se deixar de reconhecer que outros intervenientes para além do autor originário, designadamente revisores editoriais, na fase de revisão do texto para publicação, e críticos textuais, na fase de transmissão, têm responsabilidade textual, isto é, responsabilidade pelo conteúdo da versão publicada do texto em questão. Não obstante a sugestão que fornecemos a título de resposta ser imediatamente mencionada na conclusão do segundo capítulo, a sua fundamentação só é concluída no capítulo 6. Entre o terceiro e o quinto capítulos são fornecidas as bases para o argumento aí desenvolvido, que culmina com a constatação de que os filólogos que intervêm nas fases de revisão e transmissão de texto são co-autores da obra literária em questão na sua versão publicada, devido, precisamente, às suas intervenções. A noção de autoria que utilizamos é, por conseguinte, manifestamente diferente da de PARKER, que, apesar de não aludir expressamente a FOUCAULT, usa um conceito de autoria a todos os títulos compatível com o deste último autor. Por seu turno, atribuir co-autoria a filólogos pressupõe a adopção daquela que é a concepção tradicional de autor, a saber, a de criador intelectual. Por este prisma, parece-nos óbvio que os filólogos são co-autores, dado que são criadores intelectuais de certos trechos que compõem o texto da obra na sua versão publicada. Com efeito, ter responsabilidade textual significa ser criador intelectual de determinadas partes do texto. Esta linha de raciocínio implica, se a mesma for correcta, que KNAPP e MICHAELS têm toda a razão. O significado de um texto corresponde sempre à intenção com que o seu autor o redigiu. A única coisa que KNAPP e MICHAELS não notaram é que não se pode limitar a autoria

de um texto publicado à pessoa que originariamente o redigiu, mas esta pequena falha não afecta, de todo, o núcleo do seu argumento. A objecção de PARKER não pode, por conseguinte, ser encarada como uma objecção, visto que é insusceptível de refutar o argumento contra a teoria; passa, assim, a ser meramente uma constatação cujo mérito e utilidade se encontra na chamada de atenção para o facto de que a obra literária é uma obra em co-autoria entre autor originário e filólogos intervenientes.

Na medida em que esta proposta de solução é altamente contra-intuitiva, torna-se necessário analisar, com algum detalhe, a natureza tanto da actividade do filólogo como a do objecto do seu trabalho, o texto, o que é feito, em relação ao primeiro aspecto, na quase totalidade do terceiro capítulo, e, quanto ao segundo aspecto, na secção 4 do capítulo 3, e, posteriormente, no quarto capítulo.

Começando pelo primeiro aspecto aqui mencionado, arguir que os filólogos são co-autores das obras literárias sobre as quais intervêm no âmbito do processo que conduz à sua publicação implica perceber em que consiste a actividade do filólogo. O termo «filólogo» é, no entanto, demasiado abrangente para o escopo do primeiro problema, como se demonstrará na segunda secção do terceiro capítulo, dedicada à identificação dos vários agentes aos quais o termo «filólogo» é aplicável e ao esclarecimento do sentido com que usamos o termo. Com efeito, tanto «filólogo» como «Filologia» são vocábulos que denotam uma preocupação com palavras, tal como, de resto, as considerações de JEROME MCGANN e de HANS ULRICH GUMBRECHT introduzidas tanto na segunda como na terceira secção do terceiro capítulo bem elucidam. Deste modo, o termo «filólogo» pode ser usado, tal como, como teremos oportunidade de ver, o era no passado, em referência a linguistas, críticos literários, revisores editoriais, ou críticos textuais, entre outros. O nosso intuito não é o de disputar a adequação tradicional dos termos «filólogo» e «Filologia», ao contrário do que é feito pelos autores mencionados a propósito desta questão, mas apenas o de esclarecer que, não obstante considerarmos que todos aqueles que, de algum modo, lidam com a palavra, seja a nível hermenêutico ou a nível textual, são filólogos, para a discussão acerca do primeiro problema apenas são relevantes os filólogos que actuam enquanto revisores editoriais e críticos textuais, ou seja, enquanto *curadores textuais*. A secção 3 do terceiro capítulo é, precisamente, dedicada à fundamentação da ideia segundo a qual a Filologia, na sua acepção de revisão e crítica de texto, é curadoria textual, e, por isso, o filólogo é um curador, ou seja, um administrador do património de outrem, no caso, o texto.

Torna-se, por isso, necessário perceber de que modo é que textos podem ser considerados patrimónios e como é que os mesmos são passíveis de ser administrados, o que é

feito, respectivamente, nas secções 4 e 5. Há, por conseguinte, um primeiro afloramento à natureza do texto cuja inserção no capítulo 3 se deve à sua ligação funcional com a actividade do filólogo enquanto curador textual; todavia, o principal aspecto acerca da natureza do texto que nos interessa realçar de modo a que se demonstre que o filólogo é um curador textual é apenas discutido no capítulo 4, e prende-se com o facto de o texto ser uma coisa incorpórea, e, por isso, insusceptível de fragmentação. Esta circunstância é importante porque o caso Pessoa é considerado, pela generalidade da crítica especializada, um exemplo de obra fragmentária. As razões que levam a crítica pessoana a tecer estas considerações, bem como os diferentes sentidos que os autores atribuem aos termos «fragmento», «fragmentário» e «fragmentariedade», são analisados ao longo do capítulo 5. Assim, na secção 1 é estabelecido que os argumentos avançados ao longo do tempo pela crítica pessoana baseados em duas pressuposições, a saber, a de que, por um lado, textos são realidades susceptíveis de fragmentação, e, por outro lado, a de que a heteronímia pessoana é uma construção acabada de PESSOA, conduzem a que quem defende uma concepção não-dialéctica da heteronímia acaba, simultaneamente, por defender também que a obra pessoana é fragmentária. Por outro lado, quem assume a posição contrária, isto é, quem postula que a heteronímia cumpre uma função dialéctica no contexto da obra de PESSOA retira a ilação oposta, ou seja, concebe a obra pessoana como unitária. A secção 2 é dedicada à análise de argumentos de RICHARD ZENITH e de JACINTO DO PRADO COELHO, tidos como representativos da concepção unitária da obra pessoana, ao passo que a secção 3 se debruça sobre as razões que levam outros críticos a pronunciar-se a favor de uma concepção fragmentária da obra de PESSOA, sendo os escritos de JERÓNIMO PIZARRO a propósito do assunto utilizados para vincular a discussão.

O objectivo do quinto capítulo não é, por conseguinte, o de resolver a divergência unidade/fragmento. Pretendemos apenas, por um lado, chamar a atenção para algo que é marginal em relação ao tópico deste trabalho, mas que emerge claramente a partir das considerações por nós tecidas, a saber, o facto de que a discussão tem que ser reenquadrada, visto que não estão em causa fragmentos, dado que textos são coisas incorpóreas e, por isso, insusceptíveis de fragmentação, mas sim textos incompletos por inacabamento. Em resultado disto, a discussão deve ser sobre perceber não se a obra de PESSOA é unitária ou fragmentária, mas sim se tem um fio condutor que a une ou se é totalmente desconexa. Por outro lado, o quinto capítulo serve para lançar as bases para uma discussão, esta sim, totalmente pertinente no âmbito deste estudo, que é encetada na primeira secção do capítulo 6, e que se prende com o papel da imaginação na curadoria de textos incompletos. Como teremos oportunidade de discutir com alguma profundidade nesta secção, textos incompletos em virtude de parte dos

seus suportes materiais se terem perdido não são curados da mesma forma que textos incompletos devido ao facto de terem permanecido inacabados à data da morte do seu autor. Com efeito, há dois tipos de imaginação usados pelo curador textual para curar de cada um destes tipos de texto. O primeiro tipo de texto é curado usando-se um tipo de imaginação que é descrito por GUMBRECHT e a que poderíamos chamar «imaginação inferencial», visto que, segundo GUMBRECHT, o filólogo, quando depara com aquilo a que tradicionalmente se chama de «fragmento», tem que *inferir* aquilo que falta a partir do «fragmento» presente. Ora, na medida em que este tipo de imaginação é desadequado para curar de textos incompletos por inacabamento, visto que não se pode inferir, a partir do texto inacabado, aquilo que o autor efectivamente escreveu, dado que, de facto, o autor não teve oportunidade de o fazer, o curador textual tem que usar um tipo de imaginação habitualmente usado pelos autores de obras literárias de modo a tornar o texto em questão publicável. É a este tipo de imaginação que SAMUEL TAYLOR COLERIDGE se refere através da expressão «*Esemplastic Power*» e F.W.J. SCHELLING através do termo «*Ineinsbildung*»; assim sendo, na medida em que o curador de textos incompletos por inacabamento com características semelhantes às de textos como *Livro do Desassossego*, *Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro*, *Erostratus* ou *Fausto*, entre muitos outros, tem que fazer uso da imaginação que, caracteristicamente, desempenha um papel fundamental na produção de obras literárias, segue-se naturalmente a conclusão de que o curador textual é um co-autor *sui generis* da obra literária; apesar de não produzir a obra em colaboração com o autor originário, o curador textual produz uma criação intelectual própria que contribui para a forma, conteúdo e significado da obra literária tal como a mesma se encontrará disponível tanto a críticos como ao público em geral após a sua publicação.

A partir desta concepção de co-autoria *sui generis* decorrem duas consequências importantes, uma do foro jurídico, a outra do âmbito da crítica literária. A primeira, que é discutida na secção 2 do capítulo 6, prende-se com o facto de, em certas circunstâncias como, por exemplo, as do caso Pessoa, deverem ser atribuídos aos curadores textuais, em virtude de estes serem co-autores literários das obras cuja publicação depende da sua criação intelectual, os direitos morais e patrimoniais que, em conjunto, compõem o direito de autor sobre uma obra literária; esta atribuição deve ser efectuada ao invés do tipo de protecção habitualmente concedido nestes casos pelo artigo 39.º do Código do Direito de Autor e dos direitos conexos a quem fizer publicar ou divulgar licitamente obras caídas no domínio público, que se deve ter por aplicável aos casos onde as circunstâncias especiais, como as presentes no caso Pessoa, não se verificam. Por conseguinte, o caso Pessoa é apenas um exemplo de circunstâncias que conduzem a que a co-autoria *sui generis* do curador textual deva ser reconhecida

juridicamente;\* não poderemos abordar outros exemplos devido ao facto de tal discussão cair fora do escopo deste ensaio, que se encontra vinculado ao caso Pessoa.

A segunda consequência, importante para a crítica literária, é discutida nos capítulos 7 e 8, e pode ser formulada através da seguinte pergunta: de entre as várias edições de uma obra literária disponíveis no mercado, qual se deve considerar canónica para efeitos de interpretação e análise literária? A pertinência da pergunta advém do facto de cada uma das edições em questão ser da responsabilidade de um curador textual diferente, e, por isso, o conteúdo de cada uma delas é substancialmente diferente entre si. Tal como sucede com o primeiro problema, esta segunda questão também é discutida à luz do caso Pessoa, que fornece vários exemplos de edições diferentes de obras cujo conteúdo, de edição para edição, é substancialmente díspar, não obstante todas as edições partilharem, entre si, o mesmo título e serem atribuídas foucaultianamente ao mesmo autor. Esta situação é, de resto, perfeitamente natural, dado que as várias edições disponíveis de obras intituladas *Livro do Desassossego* ou *O Guardador de Rebanhos*, por exemplo, são da responsabilidade de curadores textuais diferentes. A co-autoria entre PESSOA e o respectivo curador textual de uma dada obra produz o efeito de cada uma das obras em questão ser uma obra em si mesma, por direito próprio; estamos perante obras *distintas*, e não somente diante de *versões distintas da mesma obra*.

Estas considerações indicam as razões pelas quais o segundo problema sobre o qual este trabalho incide só é sentido como um problema após uma discussão aprofundada do primeiro. Com efeito, é necessário, em primeiro lugar, entender que curadores textuais são co-autores das obras de que curam para que se sinta que a existência de várias edições que partilham o mesmo título e o mesmo nome de autor, mas que têm um conteúdo divergente entre si, é um problema para a crítica literária que não pode ser ignorado. Por razões que ficarão perceptíveis ao longo dos capítulos 7 e 8, os críticos literários não conseguem manter-se agnósticos quanto à canonicidade das edições de obras como, por exemplo, o *Livro do Desassossego* ou *O Guardador de Rebanhos*, dado que, ao escolherem determinada edição sobre a qual desenvolver o seu trabalho, tomam uma decisão cujo efeito consiste em revogar as demais edições existentes.

---

\* Por razões que serão discutidas na secção 2 do capítulo 6, esta co-autoria, que é literária, não pode ser reconhecida, juridicamente, também como co-autoria. Tendo em atenção o regime próprio do Direito de Autor, a criação intelectual do curador textual, em casos análogos ao do caso Pessoa, dará origem a uma obra cuja autoria jurídica será exclusiva do curador textual. Isto não implica qualquer desprotecção da criação intelectual do autor originário, conforme ficará claro nessa mesma secção.

De forma a tornar claro o que se entende por «revogação literária», começamos por explorar, na segunda secção do capítulo 7, o conceito geral de «revogação», que, sucintamente, pode ser explicitado através da seguinte definição: «revogar» significa impedir, de forma coerciva, que se use determinado texto para os fins com que paradigmaticamente foi redigido. Assim, tal como a revogação de uma lei impede a utilização do seu texto na resolução de uma questão de Direito, a revogação de uma obra literária tem como efeito impedir a sua utilização tanto na discussão de um determinado assunto como na feitura de crítica literária. A secção 3 do capítulo 7 é dedicada à exploração das ramificações da noção de revogação de obras literárias.

Na primeira secção do capítulo 8 discutimos as diferenças entre o caso Pessoa, que é exemplo de uma obra incompleta e maioritariamente inédita aquando da morte do seu autor, e o caso Joyce, que exemplifica a situação oposta, ou seja, a de uma obra literária completa e publicada durante a vida do seu autor. Dentro do caso Joyce, centramos a atenção em *Ulysses* e na polémica em torno da curadoria efectuada por HANS WALTER GABLER a esta obra nos anos 80 do século XX. O objectivo da discussão prende-se com demonstrar que a curadoria de obras com as características das do caso Joyce resulta na produção de *versões diferentes da mesma obra*, ao passo que a curadoria de obras com as características da grande maioria das que fazem parte do caso Pessoa conduz à publicação de *edições de obras diferentes*, tanto na sua forma como na sua substância. Na secção 2 é feita uma análise a esta circunstância com o intuito de demonstrar que, ao contrário do que acontece no caso Joyce, onde a escolha da edição sobre a qual se faz interpretação e análise literária é relativamente indiferente, no caso Pessoa há uma necessidade intrínseca em escolher qual a edição canónica, por exemplo, de uma obra com as características das do *Livro do Desassossego*, escolha essa que tem por efeito revogar literariamente as demais edições disponíveis no mercado. O capítulo 9 conclui este trabalho resumindo as várias hipóteses levantadas ao longo deste estudo, e esclarecendo alguns pontos cuja elucidação só é possível após a exposição completa dos argumentos desenvolvidos ao longo deste ensaio.

## 2

# Autoridade e responsabilidade textual

### 1. Introdução

O primeiro problema sobre o qual este estudo versa consiste em perceber qual o estatuto do filólogo perante dois argumentos de sinal (aparentemente) contrário. O primeiro destes argumentos consiste na tese segundo a qual todos os textos significam aquilo que os seus autores queiram que os mesmos signifiquem, tese essa que acabou por ficar conhecida por argumento contra a teoria. O segundo argumento encontra-se numa vertente da objecção formulada por PARKER ao argumento contra a teoria; de acordo com PARKER, qualquer edição publicada de uma obra literária contém porções textuais cujo significado não é da responsabilidade do autor da obra em questão. A solução deste problema, avançada na conclusão deste capítulo, passa por arguir que a concepção de autoria utilizada por autores como PARKER, que é tributária da concepção de autoria de FOUCAULT, é demasiado estreita para discutir questões de autoridade, ou responsabilidade, textual, visto que contempla somente o indivíduo cujo nome figura na capa de um livro, excluindo os demais intervenientes, que, apesar de habitualmente não serem reconhecidos enquanto tal, são co-criadores intelectuais da obra literária em questão. Por este motivo, a objecção de PARKER é improcedente.

Começamos, assim, este capítulo com a exposição do argumento contra a teoria, da autoria de KNAPP e MICHAELS, apresentando, na secção 3, a objecção de PARKER, a partir da qual resultam três consequências. Os motivos pelos quais duas dessas consequências são totalmente improcedentes são objecto de discussão na secção 4, sendo que a secção 5 é dedicada à análise da consequência que sobra, e que, à primeira vista, seria procedente; contudo, essa mesma procedência depende da concepção foucaultiana de autoria, que, por razões discutidas na conclusão a este capítulo, é desadequada para o debate introduzido pela objecção de PARKER, que consiste em apurar de quem é a responsabilidade do conteúdo de uma obra literária publicada. PARKER apenas está em condições de arguir que o autor não retém autoridade total sobre o conteúdo da obra literária de sua autoria devido à concepção de autoria por si utilizada, que é baseada na de FOUCAULT. A partir do momento em que se percebe que a concepção de autoria adequada para se debater este tipo de questão consiste na de autor enquanto «criador intelectual» torna-se claro que filólogos como revisores editoriais e críticos

textuais são co-autores das obras literárias sobre as quais intervêm, na medida em que as suas criações intelectuais contribuem para a forma, conteúdo e significado dessas mesmas obras literárias.

## 2. O argumento «contra a teoria»<sup>1</sup>

KNAPP e MICHAELS começam o seu argumento definindo o termo «teoria» como consistindo num projecto especial no âmbito da crítica literária, a saber, o de tentar governar interpretações de textos em concreto através do apelo a uma descrição geral de interpretação (*Against Theory*, p. 11).<sup>2</sup> No entanto, a tese de KNAPP e MICHAELS é aplicável a todas as teorias da interpretação, não se restringindo à de textos literários, conforme os próprios o explicitam em dois ensaios posteriores, onde, através dos mesmos argumentos, refutam os projectos teóricos da hermenêutica e da desconstrução, projectos esses que usam a interpretação muito para além do âmbito da análise de textos literários (*Against Theory 2*), e estendem o argumento expressamente aos textos jurídicos (*Intention, Identity, and the Constitution*).

A razão pela qual os autores se manifestam contra a teoria prende-se com o facto de esta tentar resolver problemas imaginários, que apenas parecem problemas quando os teóricos não conseguem reconhecer a inseparabilidade fundamental dos elementos envolvidos (*Against Theory*, pp. 11-2).<sup>3</sup> Os elementos envolvidos na interpretação são, por um lado, a intenção do autor e, por outro, o significado do texto por si produzido. Ora, na medida em que, argumentam KNAPP e MICHAELS, o significado de um texto é simplesmente idêntico ao significado intencionado pelo seu autor, a teoria, enquanto projecto especial que consiste em alicerçar o significado na intenção, é incoerente e inconsequente, visto que o momento teórico, onde o intérprete decide interpretar ou o significado do texto, ou a intenção do autor, se revela ilusório. Assim sendo, interpretar é apurar a intenção do autor manifestada através das palavras do texto por si produzido. Como defendem KNAPP e MICHAELS, estes elementos são inseparáveis, e, por isso, em bom rigor não são dois, mas sim um único elemento (*Idem*, p. 12).<sup>4</sup>

Ao se separar estes elementos, observam KNAPP e MICHAELS, criam-se as condições necessárias para a formulação de teoria positiva, isto é, teoria em que a intenção é *adicionada* à linguagem, por oposição a teoria negativa, onde se visa *subtrair* intenção à linguagem (*Idem*, p. 24).<sup>5</sup> No âmbito da teoria positiva existe uma querela entre intencionalistas, que atribuem preponderância à intenção do autor enquanto critério de validade da interpretação, e anti-intencionalistas, para quem o importante é a análise do significado do texto, ou seja, do sentido das palavras, independentemente de qual tenha sido a intenção do seu autor ao usá-las. A

discussão é travada tendo por referência trabalho desenvolvido por E.D. HIRSCH e JOHN SEARLE (*Idem*, pp. 13-8). No seio da teoria negativa, KNAPP e MICHAELS destacam argumentos de PAUL DE MAN (*Idem*, pp. 21-4).

O ponto de vista segundo o qual a intenção e o significado são inseparáveis é fundamentado por KNAPP e MICHAELS não através da formulação de um argumento na linha de autores que, como SEARLE, defendem que é impossível fugir da intencionalidade, mas sim demonstrando que a alternativa, i.e., separar a intenção da linguagem, é contra-intuitiva. Tal é feito recorrendo ao seguinte exemplo: alguém vai a passear na praia e vê riscos na areia; após retroceder alguns passos, consegue discernir que os riscos são palavras de um poema de WORDSWORTH. Segundo os autores, este caso poderia parecer um exemplo de significado sem intenção, dado que quem veja os riscos reconhece o que está escrito como sendo escrita, consegue compreender o significado das palavras, e, inclusive, poderá identificá-las como partes constituintes de uma estrofe poética rimada, sendo que tudo isto é possível sem se saber nada acerca do autor, nem ser necessário ligar as palavras a qualquer noção de autoria; qualquer pessoa pode fazer tudo isto sem pensar na intenção de quem quer que seja.

Passados alguns segundos, uma onda atinge a areia, por baixo das palavras, e inscreve a segunda estrofe do referido poema. KNAPP e MICHAELS questionam até que ponto a intenção continua a parecer irrelevante, conforme o aparentava ser antes do surgimento da onda, para a decifração de como é possível o mar ter escrito uma estrofe de um poema, e chegam à conclusão de que há duas explicações possíveis para este fenómeno: por um lado, o mesmo será da responsabilidade de um agente capaz de intenções, que poderia ser o fantasma de WORDSWORTH, ou o mar como criatura viva, ou, em alternativa, as marcas surgem na areia em consequência de processos mecânicos não intencionais, isto é, as marcas seriam o resultado de um acidente da natureza que, por coincidência, se assemelhariam a signos linguísticos.

Para KNAPP e MICHAELS, eleger a segunda opção levantaria a seguinte questão: onde as marcas agora parecem ser acidentes, continuarão a parecer palavras? Os autores respondem negativamente, uma vez que as marcas apenas parecerão *assemelhar-se* a palavras, mas, na realidade, não o são, uma vez que, se são produzidas em resultado de um processo natural de erosão, não são linguagem; esta é a conclusão óbvia que se retira da classificação das marcas como sendo um acidente (*Idem*, pp. 15-6).<sup>6</sup>

Deste modo, a conclusão que se extrai do argumento contra a teoria é a de que as palavras não têm sentidos em abstracto que existem independentemente da intenção de quem as utiliza; se certas marcas, postas aleatoriamente juntas umas às outras, formarem aquilo que um falante de uma determinada língua natural reconheça como uma palavra dessa mesma

língua, não estaremos perante uma palavra, mas sim perante um acidente. Para além do poema na areia, são exemplos de acidentes deste género a utilização de computadores por parte de macacos e os sons emitidos por papagaios. Na medida em que os macacos não são dotados da capacidade de escrever, se um destes animais, encontrando-se diante do teclado de um computador, pressionar as teclas, fá-lo-á aleatoriamente, sem qualquer intuito de escrever palavras ou de elaborar um texto. É, todavia, provável que este uso do teclado, por parte do macaco, produza, esporadicamente, signos que se assemelham às palavras de uma língua natural. Dito por outras palavras, é perfeitamente possível que o macaco pressione as seguintes quatro teclas de forma sequencial: C-A-S-A, e, seguidamente, a barra de espaços. Ao fazer isto, o macaco criou uma marca semelhante à da palavra «casa». A razão pela qual lhe chamamos «marca», e não «palavra», prende-se precisamente com o facto de a marca ter sido criada sem intenção. O macaco não quis escrever «casa» porque não é dotado da capacidade de escrever. O mesmo raciocínio se aplica à capacidade que os papagaios têm de emitir sons que *se parecem* com os fonemas que compõem as palavras das línguas naturais; naturalmente, o que os papagaios produzem não são palavras, na medida em que não o fazem intencionalmente, i.e., os sons não são a expressão de um pensamento articulado.

Em suma, palavras, orações, períodos, frases e parágrafos que, em conjunto, formam um texto, dão expressão a uma unidade indivisível de sentido que é, inerente e inevitavelmente, criada por um agente humano. Dito de outra forma, aquilo que um intérprete retira de um texto, independentemente da sua índole, é a manifestação da intenção do seu autor, visto que todos os textos são produzidos por seres humanos, o que nos leva a concluir que o significado de um texto é, e não pode deixar de ser, equivalente àquilo que o seu autor quis dizer no momento em que o redigiu.

A conclusão a que esta linha de raciocínio conduz é, portanto, a seguinte: as marcas que compõem os signos linguísticos utilizados pelos seres humanos na produção de textos não são, em si mesmas, palavras. O que as torna palavras é o seu uso em actos de fala, que são actos intencionais. Na medida em que as palavras são sempre usadas em actos de fala – *só* podem ser usadas em actos de fala, dado que, caso contrário, não são palavras – elas têm sempre o significado que lhes é atribuído por quem as utiliza. Há uma objecção óbvia a esta asserção: as palavras definidas nos dicionários não estão a ser usadas em actos de fala. No entanto, esta objecção não procede, visto que *parece* somente que essas palavras não estão a ser usadas em actos de fala; na realidade, estão: conforme KNAPP e MICHAELS notam, um dicionário é um índice de usos frequentes de palavras em actos de fala concretos, não uma matriz de possibilidades abstractas e pré-intencionais (*Idem*, p. 21, nota 12).<sup>7</sup>

Assim, pelos motivos avançados ao longo desta secção, ao intérprete de um texto, independentemente da posição teórica que assuma, não é concedida alternativa: em ordem a apurar o significado do texto, apurar-se-á, inevitavelmente, a intenção do seu autor, e vice-versa, uma vez que a obtenção de um dos termos implica a obtenção do outro, dado não existir linguagem que seja independente de uma intenção. Interpretar é unicamente entender a intenção do autor, que é manifestada através do seu texto.

### 3. A objecção de PARKER

A propósito da posição resumidamente descrita na secção anterior, PARKER afirma que KNAPP e MICHAELS se referem ao «significado do texto» sem se interrogarem acerca de como é que o mesmo alcançou o estado sob o qual os intérpretes o encontram (*Lost Authority*, p. 72).<sup>8</sup> Com efeito, sem embargo de todo o significado válido ser o significado do autor (*Flawed Texts*, p. ix),<sup>9</sup> as vicissitudes próprias da produção, revisão e transmissão de textos literários provocam alterações no texto original, i.e., no texto tal como o autor o escreveu pela primeira vez. O argumento que PARKER utiliza para sustentar a sua posição é o seguinte: a teoria editorial dominante na tradição anglo-americana da crítica textual moderna\* entre as décadas de 60 e de 80 do século XX é, na óptica de PARKER, inválida na maioria dos casos em que os textos são alvo de revisões tardias porque se funda na assumpção, que PARKER considera errada, de que todo e qualquer autor retém autoridade completa sobre tudo o que escreve ao longo da sua vida (*Idem*, p. ix). Esta teoria foi desenvolvida a partir de um texto apresentado por W.W. GREG numa conferência em 1949, e publicado um ano depois (*The Rationale*).<sup>10</sup> A imputação efectuada por PARKER, se dirigida especificamente a GREG, não é exacta, dado que este último apelida editores que usam como texto-base da edição que estão a preparar a última edição impressa durante a vida do autor de «excêntricos», argumentando que a assumpção sobre a qual estes editores se baseiam, a saber, a de que o autor reviu todas as edições publicadas ao longo da sua vida, leva a resultados crítico-textuais deploráveis (*The Rationale*, p. 23, nota 7).<sup>11</sup> No entanto, uma leitura atenta do argumento de PARKER revela que a sua crítica é dirigida à tradição editorial moderna anglo-americana baseada nas ideias de GREG, não sendo, de facto, especificamente formulada contra este autor.

---

\* Para uma história da crítica textual tradicional e da crítica textual moderna, bem como para a distinção entre ambas, cf. MCGANN, *A Critique*.

Começando pela fase de produção, PARKER assevera que os escritores repetidamente falham o objectivo de atingir os significados por si intencionados durante o processo criativo, apesar de ser nesta fase que o seu controlo sobre o trabalho a emergir é mais forte (*Lost Authority*, p. 73)<sup>12</sup>. Para fundamentar esta afirmação PARKER recorre a uma ideia de JOHN DEWEY, a de que o significado é inculcado no texto no momento em que cada parte do mesmo é escrita. Segundo DEWEY, o artista é controlado no processo do seu trabalho pelo entendimento da ligação entre o que já fez e aquilo que irá fazer a seguir. Assim, o autor deve a cada momento reter aquilo que está para trás como sendo um todo com referência a um todo ainda por vir; se tal não acontecer, não haverá nem consistência, nem segurança nos actos subsequentes executados pelo autor (*Idem*, p. 73).<sup>13</sup>

A perda de autoridade a que PARKER se refere adensa-se numa segunda fase, a saber, a da revisão, visto que, nesta fase, frequentemente intervêm outros agentes que não o autor, que, através das alterações por si promovidas, lhe retiram autoridade. Por fim, na fase da transmissão, a perda de autoridade agudiza-se, chegando-se a um momento, o da morte do autor, em que a perda de controlo e de autoridade passa a ser total. Com efeito, se, na fase da revisão, a última palavra cabe ao autor na medida em que o mesmo poderá, quando as provas lhe são apresentadas, corrigir lapsos editoriais (e.g. gralhas, eliminação indevida de porções textuais, eliminação, acrescento ou troca de palavras, etc.) ou rejeitar sugestões efectuadas pelo revisor (e.g., alterações de pontuação, de ortografia, de palavras, etc.),\* podendo argumentar-se que a não rejeição equivale a uma aceitação tácita das alterações,† no caso da transmissão de texto este controlo é, por um lado, muito mais ténue, desde logo porque o autor estará predisposto a aceitar as provas submetidas para edições subsequentes sem sequer as ler, e, por

---

\* Um lapso e uma sugestão editoriais são diferenciáveis somente se o revisor assinalar, na versão submetida a título de provas, as sugestões; quando tal acontece, as alterações (em relação à versão primeiramente submetida pelo autor) não assinaladas serão seguramente lapsos. Como é óbvio, quando nenhuma alteração é assinalada, torna-se impossível diferenciar lapsos de sugestões, a não ser, naturalmente, que se trate de um erro ortográfico injustificado à luz do texto (como, por exemplo, escrever «trica» em vez de «troca», gralha que resulta de pressionar inadvertidamente a tecla que se encontra ao lado daquela que o revisor quereria pressionar).

† Naturalmente, o argumento da aceitação tácita apenas faz sentido no caso de sugestões, visto que, quando lapsos criados pelo revisor aparecem na versão publicada tal não resulta da aceitação tácita, por parte do autor, do lapso, mas sim do facto de o próprio autor não ter corrigido o lapso por não o ter detectado.

outro lado, deixa definitivamente de existir após a morte do autor, sendo a partir deste momento que as questões verdadeiramente problemáticas se colocam.

Deste modo, PARKER adverte que os autores, ao reverem ou permitirem a outrem que reveja uma obra literária, especialmente após se considerar a mesma como estando completa, frequentemente perdem autoridade, daqui resultando três coisas, a saber, que há textos literários que, em determinados pontos: 1) Não têm significado. 2) O seu significado é apenas em parte da responsabilidade do autor. 3) O significado do texto é acidental, não sendo intencionado nem pelo autor, nem por outrem (*Idem*, p. 74).<sup>14</sup>

No nosso entender, a objecção de PARKER é improcedente em relação à primeira e à terceira conclusão, sendo aparentemente procedente quanto à segunda, aparência essa que advém de uma concepção de autoria utilizada por PARKER que temos por inadequada para efeitos da presente discussão. A partir do momento em que esta concepção de autoria seja corrigida, verificar-se-á que a objecção de PARKER desaparece. De forma a sustentarmos esta posição, procederemos à análise da primeira e terceira conclusões na próxima secção, abordando a segunda na secção subsequente.

#### **4. Trechos sem significado e significados acidentais**

Nada temos a opor à ideia segundo a qual, em virtude de o significado de um texto ser criado no momento em que cada uma das suas partes é redigida, dado que, efectivamente, o texto manifesta a intenção com que o seu autor o escreve, o autor se encontra, durante a fase de produção, por razões de coerência interna do próprio texto, como que «refém» das partes escritas em primeiro lugar, sendo que estas, aquando da sua redacção, foram, por sua vez, moldadas tendo em vista as partes ainda por escrever. Contudo, as razões pelas quais PARKER considera que esta descrição do processo criativo, que entendemos ser correcta, implica que os autores não conseguem atingir o desiderato de transmitir para o papel os significados por si intencionados não são óbvias, embora presumivelmente PARKER pense que, por alterarem constantemente o texto, os autores não conseguem evitar discrepâncias ao nível do texto final. Esta presunção é, de resto, corroborada pela paráfrase que PARKER faz a duas passagens de MURRAY KRIEGER, que argui que, na melhor das hipóteses, os autores transformam os falhanços de transmissão de intenções originais para o texto em composição em oportunidades de sucesso oriundas de direcções inesperadas, para além de que falhas que resultam de intenções modificadas ou imperfeitamente transmitidas sobrevivem frequentemente no texto impresso enquanto «detalhes contrários» que os leitores ignoram devido a uma compulsão

inerente ao ser humano em descortinar um sentido em tudo aquilo que lê (*Idem*, p. 73).<sup>15</sup> Assim, e independentemente da obscuridade das razões que levam PARKER a pensar deste modo, o resultado do seu raciocínio é relativamente claro: na medida em que os autores nem sempre conseguem transmitir as suas intenções para o texto, o que se pode dever ao facto de o alterarem constantemente durante a fase de produção, deparamo-nos por vezes com trechos textuais sem significado, ou cujo significado é accidental, no texto publicado. É por este motivo que PARKER se refere a perda de autoridade, que, para além de advir das circunstâncias acima mencionadas, que se relacionam com a fase de produção de texto, também pode sobrevir nas fases de revisão e de transmissão, sendo que, nestas, outros agentes entram em acção, sejam eles revisores de casas editoriais ou críticos textuais que continuam a cadeia de transmissão postumamente.

No entanto, defender que as constantes modificações a que um texto está sujeito durante os processos de composição, revisão e transmissão podem conduzir a que versões publicadas contenham trechos sem significado ou com significados accidentais que, em ambos os casos, não correspondem às intenções do autor, implica que se distinga claramente três usos possíveis da expressão «não tem sentido» e dois usos frequentes de «o sentido é accidental», a saber: 1) Um texto não tem sentido por *desígnio autoral*. 2) Um texto não tem sentido, ou o seu sentido é accidental, porque o autor não *consegue*, por incapacidade, actualizar as suas intenções no texto. 3) Um texto não tem sentido, ou o seu sentido é accidental, porque as partes que o compõem revelam, em resultado de lapsos produzidos durante a composição, a revisão ou a transmissão, e não detectados antes da publicação, incoerências entre si. Estas distinções são importantes porque, tal como passaremos a demonstrar, na verdade *não existem* textos que se subsumam no primeiro uso, *não é possível* haver autores segundo o que é descrito no segundo uso, e, em relação ao terceiro uso, o «texto» apresentado *não é*, na realidade, *um texto*, visto que não é linguagem.

Esperar-se-ia, tendo em atenção a adesão de PARKER ao argumento de DEWEY, que o primeiro usasse a expressão «não tem significado» apenas na acepção aqui mencionada em 3). Contudo, como vimos, tal não se verifica, dado que PARKER defende que os escritores repetidamente falham o objectivo de atingir os significados por si intencionados durante o processo criativo, e, se *falham*, é porque não o *conseguem* fazer, não porque não o *queiram* ou porque estejam constantemente a cometer *lapsos*. Ora, falhar o desiderato de comunicar intenções através de textos, orais ou escritos, só acontece *sistematicamente* em pessoas que padecem de um grau considerável de anomalia psíquica; nestes casos, faz sentido dizer que o indivíduo não *consegue* criar textos cujo significado corresponda à sua intenção. No entanto, é

notório que pessoas que se encontram nesta situação não *conseguem*, precisamente, tornar-se autores.

Fora destes casos, só é compaginável a existência de trechos textuais cujo significado seja acidental em resultado de lapsos, e de passagens cujo significado não tem sentido, para além do que ocorre, também aqui, devido a lapsos, se tal for o desígnio do autor, ou seja, se este, intencionalmente, *quiser* provocar incongruências. No entanto, uma curta reflexão sobre o uso da expressão «não tem sentido» para descrever situações em que o autor, propositadamente, produz trechos ininteligíveis, conduz inevitavelmente à conclusão de que, na realidade, estamos, também neste caso, perante trechos cujo significado manifesta a intenção do autor, intenção essa que é, precisamente, a de conduzir o intérprete a pensar que está perante um trecho sem significado. Uma outra reflexão, que passaremos desde já a encetar, revela, por seu turno, que significados acidentais ou textos sem significado que surjam em resultado de lapsos não são instâncias de linguagem, e, por isso, «textos» nestas condições não são textos, e, por este motivo, não são interpretáveis.

Estas conclusões deixam de ser contra-intuitivas a partir do momento em que se observe que o argumento contra a teoria não preclui a existência de textos sem significado tendo por padrão de significado o sistema linguístico (gramatical e semântico) de uma determinada língua natural. Tal como KNAPP e MICHAELS observam, qualquer pessoa pode usar qualquer coisa para significar qualquer coisa (*Reply*, p. 187),<sup>16</sup> e, por isso, qualificar o significante como «certo» ou «errado», «inteligível» ou «ininteligível», só faz sentido tendo em vista um determinado padrão. Assim, seria semanticamente errado, do ponto de vista da língua portuguesa, designar o animal que todos conhecemos por «cão» através do termo «gato»; este erro, contudo, não faz com que a frase «o gato ladra» seja ininteligível *per se*, ainda que o seja à luz do código linguístico designado através da expressão «língua portuguesa». Ora, «o gato ladra» é uma proposição que pode ser produzida intencionalmente ou acidentalmente. Em ambos os casos, há vários motivos que a podem explicar. A proposição pode ser intencional, por exemplo, numa obra surrealista, tal como pode ser acidental em virtude de um lapso freudiano cometido pelo autor, ou, então, por um lapso ocorrido na revisão ou na transmissão de texto. Argumentar que proposições como «o gato ladra» não são absolutamente ininteligíveis é contra-intuitivo em grande parte devido à influência de ideias apresentadas por autores como SEARLE (*Speech Acts*, pp. 22-127) e PAUL GRICE (*Studies*, pp. 86-137), por exemplo, que estabelecem uma diferença entre significado linguístico e significado do falante (que é extensível ao autor de um texto reduzido a escrito), mas o argumento acaba por tornar-se mais claro se, na esteira de STANLEY FISH, se considerar que não existe «linguagem comum»,

pelo menos no sentido ingénuo que frequentemente é dado ao termo, a saber, o de um sistema abstracto formal, que, observa FISH parafraseando SEARLE, é apenas usado incidentalmente para propósitos de comunicação humana (*How Ordinary*, p. 106).<sup>17</sup> Ora, apenas postulando a existência de uma linguagem comum, constituída por um sistema meramente formal que apresentaria factos independentemente de quaisquer considerações de valor, interesse, perspectiva ou propósito (*Idem*, p. 97),<sup>18</sup> cujo constituinte definidor seria a sua capacidade de transportar mensagens (*Idem*, p. 101),<sup>19</sup> por oposição a, por exemplo, linguagem literária, que seria supostamente dotada de propriedades formais do domínio exclusivo de textos literários, e que, ao contrário da linguagem comum, seria valorativa, parcial e orientada (*Idem*, pp. 101-2),<sup>20</sup> é possível arguir que um determinado passo de um texto literário não tem significado, ou que o seu significado é acidental. Ao se eliminar a ilusão da existência de uma linguagem comum no sentido de sistema linguístico abstracto e formal dotado de propriedades gramaticais e semânticas cujo sentido é independente da intenção com que os falantes usam o sistema restamos constatar que todas as instâncias de utilização de uma língua (actos de fala) são intencionais, e, por isso, o significado de um acto de fala é, e não pode deixar de ser, manifestação da intenção do seu autor. Arguir que determinado acto de fala (que, naturalmente, inclui as proposições que compõem o texto de uma obra literária) carece de significado, ou que o seu significado é acidental, é algo que só faz sentido se se pretender afirmar que o acto de fala em questão é resultado de um lapso freudiano do autor ou do revisor. Nestes casos, o trecho textual em questão carecerá efectivamente de sentido, ou terá um sentido acidental, em virtude de lapsos e erros, que, sendo involuntários, não são fruto da intenção de ninguém, o que faz com que, em bom rigor, o trecho em questão não seja, na realidade, um acto de fala, e, por isso, não seja uma instância de linguagem.

Desta forma, parece-nos notório que PARKER pensa que as necessidades intrínsecas à produção de um texto coerente são responsáveis pela disjunção que este autor julga existir entre o significado intencionado pelo autor de um texto e o significado efectivamente presente (ou ausente) no texto por si redigido. A premissa sobre a qual este argumento de PARKER assenta não é, pelos motivos acima apontados, sólida. É um facto que os autores, quando escrevem, têm em consideração aquilo que escreverão no futuro, i.e., as partes ainda por redigir. É igualmente verdade que, quando essas mesmas partes começam a ser redigidas, a sua produção se encontra condicionada pelos trechos textuais escritos anteriormente. Pode, inclusive, dar-se o caso de o autor mudar de ideias e alterar ou eliminar parte do que já se encontra escrito, invertendo-se a direcção do condicionamento: aquilo que é escrito posteriormente condiciona os trechos escritos anteriormente, levando à sua modificação ou eliminação. Todavia, defender

que os escritores repetidamente *falham* o objectivo de atingir os significados por si intencionados durante o processo criativo porque mudam constantemente de ideias, o que os levaria, segundo o argumento, a criar trechos dotados de significados acidentais ou, inclusive, trechos sem significado, dadas as dificuldades inerentes a este processo de reformulação, efectuado pelo próprio autor com o intuito de preservar a coerência do seu texto, é errado. Mudar de ideias, bem como estar dependente de constrangimentos próprios da escrita coerente, não implica que não se consiga passar as intenções para o papel (como vimos, apenas a anomalia psíquica profunda o impede; casos em que, ocasionalmente, o autor de um texto, oral ou escrito, não consegue manifestar as suas intenções através do seu texto são manifestamente lapsos, ou malapropismos não intencionais).<sup>21</sup> As dificuldades próprias da reformulação de trechos escritos anteriormente poderão criar significados ininteligíveis à luz de um padrão de coerência que os autores (supostamente, segundo PARKER) respeitam. No entanto, quem concorde com DEWEY, como é o caso de PARKER, não pode tentar construir um argumento (coerente) com o intuito de demonstrar que há significados acidentais ou ininteligíveis *per se*.

Dito por outras palavras, o que o argumento de DEWEY demonstra é que todas as partes de um texto literário têm um significado intencional; uma reformulação não tão cuidadosa quanto o desejável não cria trechos com significado acidental ou sem significado, dado que o significado presente no trecho em questão continua, tal como KNAPP e MICHAELS defendem, a manifestar a intenção do seu autor, e, tal como DEWEY argui, a manifestar a intenção do autor *no momento da redacção*. O que PARKER deveria ter argumentado é que alterações ao que foi escrito anteriormente feitas pelo autor com o intuito de harmonizar as partes escritas há mais tempo com as partes textuais recentemente redigidas, de forma a evitar discrepâncias entre umas e outras, são muitas vezes insusceptíveis de eliminar todas as contradições e incoerências, inclusive em casos em que o grau de diligência que é empregue pelo autor é consideravelmente alto. Assim sendo, textos literários só contêm trechos cujo significado é acidental, ou que padecem de significado, devido a lapsos ou malapropismos não intencionais, sem embargo de também poderem conter significados que não se harmonizam com o significado do texto na sua globalidade. Os textos literários podem, portanto, conter contradições, incoerências, aporias, ou, se se quiser, ininteligibilidade (no sentido de impossibilidade de apurar o sentido, não no de ausência desse mesmo sentido), dado que passa a ser quase impossível, ao intérprete, apurar um significado coerente, assumindo que a obra interpretada foi construída precisamente com o intuito de ser coerente; o que o texto literário não contém, todavia, são trechos sem significado ou significados acidentais cuja origem não se localiza no lapso. O que se retira de uma contradição presente num texto publicado, por conseguinte, é que o autor, em dois (ou,

como será normalmente o caso, em vários) momentos de escrita diferentes, manifestou ideias incompatíveis entre si, que, por qualquer razão, não foram harmonizadas; por outro lado, não harmonizar um texto propositadamente seria manifestação de uma intenção, que poderia ser ininteligível ou difícil de identificar, mas não seria, seguramente, um exemplo de trecho sem significado por desígnio autoral. Desde que exista desígnio autoral, existe significado. Se, por outro lado, estivermos perante um lapso, este não será, seguramente, fruto da intenção de ninguém, e, por isso, não estaremos perante linguagem, o que nos leva a concluir que nada há a interpretar.

Note-se que KNAPP e MICHAELS não estão preocupados com situações deste género, dado que, não abordando a questão a partir da perspectiva da crítica textual, não lhes interessa discutir o que fazer, em termos filológicos, com trechos sem sentido. O ponto onde o argumento contra a teoria pretende chegar é somente o de que o significado de um texto corresponde à intenção do seu autor. Decidir o que fazer perante trechos sem significado e, por inerência, sem intenção, que, por isso mesmo, não são textos, é algo que cai fora do escopo de toda a discussão que o argumento contra a teoria visa fomentar, dado que este é um problema de crítica textual a ser resolvido por críticos textuais, cabendo aos críticos literários apenas, e só, notar que, por qualquer motivo, determinada obra literária contém passagens sem sentido. Não pretendemos, naturalmente, arguir que tal constatação é óbvia, especialmente porque será muito difícil que a mesma seja feita por críticos literários sem inclinação filológica, i.e., sem a formação que lhes possibilite indagar acerca dos processos de produção, revisão e transmissão de texto, ou sem o interesse para se apoiarem nos escritos de críticos textuais que se debruçam sobre estas temáticas. Como o próprio PARKER observa, os críticos literários, desde a era marcada pela posição conhecida por «*New Criticism*» (e, naturalmente, acrescentamos nós, até à década de 80 do século passado, altura em que os textos de PARKER foram publicados), descartam sistematicamente a relevância de provas biográficas e textuais que, de acordo com PARKER, são cruciais para que se produza tanto teoria literária cogente como interpretação responsável. A formulação mais conhecida desta posição é, como se sabe, da autoria de WILLIAM K. WIMSATT JR. e MONROE C. BEARDSLEY, que argumentam que críticos que buscam a intenção do autor de um texto com o intuito de apurar o significado do mesmo incorrem naquilo que estes dois autores designam por «falácia intencional» (*The Intentional Fallacy*, p. 3).<sup>22</sup> Assim, para os não-intencionalistas, «nada mais, para além das palavras do texto, pode ser tomado em consideração ao interpretar-se» esse mesmo texto (*Contra as teorias*, p. 1845). O principal problema desta contenção, para PARKER, consiste no facto de a mesma ser aceite por indivíduos que, enquanto intérpretes, tentam ler textos ilegíveis (*Flawed texts*, p. x).<sup>23</sup> Todo este raciocínio

demonstra que críticos literários que descuram questões filológicas muito dificilmente se aperceberão das razões que conduzem determinados passos de uma obra a não terem sentido; contudo, ao contrário do que PARKER parece intimar, compreender isto não transforma o problema, que é de crítica textual, numa questão de crítica literária.

Arguir, assim, que há obras literárias publicadas que contêm trechos sem significado não afecta, de todo, o argumento contra a teoria, que mais não é do que uma descrição da forma como se interpreta; por isso mesmo, não se pode utilizar aquilo que não é interpretável (trechos sem significado) para refutar uma tese que incide sobre interpretação. Por estes motivos, entendemos que a posição de KNAPP e MICHAELS é correcta, e, nessa medida, a objecção de PARKER, quanto às duas conclusões analisadas ao longo desta secção, não merece acolhimento.

## 5. Responsabilidade textual

Na nossa óptica, a correcção da conclusão avançada por PARKER nos termos da qual o significado do texto de uma obra literária publicada é apenas em parte da responsabilidade do seu autor depende de uma concepção de autoria semelhante à avançada por FOUCAULT, que, como é sabido, entende, por «autor», o nome de um determinado indivíduo, nome esse que permite reagrupar, sob si, um certo número de textos, delimitando-os e diferenciando-os dos textos de outrem (*Qu'est-ce qu'un Auteur?*, p. 11),<sup>24</sup> e que aparece inscrito na capa de um livro. Antes de expormos as razões pelas quais, no nosso entender, esta concepção de autoria é inadequada para refutar o argumento contra a teoria, o que será feito na conclusão a este capítulo, efectuaremos uma análise do mérito intrínseco da objecção de PARKER, que, com efeito, demonstraria a improcedência da tese de KNAPP e MICHAELS se a concepção de autor à qual PARKER adere fosse, de facto, apropriada para a discussão em causa.

Assim, tal como PARKER observa, durante o período temporal que medeia entre o momento em que o autor considera a obra acabada e a sua publicação os textos são, regra geral, revistos por terceiros com o seu consentimento, como sucede, por exemplo, nas revisões efectuadas pelas casas editoriais. Deste modo, a revisão editorial de um texto considerado pelo autor como completo de um ponto de vista criativo afecta frequentemente, segundo PARKER, o sentido do texto em questão, visto que as alterações de índole editorial, introduzidas por terceiro com o seu consentimento, fazem com que o autor perca autoridade; no entanto, ao contrário do que PARKER, como vimos *supra*, defende, esta perda de autoridade, por parte do autor, é insusceptível, pelos motivos avançados ao longo da última secção, de resultar na publicação de trechos cujo significado é acidental ou inexistente, sendo, todavia, óbvio que a

responsabilidade do significado de um texto revisto por outrem antes da respectiva publicação é apenas parcialmente do autor, cabendo a restante aos revisores intervenientes.

Este segmento da objecção de PARKER torna-se mais forte a propósito da edição póstuma, razão pela qual será útil tecer algumas considerações sobre as implicações que surgem neste domínio em virtude da divisão estabelecida no seio da crítica textual entre crítica textual tradicional e crítica textual moderna. MCGANN nota que todos os críticos textuais seus contemporâneos (em 1983) concordam que, para produzir uma edição crítica, é necessário avaliar a história da transmissão do texto em questão com o propósito de expor e eliminar erros, sendo o objectivo idêntico em todos os casos: estabelecer um texto que represente, o mais fielmente possível, as intenções originais (ou finais) do autor. Este objectivo era, pelo menos até aos anos oitenta do século XX, segundo MCGANN, universalmente aceite, sendo que o autor observa ainda que esta posição emergiu gradualmente ao longo dos últimos dois séculos, tratando-se de um princípio que assume, correctamente, que todos os actos de transmissão de informação produzem vários tipos de corrupção do material original. Os procedimentos a seguir, que acabaram por ficar colectivamente conhecidos por «método de Lachmann», dado que os primeiros passos na construção desta teoria da crítica textual, que visava editar textos clássicos, foram dados por KARL LACHMANN,<sup>25</sup> consistiam, de acordo com MCGANN, no seguinte: faltando os documentos originais do autor, e possuindo apenas um conjunto mais ou menos extenso de manuscritos posteriores, o editor clássico desenvolveu procedimentos para rastrear a história interna desses manuscritos posteriores. O método procurava, assim, «limpar o texto» das suas corruptelas, e, por conseguinte, produzir, ou aproximar, por subtracção (das corruptelas) o documento original perdido, o «texto dotado de autoridade» (*A Critique*, p. 15).<sup>26</sup>

Após constatar que os procedimentos do método de Lachmann passaram a ser aplicados a vários tipos de texto, indo o destaque, em Inglaterra, para os de SHAKESPEARE (*Idem*, pp. 15-6),<sup>27</sup> que colocavam problemas semelhantes àqueles que o método de Lachmann visava originariamente resolver, MCGANN argui que o modelo clássico frequentemente não se adequa às necessidades dos críticos de textos modernos porque, ao contrário do que acontece com os editores de textos clássicos, isto é, com a crítica textual tradicional, que não dispõem de originais para trabalhar, dado que estes se perderam, os editores de textos modernos deparam-se com vários originais, tais como cópias de rascunhos, rascunhos corrigidos, cópias passadas a limpo, ou provas, entre outros (*Idem*, p. 30).<sup>28</sup> Deste modo, como nota PIZARRO, a existência de originais foi suficiente para provocar uma mudança de orientação na crítica textual, visto que esta, na vertente que se pode denominar «tradicional», é uma crítica do original ausente, que se interroga acerca de como editar um texto sem o original do autor, ao passo que na

vertente «moderna» é uma crítica do original presente, que se interroga acerca de como editar um texto com o original do autor (*La mediación*, pp. 145-6).<sup>29</sup>

De facto, se a presença do original significasse o acesso a *um* único texto pré-publicado, cremos que, sem embargo de o método de Lachmann ter que ser ligeiramente modificado, quanto mais não fosse quanto ao seu objectivo, a saber, o de produzir um texto que represente o mais fielmente possível a intenção do autor, dado que esta estaria já acessível através do original, a tarefa ficaria apesar de tudo mais facilitada do que aquilo que sucede em comparação com a crítica do original ausente. O método de Lachmann continuaria, *grosso modo*, a ser aplicável, ainda que os fins a alcançar deixassem de ser os mesmos dos da crítica tradicional. No entanto, a realidade, como indica MCGANN, é bem diferente. Por terem acesso a vários originais, e não somente a um, os críticos modernos vêem-se obrigados, de forma a alcançar a verdadeira intenção do autor, a construir um texto que, antes da intervenção do editor, nunca chegou a existir. MCGANN argumenta que a ideia de um texto final intencionado pelo autor corresponde à ideia de «original perdido» que os críticos textuais de obras clássicas procuram construir através da recensão. Ambos são «textos ideais», ou seja, não existem de facto, embora os críticos os usem heurísticamente de modo a focar o estudo dos documentos existentes. Tanto os editores clássicos como os modernos, continua MCGANN, laboram em direcção ao seu texto ideal através de um processo de recensão que tem por objectivo chegar tão próximo desse ideal quanto possível. Ambos são *termini ad quem*, e, embora não sejam exactamente alcançáveis, possibilitam ao crítico isolar e remover erros acumulados. Contudo, conclui MCGANN, o modelo clássico é quase sempre desadequado para o crítico de textos modernos porque este possui os «originais perdidos» cuja reconstrução é objectivo da crítica tradicional. Isto conduz a que, paradoxalmente, a noção de texto ideal que o crítico moderno visa atingir seja uma abstracção pura, ao passo que o texto ideal do crítico clássico permanece, enquanto se mantiver «perdido», historicamente verdadeiro (*A Critique*, pp. 56-7).<sup>30</sup>

Dito de outro modo, os esforços da crítica tradicional resultam num texto que *poderia ter existido*, ao passo que os esforços da crítica moderna estão condenados ao insucesso logo à partida, na medida em que os críticos sabem, de antemão, que, tendo acesso a vários originais, o processo de recensão culminará numa versão diferente de todas aquelas que o autor do texto efectivamente criou. Dado este cenário, é fácil perceber a razão pela qual a objecção de PARKER é extremamente forte quando vista à luz da edição póstuma de texto. Recorde-se que PARKER formulou a sua objecção a KNAPP e MICHAELS em textos publicados em 1983 e em 1984, precisamente numa altura em que, como mencionámos *supra*, a grande maioria dos críticos

textuais modernos, segundo MCGANN, continuava a aplicar o método de Lachmann, não obstante a sua inadequação, pelos motivos acima apontados, para a crítica do original presente.

Parece-nos, por conseguinte, insofismável que a responsabilidade, ou autoridade, textual, isto é, a responsabilidade sobre o conteúdo de uma obra literária, não recai somente sobre o autor no sentido que FOUCAULT dá ao termo, e, por isso, não é surpreendente que esta ideia de responsabilidade textual também se revele presente na mente de MCGANN, não obstante este não mencionar o trabalho de PARKER, nem empregar a mesma terminologia, a propósito desta questão. MCGANN argui que todos os textos são produzidos e reproduzidos sob condições sociais e institucionais específicas, e, por isso, todos os textos, incluindo os que aparentam ser puramente privados, são textos sociais, o que implica que um «texto» não seja uma «coisa material», mas sim um evento, ou grupo de eventos, materiais, uma localização no tempo, ou um momento no espaço, onde certos intercâmbios linguísticos estão a ser praticados (*The Textual Condition*, p. 21).<sup>31</sup>

Para MCGANN, o desiderato de apurar e respeitar a intenção, original ou final, do autor de um texto no âmbito da crítica do original presente será, na melhor das hipóteses, um factor a ter em consideração na edição de texto, mas não o seu objectivo único ou, sequer, um objectivo primordial, ao contrário do que era defendido, como vimos, pela tradição editorial anglo-americana desenvolvida sobre o método de Lachmann. Ora, a única razão pela qual, no nosso entender, é justificável relegar para segundo plano o objectivo de apurar a intenção do autor de um texto aquando do estabelecimento do mesmo com o intuito de o editar consiste em ser, de facto, impossível determinar, com um grau de certeza pelo menos satisfatório, que partes do texto em questão são da responsabilidade do autor e que partes são corruptelas introduzidas por outros agentes, dificuldade esta exacerbada pela existência de múltiplos originais e de versões publicadas em vida do autor. Se fosse relativamente fácil apurar a verdadeira intenção do autor, nenhum crítico textual arguiria que a procura dessa mesma intenção não deveria ser o objectivo primordial, porventura único, de uma edição. A objecção de PARKER mais não é do que uma constatação, com base no senso comum formado através da observação empírica, que os textos, *maxime* os literários (a propósito dos quais a objecção surge), acabam, ao longo do tempo, por ser, de uma forma mais ou menos substancial, modificados por outrem que não o autor original. Com efeito, a passagem do tempo faz com que a capacidade de distinguir entre as contribuições do autor original e as de outros agentes seja cada vez mais ténue, como o demonstra um argumento de PAUL EGGERT (*Securing the Past*) que analisaremos com algum detalhe na quinta secção do capítulo 3, onde o autor traça uma relação, por vezes directa, outras analógica, entre a edição de texto e a restauração e curadoria de obras de arte plástica e de

edifícios. É esta constatação de senso comum que conduz a que autores como MCGANN postulem que apurar a intenção do autor é um objectivo a ter em conta na edição de texto, mas não o objectivo principal, e a oferecer uma alternativa à linha seguida até então pela tradição editorial anglo-americana, a saber, a de, ao editar, ter em mente que, quando os textos são interpretados, estas leituras frequentemente evitam reflectir sobre as condições materiais (sociais e institucionais) das obras que estão a ser «lidas» e sobre as leituras que estão a ser executadas. Ora, continua MCGANN, essas condições materiais e institucionais são insusceptíveis de afastamento quando se está a editar um texto e, se for intenção do editor encetar uma edição académica de uma obra, as condições sociais que envolvem a produção de texto, refere MCGANN, e as que envolvem a revisão e a transmissão, acrescentamos nós, tornam-se manifestas e imperativas. Consequentemente, conclui MCGANN, apercebemo-nos de que os textos se encontram sempre dentro de um horizonte editorial (o horizonte da sua produção e reprodução) (*The Textual Condition*, p. 21).<sup>32</sup>

## 6. Conclusão

Como afirmámos na introdução a este capítulo, o primeiro problema sobre o qual este estudo incide consiste num paradoxo aparente que nasce a partir da conjugação da aceitação parcial da objecção de PARKER que temos vindo a discutir com a adesão ao argumento contra a teoria. A aceitação da objecção de PARKER é parcial porque, como demonstrámos, apenas é procedente quanto a uma das suas três conclusões, a de que a responsabilidade do conteúdo do texto de uma obra literária é apenas parcialmente do seu autor, sendo que há intervenções não negligenciáveis de revisores e editores incluídas, a par do texto criado pelo autor, nas versões publicadas da obra em questão. A procedência deste argumento depende, contudo, de uma concepção de autoria desadequada para a discussão para a qual o argumento visa contribuir.

É verdade que, à primeira vista, a objecção de PARKER refuta o argumento contra a teoria porque demonstra que há intervenções, por parte de terceiros, sobre a obra que alteram o significado da mesma, sendo que, no caso de edições póstumas, o autor nada pode fazer para impedir esta situação. Aceitar o argumento contra a teoria mantendo, simultaneamente, que PARKER tem razão em relação àquilo que afirma é, *prima facie*, contraditório. Contudo, a contradição é eliminada quando se constata que o argumento contra a teoria defende que o significado de um texto é produto da intenção do seu autor, sendo que, por «autor», se entende o criador intelectual do texto, e não o nome acerca do qual FOUCAULT tece as considerações mencionadas no início da secção anterior. Assim, a contradição transforma-se, em primeira

instância, num paradoxo porque a chamada de atenção que acabámos de efectuar implica que se considere que revisores e críticos textuais são autores, ou co-autores, das obras sobre as quais intervêm. Esta constatação, sem embargo de ser contra-intuitiva, permite aceitar simultaneamente a objecção de PARKER e o argumento contra a teoria; não permite, contudo, continuar a encarar a «objecção» como uma objecção, na medida em que, em rigor, nada refuta. O único mérito de todo o argumento de PARKER é o de chamar a atenção para o facto de que a autoria de uma obra literária não se circunscreve ao indivíduo cujo nome se lhe encontra associado: há tantos co-autores de uma obra literária em concreto quanto o número de indivíduos que sobre ela intervêm nas fases de produção, revisão e transmissão de texto, na medida em que todas estas intervenções são criações intelectuais.

O foco de PARKER é correcto ao nível da questão que suscita, mas falha na resposta fornecida. A conclusão de que há indivíduos que, nas fases de revisão e de transmissão, intervêm num texto criado por outrem não é a de que há significados acidentais ou trechos sem significado, algo que, como tivemos oportunidade de demonstrar na secção 4, pura e simplesmente não é possível, nem tão-pouco a de que há significados cuja responsabilidade é de terceiros; a conclusão que PARKER deveria ter retirado do seu argumento é a de que todas as obras literárias publicadas têm múltiplos autores que nunca são reconhecidos como tal, entendendo-se por «autor» criador intelectual de um texto. Com efeito, tal como PARKER e MCGANN, entre outros, convincentemente demonstram, os filólogos *criam* textos que nunca chegariam a existir sem a sua intervenção. Isto significa que estes autores, bem como outros, não estão errados quanto aos problemas que levantam, nem quanto à argumentação que usam para demonstrar que esses mesmos problemas existem e não são despiciendos, mas sim quanto às conclusões avançadas. Não há textos cujo significado é da responsabilidade de outrem que não o autor porque todos aqueles que intervêm em qualquer uma das fases da criação de uma obra literária são, em maior ou menor medida, co-autores da mesma, independentemente de haver, ou não, reconhecimento literário ou jurídico deste facto. Por isso, a concepção foucaultiana de autoria é desadequada para uma discussão sobre responsabilidade textual, ou, para utilizar o termo usado por PARKER, para uma discussão sobre a autoridade retida pelo autor de uma obra literária no culminar do seu processo de criação, que coincide com o momento da publicação, visto que a concepção de autoria de FOUCAULT não versa sobre o criador intelectual da obra, mas sim sobre um nome sob o qual determinadas obras podem ser aglutinadas.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> O texto desta secção é uma reformulação do que tivemos oportunidade de escrever em «Contra as teorias», pp. 1791-5, e «O princípio da legalidade», pp. 5572-4.

<sup>2</sup> By “theory” we mean a special project in literary criticism: the attempt to govern interpretations of particular texts by appealing to an account of interpretation in general.

<sup>3</sup> Theory attempts to solve – or to celebrate the impossibility of solving – a set of familiar problems: the function of authorial intention, the status of literary language, the role of interpretive assumptions, and so on. We will not attempt to solve these problems, nor will we be concerned with tracing their history or surveying the range of arguments they have stimulated. In our view, the mistake on which all critical theory rests has been to imagine that these problems are real. In fact, we will claim such problems only seem real – and theory itself only seems possible or relevant – when theorists fail to recognize the fundamental inseparability of the elements involved.

<sup>4</sup> The clearest example of the tendency to generate theoretical problems by splitting apart terms that are in fact inseparable is the persistent debate over the relation between authorial intention and the meaning of texts. Some theorists have claimed that valid interpretations can only be obtained through an appeal to authorial intentions. This assumption is shared by theorists who, denying the possibility of recovering authorial intentions, also deny the possibility of valid interpretations. But once it is seen that the meaning of a text is simply identical to the author’s intended meaning, the project of grounding meaning in intention becomes incoherent. Since the project itself is incoherent, it can neither succeed nor fail; hence both theoretical attitudes toward intention are irrelevant.

The mistake made by theorists has been to imagine the possibility or desirability of moving from one term (the author’s intended meaning) to a second term (the text’s meaning), when actually the two terms are the same. One can neither succeed nor fail in deriving one term from the other, since to have one is already to have them both.

<sup>5</sup> [T]he positive theorist adds intention, the negative theorist subtracts it.

<sup>6</sup> The claim that all meanings are intentional is not, of course, an unfamiliar one in contemporary philosophy of language. JOHN SEARLE, for example, asserts that “there is no getting away from intentionality,” and he and others have advanced arguments to support this claim. Our purpose here is not to add another such argument but to show how radically counterintuitive the alternative would be. We can begin to get a sense of this simply by noticing how difficult it is to imagine a case of intentionless meaning. Suppose that you’re walking along a beach and you come upon a curious sequence of squiggles in the sand. You step back a few paces and notice that they spell out the following words:

A slumber did my spirit seal;

---

I had no human fears:

She seemed a thing that could not feel

The touch of earthly years.

This would seem to be a good case of intentionless meaning: you recognize the writing as writing, you understand what the words mean, you may even identify them as constituting a rhymed poetic stanza – and all this without knowing anything about the author and indeed without needing to connect the words to any notion of an author at all. You can do all these things without thinking of anyone’s intention. But now suppose that, as you stand gazing at this pattern in the sand, a wave washes up and recedes, leaving in its wake (written below what you now realize was only the first stanza) the following words:

No motion has she now, no force;

She neither hears nor sees;

Rolled round in earth’s diurnal course,

With rocks, and stones, and trees.

One might ask whether the question of intention still seems as irrelevant as it did seconds before. You will now, we suspect, feel compelled to explain what you have just seen. Are these marks mere accidents, produced by the mechanical operation of the waves on the sand (through some subtle and unprecedented process of erosion, percolation, etc.)? Or is the sea alive and striving to express its pantheistic faith? Or has WORDSWORTH, since his death, become a sort of genius of the shore who inhabits the waves and periodically inscribes on the sand his elegiac sentiments? You might go on extending the list of explanations indefinitely, but you would find, we think, that all the explanations fall into two categories. You will either be ascribing these marks to some agent capable of intentions (the living sea, the haunting WORDSWORTH, etc.), or you will count them as nonintentional effects of mechanical processes (erosion, percolation, etc.). But in the second case – where the marks now seem to be accidents – will they still seem to be words?

Clearly not. They will merely seem to *resemble* words. You will be amazed, perhaps, that such an astonishing coincidence could occur. Of course, you would have been no less amazed had you decided that the sea or the ghost of WORDSWORTH was responsible. But it’s essential to recognize that in the two cases your amazement would have two entirely different sources. In one case, you would be amazed by the identity of the author – who would have thought that the sea can write poetry? In the other case, however, in which you accept the hypothesis of natural accident, you’re amazed to discover that what you thought was poetry turns out not to be poetry at all. It isn’t poetry because it isn’t language; that’s what it means to call it an accident.

<sup>7</sup> [A] dictionary is an index of frequent usages in particular speech acts - not a matrix of abstract, pre-intentional possibilities.

---

<sup>8</sup> In their attempts to clarify and improve upon some of the arguments of E.D. HIRSCH and his recent follower P.D. JUHL, STEVEN KNAPP and WALTER BENN MICHAELS refer to “the meaning of a text” without asking how the text reached the state in which they encounter it.

<sup>9</sup> All valid meaning is authorial meaning.

<sup>10</sup> The dominant editorial theory of the last three decades, W.W. GREG’s “Rationale of Copy-Text,” is invalid in most cases of belated revision because it is grounded on the assumption that every author retains full authority over anything he has written for as long as he lives.

<sup>11</sup> I have above ignored the practice of some eccentric editors who took as copy-text for a work the latest edition printed in the author’s lifetime, on the assumption, presumably, that he revised each edition as it appeared. The textual results were deplorable.

<sup>12</sup> Writers repeatedly fail to achieve their intended meanings during the actual creative process, even though their control over the emerging work is then at its strongest.

<sup>13</sup> [A]s JOHN DEWEY says, meaning is infused into the text at the moment each part is written. The “artist is controlled in the process of his work by his grasp of the connection between what he has already done and what he is to do next.” He must “at each point retain and sum up what has gone before as a whole and with reference to a whole to come”; if this does not happen, there will be “no consistency and no security in his successive acts.”

<sup>14</sup> In revising or allowing someone else to revise a literary work, especially after it has been thought of as complete, authors very often lose authority, with the result that familiar literary texts at some points have no meaning, only partially authorial meaning, or quite adventitious meaning unintended by the author or anyone else.

<sup>15</sup> At best, as MURRAY KRIEGER argues, [authors] turn these failures of original intention into opportunities for success in some unexpected direction, but flaws which result from shifting or imperfectly realized intentions commonly survive in the printed text in the form of “contrary details” which we override in our compulsion to make sense of what we read.

<sup>16</sup> [T]here is no limit to what someone can intend something to mean – or, to put this another way, (...) anyone can use anything to mean anything.

<sup>17</sup> [T]here is no such thing as ordinary language, at least in the naive sense often intended by that term: an abstract formal system, which, in John Searle’s words, is only used incidentally for purposes of human communication.

<sup>18</sup> “Ordinary language” is one of a number of terms used to designate a kind of language that “merely” presents or mirrors facts independently of any consideration of value, interest, perspective, purpose, and so on.

<sup>19</sup> For some, the defining constituent of ordinary language, or language, is its capacity to carry messages.

<sup>20</sup> But whatever the definition [of language], two things remain constant: (1) the content of language is an entity that can be specified independently of human values (it is, in a word, pure) and (2) a need is therefore created for another entity or system in the context of which human values can claim pride of

---

place. That entity is literature, which becomes by default the repository of everything the definition of language excludes.

<sup>21</sup> Cf. Davidson, «A Nice Derangement of Epitaphs».

<sup>22</sup> [T]he design or intention of the author is neither available nor desirable as a standard for judging the success of a work of literary art.

<sup>23</sup> Literary critics from the time of the New Critics have often systematically ruled out the possible relevance of biographical and textual evidence which I would call crucial to cogent literary theory as well as to responsible interpretation, and they have done so, often enough, while they were reading unreadable texts.

<sup>24</sup> [U]n tel nome permet de regrouper un certain nombre de textes, de les délimiter, d'en exclure quelques-uns, de les opposer à d'autres.

<sup>25</sup> Cf. TIMPANARO, *La genesi del metodo del Lachmann* e FIESOLI, *La genesi del Lachmannismo*.

<sup>26</sup> All current textual critics (...) agree that to produce a critical edition entails an assessment of the history of the text's transmission with the purpose of exposing and eliminating errors. Ultimately, the object in view is the same in each case: to establish a text which, in the now universally accepted formulation, most nearly represents the author's original (or final) intentions.

This critical commonplace has emerged gradually during the past two hundred years or so. It is a principle which assumes, quite correctly, that all acts of information transmission produce various sorts of corruption from the original material. Classical scholarship, which eventually produced the determinate breakthrough known as the Lachmann Method, established the basic rationale for the general procedures. Lacking the author's original documents, possessing only a more or less extensive set of later manuscripts, the classical editor developed procedures for tracing the internal history of these late manuscripts. The aim was to work out textual errors by revealing the history of their emergence. Ultimately, the method sought to "clear the text" of its corruptions and, thereby, to produce (or approximate) – by subtraction, as it were – the lost original document, the "authoritative text."

<sup>27</sup> These methods were soon applied to national scriptures of various kinds. In England, the New Bibliography centered its work in Shakespeare, where the problems which the Lachmann Method was fashioned to deal with were in certain respects quite similar.

<sup>28</sup> [I]n more recent periods, and especially in those which saw the emergence of modern textual criticism itself, authorial texts abound: draft copies, corrected drafts, fair copies (holograph, or amanuensis copies with or without autograph corrections for the press), proofs (uncorrected or corrected, sometimes by the author, sometimes by his editors).

<sup>29</sup> La existencia de esos originales ha sido suficiente para provocar un cambio de orientación en la crítica textual, ya que ésta, en la vertiente que se puede llamar "tradicional", es una crítica del original ausente, que se pregunta cómo editar un texto sin el original del autor, mientras que en la vertiente "moderna" es una crítica del original presente, que se pregunta cómo editar un texto con el original del autor.

---

<sup>30</sup> The idea of a finally intended text corresponds to the “lost original” which the textual critics of classical works sought to reconstruct by recension. Both are “ideal texts” – that is to say, they do not exist in fact – but in each case the critics use this ideal text heuristically, as a focussing device for studying the extant documents. Both classical and modern editors work toward their ideal text by a process of recension that aims to approximate the Ideal as closely as possible. Both are *termini ad quem* which, though not strictly reachable, enable the critic to isolate and remove accumulated error.

For the critic of modern texts, the classical model upon which his own procedures are based frequently does not suit the materials he is studying, and has often served, in the end, to confuse his procedures. Because this textual critic actually possesses the “lost originals” which the classical critic is forced to hypothesize, his concept of an ideal text reveals itself to be – paradoxically – a pure abstraction, whereas the classical critic’s text remains, if “lost,” historically actual. Modern editors who possess a large body of prepublication materials therefore stand in an entirely different relation to the editorial situation than do their classical counterparts.

<sup>31</sup> [T]exts are produced and reproduced under specific social and institutional conditions, and hence (...) every text, including those that may appear to be purely private, is a social text. This view entails a corollary understanding, that a “text” is not a “material thing” but a material event or set of events, a point in time (or a moment in space) where certain communicative interchanges are being practiced.

<sup>32</sup> When texts are interpreted, the readings frequently (...) avoid reflecting on the material conditions of the works being “read” and the readings being executed. Those material and institutional conditions, however, are impossible to set aside if one is editing a text; and if one intends to execute a scholarly edition of a work, the social conditions of textual production become manifest and even imperative. Consequently, one comes to see that texts always stand within an editorial horizon (the horizon of their production and reproduction).

# 3

## Curadoria textual

### 1. Introdução

Neste capítulo construímos os argumentos de base que nos permitirão, no capítulo 6, afastar o paradoxo criado pelo primeiro problema, que pode ser formulado através da questão «O que é um filólogo?», paradoxo esse que advém de se considerar os filólogos como co-autores das obras literárias sobre as quais intervêm. Na segunda secção, começamos por esclarecer que os filólogos susceptíveis de ser considerados co-autores de obras literárias são somente os revisores editoriais e os críticos textuais, que serão designados, ao longo deste estudo, através da expressão «curadores textuais». As razões que nos conduzem a adoptar esta nomenclatura, bem como a arguir que a Filologia, na sua vertente de revisão editorial e de crítica textual, é uma forma de curadoria, são expostas na secção 3.

Conceber a Filologia como curadoria textual é, de facto, importante para se perceber os motivos pelos quais todos os curadores textuais são co-autores das obras literárias por si curadas, dado que a actividade de curadoria consiste em administrar património de outrem, sendo que, quando esses patrimónios são textos, a actividade de curadoria textual que sobre eles é efectuada inclui, para além da vertente administrativa, uma criação intelectual por parte do curador. Para que estas considerações sejam facilmente inteligíveis, na secção 4 esclarecemos em que medida, e em que acepções, textos podem ser encarados como património, sendo que, na secção 5, discutimos de que modo é que o texto, enquanto património, pode ser administrado pelo curador textual.

### 2. Tipos de filólogo

Ao falar da importância da crítica textual, MCGANN observa que, até às primeiras décadas do século XX, aquilo que hoje em dia designamos por «Estudos de Literatura e de Cultura» era designado por «Filologia», sendo que se entendia que todos os procedimentos interpretativos desta disciplina se fundavam na crítica textual. Contudo, no século XX, os estudos textuais deslocaram o seu centro da Filologia para a hermenêutica, uma sub-disciplina filológica centrada na interpretação especificamente literária da cultura (*Our Textual History*).<sup>1</sup>

Pode constatar-se, a partir desta observação, que a Filologia era, tradicionalmente, uma disciplina que abarcava várias sub-disciplinas especializadas que, apesar de diferentes entre si, tinham (e continuam a ter) em comum o facto de incidirem sobre a análise de textos. MCGANN nota, igualmente, que o termo «Filologia» caiu em desuso, o que pode ser explicado através da verificação de que os praticantes das referidas sub-disciplinas especializadas não as consideram, actualmente, como sub-disciplinas da Filologia, mas sim como disciplinas totalmente autónomas. Em relação ao caso português,\* IVO CASTRO observa que, mais do que ter caído em desuso, «Filologia» é um vocábulo que adquiriu, ao longo do tempo, um sentido técnico:

É frequente (...) vermos (...) as actividades centradas no estudo da produção de linguagem e de literatura serem classificadas como filológicas (...). Isto porque o uso corrente da língua continua a chamar *filólogos* aos linguistas, aos literatos e a outros estudiosos afins, sem que estes se reconheçam na designação ou sequer a apreciem como justa descrição das suas ocupações. Existe uma inadequação entre o significado geral e tradicional do termo «Filologia» e algumas disciplinas científicas ou artísticas a que ele é atribuído, inadequação que decorre de não ser tomada em conta a autonomização que essas disciplinas (designadamente a linguística e as ciências literárias) alcançaram a partir do séc. XIX em relação à sua raiz comum. (*Filologia*, pp. 602-3)

Assim, a crítica literária, a crítica textual, a hermenêutica ou a linguística, por exemplo, apesar de terem em comum o facto de os seus praticantes trabalharem sobre textos, não são vistas, contemporaneamente, e de um ponto de vista técnico, nem como «Filologia», nem como sub-disciplinas desta. Segundo CASTRO, hoje em dia «Filologia» designa, tecnicamente, uma ciência cujas «funções e preocupações – aquelas mais de perto associadas à produção material e à existência histórica do texto escrito – não foram transferidas», sendo que essas mesmas funções «desencadearam novas disciplinas» que, «para além da compartimentação de abordagens próprias, são entre si solidárias por visarem um objecto comum, que também é complexo: o texto e a sua escrita» (*Idem*, p. 604). As principais disciplinas desencadeadas pela

---

\* Entende-se, por «caso português», a questão de uso linguístico descrita no texto, que é, com efeito, um caso de evolução do uso da língua portuguesa. Não se pretende defender que existe uma Filologia, bem como uma evolução histórica desta disciplina, que seja especificamente portuguesa, distinta da Filologia em geral.

Filologia são, de acordo com CASTRO, a paleografia, a codicologia, a manuscriptologia e a bibliografia material (*Idem*, pp. 604-5).

Em suma, pode dizer-se que, a partir de uma única disciplina, a Filologia, surgiram várias outras disciplinas que têm em comum o facto de incidirem sobre textos. Estas disciplinas podem ser divididas em dois grandes grupos, a saber, o grupo das disciplinas que continuam a ser filológicas, e que, por conseguinte, são sub-disciplinas da Filologia, e o grupo das disciplinas que descendem da Filologia, mas que atingiram um grau de autonomização que as torna independentes, e, por isso, não são sub-disciplinas da Filologia.

Tendo em atenção este quadro, é necessário notar que, sem embargo de haver uma perfeita autonomização *conceptual* entre certas actividades que se debruçam sobre textos, e que justifica que as mesmas sejam descritas como disciplinas independentes entre si, ao nível das *metodologias* adoptadas para a prossecução das referidas actividades não é correcto falar-se em autonomização, sendo mais indicado pensar-se em especialização. As disciplinas actualmente designadas por «crítica literária» e «crítica textual» são *actividades* autónomas porque o trabalho que desenvolvem sobre textos tem *finalidades* distintas; no entanto, as metodologias empregues, tanto por críticos literários como por críticos textuais, para atingir os objectivos respectivos de cada uma das suas áreas não são autónomas, mas sim especializadas.

A diferença que pretendemos introduzir através da utilização dos termos «autónomo» e «especializado» poderá ser melhor esclarecida através da análise a uma observação efectuada por FREDSON BOWERS há cerca de meio século. Segundo BOWERS, é caso de forte perturbação a constatação de que há falta de contacto entre críticos literários e críticos textuais. Todos os críticos praticantes, pela humildade das suas almas, refere o autor, deveriam estudar a transmissão de um determinado texto (*Textual & Literary Criticism*, p. 4).<sup>2</sup> Ao comentar as variantes encontradas em diferentes testemunhos de *Hamlet*, BOWERS defende que determinar, por exemplo, se SHAKESPEARE escreveu a palavra «*sallied*» ou a palavra «*solid*» valeria sumamente a pena, independentemente do número de horas que tomasse, porque apurar o que SHAKESPEARE realmente escreveu é um ponto importante de interpretação da obra, em virtude de a palavra «*sullied*» suportar a contenção, à qual BOWERS adere, segundo a qual HAMLET sente que a sua honra, natural ou herdada, foi manchada (*soiled*) pela nódoa que é o sangue desonroso da sua mãe (*Idem*, p.7).<sup>3</sup>

BOWERS pretende chamar a atenção para o facto de que há uma interligação entre crítica literária e crítica textual que não pode ser ignorada. Tanto o crítico literário como o crítico textual devem ser vistos como filólogos especializados, e não como cultores de disciplinas completamente separadas entre si, i.e., disciplinas que não têm uma conexão nem no âmbito

dos objectivos por si prosseguidos, nem no âmbito das metodologias empregues para alcançar esses objectivos. O exemplo de BOWERS demonstra que o rigor com que o crítico textual deve executar a sua tarefa é justificável não só por razões científicas (próprias da disciplina académica «crítica textual») ou éticas (e.g., descobrir exactamente o que é que o autor escreveu) mas também por razões hermenêuticas, i.e., de interpretação da obra, que, num quadro de autonomização *total* quer quanto aos objectivos, quer quanto às metodologias empregues, entre crítica textual e crítica literária, seriam preocupação exclusiva do crítico literário. Da mesma forma, o crítico literário, cuja actividade é interpretar textos e efectuar análises literárias, tem, de forma a não ver a credibilidade do seu trabalho posta em causa, que se preocupar em perceber se os testemunhos por si utilizados são fidedignos, ou se estão corrompidos ao ponto de serem imprestáveis para analisar as ideias do autor originário. Assim, da mesma forma que um neurologista tem que ter noções básicas de cardiologia, e vice-versa, pois há uma interligação entre o cérebro e o coração, visto que ambos são órgãos do corpo humano, que é o objecto de estudo da medicina, críticos textuais e críticos literários têm, respectivamente, que ter conhecimentos elementares de análise hermenêutica e das ferramentas usadas na edição de texto, dado que o objecto de estudo de ambos é o texto. As considerações de PARKER e de MCGANN analisadas ao longo do capítulo anterior demonstram cabalmente a necessidade desta ligação. Tal não impede que se veja a crítica literária e a crítica textual como disciplinas autónomas, desde que se entenda que o grau de autonomia é equivalente ao existente entre neurologistas e cardiologistas; os especialistas nestas áreas são todos médicos, da mesma forma que os especialistas nas áreas que lidam com a palavra, ou com textos, são filólogos, independentemente de, tecnicamente, esta designação não ser, porventura, considerada adequada.\* Isto é assim porque, apesar de haver autonomia quanto às finalidades próprias de cada uma das disciplinas oriundas da Filologia no seu sentido mais antigo, há um conjunto de metodologias e competências que continuam a ser partilhadas. Assim, a crítica literária e a

---

\* Em todo o caso, no nosso entender, na medida em que os filólogos são amigos (φίλος [*filos*]) da palavra (λόγος [*logos*]), o termo «Filologia» deveria ser usado, tecnicamente, em referência à área que, de forma genérica, lida com a palavra, tal como, de resto, sucedia tradicionalmente. O uso técnico actual de «Filologia» aplica-se apenas como termo geral a algumas disciplinas especializadas que lidam com texto, mas não a todas, o que, do nosso ponto de vista, é tão absurdo como, hipoteticamente, conferir a um especialista em Direito Constitucional o epíteto «constitucionalista» defendendo, simultaneamente, que constitucionalistas não são juristas.

crítica textual são autónomas porque a finalidade do trabalho do crítico literário é interpretar e estabelecer ligações entre diferentes obras literárias, ao passo que o desiderato prosseguido pelo crítico textual consiste em editar textos. Estas actividades são, conforme acima referido, conceptualmente distintas entre si, ou seja, editar um texto *não é* o mesmo que efectuar uma análise literária do mesmo. Esta asserção não traz nada de novo à discussão, sendo, entre os autores, um ponto pacífico. O que a citação de BOWERS realça, no entanto, é que, para se editar textos, tem que se empregar métodos de análise literária, do mesmo modo que, para se elaborar críticas literárias, os literatos têm que estar a par da forma como os editores utilizam metodologias da crítica textual.

Por estas razões, pode falar-se de autonomia entre a crítica literária e a crítica textual quanto às finalidades que animam cada uma das disciplinas, mas, em relação às metodologias empregues, é mais correcto referir que há uma especialização. Com efeito, certos métodos empregues pelo crítico textual na edição de texto são indispensáveis para a crítica literária, e vice-versa. A diferença reside no grau de aprofundamento do conhecimento teórico e das habilitações práticas respeitantes a cada um desses métodos. Isto significa que o crítico literário tem, para desenvolver a sua actividade, que estar a par da existência de procedimentos de edição textual como, por exemplo, a transcrição, que é partilhado tanto pela edição diplomática como pela edição crítica, bem como procedimentos específicos da edição crítica, tais como a recensão, a colação ou o estabelecimento do texto, porque este conhecimento permite-lhe entender as razões pelas quais o testemunho por si escolhido para elaborar uma crítica literária pode não ser fidedigno, permitindo-lhe decidir, através da aplicação dos critérios científicos próprios da crítica textual, qual, de entre os testemunhos disponíveis, será o mais credível. O que não lhe é exigível é que tenha um conhecimento teórico e prático equivalente àquele que é exigido a um crítico textual. Este é, desta forma, um especialista em crítica textual, visto que tem conhecimentos teóricos e práticos acerca do funcionamento da disciplina muito mais aprofundados e desenvolvidos do que aqueles de que o crítico literário ou o linguista,<sup>4</sup> por exemplo, dispõem. Estamos perante uma relação de especialização precisamente porque os profissionais destas outras áreas também têm que ter conhecimentos de crítica textual, embora não tão aprofundados. Se este requisito fosse dispensável, isto é, se críticos literários, linguistas ou outros filólogos, no sentido comum do termo, pudessem desenvolver as suas actividades postergando as ferramentas da crítica textual, e vice-versa, então, nesse caso, haveria autonomia entre as disciplinas, e não especialização. Contudo, os argumentos de BOWERS, bem como uma análise da prática das várias disciplinas que lidam com textos, demonstram que há

uma especialização metodológica, e não uma autonomia, na medida em que todas estas disciplinas partilham, em maior ou menor grau, os mesmos métodos.

Os filólogos a que se refere a pergunta «O que é um filólogo?» são os revisores editoriais e os críticos textuais. Fica, assim, feita a ressalva de que os argumentos sobre curadoria e co-autoria desenvolvidos ao longo deste trabalho se aplicam a estes filólogos, e não ao crítico literário, ao linguista, ou a outros filólogos, e, naturalmente, à crítica textual, e não à crítica literária, à linguística ou a outras sub-disciplinas da Filologia.

### **3. Da curadoria em geral à curadoria textual**

Entrando, assim, no tema da curadoria textual, temos que, tal como observa GUMBRECHT, o termo «Filologia» pode ser utilizado em referência a duas realidades. Por um lado, encontram-se definições da palavra Filologia que, trazendo-a de volta ao seu significado etimológico de «interesse em ou fascínio por palavras», tornam a noção sinónima de qualquer estudo da linguagem ou de praticamente qualquer estudo de qualquer produto do espírito humano. Este é o sentido mais antigo de Filologia, e aquele que, pelas razões avançadas na secção anterior, deve ser mantido enquanto termo de arte para designar todas as actividades que se relacionam com textos. Por outro lado, continua GUMBRECHT, temos um significado de Filologia mais específico e, nota o autor, familiar, que se encontra circunscrito a uma curadoria de texto histórico referente exclusivamente a textos escritos (*The Powers*, p. 3).<sup>5</sup>

Para obviar confusões terminológicas, usaremos a expressão «curadoria textual» em referência ao segundo sentido de «Filologia» identificado por GUMBRECHT. Tal como sucede em relação a «Filologia», o termo «filólogo» não é errado nem perde actualidade, mas é demasiado abrangente para os nossos propósitos, dado que as nossas observações não se aplicam a todos os filólogos, mas apenas àqueles que tivemos o cuidado de destacar na secção anterior. A estes referir-nos-emos através da expressão «curadores textuais».

Detendo-nos, assim, no segundo sentido proposto por GUMBRECHT, isto é, na noção de que a Filologia é, segundo o autor, «uma curadoria de texto histórico», torna-se necessário averiguar o que significa «curadoria» neste contexto. O uso desta expressão para designar a actividade filológica é intrigante porque, habitualmente, não se pensa na Filologia como sendo curadoria. No entanto, a alusão não é, de todo, desajustada. Etimologicamente, a aproximação entre os termos «Filologia» e «curadoria», bem como entre os substantivos «filólogo» e «curador», faz todo o sentido, na medida em que «*curare*», em latim, é um vocábulo que pode ser usado em referência à actividade de «tomar conta de» algo, ou «administrar», sendo a

pessoa que o faz um «*curator*». Quatro exemplos de usos comuns da palavra «curadoria» noutros contextos ilustram que a mesma é sempre usada com o intuito de aludir à administração de um património:

1) O trabalho do curador de arte, que consiste em conceber e supervisionar uma exposição de arte, é uma curadoria, ou seja, é uma tarefa de gestão, ou administração, que tem por objecto seleccionar as peças que farão parte da exposição, bem como encetar as negociações necessárias para garantir a presença das mesmas, o que poderá ser feito quer pelo próprio curador, quer por agentes nos quais estas funções sejam delegadas.

2) «Curadoria» é o termo genérico utilizado em referência às funções do curador de museu, que são, identicamente, de gestão e administração, visto que o curador se encontra incumbido, por exemplo, de efectuar todas as diligências indispensáveis à segurança das obras de arte do museu a seu cargo, tanto no interior do mesmo como em transporte, de se certificar que as obras de arte não se deterioram no interior do museu, ou de velar pela sua restauração.

3) No âmbito da conservação e restauro de obras de arte é frequente denominar-se os profissionais desta área como «curadores»; a curadoria que estes profissionais executam é uma forma de administração, dado que parte da administração de um bem em geral, e de uma obra de arte em particular, consiste em conservá-la ou restaurá-la fisicamente.

4) No Direito, institui-se uma relação de assistência denominada «curadoria» quando alguém é, por decisão judicial, nomeado curador, por exemplo, do ausente ou do inabilitado, assumindo a administração dos interesses patrimoniais do curatelado.\*

Pese embora o facto de estas actividades serem substancialmente diferentes tanto entre si como em relação à Filologia, é nossa contenção que, tal como em todas as actividades acima

---

\* A figura do curador *ad litem* é substancialmente diferente da do curador descrito em texto. O curador *ad litem* é efectivamente representante do curatelado, e não assistente; esta relação de representação tem por objecto a representação em juízo. Em comum com o curador enquanto assistente o curador *ad litem* também é nomeado por decisão judicial, para além de que as suas funções podem, se o litígio assim o exigir, incidir sobre a administração de interesses patrimoniais do curatelado. A diferença, para os propósitos relevantes para este trabalho, entre o curador/assistente e o curador/representante acaba por se verificar no escopo daquilo que é administrado: no primeiro caso, circunscreve-se à administração de interesses patrimoniais do curatelado, ao passo que, no segundo caso, inclui-se a administração de interesses pessoais do curatelado, o que aproxima o curador *ad litem* mais da figura do tutor do que da figura do curador/assistente. A diferença entre tutor e curador é abordada nas páginas 42 e 43. As referências posteriores à «curadoria jurídica» devem ser entendidas como reportadas à figura do curador/assistente.

mencionadas a título de exemplo, também a Filologia é uma actividade nos termos da qual o filólogo tem a seu cargo a tarefa de cuidar de algo, isto é, de uma parte, ou da totalidade, de património alheio, que, neste caso, é o texto criado por um determinado autor.

Poder-se-á levantar a questão de saber por que razão somente certas actividades de gestão e de administração, como as acima exemplificadas, são denominadas pelo termo «curadoria», ao passo que outras são designadas por outros termos. É o que acontece, por exemplo, com a administração de uma empresa ou de um condomínio. Há duas explicações para este facto. A primeira prende-se com a evolução linguística da palavra «curadoria», que parece, conforme os dois primeiros exemplos mostram, ter evoluído no sentido de a sua aplicação se circunscrever à administração de obras de arte. O terceiro exemplo, por seu turno, indica que o termo é igualmente aplicável em relação ao restauro e conservação, também aqui, de obras de arte. Há, aparentemente, uma relação entre o vocábulo «curadoria» e a arte que a evolução das línguas românicas não manteve para designar a gestão e administração de outros bens. Esta explicação é, à primeira vista, refutada pelo quarto uso acima mencionado; com efeito, a relação jurídica de assistência tecnicamente denominada por «curadoria» não confere, ao curador, poderes para administrar somente obras de arte de que o curatelado seja eventualmente proprietário. Aqui, os poderes de gestão incidem, potencialmente, sobre todo o património do curatelado, pelo que não há qualquer relação entre a curadoria jurídica e a administração de obras de arte. É, no entanto, importante notar que, e esta é a segunda explicação, a evolução linguística dos termos técnico-jurídicos nem sempre acompanha a evolução linguística das demais palavras de uma língua. A curadoria, no Direito actual, é um instituto do Direito Civil tributário de um outro instituto existente no Direito Romano, que não versava sobre a administração de obras de arte, ou de património em geral, mas sim de pessoas. Conforme refere ANTÓNIO MENEZES CORDEIRO, «[d]e origem romana, o curador acompanhava os jovens, dos 14 aos 25 anos. (...) A figura foi recuperada, no Direito italiano, aquando da preparação do Código Civil de 1942, para designar a entidade encarregada de velar pelo inabilitado» (*Tratado*, pp. 502-3). No Direito português actual, não compete ao curador do inabilitado velar pela pessoa deste, mas sim autorizar «os actos de disposição de bens [do inabilitado] entre vivos e de todos os que, em atenção às circunstâncias de cada caso, forem especificados na sentença», conforme dispõe o n.º 1 do artigo 153.º do Código Civil. Isto significa que o curador é administrador do *património* de um indivíduo, mas não é administrador da *pessoa* desse mesmo indivíduo. Só há administração sobre indivíduos em casos de interdição. Assim sendo, «[a] especial diferença entre a interdição e a inabilitação mantém-se (...) no domínio das situações de natureza pessoal; o curador – ao contrário do tutor – não pode tomar quaisquer

medidas no tocante ao inabilitado, o qual se conserva livre, na esfera pessoal» (*Idem*, pp. 502-3). Dito por outras palavras, o tutor administra a pessoa, o curador administra o património. Ambos são administradores; contudo, por razões de clareza e precisão técnica, há duas designações para a actividade «administrar», correspondendo cada designação a um tipo de administração distinto, a da pessoa ou a do património. No entanto, estas duas designações são, na realidade, apenas dois exemplos. Há vários termos técnico-jurídicos para designar a pessoa que tem a seu cargo administrar algo, como, por exemplo, «agente», «comissário», «mandatário», «trabalhador», «prestador de serviços», «representante», etc. «Administrador» é, também, um outro termo técnico-jurídico que existe a par dos acima mencionados, bem como de outros, para designar aquilo a que nos referimos, no âmbito da linguagem não-técnica, como «administrar algo».

Isto significa que, no discurso jurídico, a utilização de termos como «curador», «mandatário» ou «tutor» depende de circunstâncias como, por exemplo, o objecto da administração ou as condições em que a mesma surja. Tutores e curadores, por exemplo, são sempre nomeados por um tribunal, mas um mandatário é alguém livremente escolhido pelo mandante, e, por isso, o que está na base desta relação\* é um negócio jurídico, não uma decisão judicial. Razões de clareza e precisão técnica justificam a existência de vários termos para designar a actividade «administrar», o que leva a que o administrador de um condomínio seja um «administrador», ao passo que o administrador dos recursos humanos de uma empresa seja, por hipótese, um «trabalhador».

«Curadoria» é, assim, um termo técnico-jurídico com um sentido muito preciso. Fora do Direito é um termo utilizado em referência à administração de um tipo específico de património, a saber, obras de arte. No entanto, não existe nenhuma razão que justifique a circunscrição do termo à administração de obras de arte. Na realidade, qualquer tipo de administração é uma espécie de curadoria, como o demonstra a etimologia dos termos. Ora, textos também podem ser administrados, independentemente de serem, ou não, obras de arte. O filólogo é o agente responsável pela administração de textos, e, por isso, sendo toda a administração uma actividade de curadoria, pode designar-se o filólogo através da expressão «curador textual». Contudo, o facto de o texto ser uma coisa incorpórea, dado que não se confunde com o suporte material que possibilita o seu acesso, coloca duas dificuldades, que podem ser formuladas através das seguintes perguntas: 1) Como pode uma realidade imaterial ser considerada um património, especialmente nos casos em que a obra literária é destituída de

---

\* O mandato pode ser sem representação ou com representação.

valor de mercado e, por conseguinte, apenas tem valor subjectivo para o próprio autor? 2) Como se administra uma coisa que não tem existência física? As próximas duas secções deste capítulo são dedicadas às respostas a estas questões.

#### 4. Textos como património

A qualificação do texto como sendo um património do seu autor não coincide totalmente com os sentidos económico e jurídico do termo. Para além de ser um património nestas duas acepções, o texto é igualmente um património na acepção da denominada «teoria pessoal», ou «personalista», de «património», cuja «nota característica», segundo A. M. ALMEIDA COSTA,

reside na *subjectivização* dos conceitos de património e de dano patrimonial. Partindo da natureza instrumental do universo económico, cuja protecção apenas se justificaria porque integra um requisito indispensável da livre realização da pessoa humana, o património assumiria uma **estrutura relacional**: longe de se esgotar num mero conjunto de coisas ou posições económicas, em si mesmas consideradas, ele consistiria na **relação fáctica** entre essas coisas ou posições e o *concreto* titular, consubstanciando a expressão de um conteúdo de «utilidade» medido em função dos específicos interesses do último. (...) [O] património constituiria, portanto, uma «unidade estruturada em termos pessoais-individuais» (*personal strukturierte Einheit*) ou, mesmo, um «bem jurídico pessoal» (...), aferindo-se a correspondente lesão segundo padrões estritamente *subjectivos*. (...) Por outro lado, a noção de património abarcaria bens destituídos de qualquer relevância económica (=inconvertíveis em dinheiro), desde que portadores de um mero **valor afectivo** (*Affektionswert*) – v.g., diários privados, fotografias, cartas íntimas (...). (*Artigo 217.º*, pp. 277-8)

Esta citação de ALMEIDA COSTA é retirada da sua anotação ao artigo 217.º do Código Penal, epigrafado «burla», e surge no contexto de uma refutação da utilidade da concepção personalista de «património» para a interpretação da expressão «prejuízo patrimonial», presente no nº 1 do artigo mencionado, tendo em vista a definição do tipo do crime de burla. Ainda que porventura irrelevante para a aplicação deste artigo, a posição segundo a qual há bens que são inconvertíveis em dinheiro é, no nosso entender, errada. O que ALMEIDA COSTA deveria ter defendido é que há bens que, em certos momentos da sua existência, não têm valor de mercado, e que o valor subjectivo que lhes seja atribuído pelo seu titular concreto é irrelevante na determinação da existência de um prejuízo patrimonial para efeitos penais. Isto

faz com que esses bens não possam, circunstancialmente, ser convertidos em dinheiro pelo simples facto de não haver ninguém disposto a pagar para os adquirir. No entanto, esta conjuntura é alterável a todo o momento, pelo que, se, eventualmente, aparecer alguém que esteja disposto a pagar algo por um bem, seja ele qual for, esse bem passará a ser convertível em dinheiro. Não nos parece, por conseguinte, plausível arguir que há bens que são por definição inconvertíveis em dinheiro.

O exemplo normalmente dado para ilustrar a posição mantida por ALMEIDA COSTA é o da vida humana. Com efeito, é de todos conhecido o adágio segundo o qual «a vida humana não tem preço». Esta afirmação, contudo, só faz sentido a partir de um determinado prisma, a saber, aquele que considera que todo o ser humano tem uma dignidade intrínseca, dignidade essa que impede que possa ser aposto um valor pecuniário à sua vida. Por estas razões, a admissibilidade de atribuir indemnizações em resultado de homicídio à família da vítima, por exemplo, é filosoficamente justificável não porque se esteja a traduzir a vida humana num dado valor pecuniário, mas sim porque os familiares da vítima sofreram, eles próprios, danos não-patrimoniais em razão da morte da vítima. A mesma lógica preside, nos ordenamentos jurídicos em que tal é admissível, à atribuição de uma indemnização por dano morte; ao contrário dos danos não-patrimoniais dos familiares da vítima, o dano morte é sofrido pela própria vítima, e, por isso, a indemnização a atribuir não será aos herdeiros, mas sim ao autor da sucessão, sendo que o valor é acrescentado à massa da herança e, aí sim, chegará à esfera jurídica dos herdeiros. São, por conseguinte, estes danos não-patrimoniais que o Direito admite serem convertíveis em dinheiro, e não a vida da vítima *per se*.

Este raciocínio, contudo, não comprova que o valor «vida humana» é inconvertível em dinheiro. Demonstra, isso sim, que, por respeito ao princípio da dignidade da pessoa humana, o Direito se recusa a converter a, bem como a legitimar a conversão feita por particulares da, vida humana em dinheiro. Esta recusa não impede, contudo, que se atribua valor pecuniário a uma vida. Pense-se numa hipótese em que alguém, a troco do pagamento de uma avultada soma em dinheiro à sua família, se dispõe a fazer o papel de presa num encontro de caça recreativa. Há uma transacção, decerto ilegal, ofensiva de princípios fundamentais de Direito que tornariam a soma pecuniária, por um lado, inexigível em tribunal, e que, por outro lado, fariam recair sobre os «compradores», bem como sobre os caçadores, responsabilidade penal a partir do momento em que a caça começasse, mas a possibilidade fáctica da ocorrência dessa mesma transacção prova que se pode atribuir valor pecuniário a uma vida. Observe-se que o Direito tem o poder de qualificar negócios jurídicos como lícitos ou ilícitos, mas não tem a capacidade de, por fiat legislativo, jurisprudencial ou doutrinário, determinar que a vida humana, ou

qualquer outro valor ou bem, é inconvertível em dinheiro. Esta é uma discussão filosófica que não pode ser decidida através do argumento segundo o qual contratos como o acima mencionado a título de exemplo são nulos. A dignidade da vida humana é um princípio fundamental de Direito que tem que ser protegido pela ordem jurídica, mas o facto de tal protecção ser uma necessidade demonstra que é possível, facticamente, concluir negócios que desrespeitem este princípio. Por conseguinte, a vida humana é, tal como todos os bens, convertível em dinheiro, não obstante essa mesma conversão poder ser feita a propósito de fins ilícitos.

Assim, apesar de ser imprestável para o Direito Penal, a concepção de «património» fornecida pela teoria personalista torna possível qualificar o texto de uma obra como sendo um património do seu autor imediatamente a partir do momento da sua criação, na medida em que, para este, o texto tem valor pelo simples facto de ser uma criação intelectual sua. Dito por outras palavras, o texto não adquire o estatuto de «património» apenas a partir do momento em que uma editora, durante a vida do autor, ou um curador textual, após o falecimento daquele, o explora economicamente proporcionando-lhe a atribuição, por parte do mercado, de um determinado valor pecuniário. A teoria personalista permite que o texto seja considerado como um património independentemente de o mesmo vir, algum dia, a ter valor de mercado.

Ao referir-se a «específicos interesses do último», tendo em vista o «titular» (i.e., o criador intelectual), por exemplo, da coisa incorpórea «texto», ALMEIDA COSTA pretende justificar a inadequação da concepção personalista de património para o Direito Penal em virtude de o Direito Penal obedecer a padrões de objectividade que são incompatíveis com uma concepção de património completamente subjectiva. A teoria personalista é, de facto, desajustada para estabelecer o valor pecuniário concreto de coisas em geral, bem como de coisas incorpóreas como, por exemplo, textos, em particular. No entanto, revela que qualquer coisa pode ser considerada como um património, incluindo coisas cujo valor de mercado é inexistente. É isto que sucede entre o período em que o texto é criado e a sua divulgação. O *Livro do Desassossego*, por exemplo, não tinha valor de mercado antes de a equipa de curadores textuais orientada por PRADO COELHO o ter curado, mas os vários textos que compõem esta obra já eram património de PESSOA antes de os curadores se terem debruçado sobre eles. A intervenção dos curadores textuais permite que, no futuro, textos nestas condições possam, pela notabilidade e importância cultural entretanto adquiridas, passar a ser, para além de património do seu autor, «património nacional cultural». Aqui, a noção de «património» deriva de uma variante da teoria personalista que se encontra implícita num diploma legal, a saber, a Lei nº 107/2001, de 8 de Setembro (Lei de Bases do Património Cultural), e que poderá

ser designada por «teoria colectivista», na medida em que os motivos que levam à protecção dos bens abrangidos por esta Lei não são medidos em função dos interesses subjectivos de uma determinada *pessoa*, mas sim dos interesses de uma *comunidade*, que serão apurados tendo em conta a «relevância para a compreensão, permanência e construção da identidade nacional e para a democratização da cultura» desses mesmos bens, conforme dispõe o nº 1 do artigo 1º da Lei acima mencionada.

Desta forma, a teoria colectivista não se identifica integralmente com a teoria personalista. Ambas têm em comum o facto de atribuírem a certos bens um valor subjectivo que resulta de uma apreciação do bem que tem em conta não a sua utilidade económica, avaliável pecuniariamente (ou seja, objectivamente), mas a sua importância cultural, moral ou afectiva. No entanto, existe uma diferença importante, que reside na seguinte circunstância: ao passo que a concretização da importância cultural, moral ou afectiva, efectuada com o intuito de qualificar, ou excluir, um bem como pertencendo ao património cultural de uma determinada sociedade, é feita através de uma avaliação que tem em consideração os interesses contemporâneos da sociedade, no caso da teoria personalista todas as considerações são feitas por determinado indivíduo, tendo somente em conta os seus próprios gostos e interesses. Assim, a teoria personalista permite qualificar como «património» qualquer bem, material ou imaterial, que tenha uma importância subjectivamente determinada por e para cada indivíduo, ao passo que a teoria colectivista permite classificar qualquer bem, igualmente material ou imaterial, como sendo um «património» porque a comunidade, no seu todo, lhe atribui uma elevada importância cultural, moral ou afectiva.

Posto isto, o ponto onde queremos chegar é o de que a qualificação de determinada realidade, material ou imaterial, como sendo um «património» não depende exclusivamente das suas potencialidades económicas. Com efeito, a partir do prisma do seu autor, o texto, enquanto criação intelectual, tem um valor estritamente «pessoal-individual», «subjectivo» ou «afectivo». A «utilidade» do texto, enquanto coisa incorpórea, é, efectivamente, medida, para o seu titular, o seu criador intelectual, o autor, «em função dos específicos interesses do último», para utilizar a expressão de ALMEIDA COSTA. Dito por outras palavras, o texto é um património do seu criador intelectual em termos morais e afectivos, não necessariamente em termos económicos e jurídicos. Nada impede, naturalmente, que, entre os interesses do autor, se encontrem interesses de natureza pecuniária que se prendam com a exploração económica da obra. O nosso argumento é apenas o de que estes mesmos interesses são irrelevantes para a qualificação do texto como um património, i.e., o texto é um património mesmo que o seu autor nunca o explore economicamente.

Por conseguinte, é necessário realçar a diferença entre «texto» e «direito patrimonial» sobre o texto. Com efeito, a exteriorização do texto faz surgir na esfera jurídica do seu criador intelectual direitos morais e patrimoniais de autor sobre o mesmo. Os direitos patrimoniais inserem-se na concepção económica e jurídica de «património», dado que são licitamente convertíveis em dinheiro, na medida em que o criador intelectual tem o direito de explorar economicamente a obra por si criada, quer directamente, quer cedendo-o a terceiros, gratuita ou onerosamente. Neste último caso, um montante pecuniário é acordado entre as partes, deixando o autor de ter, na sua esfera jurídica, os direitos patrimoniais de autor sobre o seu texto, que são, assim, cedidos à contraparte nos termos do respectivo contrato. O autor retém, contudo, certos direitos morais de autor sobre o seu texto, que são inalienáveis e imprescritíveis, e que conferem, tanto a si como aos seus sucessores (bem como ao Estado, quando a obra cai no domínio público), a possibilidade de defender a integridade e a genuinidade da sua obra, tal como dispõem os artigos 56.º e 57.º do Código do Direito de Autor e dos direitos conexos.<sup>6</sup> Assim, estes direitos morais de autor permitem, precisamente, defender o texto enquanto «património», entendido o termo na sua concepção personalista. Dito de outra forma, os direitos patrimoniais de autor sobre o texto enquadram-se na definição económica e jurídica de «património»,<sup>\*</sup> distinguindo-se tanto dos direitos morais de autor como do texto em si, que é, neste sentido, «património» de um ponto de vista personalista, ainda que não o seja de um ponto de vista económico ou jurídico. Esta ressalva é feita com o intuito de demonstrar que é incorrecto entender-se o texto como um «património» somente em virtude das suas potencialidades económicas. Desta forma, e levando em linha de conta tudo o que é dito nesta secção, um texto pode ser considerado um «património» pelos seguintes motivos, que não são cumulativos: 1) Por ter valor subjectivo para o seu autor. 2) Por ter valor cultural para a comunidade. 3) Por ter valor de mercado.

Expostas as acepções sob as quais se pode entender um texto como sendo um património, é necessário, de forma a defender-se que a Filologia, no segundo sentido identificado por GUMBRECHT, é uma forma de curadoria, verificar em que termos é que este património em particular, o texto, pode ser curado, i.e., gerido ou administrado. É sobre esta temática que nos debruçamos na próxima secção.

---

<sup>\*</sup> ALMEIDA COSTA (*Artigo 217.º*, pp. 279-85) identifica concepções de «património» de índole jurídica, económica, económico-jurídica e jurídico-criminal; estas distinções são, naturalmente, irrelevantes para os propósitos do presente estudo.

## 5. Administrar, ou curar de, textos

Parece-nos manifesto que as coisas incorpóreas podem, em geral, ser geridas ou administradas. Basta pensar-se em valores mobiliários para que fique claro que coisas que não têm uma existência física podem ser administradas, quer pelo titular dessas mesmas coisas, quer por terceiros em sua representação. Textos levantam, no entanto, uma dificuldade que não surge quando se pensa em valores mobiliários, e que pode ser formulada através da seguinte questão: em que consiste administrar um texto? A resposta a esta questão é decisiva para o argumento segundo o qual a Filologia, no segundo sentido identificado por GUMBRECHT, é uma forma de curadoria. Com efeito, «curar de» é administrar um património. O argumento acima desenvolvido permite-nos chegar à conclusão de que textos são patrimónios; todavia, é necessário esclarecer em que consiste, exactamente, curar de, ou administrar, um texto.

Certos objectos físicos de construção humana, como, por exemplo, edifícios ou obras de arte plásticas, bem como determinados terrenos, que, a partir de um determinado momento histórico, adquirem, pela sua importância, que pode decorrer de vários motivos, um determinado estatuto, passam, a partir desse momento, a ser alvo de protecção jurídica especial. Este mesmo tipo de protecção jurídica especial pode igualmente ser concedido a suportes materiais de textos que, pela sua qualidade e importância no contexto da área do conhecimento sobre a qual versam, poderão vir a ser considerados como «património cultural nacional». Isto significa que a protecção especial que se pode conceder a determinados suportes de escrita depende não do valor patrimonial do suporte em si, mas do valor cultural da coisa incorpórea aí albergada, o texto. O nº 3 do artigo 85.º da Lei nº 107/2001 dispõe, sobre esta matéria, o seguinte:

Podem ser objecto de classificação [como de interesse nacional ou de interesse público]\* as espécies bibliográficas com especial valor de civilização ou de cultura e, em particular:

- a) Os manuscritos notáveis;
- b) Os impressos raros;
- c) Os manuscritos autógrafos, bem como todos os documentos que registem as técnicas e os hábitos de trabalho de autores e personalidades notáveis das letras, artes e ciência, seja qual for o nível de acabamento do texto ou textos neles contidos;

---

\* Cf. artigo 86.º, para o interesse nacional, e 87.º, para o interesse público, da mesma Lei.

d) As colecções e espólios de autores e personalidades notáveis das letras, artes e ciência, considerados como universalidades de facto reunidas pelos mesmos ou por terceiros.

Assim, se é verdade que aquilo que integra o património bibliográfico são espécies bibliográficas, que são coisas corpóreas, a sua classificação como sendo de interesse nacional ou público depende de essas mesmas espécies conterem textos «com especial valor de civilização ou de cultura», que sejam, por exemplo, «notáveis» ou que registem técnicas e hábitos de trabalho «de autores e personalidades notáveis» que, em princípio, serão os criadores intelectuais dos textos presentes nos manuscritos notáveis. A lei concede protecção especial a determinadas espécies bibliográficas, os testemunhos de escritos notáveis, não pelo valor pecuniário destas coisas corpóreas em si, mas sim pelo valor cultural das coisas incorpóreas que os mesmos albergam, os textos.<sup>†</sup>

O reconhecimento jurídico do valor cultural destes textos, patente neste regime especial de protecção dos seus suportes materiais, protecção essa que inclui a aplicação de sanções penais, conforme dispõe o artigo 102.º da Lei nº107/2001 e a alínea d) do nº1 do artigo 213.º do Código Penal, o que, dada a função de tutela subsidiária, ou de *ultima ratio*,\* do Direito Penal é ilustrativo da importância que o legislador português atribui à conservação dos suportes materiais destes escritos, é o corolário de um processo de criação de arquivos literários de autores modernos iniciado noutros países, conforme observa PIZARRO, no século XIX, mas que, desde há algumas décadas, também se verifica em Portugal. O Estado, através da lei, procura garantir a possibilidade de investigar os originais de autores notáveis, de forma a que curadores textuais possam construir edições de qualidade que dêem a conhecer, de forma mais compreensiva e abrangente, a obra desses mesmos autores, não só a académicos especialistas nas respectivas áreas do conhecimento, mas também ao público em geral.

Na medida em que, como nota PIZARRO, a edição ou reedição de originais autógrafos é uma tarefa caracteristicamente póstuma, que se viu favorecida desde o século XIX através da

---

<sup>†</sup> O regime da Lei nº 107/2001 é um regime especial que protege coisas classificadas como de interesse nacional ou público. Em todo o caso, todas as espécies bibliográficas que não tenham uma destas classificações encontram-se protegidas por regras jurídicas que tutelam a propriedade sobre coisas corpóreas em geral (cf. os artigos 1302.º e 1305.º do Código Civil, bem como o artigo 212.º do Código Penal).

\* A propósito destes conceitos, cf. JORGE DE FIGUEIREDO DIAS, *Direito Penal*, pp. 113-4.

criação de arquivos literários de autores modernos, a existência desses originais foi suficiente para provocar a mudança de orientação na crítica textual entre tradicional e moderna (*La mediación*, pp. 145-6)<sup>7</sup> nos termos aludidos na secção 5 do segundo capítulo. Não obstante o surgimento desta *summa divisio*, provocada pelo facto de se ter chegado à conclusão de que a protecção da coisa corpórea que o próprio autor utilizou como suporte material do texto por si criado é tão importante como a manutenção, através de cópia manual ou de letra impressa, do acesso à coisa incorpórea que é o texto, PIZARRO observa que muitos dos problemas editoriais já identificados na era tradicional mantêm-se na moderna, visto que, segundo o autor, ter um original nas mãos não resolve todos os problemas da ecdótica nem faz com que uma edição crítica se torne mais «autêntica». Traz, simplesmente, novos desafios e torna inúteis alguns esforços. Tal como no passado, agora é preciso decidir como editar um texto, especialmente quando existem variantes ou múltiplos testemunhos, embora já não seja necessário conjecturar um manuscrito inexistente ou procurar o copista menos distante do *Urtext*, porque todas as variantes são autorais. A existência de originais autógrafos não suprimiu, por seu turno, as diferenças. Tal como não existe uma única maneira de reconstituir um texto ausente, também não existe uma única forma de estabelecer um texto presente. Um editor tem, então, uma tarefa delicada, a saber, a de decidir como publicar o que ficou da produção de outra pessoa. Na ausência do autor, constante que tanto a crítica textual tradicional como a moderna quase sempre partilham, pertence ao editor, com maior ou menor consciência do seu ofício, a responsabilidade de mediar entre o passado e o presente, entre a materialidade e o sentido dos textos (*Idem*, pp. 146-7).<sup>8</sup>

É precisamente no âmbito da «mediação entre o passado e o presente», caracterizada pela ausência do autor, que é possível estabelecer uma ligação muito forte entre a curadoria textual e a curadoria, na sua vertente de restauração, de objetos físicos, tais como edifícios ou obras de arte plásticas. Neste sentido, EGGERT, que descreve a sua obra como sendo a primeira a juntar num só texto as artes da restauração de forma a examinar as filosofias que as unem e que lhes estão subjacentes (*Securing the Past*, p. 9),<sup>9</sup> nota que tanto o objecto como o texto levantam questões acerca das formas através das quais se pode legitimamente lidar com, e apresentar o, passado em público (*Idem*, p.7).<sup>10</sup>

O argumento de EGGERT é o de que existem semelhanças não negligenciáveis entre a conservação, ou a curadoria, de objectos físicos, e a prática da crítica textual, que, conforme temos vindo a arguir no presente capítulo, é igualmente uma actividade de curadoria, que, não obstante, versa sobre uma coisa incorpórea. Apesar de EGGERT não fazer, linguisticamente, a conexão entre curadoria textual e curadoria na acepção tradicional do termo, i.e., sobre objetos

físicos, como nós o fazemos, o seu argumento é construído tendo por base a realidade segundo a qual quer objectos físicos, como, por exemplo, edifícios, quer textos, são testemunhos de um passado irremediavelmente perdido ao qual apenas temos acesso através da mediação de actos de curadoria. Segundo EGGERT, o material do edifício reentra no domínio do significado – a ordem semiótica, como refere o autor – através do acto de curadoria. Este acto é simultaneamente um acto de recepção e de produção que efectua uma mediação ao longo do espectro produção-consumo ao longo do tempo. Somente a existência contínua do material enquanto tal permite que este acesso mediado ao passado seja de todo executado, tanto agora como através de emolduramentos futuros. As curadorias sucessivas tornam-se actos tardios nessa história (*Idem*, p. 42).<sup>11</sup>

Existe, por conseguinte, uma mediação curatorial entre o presente e aquilo que se pretende observar, um objecto do passado, em tudo paralela à mediação editorial que PIZARRO defende ser inerente à actividade do crítico textual. Neste sentido, EGGERT e PIZARRO estão de acordo, dado que o primeiro defende que também ocorre mediação na Filologia; para ilustrar este ponto, EGGERT estabelece um paralelo entre a restauração de quadros e a prática editorial, arguindo que os especialistas, no âmbito da prática editorial, vêm normalmente como essencial que o editor identifique as partes responsáveis pelas mudanças entre versões de forma a que possam ser tomadas decisões informadas entre leituras concorrentes. As técnicas de bibliografia física ajudam o editor a reconstruir a história da produção da obra em forma impressa. De uma forma mais ou menos paralela os restauradores procuram indícios de *pentimenti* (revisões) de versões anteriores por baixo da superfície pintada, e analisam a acumulação de camadas de tinta a partir da chamada camada de base em direcção ao exterior. A atribuição passa então a ter bases mais sólidas, e torna-se possível elaborar catálogos que delimitem as fronteiras da *oeuvre* do artista. Estes paralelizam as técnicas bibliográficas descritivas empregues pelos editores. Se curadores e conservadores são arqueólogos da imagem – se eles conseguem fazer com que a superfície articule a história do quadro – então os editores são arqueólogos da palavra impressa ou escrita, da sua história de escrita e de produção. Em ambas as áreas, continua EGGERT, tem-se tradicionalmente sentido que a principal vantagem deste esforço considerável é trazer a lume, para o público observador ou leitor, um quadro restaurado ou um texto crítico de uma obra literária – a coisa verdadeira, ou a coisa mais próxima desta que possamos alcançar. Tal como, acredita-se, a acumulação de sujidade e de verniz deve ser removida de forma a revelar o quadro tal como o mesmo saiu da mão do artista, devem os editores igualmente ter como objectivo recuperar o texto que o autor

intencionou. Mesmo que obscuramente, podemos – com a ajuda dos conservadores e dos editores – identificar a coisa em si mesma: a obra de arte literária ou artística (*Idem*, p. 16).<sup>12</sup>

EGGERT resume, assim, o método de Lachmann tal como este começou a ser aplicado na tradição editorial anglo-americana no âmbito da crítica do original presente; o autor, no entanto, encontra-se longe de aderir a esta posição crítico-editorial tradicional, juntando-se a MCGANN nas críticas à mesma. Com efeito, EGGERT revela-se céptico quanto à validade das operações de curadoria textual acima descritas, argumentando que a conclusão a que estas conduzem, i.e., a de identificar a coisa em si mesma, a obra de arte literária ou artística que reflecte inteiramente as intenções do seu criador intelectual, não pode ser verdadeira se o argumento de teoria cultural por si delineado for correcto (*Idem*, p. 16).<sup>13</sup> O argumento ao qual EGGERT se refere pode ser resumido da seguinte maneira: ao curar de uma obra, literária ou artística, quer seja uma coisa corpórea ou incorpórea, representativa de um passado cultural, o curador produz, inerentemente, marcas em resultado da sua intervenção. Entre outras coisas, isto significa que curadores posteriores irão intervir sobre uma obra que é não só o produto do seu autor, mas também daqueles que, entre o momento da criação e o momento presente, efectuaram, por sua vez, actos de curadoria. Assim, quanto mais uma obra tiver sido curada, mais difícil se torna discernir que traços da mesma foram criados quer pelo seu autor, quer pelos curadores que sobre ela intervieram no passado. EGGERT observa que, tipicamente, os editores têm que estabelecer textos críticos de obras literárias, filosóficas, bíblicas ou outras. As obras escolhidas para este tratamento são geralmente aquelas que se consideram suficientemente importantes do ponto de vista cultural para que valha a pena o esforço considerável que a identificação, comparação e análise iniciais das suas formas variantes requer. Mas, continua EGGERT, ocupar uma posição entre o leitor e os indícios frequentemente confusos de versões múltiplas ou incompletas de obras pode ser vertiginoso. Sabemos, defende EGGERT, que estamos prestes a salvar uma forma de um dado verso ou trecho proporcionando-lhe uma continuada atenção por parte dos leitores, mas ao fazê-lo consignamos as formas alternativas à escuridão mais profunda. Contudo, sabemos também que, de um ponto de vista externo ao nosso, as leituras alternativas podem ser mais ricas, ou mais reveladoras, ou podem respeitar o direito que o autor tem em controlar os seus próprios significados, quando, com bom fundamento, decidimos respeitar antes as formas textuais que gerações de leitores encontraram. Assim, o conceito da nossa edição, conclui EGGERT, força-nos a sacrificar muitas leituras variantes de forma a recuperar algumas. Se estivermos a editar um romance do século XIX cujas provas corrigidas se perderam, perguntamo-nos: *Quem* escreveu este trecho fraco que aparece na primeira edição

mas não no manuscrito? Foi um revisor editorial, o compositor a transcrever o esperado ao invés do trecho real, ou terá sido o autor que reviu, mas num dia mau? (*Idem*, p. 11)<sup>14</sup>

O aspecto da curadoria textual aqui realçado, o de decidir o que mostrar aos leitores, e, inerentemente, o que esconder deles, assemelha-se à prática da restauração de edifícios ou de obras de arte, na medida em que a primeira tarefa do conservador, perante a impossibilidade de ser completamente fiel ao trabalho original do autor, é a de decidir o que revelar ou ocultar. Assim, se uma parede interior de um edifício antigo estiver em vias de ruir, terá que se optar entre restaurá-la utilizando materiais que, não podendo ser os mesmos da construção original, produzam um efeito visual que torne os materiais mais recentes indiscerníveis dos originais, pelo menos para o olhar leigo, ou, em alternativa, destruí-la, desde que tal possa ser feito sem pôr em causa a integridade\* do edifício. Caso se optasse pela segunda solução haveria, posteriormente, que tomar uma outra decisão, a saber, entre construir uma parede de raiz, utilizando materiais mais recentes, mas que, porventura, fossem, visualmente, indiscerníveis das restantes paredes do edifício, ou, pura e simplesmente, não construir nada, opção que teria a desvantagem de conferir ao observador a sensação de que falta algo. Quando, posteriormente, este processo tivesse que ser repetido, o segundo curador deparar-se-ia com uma mistura de duas intervenções: a do autor e a do primeiro curador. A partir daqui, é fácil concluir que, com a passagem do tempo e a intervenção sucessiva de vários curadores, as intervenções de cada um tornar-se-ão indiscerníveis entre si, ocultando, simultaneamente, a produção do autor originário.

Assim, e independentemente das opções tomadas em cada caso, o ponto onde EGGERT quer chegar é o de que todos estes actos de curadoria produzem um efeito material sobre o edifício, passando, por conseguinte, a fazer parte da sua história. Desta forma, os curadores alteram, inevitavelmente, aquilo que o autor idealizou. As escolhas que, no decurso deste processo, possam ser feitas recaem sobre o que mostrar ou ocultar ao observador, isto é, entre conferir-lhe a ilusão de que o edifício nunca foi restaurado ou não esconder os efeitos materiais

---

\* Utilizamos o termo «integridade» para transmitir a ideia de que uma parede não poderá, obviamente, ser retirada se tal acto tiver como consequência a queda do edifício. Não queremos, por conseguinte, fazer qualquer alusão ao sentido técnico-jurídico do termo; com efeito, nesta acepção, destruir uma parte do edifício, independentemente dos motivos que o justifiquem, viola a integridade da obra arquitectónica. Cf. acerca das vicissitudes específicas da protecção do direito moral de autor na obra arquitectónica ASCENSÃO, *Direito Civil*, pp. 185-7.

da restauração. O desiderato de respeitar a vontade do autor originário apenas poderá ser observado em circunstâncias muito especiais, como, por exemplo, não construir uma parede num local onde nunca existiu; assim, todo e qualquer acto de curadoria altera a produção original.

A constatação da existência de dificuldades semelhantes na curadoria textual leva ao cepticismo de EGGERT, na medida em que o filólogo/curador, longe de poder respeitar integralmente a vontade do autor, entra numa «luta» que consiste em decidir que partes do texto mostrar ou ocultar ao leitor. Tal como no caso dos edifícios, o curador textual deve respeitar a vontade do autor; sem embargo, este mesmo respeito é, na grande maioria das situações, inatingível, precisamente pelos mesmos motivos apontados em relação à curadoria de edifícios: é, muitas vezes, impossível distinguir que porções textuais são criação do autor e que trechos foram acrescentados, eliminados ou alterados pelos curadores textuais na sua actividade de estabelecimento do texto para publicação. Isto é marcadamente assim quando estamos perante textos antigos, cujos suportes materiais originais se perderam, mas também se aplica a textos modernos em virtude de, tal como PIZARRO refere, o autor estar, na maioria dos casos, ausente, visto que grande parte das edições críticas são elaboradas postumamente. De facto, como PIZARRO refere, «no caso – caracteristicamente póstumo – da edição de material inédito», o que sucede é que «[e]ste material autógrafo, escrito por um autor determinado, costuma ser editado por um agente tardio, que o prepara para publicação. Esse agente poderá encontrar material apenas preparatório, ou já mais organizado com vista à publicação, o que significa que poderá dispor de documentos mais “privados” ou mais “públicos”, aos quais poderá outorgar um carácter mais “documental” ou mais “literário”. Esta é uma disjunção que poderá ter amplas repercussões interpretativas.» Seguidamente, PIZARRO identifica um aspecto que, como vimos ao longo do segundo capítulo, é fundamental para PARKER, a saber, o da responsabilidade, que, também para PIZARRO, é um aspecto fulcral da edição de inéditos. Deste modo, «um editor deve optar e tomar as decisões que o autor não tomou ou sobre as quais não deixou indicações manifestas, e, por isso, pergunta-se: como organizar os fragmentos destinados a uma obra? Que variante integrar no texto “público” em detrimento de outra, se o autor não indicou a sua preferência ou hesitou mais do que uma vez? A qual das versões dar mais relevo, se forem múltiplos os testemunhos de um escrito?» (*Editar*, pp. 212-3) As duas primeiras perguntas de PIZARRO são muito importantes para a demonstração de que a curadoria textual é uma actividade de criação intelectual, e, por isso, o curador textual é co-autor da obra de que cura. A terceira, por seu turno, revela um paralelo com o segundo problema sobre o qual este ensaio se debruça, e que será explorado a partir do capítulo 7. Por esta razão, apenas é possível, neste

momento, uma referência sumária ao mesmo: tal como o curador textual tem que decidir qual a versão, de entre as disponíveis em virtude da existência de vários manuscritos, que será publicada, o crítico literário tem que decidir qual a edição, de entre as várias que existem no mercado, que prevalece sobre as demais edições concorrentes para efeitos de leitura e análise literária.

Assim sendo, estas considerações de PIZARRO, que ecoam as de EGGERT, demonstram claramente que a existência de originais autógrafos ou dactiloscritos não «compensa» a ausência do autor. Tanto no caso da edição de textos antigos como de textos modernos, não se pode (pelo menos nos casos de edição póstuma) perguntar ao autor que variantes são autorais e que variantes são curatoriais, i.e., introduzidas por outrem que não o autor originário. Há, por isso mesmo, nos casos de textos cujo original se encontra presente, mas cuja edição é póstuma, uma responsabilidade que, conforme PIZARRO menciona, recai sobre o curador, e que o obriga a tomar decisões, como aquelas às quais PIZARRO alude a título exemplificativo, que, em princípio, cabem ao autor. No entanto, existe, entre edifícios ou obras de arte plásticas, e textos, uma diferença física: no caso dos primeiros, todos os «testemunhos» se encontram aglutinados no próprio objecto, ao passo que, nos últimos, as divergências ocorrem a partir da comparação efectuada entre testemunhos distintos, como originais autógrafos (quando existam) ou publicações impressas que, de edição para edição, contenham disparidades. Isto significa que, muitas vezes, se torna virtualmente impossível apurar se as divergências entre uma terceira e uma primeira edição, ou entre estas e um original autógrafo, são da responsabilidade do autor ou, por outro lado, se são resultado de opções editoriais tomadas pelos revisores das respectivas editoras. Após a morte do autor, estas dificuldades aumentam precisamente porque o texto passa em certos casos a ser construído/curado por filólogos/curadores, que tomam opções editoriais inerentes à sua actividade e que, por isso, deixam marcas, não nos testemunhos, mas na tradição que se vai formando a partir da recepção do(s) texto(s) estabelecidos/construídos a partir dos testemunhos. Naturalmente, conforme acima referido, por ser uma coisa incorpórea, bem como pelo facto de o seu suporte material encontrar-se juridicamente protegido, nem o texto, nem o testemunho que o contém, é fisicamente alterado, ao contrário do que sucede com edifícios ou obras de arte plásticas; todas as alterações são visíveis somente num texto posterior, texto esse que é uma criação intelectual que resulta dos vários actos de curadoria levados a cabo durante o processo de mediação editorial. EGGERT não deixa, aliás, de constatar este facto, advertindo para a necessidade de distinguir a continuidade temporal do edifício enquanto «documento» físico dos significados «textuais» que o mesmo adquire e da sua reorganização por parte dos curadores. Esta metáfora literário-editorial falha somente na

medida em que leituras curatoriais de edifícios deixam invariavelmente traços físicos. As interpretações *requerem* adaptações. O editor académico irá também quase com certeza mudar o texto do documento base que serve de texto-base, e, por definição, a edição será um livro novo. Mas os documentos originários a partir dos quais a edição deriva não são fisicamente afectados (*Securing the Past*, p. 37).<sup>15</sup>

Isto não significa, contudo, que a Filologia, no segundo sentido identificado por GUMBRECHT, apenas possa ser designada como curadoria textual metaforicamente, visto que, dentro do pensamento de EGGERT, que, *grosso modo*, subscrevemos, o que é metafórico é a consideração de que textos são conservados *como* se fossem objectos físicos; com efeito, coisas incorpóreas não podem, de todo, ser conservadas, na medida em que não têm existência física. No entanto, o *acesso* às coisas incorpóreas que designamos como «textos», que é feito através de suportes materiais, \* é passível de sofrer actos de curadoria, isto é, actos de administração, de entre os quais se incluem os actos de conservação, que, contudo, são apenas um tipo de actos

---

\* Autores como, por exemplo, ERIC A. HAVELOCK (*Preface to Plato*, pp. 36-60; *The Greek Concept of Justice*, pp. 38-54) ou WALTER J. ONG (*Orality and Literacy*, pp. 5-75), ao relatarem os processos de transmissão de texto na era Micénica, época em que o alfabeto grego ainda não tinha sido criado, acabam por demonstrar que a curadoria de texto também pode ser efectuada mesmo que, em rigor, não exista um suporte material. Com efeito, os fonemas através dos quais se criam e transmitem textos oralmente cumprem a mesma função que o suporte material, entendendo-se, por esta expressão, qualquer superfície tangível duradoura, o que inclui os aparelhos electrónicos próprios da era digital. A oralidade, não obstante não ser duradoura, pode, contudo, ser classificada como um suporte material por analogia. Em todo o caso, não há razões para se limitar a curadoria de texto à conservação dos suportes materiais que permitem o acesso ao texto, precisamente porque curar de um texto é curar da sua acessibilidade, sendo que esta pode, na realidade, ser oral, como sucede através da declamação. RAY BRADBURY (*Fahrenheit 451*) oferece um exemplo de uma sociedade moderna e (formalmente) civilizada em que os suportes materiais dos textos são declarados ilícitos, e, por isso, devem ser queimados sempre que são encontrados, o que cria uma situação em que os indivíduos que se opõem a esta regra se encontram exilados fora das cidades e se vêem obrigados a memorizar os textos, conservando, através da memória e da declamação, o *acesso* aos mesmos. A curadoria textual incide sobre o acesso, que pode ser material ou imaterial. A ênfase colocada, ao longo deste ensaio, na curadoria textual de suportes materiais justifica-se em virtude da importância adquirida por estes últimos enquanto vias de acesso aos textos nas sociedades contemporâneas, o que, apesar de não tornar o acesso aos textos através da via oral obsoleto, o torna excepcional. Numa sociedade literata, o acesso aos textos é feito, por regra, através do suporte material onde os mesmos se encontram reduzidos a escrito, e, excepcionalmente, através da declamação, quer presencial, quer através da gravação de voz.

de curadoria. É, de facto, preciso, neste ponto, relembrar que «curar de» é administrar, e não somente «conservar»; com efeito, se «curadoria» fosse somente «conservação», a relação entre Filologia e restauração de objetos físicos seria claramente metafórica. No entanto, actos de conservação são apenas um tipo de actos de curadoria, isto é, de actos de administração. O acesso aos textos só é possível, como PIZARRO e EGGERT arguem, através de uma mediação, sendo que esta mediação envolve, por vezes, efectuar operações de restauro, no caso de objectos físicos, ou operações que permitam o acesso ao texto, que, metaforicamente, são operações de restauro. A metáfora, por conseguinte, encontra-se na ideia de que os textos requerem restauro, ou conservação, e não na de que a manutenção de vias de acesso aos textos tem que ser feita através de actos de curadoria, i.e., de administração. Dito por outras palavras, a forma como se edita um texto assemelha-se, metaforicamente, à forma como se restauram objectos físicos; no entanto, a actividade de edição de texto é tão indispensável para o acesso, por parte do leitor, ao texto, como a actividade de restauração de objectos é indispensável à manutenção da sua existência física. Assim, curar de um objecto é impedir a sua degradação, mantendo o acesso do público ao mesmo; curar de um texto é torná-lo acessível ao público. Considerar um texto como passível de «degradação» cai, certamente, no domínio da metáfora, tal como demonstraremos no próximo capítulo, mas mantê-lo acessível ao público não. Por estas razões, a Filologia é uma actividade de curadoria textual. Esta qualificação não é metafórica, mas sim descritiva, visto que o filólogo é um indivíduo que, através de actos de restauro metafóricos, administra literalmente um texto, que é um património.

## 6. Conclusão

A Filologia, no sentido pertinente para este trabalho, que corresponde ao segundo identificado por GUMBRECHT, é, portanto, uma forma de curadoria porque um tipo especial de património, o texto, que é especial em virtude de se tratar de uma coisa incorpórea que não tem necessariamente que ter um valor de mercado, é curado por um especialista, o curador textual, sendo que esta curadoria envolve o estabelecimento, ou manutenção, do acesso, por parte de leitores interessados, ao património em questão, o texto.

Tal como as considerações efectuadas ao longo deste capítulo demonstram, este tipo muito especial de curadoria vai para além da curadoria em geral, da qual fornecemos, na secção 3, alguns exemplos. Com efeito, a curadoria textual incide não só sobre a gestão ou administração de um património, nos sentidos que estes termos normalmente adquirem quando utilizados para descrever a actividade de curadoria sobre coisas corpóreas, mas envolve,

igualmente, uma componente criativa, dado que o estabelecimento, ou manutenção, do acesso a este património especial, a coisa incorpórea à qual chamamos «texto», requer uma produção intelectual, da parte dos curadores, que justifica que estes sejam considerados, em maior ou menor grau, co-autores das obras sobre as quais intervêm.

É, todavia, importante ressaltar que, na medida em que existem diferenças claras de grau ao nível da intervenção do curador de obra para obra, ou de edição para edição, nem sempre se justifica que o reconhecimento da sua co-autoria seja prestado de um ponto de vista literário e jurídico. Sob estes pontos de vista, há intervenções que, no cômputo global da obra, são de tal forma negligenciáveis que não faria sentido que, em referência ao autor da mesma, se incluísse, ao lado do autor nominal, o nome destes filólogos co-autores, atribuindo-lhes igualmente os direitos morais e patrimoniais de autor que surgem na esfera jurídica do criador intelectual de um texto. Como teremos oportunidade de fundamentar ao longo do capítulo 6, estes dois tipos de reconhecimento só se justificarão em certas circunstâncias, como, por exemplo, as que ocorrem na curadoria de certas obras de PESSOA como, e.g., *Livro do Desassossego* ou *Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro*. Assim, e apesar de todos os curadores textuais serem, em maior ou menor grau, co-autores das obras sobre as quais intervêm, reconhecê-los enquanto tal depende da presença de determinadas circunstâncias, como sucede, por exemplo, no caso Pessoa. É, por isso, necessário perceber que há co-autores *de facto*, autores/curadores textuais *de iure*, e, se nos é permitida a catacrese, co-autores *de litteris*.

Por ora, e com o intuito de fundamentar os motivos pelos quais as obras pessoais acima referidas configuram um exemplo claro de curadoria textual que justifica um reconhecimento literário e jurídico da posição do curador como sendo um co-autor, debruçamo-nos sobre algumas das características mais salientes deste tipo de textos da autoria de PESSOA, nomeadamente a que se prende com o facto de os mesmos se encontrarem incompletos por inacabamento. Este tipo de textos é geralmente designado através do termo «fragmento». O capítulo 4 é dedicado à demonstração da incorrecção, bem como da inconveniência, em usar o vocábulo «fragmento» para qualificar um texto, ao passo que o capítulo 5 incide sobre as razões que conduzem a crítica pessoal a discutir se a obra de PESSOA é unitária ou fragmentária. Após este excursus acerca da melhor maneira de se qualificar e pensar textos incompletos por inacabamento, voltaremos, no capítulo 6, a falar da questão da co-autoria, vinculando toda a discussão ao caso Pessoa.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Until the early decades of the twentieth century, what we now call “Literary and Cultural Studies” was called philology, and all its interpretive procedures were clearly understood to be grounded in textual scholarship. But in the twentieth century, textual studies shifted their centre from philology to hermeneutics, that subset of philological inquiry focused on the specifically literary interpretation of culture. From the vantage of the nineteenth-century philologist, this “turn to language” would have been seen as a highly specialized approach to the study of literature.

<sup>2</sup> We should be seriously disturbed by the lack of contact between literary critics and textual critics. Every practising critic, for the humility of his soul, ought to study the transmission of some appropriate text.

<sup>3</sup> In some small part present-day editorial concern with what seem to be relatively minor matters of accurate decision may alienate the critic, such as the one who became impatient at anybody wasting very much time finding out whether SHAKESPEARE wrote *sallied* or *solid*. In this particular case I fancy the choice is important on grounds of meaning, for the word *sullied* supports my contention that Hamlet feels his natural, or inherited, honour has been soiled by the taint of his mother’s dishonourable blood. But the weight that may be put on this word is perhaps unusual. (...) Yet I hold it to be an occupation eminently worth while, warranting any number of hours, to determine whether SHAKESPEARE wrote one, or the other, or both.

<sup>4</sup> Acerca da importância da crítica textual para a linguística cf. *Textual & Literary Criticism*, pp. 152-5.

<sup>5</sup> On the one side, you will find definitions of the word philology that, bringing it back to its etymological meaning of “interest in or fascination with words,” make the notion synonymous with any study of language or, even more generally, with almost any study of any product of the human spirit. On the other, more specific and more familiar side, however, philology is narrowly circumscribed to mean a historical text curatorship that refers exclusively to written texts.

<sup>6</sup> Cf. a propósito dos conceitos de «genuinidade» e «integridade», de uma perspectiva jurídica, JOSÉ DE OLIVEIRA ASCENSÃO, *Direito Civil*, pp. 180-2, e, de uma perspectiva de prática editorial, JOÃO DIONÍSIO, *Integridade e genuinidade*, pp. 353-7).

<sup>7</sup> La edición o reedición de originales autógrafos es una tarea característicamente póstuma, que se ha visto favorecida desde el siglo XIX por la creación de archivos literarios de autores modernos. La existencia de esos originales ha sido suficiente para provocar un cambio de orientación en la crítica textual, ya que ésta, en la vertiente que se puede llamar “tradicional”, es una crítica del original ausente, que se pregunta cómo editar un texto sin el original del autor, mientras que en la vertiente “moderna” es una crítica del original presente, que se pregunta cómo editar un texto con el original del autor.

<sup>8</sup> Tener un original en las manos no resuelve todos los problemas de la ecdótica (del gr. ἐκδοσις, edición) ni vuelve una edición crítica más “auténtica”. Simplemente, trae nuevos desafíos y hace inútiles algunos

---

esfuerzos. Al igual que en el pasado, ahora hay que decidir cómo editar un texto, especialmente cuando existen variantes o múltiples testimonios, sólo que ya no es necesario conjeturar un manuscrito inexistente o buscar al copista menos lejano del *Urtext*, porque todas las variaciones son autorales. La existencia de originales autógrafos tampoco suprimió las diferencias. Así como no existe una sola manera de reconstituir un texto ausente, tampoco existe una sola forma de establecer un texto presente. [...] A un editor le corresponde entonces una tarea delicada: decidir cómo publicar lo que quedó de la producción de otra persona. En ausencia del autor – constante que comparten casi siempre la crítica textual tradicional y la moderna – le corresponde al editor, con mayor o menor conciencia de su oficio, mediar entre el pasado y el presente, entre la materialidad y el sentido de los textos.

<sup>9</sup> This is the first book to bring the arts of restoration together to examine their linked, underlying philosophies.

<sup>10</sup> Both object and text raise questions about the ways in which the past may be legitimately addressed, legitimately presented in public: this, in general terms, is the subject matter of the present book. It is not about the *writing* of history but about its retrieval through one form of restoration or another.

<sup>11</sup> The building fabric re-enters the realm of meaning – the semiotic order – through the act of curation. It is simultaneously an act of reception and of production, which necessarily mediates the larger production-consumption spectrum over time. Only the continuing existence of the fabric as fabric allows this mediated access to the past to be performed at all, both now and through later enframings. The successive curations become later acts in that history.

<sup>12</sup> in editorial practice it is normally seen as essential, as far as possible, that the editor identify the parties responsible for the changes between versions so that informed decisions between competing readings can be made. The techniques of physical bibliography help the editor to reconstruct the history of the production of the work in printed form. In a somewhat parallel way restorers seek evidence of *pentimenti* (revisions) of earlier versions beneath the painted surface, and analyse the build-up of the layers of paint from the so-called ground coat outwards. Attribution is then more soundly based, and catalogues raisonnés, delimiting the boundaries of the artist's *oeuvre*, become possible. These parallel the descriptive bibliographies employed by editors. If curators and conservators are archaeologists of the image – if they can make the surface articulate the painting's history – then editors are archaeologists of the printed or written word, of its history of writing and production.

In both areas, it has traditionally been felt that the primary upshot of this considerable effort is to bring forth to the viewing or reading public a restored painting or a reading text of the literary work - the real thing, or as close to it as we can get. Just as, it is believed, accumulations of dirt and varnish should be removed to reveal the painting as it left the artist's hand, so ought editors to aim at recovering the text that the author intended. Through the glass darkly, we can - with conservators' and editors' help - espy the thing itself: the work of literary or painterly art.

<sup>13</sup> Well, *yes*, but then one's scepticism comes into play. This conclusion cannot be true if the cultural-theory argument that I sketched above is correct.

---

<sup>14</sup> Typically, editors have to establish reading texts of literary, philosophical, biblical or other works. The works chosen for this treatment are generally those held to be culturally important enough to be worth the considerable effort that the initial identification, comparison and analysis of their variant forms requires. But to stand between the reader and the often confusing evidence of multiple or incomplete versions of works can be like vertigo. You know you are about to save one form of a particular line or phrase for the continuing attention of readers, but by doing so you will consign the alternative forms to the outer darkness. Yet you also know that, from a point of view other than your own, the alternative readings may be richer, or more revealing, or they may respect the author's right to control his or her own meanings when you have, on very good grounds, decided to respect instead the textual forms that generations of readers have encountered. (...) The design of your edition will force you to sacrifice many variant readings to retrieve the few. (...) [I]f it is a nineteenth-century novel that you are editing whose corrected proofs are lost, you ask yourself: *Who* wrote this weak phrase that appears in the first edition but is not in the manuscript? Was it an in-house editor, the compositor typesetting the expected rather than the actual phrase, or was it indeed the author who was revising, but on a bad day?

<sup>15</sup> [W]e need to differentiate the building's temporal continuity as physical 'document' from the 'textual' meanings it acquires and their reorganisation by curators. This literary-editorial metaphor only fails insofar as curatorial readings of buildings invariably leave physical traces. The interpretations *require* adaptations. The scholarly editor, too, will almost certainly change the text of the basic document that serves as copy-text, and by definition the edition will be a new book. But the originating documents from which the edition derives will be physically unaffected.

## 4

### Quatro usos do termo «fragmento»<sup>1</sup>

Tal como adiantámos na Introdução deste estudo, a abordagem aos dois problemas que este trabalho visa analisar encontra-se vinculada ao caso Pessoa, pelas razões que, na ocasião, tivemos oportunidade de mencionar. Assim, identificado o primeiro problema, que consiste em perceber o estatuto do filólogo, e estabelecido que este é um curador textual, antes de avançarmos para a conclusão lógica do argumento por nós apresentado, a saber, a de que o curador textual é, inerentemente, co-autor das obras literárias sobre cujos textos intervém, o que será feito na primeira secção do capítulo 6, torna-se necessário esclarecer alguns aspectos da natureza do património de que o curador textual cura, o texto. Vincular toda a discussão à obra de PESSOA, ao invés de o fazermos à obra de qualquer outro autor, justifica-se em virtude de a obra pessoana apresentar um aspecto específico que, não obstante não lhe ser exclusivo, se encontra muito longe do padrão sobre o qual a curadoria textual do original presente opera. O aspecto a que nos referimos prende-se com a incompletude da obra pessoana.

Antes, contudo, de analisarmos as consequências concretas deste aspecto para a curadoria textual é necessário esclarecer que a esmagadora maioria dos críticos pessoanos não se refere a incompletude, mas sim a fragmentariedade, termo que, na nossa óptica, é errado para qualificar a obra pessoana em virtude de textos serem realidades insusceptíveis de fragmentação. Naturalmente, como KNAPP e MICHAELS arguem, nada há de errado *per se* em usar qualquer termo em referência a qualquer conceito. A questão não se prende, por conseguinte, com qualquer desejo da nossa parte em manter o rigor linguístico, em abstracto, das línguas naturais das quais façam parte cognatos dos termos «fragmento», «fragmentário» ou «fragmentariedade», até porque, tal como tivemos ocasião de demonstrar no segundo capítulo, as línguas não existem a um nível puro de abstracção. Deste modo, o rigor linguístico só é útil porque, através do mesmo, se podem obviar querelas meramente terminológicas que dificultam, precisamente, a tarefa de perceber de forma exacta as intenções dos autores manifestadas nos textos por si redigidos. Neste caso, deparamo-nos, portanto, com uma instância onde o rigor linguístico é aplicável a uma situação concreta, e não futilmente defendido em abstracto.

Há quatro usos comuns do termo «fragmento» e respectivos derivados tal como os mesmos são aplicáveis a textos. Um desses usos, que é identificado por GUMBRECHT, consiste

em aplicar o termo a qualquer objecto que identifiquemos como parte de um todo maior sem que, contudo, tal implique que esta parte de um todo maior funciona como uma metonímia em representação do todo. Ao interrogar-se acerca da possibilidade de nos tornarmos conscientes desse todo ao qual o fragmento pertence, GUMBRECHT responde que tal não é possível porque, por definição, o todo não pode estar presente juntamente com o fragmento. Desde o início, conclui GUMBRECHT, é necessário que tenhamos a intuição de que falta algo a partir da contemplação de um objecto presente (*The Powers*, p. 13).<sup>2</sup> Este uso do termo «fragmento» é metafórico, tendo o intuito de fazer referência a textos finalizados pelos seus autores, mas cujos suportes materiais se perderam parcialmente.

Os três usos restantes são analógicos, sendo identificados por ANTÓNIO FEIJÓ a propósito da obra pessoana. Segundo o autor, quando um crítico adjectiva a obra de PESSOA como sendo «fragmentária», é necessário «saber se a fragmentação do espólio é o resultado conjuntural da, a todos os títulos intempestiva, morte de PESSOA aos 47 anos, em 1935, ou se, pelo contrário, deriva de qualquer deliberação programática, ou debilidade construtiva, do autor. Posições críticas para as quais o fragmento é nuclear em PESSOA oscilam entre esse deliberado programa forte e a incapacidade arquitectónica que o afectaria» (*Prefácio*, p. 8). «Fragmentário» pode, portanto, ser utilizado, por analogia, em três sentidos distintos, a saber: 1) em referência a uma obra ainda no seu processo de composição, interrompido pela «intempestiva morte» do seu autor. 2) Para caracterizar uma obra propositadamente construída para ter um aspecto fragmentário em resultado de uma «deliberação programática». 3) Como adjectivo pejorativo das qualidades literárias de um autor, que não consegue terminar as suas obras em virtude de padecer de uma «debilidade construtiva».

Estes usos encerram vários problemas, sendo de destacar a contradição suscitada pelo facto de «fragmento» se poder referir tanto a um texto que nunca chegou a ser completo, como sucede nos primeiro e terceiro usos identificados por FEIJÓ, como a um texto cujos suportes materiais se perderam parcialmente, não obstante ter sido redigido na sua totalidade. Para além disso, parece-nos de todo desadequado designar por «fragmento» textos que, na realidade, são completos, como sucede no caso do segundo sentido identificado por FEIJÓ.

Para além destes problemas, a razão pela qual, no nosso entender, o termo «fragmento» e respectivos derivados é desadequado quando aplicado a textos, em qualquer uma das quatro acepções acima mencionadas, é a seguinte: etimologicamente, «fragmento», que deriva do latim «*fragmentum*», tem o significado de «resto», ou «peça partida». É, portanto, um termo que, originariamente, surge para adjectivar os pedaços em que uma coisa se divide a partir do momento em que, por qualquer motivo, deixa de estar intacta. Por este motivo, dir-se-ia, à

primeira vista, que apenas o sentido do termo «fragmento» identificado por GUMBRECHT é «literal», por oposição aos restantes três, identificados por FEIJÓ, que seriam «metafóricos», na medida em que são, pelo menos quanto à forma do texto, *como* fragmentos, dado que, apesar de não serem partes cindidas de um todo outrora existente, têm exactamente a mesma *aparência* de uma parte cindida.

Uma reflexão mais detalhada sobre a questão revela, contudo, que «fragmento» não é um termo directamente aplicável a textos, razão pela qual o sentido com que GUMBRECHT usa a palavra é, no respeitante a textos, metafórico, ao passo que os três sentidos de «fragmento» identificados por FEIJÓ são uma analogia a partir do sentido metafórico de «fragmento». Com efeito, apenas coisas corpóreas, i.e., objectos físicos, materiais, são susceptíveis de ser fragmentados. Assim, por exemplo, um espelho, ao quebrar-se, dá origem a vários fragmentos, isto é, às suas peças partidas. As ruínas de um castelo, por seu turno, são fragmentos de uma construção arquitectónica outrora completa, da qual só sobram, devido à degradação, restos. Textos, por outro lado, são coisas incorpóreas, isto é, coisas que não têm uma existência física. O texto, enquanto coisa incorpórea, é distinto dos papéis onde se encontra reduzido a escrito; estes mesmos papéis, que são coisas corpóreas, funcionam como suporte material do texto, não se confundindo, contudo, com o texto em si.

Naturalmente, uma coisa incorpórea não é, em rigor, uma «coisa». Esta asserção é justificável através do recurso, uma vez mais, à etimologia. Em latim, «*res*» significa «objecto», «coisa» ou «matéria». Por conseguinte, denominar um texto como sendo uma «coisa», ainda que se adicione o qualificativo «incorpórea», equivale a um uso metafórico do termo, que já era, de resto, conhecido na Roma Antiga, como se pode constatar, por exemplo, através do conceito romano de «*res publica*».

Assim, «coisa» é um termo directamente aplicável a objectos e metaforicamente aplicável a realidades que, por si só, se encontram inacessíveis aos sentidos. Pode pensar-se em coisas incorpóreas, mas não se pode vê-las, senti-las, ouvi-las, etc. Por este motivo, as coisas incorpóreas precisam, de forma a se tornarem acessíveis aos sentidos, de um suporte material, isto é, precisam de assentar sobre coisas corpóreas. A fixação da coisa incorpórea sobre uma coisa corpórea é condição necessária da sua acessibilidade, mas é de todo irrelevante para a sua existência.

Tendo em atenção estas considerações, torna-se claro que um texto é uma realidade insusceptível de ser fragmentada. Com efeito, o texto, por não ter uma existência física, não pode degenerar em ruínas, como um castelo, ou partir-se, como um espelho. Os suportes materiais do texto, contudo, sofrem, inevitavelmente, processos de erosão que os fragmentam,

isto é, que os tornam ruínas. Isto pode levar, no limite, a que um texto se torne inacessível por todas as suas cópias serem completamente destruídas, mas não a que deixe de existir.

Por conseguinte, dizer que um texto é fragmentário é uma expressão metafórica que, na realidade, quer dizer que as cópias conhecidas de um determinado texto não estão completas em virtude de partes das mesmas terem sido destruídas. Os *suportes materiais* encontram-se fragmentados, dado que são ruínas, ou peças «partidas» (metáfora para rasgadas, rasuradas, etc.) de suportes outrora completos. O *texto*, ao qual se acede através de um suporte, permanece, contudo, inalterado, visto que não é uma realidade física. Consequentemente, adjectivar um texto como sendo «fragmentário» é algo que só pode ser feito metaforicamente, imaginando-se o texto como uma realidade física através da sua equiparação ao suporte que o torna acessível aos sentidos.

Apesar de, à primeira vista, ser contra-intuitivo afirmar que um texto continua a existir mesmo quando todos os seus suportes materiais são, parcial ou totalmente, destruídos, esta perplexidade pode ser desfeita através da consideração, por exemplo, do que é um contrato. Um contrato é um acordo de vontades entre pelo menos duas partes nos termos do qual se visa produzir efeitos de Direito na esfera jurídica dos contraentes. Basta a existência de uma proposta e de uma aceitação para que o acordo surja e o contrato seja celebrado. O texto de um contrato tem, contudo, que ter uma forma, que pode ser oral ou escrita. Por vezes, a lei exige, como requisito de *validade* de um contrato, que o mesmo tenha a forma escrita. Note-se, portanto, que o contrato *inválido* por preterição da forma legal exigida é, sem embargo, um contrato *existente*. O contrato é, por conseguinte, o acordo de vontades, ou seja, é uma ideia exteriorizada, por oposição a ideias não-exteriorizadas, i.e., ideias que não são articuladas, por quem as pense, num discurso que as torne acessíveis a outras pessoas. Os papéis que servem de suporte material ao contrato são somente condição de validade do mesmo, i.e., condição da sua obrigatoriedade para as partes contratantes. Um contrato inválido por desrespeito da forma legal exigida é um contrato que existe, o que demonstra que a existência do texto de um contrato em particular, ou de um texto em geral, é independente da existência dos suportes materiais que lhe servem de base.

Por estas razões é possível falar em textos orais que, sendo ideias exteriorizadas, não têm, em rigor, um suporte material. Esta afirmação contraria vários autores que sustentam que o texto oral é um texto que assenta numa materialidade, sendo precisamente isso que o torna acessível a outras pessoas. Sem embargo de concordarmos, *grosso modo*, com os argumentos que defendem esta posição, temos de ressaltar que a «materialidade» do texto oral é analógica, na medida em que cumpre a mesma função que a materialidade do texto escrito, i.e., facultar o

acesso, por parte das pessoas, à coisa incorpórea «texto». Fonemas e grafemas reduzidos a escrito cumprem a mesma função, e, por isso, os primeiros podem, por analogia com os segundos, ser pensados como «suportes materiais». Contudo, os fonemas que compõem as palavras que integram o texto oral não são susceptíveis de degradação física precisamente porque são coisas incorpóreas. A sua existência não é afectada pela sua evanescência. Algo que é dito uma vez existe perpetuamente, ainda que não eternamente, dado que tem um começo, mas não um fim; no entanto, se o que é dito não for gravado ou reduzido a escrito não se cria um *acesso* ao que é dito. Note-se, contudo, que «esquecimento» e «inexistência» são conceitos distintos. Um texto votado ao esquecimento por inexistência de qualquer tipo de acesso não é, em si mesmo, um texto inexistente. Em todo o caso, é possível, por analogia com o que sucede com textos escritos, afirmar que os textos orais têm uma «forma».

«Fragmento textual» é, por conseguinte, uma expressão metafórica que designa um pedaço de um texto que, antes de se ter (metaforicamente) partido, era um todo completo. Um bom exemplo de um texto nestas condições é o tratado *Sobre a Natureza*, que, segundo DIÓGENES LAÉRCIO, terá sido escrito por HERACLITO. O facto de, contemporaneamente, não termos acesso empírico à totalidade deste texto, ao ponto de nem sequer sabermos, com toda a certeza, se tal texto alguma vez terá existido sob a forma de tratado, é irrelevante para a existência do mesmo. Com efeito, *Sobre a Natureza* poderá, ou não, ter sido criado por um indivíduo conhecido sob o nome de autor «HERACLITO», assumindo o nome, nesta circunstância, a função específica à qual FOUCAULT se refere. Se tiver sido criado, o desaparecimento parcial dos suportes materiais não afecta a *existência* do texto. Afecta, seguramente, o *acesso* ao texto, e torna impossível a *prova* da sua existência (especialmente nos casos de destruição total de todos os suportes materiais). Contudo, como é sabido, a impossibilidade de provar a existência de uma realidade ou de um acontecimento não implica a sua não-existência. Assim, *Sobre a Natureza* é um texto não-fragmentado em virtude de coisas incorpóreas não poderem sofrer processos de erosão ou ser partidas em pedaços; no entanto, através da metáfora pode, conceptualmente, pensar-se neste texto, como em tantos outros, como sendo fragmentado, em virtude de só termos acesso parcial ao seu conteúdo.

A obra de PESSOA não parece ser fragmentária neste sentido metafórico, na medida em que não há indícios de perda relevante de suportes materiais onde o autor tenha reduzido a escrito os seus textos. Note-se, contudo, que esta é uma questão de prova, o que significa que a obra de PESSOA até poderá ser fragmentária no sentido metafórico que temos vindo a analisar, sem que, todavia, estejamos em condições de nos aperceber desta realidade. Em todo o caso, quando os críticos pessoanos se referem ao carácter fragmentário da obra de PESSOA não têm

em vista este sentido metafórico, mas sim um dos três sentidos identificados por FEIJÓ, acima mencionados.

Qualquer destes três sentidos utiliza a noção de fragmento por analogia com o sentido metafórico do termo. Conforme CAMELIA ELIAS argumenta, o discurso crítico sobre o fragmento distingue entre extrair a parte (*fragmentum*) do todo (o conjunto de *fragmenta* como consequência de uma quebra), o que dá origem a que o fragmento possa ser encarado como um texto por direito próprio que nem sempre obedece à vontade-de-completude que é imposta sobre o fragmento enquanto resto, com a consequência de que onde o fragmento, no discurso crítico, mais frequentemente *se transforma* no objecto de definições de incompletude, ruína, ou resíduo, o fragmento em si mesmo parece desfrutar do estatuto de *ser*, existindo independentemente de limitações formais (*The Fragment*, p. 2).<sup>3</sup> Assim, nada impede, segundo esta linha de raciocínio, que um fragmento textual, que é visto como tal em virtude de ser uma parte destacada de um texto que, outrora, fora (metaforicamente) completo, possa ser lido, interpretado e criticado como um texto em si mesmo. Dito por outras palavras, o fragmento metafórico pode ser um «texto por direito próprio», um texto que é interpretado *como se fosse* um texto completo.

Na obra pessoana, as «novelas policiárias» são um bom exemplo de textos incompletos por estarem ainda na sua fase de composição. Por este motivo, é manifestamente inadequado qualificá-las metaforicamente como fragmentárias, na medida em que o fragmento, quer o aplicável directamente às coisas corpóreas, quer o que designa metaforicamente coisas incorpóreas cujos suportes materiais se perderam parcialmente, pressupõe a existência de um todo completo que existiu algures no tempo. No caso das «novelas policiárias», assumindo que a sua incompletude não deriva da falta de acesso a suportes materiais que se tenham extraviado, não há fragmentariedade no sentido metafórico do termo (nem, naturalmente, no sentido literal), em virtude de o texto completo nunca ter chegado a existir. Um fragmento é uma parte de um todo outrora completo, não uma parte de um todo que nunca chegou a existir.

Pode parecer contra-intuitivo que uma coisa incorpórea possa, afinal, ser incompleta. Com efeito, as coisas incorpóreas são ideias, não podendo ser fragmentadas por não terem existência física. É, contudo, necessário entender que os textos não são, habitualmente, constituídos por uma única ideia, isto é, não são, normalmente, constituídos instantaneamente. O processo de construção textual consiste, paradigmaticamente, numa concatenação de ideias concebidas ao longo do tempo, onde ideias mais recentes modificam ou excluem ideias anteriores, e que se pode dilatar por períodos de tempo consideráveis. Esta descrição do processo criativo corresponde, de resto, à descrição de DEWEY, utilizada por PARKER para

formular o seu argumento, mencionada na secção 3 do segundo capítulo. Este processo, ao ser interrompido, impede que o texto seja completado. Isto significa que um texto, enquanto coisa incorpórea que, em si mesma, pertence ao mundo das ideias, pode ser incompleto em virtude de o seu processo de formação ter sido interrompido, por exemplo, pela morte do autor. Por outro lado, o processo inverso, i.e., o de se identificar um texto incompleto não por interrupção, mas por fragmentação, é impossível pelas razões acima avançadas.

A metáfora da fragmentação não é, portanto, adequada para descrever textos incompletos por o seu autor ter falecido durante a fase de composição, tal como acontece com as «novelas policiárias», em virtude, precisamente, de o texto completo não ter sido criado. No entanto, é indiscutível que a *forma* do texto incompleto reduzido a escrito é idêntica à *forma* de um texto metaforicamente fragmentado, ao ponto de, por vezes, ser impossível identificar se o texto em questão é incompleto ou «fragmentário». Isto significa que, empiricamente, pode ser impossível descortinar diferenças entre estes dois tipos de texto, o que leva a que a sua classificação entre «incompleto» e «fragmentário» dependa, por conseguinte, de provas extra-textuais (e.g., o conhecimento de que o autor faleceu relativamente jovem e de que os testemunhos autorais das suas obras não se extraviaram). Isto leva a que, de um ponto de vista pragmático, a leitura, análise e interpretação tanto de textos incompletos como de textos «fragmentários» seja feita de forma idêntica, como, aliás, decorre da posição defendida por ELIAS acima mencionada segundo a qual o fragmento em si mesmo parece desfrutar do estatuto de *ser*. Assim, o texto que não chegou a ser completado funciona, para todos os efeitos, como um «fragmento», sendo em razão desta funcionalidade que se pode caracterizar a relação entre o texto incompleto e o texto metaforicamente fragmentado como sendo uma de analogia. Estas considerações aplicam-se igualmente a textos incompletos por «debilidade construtiva» do autor, visto que a única diferença entre ambos se situa no motivo da incompletude.

Quanto ao «fragmento» construído propositadamente em resultado de uma «deliberação programática», o seu expoente máximo é o «fragmento romântico», que é, de acordo com FEIJÓ, «um género literário de base aforística, dilatável numa amplitude breve» (*Prefácio*, p. 9). Há várias posições de vários autores que justificam as razões pelas quais esta forma de criação literária tem a designação «fragmentária», algumas das quais contraditórias entre si. Gostaríamos de analisar uma possível justificação que, curiosamente, não é uma formulação explicitamente construída por qualquer teórico do romantismo, mas sim uma interpretação que pode ser retirada da introdução de COLERIDGE ao seu poema «Kubla Khan» e do comentário que PESSOA efectua a essa mesma introdução em «O homem de Porlock».

COLERIDGE relata, na introdução a «Kubla Khan», que o poema lhe surgiu em sonho; ao acordar, e verificando que se lembrava integralmente do texto, começou a escrevê-lo. Durante a redacção do poema, foi interrompido por um visitante oriundo da aldeia de Porlock. Após o fim da visita, COLERIDGE constatou que apenas se recordava do final do poema, sendo, portanto, obrigado a saltar directamente da parte onde tinha ficado antes da interrupção para o fim. A propósito desta história, PESSOA observa o seguinte: «E assim temos esse *Kubla Kahn* como fragmento ou fragmentos; – o princípio e o fim de qualquer coisa espantosa, de outro mundo, figurada em termos de mistério que a imaginação não pode humanamente representar-se, e da qual ignoramos, com horror, qual poderia ter sido o enredo» (*O homem de Porlock*, p. 490). «Esse *Kubla Kahn*» ao qual PESSOA se refere é o texto enquanto coisa incorpórea, que, segundo PESSOA, é «fragmento ou fragmentos (...) de qualquer coisa espantosa, de outro mundo». O «fragmento» do texto é a parte da qual COLERIDGE se consegue recordar, e que fixa num suporte material. No final de «O homem de Porlock», PESSOA refere que «do que poderia ter sido, fica só o que é, – do poema, ou dos *opera omnia*, só o princípio e o fim de qualquer coisa perdida – *disjecta membra* que, como disse CARLYLE, é o que fica de qualquer poeta, ou de qualquer homem» (*Idem*, p. 492).

Para PESSOA, por conseguinte, toda a produção literária, *corporizada* em suportes materiais, é um fragmento de textos completos aos quais nem sequer o «poeta», ou «qualquer homem», tem acesso integral. Se se tomar a história de COLERIDGE como um relato de um acontecimento verídico, o fragmento surge de forma accidental. Não teria havido fragmento, mas sim texto completo, se o homem de Porlock não tivesse surgido. Não há, contudo, quaisquer razões para se entender esta história como sendo biográfica. PESSOA retira, aliás, implicações filosóficas deste conto que não são compatíveis com um entendimento biográfico do mesmo:

Esse visitante – perenemente incógnito porque, *sendo nós*, não é «alguém»; esse interruptor – perenemente anónimo porque, *sendo vivo*, é «impessoal» –, todos nós o temos que receber, por fraqueza nossa, entre o começo e o termo do poema, inteiramente composto, que não nos damos licença que fique escrito. E o que de todos nós, artistas grandes ou pequenos, verdadeiramente sobrevive, – são fragmentos do que não sabemos que seja; mas que seria, se houvesse sido, a mesma expressão da nossa alma. (*Idem*, p. 492)

PESSOA argumenta que o «homem de Porlock» existe dentro de todos os autores, e é o responsável pelo facto de toda a produção literária ser, neste sentido filosófico, fragmentária,

na medida em que os autores se auto-impedem de fixar, num suporte material, tudo o que pensam acerca de determinado assunto. A fragmentariedade, neste sentido filosófico do termo, não surge nem acidentalmente, nem intencionalmente; é inerente à produção literária.

Estas ideias de PESSOA e de COLERIDGE assentam, contudo, numa premissa que entendemos ser falsa, a saber, *a de que existem textos cuja existência é independente do facto de os mesmos terem sido pensados pelos seus autores*. Com efeito, como temos vindo a arguir ao longo deste ensaio, *a única condição necessária para que um texto exista é a de ser pensado pelo seu autor* (recorde-se que a sua manifestação oral ou escrita é somente condição de acessibilidade ao texto por parte de terceiros). Os argumentos de PESSOA e de COLERIDGE dispensam este requisito, que temos por essencial, para a existência de um texto. Com efeito, o argumento de que o autor só consegue *pensar* (independentemente de o pensamento ser oriundo de sonhos, da inspiração ou de qualquer outro mecanismo criativo) e transmitir fragmentos (que, na medida em que são fragmentos, são partes cindidas de textos completos) implica que os textos aos quais os próprios autores só acedem parcialmente se encontram, na sua integralidade, num plano de existência distinto quer do mundo dos factos, quer do mundo das ideias. No entanto, se se aceitar como boa a premissa da qual COLERIDGE e PESSOA partem, este sentido filosófico do termo «fragmento» fornece uma justificação para qualificar textos como sendo realidades fragmentárias; assim, o «fragmento romântico» é um fragmento porque espelha somente parte das ideias de quem o escreveu, e isto acontece invariavelmente porque nem o próprio autor tem, segundo os argumentos de COLERIDGE e de PESSOA, acesso integral às suas próprias ideias. Daqui decorre que todos os textos são realidades literalmente fragmentadas, visto que toda a produção textual, dentro desta ordem de ideias, não é mais do que a reprodução de partes cindidas de um todo existente numa realidade inacessível quer aos sentidos, quer à mente dos próprios autores. Dito por outras palavras, aquilo a que o leitor tem acesso através da fixação do texto num suporte material é, literalmente, um fragmento de uma ideia que, no seu todo, se encontra inacessível à mente do autor desse mesmo texto.

A ser aceite, esta posição acabaria instantaneamente com o debate acerca da «fragmentariedade» da obra pessoana, que será analisado no próximo capítulo, em virtude de acarretar o reconhecimento de que a obra de todo e qualquer autor é necessariamente fragmentária. Esta posição deverá, contudo, ser rejeitada se, como sugerimos, se chegar à conclusão de que não há razões que justifiquem que se pense em textos como realidades existentes fora da cabeça das pessoas, i.e., cuja existência é independente de pensamentos. O quadro que COLERIDGE e PESSOA nos oferecem implica que os autores, quer através de sonhos, quer através da inspiração ou de qualquer outro mecanismo criativo, sejam apenas condutas

destinadas a exteriorizar fragmentos de realidades que existem num domínio distinto quer do mundo dos factos, quer do mundo das ideias. Esta é, aliás, uma versão da posição que SÓCRATES ridiculariza no diálogo *Íon*, a propósito da maneira como o rapsodo ÍON executa a sua actividade. O rapsodo não tem talento inato, mas é inspirado, i.e., tem acesso fragmentário (na medida em que apenas consegue interpretar HOMERO, mas não consegue interpretar outros poetas) a uma forma de actividade que consiste em emitir certos sons numa determinada ordem e cadência musical. Essa mesma forma, contudo, não existe, na sua *integralidade*, nem no mundo dos sentidos, nem dentro da cabeça do próprio ÍON. No *Íon*, o rapsodo tem acesso fragmentário a um conhecimento que o ultrapassa, que ele não domina. As posições de COLERIDGE e de PESSOA são, para a autoria, uma versão da maneira como o rapsodo ÍON descreve a interpretação, fundando-se na ideia de que há textos completos algures no éter, fora da cabeça das pessoas, que podem ser parcialmente pensados (no caso dos autores) ou interpretados (no caso dos rapsodos). É nossa contenção que não há boas razões para se aceitar que existem textos que não são pensados por nenhuma pessoa, pelos motivos acima apresentados.

Não é possível, por conseguinte, qualificar o «fragmento romântico» como um fragmento literal, ao mesmo nível do fragmento de um espelho partido. Nada impede, todavia, que se tome o «fragmento romântico» como sendo um fragmento por analogia com o fragmento metafórico identificado por GUMBRECHT, à semelhança do que acontece com os «fragmentos» por inacabamento. Conforme defendemos *supra*, o texto incompleto por inacabamento ou «debilidade construtiva» funciona, i.e., pode ser interpretado e analisado, como um «fragmento», o que torna possível caracterizar a relação entre o texto incompleto e o texto metaforicamente fragmentado como sendo uma de analogia. O «fragmento romântico» funciona, igualmente, como um «fragmento» exactamente nas mesmas condições acima descritas para os textos incompletos. O que distingue, assim, o «fragmento romântico» de outros «fragmentos» é, segundo RODOLPHE GASCHÉ, o facto de que, ao invés de ser uma peça entendida à luz do todo do qual seria um resto, ou uma parte cindida, o fragmento romântico é um género em si mesmo, caracterizado por um conceito que lhe é próprio (*Foreword*, p. viii).<sup>4</sup> Certamente, muitos teóricos do romantismo vêem o «fragmento romântico» como sendo literal, apoiando-se em argumentos mais ou menos próximos daqueles por nós retirados a partir dos escritos de COLERIDGE e de PESSOA mencionados neste capítulo. Pelas razões acima expostas, esta posição parece-nos indefensável, mas, com efeito, nada obsta a que o «fragmento romântico» seja qualificado como sendo um «fragmento» por analogia com o sentido metafórico do termo.

*As considerações expostas ao longo deste capítulo levam-nos a concluir que, na realidade, não existem «fragmentos textuais», sem embargo de, através da metáfora ou da analogia, consoante os casos, ser possível qualificar certos trechos como sendo «fragmentos».* No entanto, tal como avançámos no início deste capítulo, verifica-se que estes usos do termo «fragmento» são incorrectos, não propriamente por uma questão de correcção no uso abstracto da língua, que, como vimos no segundo capítulo, na realidade não existe, mas sim porque levantam, ao nível concreto da utilização da língua, uma dificuldade grande em discussões filosóficas que versam sobre este tema, sendo o caso da qualificação da obra de PESSOA exemplificativo disso mesmo. A dificuldade a que nos referimos, e que, de resto, foi identificada no início deste capítulo, prende-se com o facto de que a incompletude de um texto por motivo de inacabamento (derivado de morte do autor ou de «debilidade construtiva» da sua parte) é diametralmente oposta à incompletude de um texto em virtude de parte dos seus suportes materiais terem sido destruídos. Dito por outras palavras, uma coisa incompleta por a sua construção ter sido interrompida é o oposto de uma coisa incompleta por se ter partido. Para além disto, uma coisa ilusoriamente incompleta, i.e., que foi, originalmente, concebida para ter um aspecto inacabado é, em rigor, uma coisa completa, dado que a incompletude resulta de uma ilusão. Assim, por exemplo, um estádio de futebol pensado originalmente para ter uma única bancada é uma coisa completa, ainda que tenha um aspecto inacabado em virtude de, paradigmaticamente, os estádios terem quatro bancadas. Por isso, apenas por analogia se pode qualificar um estádio construído propositadamente com uma única bancada como sendo «fragmentário», dado que, em rigor, não há fragmento nenhum.

Assim, o problema que se levanta é o de que os usos, metafóricos ou analógicos consoante os casos, do termo «fragmento» aqui discutidos se aplicam a duas realidades opostas – textos inacabados e suportes materiais perdidos de textos – e a uma realidade que nada tem a ver com a oposição inacabamento/destruição – a criação intencional de textos que *parecem* estar incompletos, mas que, na realidade, são textos completos. Assim, é usado um único termo, «fragmento», em referência a uma realidade e ao seu oposto, bem como a uma outra realidade que, com efeito, nada tem de fragmentária. Há, por isso, um uso extremamente liberal do termo «fragmento», explicável por razões de evolução linguística – no fundo, todas as realidades às quais o termo se aplica têm o aspecto que um fragmento tem –, mas também pelo facto de estes usos conterem uma aceção normativa que sugere que aquilo que é putativamente incompleto é melhor do que aquilo que está completo. Em todo o caso, usar o mesmo termo em sentidos tão diversos como os aqui mencionados parece-nos inaceitável no contexto de discussões

filosóficas, na medida em que propicia querelas meramente terminológicas ou falsos consensos.

Posto isto, torna-se necessário debruçarmo-nos sobre as razões que levam a crítica pessoana a falar sobre fragmentariedade na obra de PESSOA, seja para refutá-la, seja para sustentá-la. Com efeito, os quatro usos analisados ao longo deste capítulo são condição da *possibilidade* de se qualificar a obra pessoana como sendo fragmentária, mas não são, de facto, uma razão para que tal seja feito. As considerações tecidas ao longo deste capítulo demonstram que a questão da fragmentariedade da obra pessoana tem que ser reenquadrada, visto que não estamos perante fragmentos porque, em rigor, não há textos fragmentados. É, no entanto, notório que vários dos textos pessoanos se encontram incompletos devido essencialmente a dois factores, a saber, a morte de PESSOA e um desejo de perfeição que o impedia de considerar uma obra sua como encontrando-se definitivamente completa e terminada. O exemplo mais óbvio deste último aspecto pode ser encontrado na heteronímia pessoana, que, tal como muitos outros projectos de PESSOA, é um projecto inacabado, e pelo qual começamos o desenvolvimento da análise às razões que levam os críticos pessoanos a falarem de fragmentariedade a propósito da obra pessoana.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> O texto deste capítulo é uma reformulação do que tivemos oportunidade de escrever em «Trechos e fragmentos: o caso Pessoa».

<sup>2</sup> The term applies to any object that we identify as part of a larger whole without implying, however, that this part of a larger whole was meant to be a metonymy, representing the whole. And how do we become aware of that whole to which the fragment belongs? We certainly cannot perceive it because, by definition, it cannot be present together with the fragment. At the beginning there must be the intuition of a lack coming from the contemplation of a present object.

<sup>3</sup> It can be said that where critical discourse on the fragment distinguishes between extracting the part (*fragmentum*) from the whole (the body of *fragmenti* (sic) as a consequence of breaking), the fragment as a text in its own right does not always obey the will-to-completion imposed upon the fragment as a remnant. That is to say, where the fragment in critical discourse most often *becomes* the object of definitions of incompleteness, ruin, residue, the fragment as such seems to enjoy the status of *being*, existing independent of formal constraints.

<sup>4</sup> Rather than a piece to be understood from the whole of which it would be a remainder, or a broken part, the Romantic fragment is a genre by itself, characterized by a concept of its own.

## Fragmentariedade na obra pessoana

### 1. Heteronímia e fragmentariedade

Há indícios fortes de que o fenómeno que acabou por ficar conhecido através do termo «heteronímia» ainda se encontrava em desenvolvimento à data da morte de PESSOA, e, por isso, o mesmo é incompleto e provisório, o que, a ser verdade, tem repercussões interessantes para o modo como a crítica tem tratado este assunto. Não somos, de resto, os primeiros a fazer esta constatação, dado que, como nota PIZARRO, «há que ter em conta que a distinção entre obras ortónimas e heterónimas é mais um projecto pessoano que permanece em grande medida inacabado e que o arquivo pessoano, por outro lado, é bem mais vasto que essa bipolarização, que parece desajustada ante a pluralidade e a indefinição do mesmo. Os heterónimos são três; as figuras sonhadas, dezenas. Os textos assinados são muitos; os escritos que o não estão, são muitos mais» (*Obras*, p. 95).

Vistas as coisas por este prisma, deixa de ser surpreendente que as várias concepções de heteronímia avançadas pela crítica sejam insatisfatórias, não por serem erradas, nem sequer por serem, nalguns casos, incompatíveis entre si, mas sim por apresentarem um panorama incompleto deste fenómeno. Usando uma frase de MIGUEL TAMEN, «FERNANDO PESSOA é hoje conhecido entre o povo e as escolas como um poeta que tinha heterónimos» (*Caves*, p. 19). Tal como o povo e as escolas, a crítica pessoana recebe os heterónimos e a heteronímia como um dado adquirido. É um facto que não faltam exemplos na literatura secundária sobre a obra de PESSOA de textos que discutem o que é que os heterónimos e a heteronímia *são*, como *surgiram* e qual a sua *função* no contexto da obra pessoana. Contudo, a razão pela qual arguimos que, pese embora a existência de um volume considerável de escritos de qualidade sobre o tema, a crítica sempre recebeu os heterónimos e a heteronímia como um dado adquirido prende-se com o facto de nunca se ter abordado a questão de saber em que direcção é que este fenómeno evoluiria, e de apenas recentemente se ter começado a escrever sobre o facto de os heterónimos e a heteronímia serem noções construídas ao longo do tempo.

Com efeito, uma análise detalhada dos textos pessoanos onde são referidas designações para os nomes de autor que não «PESSOA ele-mesmo» revela que tanto a noção daquilo que passou a ser conhecido por «heteronímia» como a terminologia empregue para a designar

foram sendo construídas por PESSOA ao longo da sua vida. Desta forma, as razões que podem ser invocadas para considerar este processo de construção como estando encerrado estão longe de ser decisivas. De entre estas razões, destaca-se uma de índole marcadamente editorial, a saber, o facto de, entre a primeira ocorrência dos termos «ortónimas» e «heterónimas», em referência às obras, nos escritos de PESSOA até à data da sua morte mediar um período de sete anos. Isto significa que, para além das designações «heterónimas», «heterónimo» e «heteronímia» serem as últimas utilizadas por PESSOA para se referir quer às obras, quer aos nomes de autor com que assinava uma parte considerável da sua produção literária, o período em que as mesmas se mantiveram é relativamente longo, o que revela uma certa estabilidade de ideias na mente de PESSOA. Todavia, «estabilidade», pelo menos em PESSOA, não é sinónimo de «definitividade». De facto, a primeira referência dos termos «ortónimas» e «heterónimas», em referência às obras, verifica-se na «Tábua Bibliográfica» publicada no nº 17 da revista *Presença*, em 1928. Estes termos não voltariam a ser modificados. Contudo, os nomes de autor aos quais o termo heterónimo passou, a partir de 1928, a ser aplicado, haviam sido criados muito antes. É um facto que, pelas razões apontadas por CASTRO, e que se prendem essencialmente com a demonstração filológica de que «nenhum autógrafo é conhecido de 8 de Março de 1914» (*Quantas horas*, p. 13), não se pode citar a Carta sobre a génese dos heterónimos como prova da criação de ALBERTO CAEIRO, RICARDO REIS e ÁLVARO DE CAMPOS no dia 8 de Março de 1914. Todavia, como CASTRO assevera, «não temos nenhum autógrafo desse 8 de Março, mas temos muitos de datas contíguas» (*Idem*, p. 13). Estes autógrafos de datas contíguas provam que CAEIRO, REIS e CAMPOS já tinham sido pensados por PESSOA em 1914, o que, de resto, é corroborado por carta enviada a CORTES-RODRIGUES, datada de 2 de Setembro de 1914, onde este trio de personalidades é mencionado (*Cartas*, p. 86). Pouco tempo depois, em carta datada de 19 de Janeiro de 1915, enviada ao mesmo CORTES-RODRIGUES, PESSOA fala do seu «propósito de lançar pseudonimamente a obra CAEIRO-REIS-CAMPOS», que, de resto, «é toda uma literatura que eu *criei* e vivi» (*Idem*, p. 101, *itálicos nossos*). Fica, assim, bem patente que não foi só a literatura que foi criada, mas também a forma de a designar, que, com efeito, faz igualmente parte dessa mesma literatura.

No entanto, durante treze anos, entre 1915 e 1928, a nomenclatura usada por PESSOA em referência quer às suas obras, quer às personagens literárias, é composta pelos pares autónimo(as)/pseudónimo(as). Este período estende-se para 24/25 anos se se contar a partir da primeira referência conhecida ao termo «pseudonymo» (SEPÚLVEDA, *Os Livros*, pp. 376-7), o que demonstra que a ideia que acabou por ficar conhecida por «heteronímia» começou a ser construída por PESSOA muito tempo antes de o autor se ter começado a referir à mesma através

dos termos «ortónimo(as)/heterónimo(as)». O argumento da estabilidade, acima referido, não é, com efeito, nem estável, nem seguro, visto que os primeiros termos usados em referência a este fenómeno se mantiveram durante cerca de duas décadas e meia, e nem por isso deixaram de ser alterados. Nada garante, por conseguinte, que PESSOA, no futuro, não viesse a alterar as designações por si utilizadas a partir de 1928.

Precisamente devido ao facto de ser uma ideia ainda em construção, e, portanto, em aberto, a heteronímia acaba por poder cumprir, no contexto da obra pessoana, várias funções distintas, não necessariamente incompatíveis entre si. Tradicionalmente, os críticos relacionam os heterónimos aos denominados «jogo de máscaras» e «drama em gente». O argumento delineado nas próximas secções deste capítulo pretende demonstrar que os diversos argumentos avançados por vários críticos pessoanos, a propósito da heteronímia, ao longo do tempo acabam por estabelecer, pelo menos por implicação, uma relação lógica e necessária entre as funções dos heterónimos no contexto da obra pessoana e a qualificação desta como sendo unitária ou fragmentada. Dito por outras palavras, a posição tomada pelos autores em relação à heteronímia determina a sua posição quanto à questão da fragmentariedade, e vice-versa. Deste modo, tal como veremos na secção 2 ao analisar as posições de PRADO COELHO e de ZENITH, representativas de uma concepção unitária da obra pessoana, defender que os heterónimos cumprem uma função dialéctica, isto é, uma função que se prende com o intuito de apresentar perspectivas e argumentos diferentes que, quando considerados na sua globalidade, levarão ao alcance de uma determinada concepção ou verdade filosófica, implica rejeitar a fragmentariedade. Na secção 3 será descrita uma posição, a de PIZARRO, que exemplifica a tese contrária, tese essa que consiste na defesa de que a obra pessoana é fragmentada, e, como veremos, esta posição conduz a uma concepção não-dialéctica dos heterónimos.

Note-se, por conseguinte, que, quando avaliadas isoladamente, nada há a apontar às posições de cada um dos autores acima mencionados quanto ao seu mérito intrínseco no concernente ao papel dos heterónimos; o problema encontra-se, isso sim, nas consequências que as posições sobre os heterónimos acarretam para o debate sobre a fragmentariedade que, como resulta dos argumentos apresentados no capítulo anterior, é uma discussão que assenta num erro de base, a saber, o de se pressupor que textos são realidades susceptíveis de fragmentação. A questão deve ser recolocada em termos de se entender, isso sim, se a obra de PESSOA é unitária ou desconexa, discussão à qual PIZARRO por vezes se aproxima ao declarar que, na sua óptica, a obra de PESSOA é plural, sem, no entanto, conseguir reenquadrá-la adequadamente precisamente por, como veremos, também não se aperceber, à semelhança do que acontece com o resto da crítica, que textos, em rigor, são realidades não passíveis de

fragmentação. O enquadramento apropriado desta questão cai, no entanto, fora do escopo deste trabalho. O debate sobre o fragmento no âmbito dos estudos pessoanos apenas é trazido à colação a propósito da natureza do texto enquanto objecto da curadoria textual e, por isso, o nosso interesse passa por perceber as razões que levam os críticos pessoanos a falar de fragmentos, e não em perceber se a obra de PESSOA é, na realidade, unitária ou desconexa.

Deste modo, e entrando nos argumentos utilizados pela crítica pessoana, se se partir do pressuposto segundo o qual se pode falar de textos, sejam estes literários ou de qualquer outra índole, como realidades susceptíveis de fragmentação, entender as funções desempenhadas pelos nomes de autor com que PESSOA assinava determinados textos de sua autoria no contexto global da obra pessoana ajuda a compreender se a mesma, considerada na sua globalidade, é, ou não, fragmentária, sendo que o inverso é igualmente verdade, ou seja, determinar se a obra é, ou não, fragmentária, tem influência na compreensão das funções que os nomes de autor desempenham na obra. Assim, admitido o pressuposto de que textos são realidades susceptíveis de fragmentação, pressuposto que, aliás, é aceite pela teoria e pela crítica literária em geral, segue-se que, em termos práticos, conceber a heteronímia como tendo uma função não-dialéctica no contexto da obra pessoana obriga a vê-la como sendo fragmentada, ao passo que uma concepção dialéctica da função da heteronímia leva à conclusão de que PESSOA não cultivava a estética do fragmento. Esta estética refere-se, claro, à concepção romântica do «fragmento», ainda que a mesma tenha, naturalmente, sofrido ramificações importantes, ao ponto de, quanto a PESSOA, ser mais correcto cunhar, por exemplo, uma expressão como «fragmento modernista» para descrever os tipos de fragmento que PESSOA, supostamente, construía. Ao defender-se que PESSOA escrevia fragmentos nesta acepção compara-se, portanto, o autor aos românticos, não em termos de conteúdo, mas sim de forma. O ponto onde queremos chegar, contudo, é o de demonstrar que quem defende que PESSOA era cultor da estética do fragmento, nesta sua versão modernista, tem, inevitavelmente, uma concepção da heteronímia que se compatibiliza com esta posição, que se pode prender, a título exemplificativo, com o uso do «jogo de máscaras» e do «drama em gente» como subterfúgio, engano puro, multiplicidade e diversidade pelo puro prazer da contradição. Note-se, todavia, que os proponentes da posição fragmentária não se encontram adstritos a estas opções. Em tese, quem defende que a obra pessoana é fragmentada *não* pode considerar que os heterónimos desempenham uma função dialéctica, permanecendo qualquer outra função que se lhes queira atribuir como uma possibilidade logicamente válida. As conclusões a que chegamos após a análise ao trabalho de PIZARRO atestam isto mesmo. Por outro lado, quem mantém que a obra pessoana não é fragmentada em virtude de o autor não cultivar a estética do fragmento, uma

vez mais, na sua versão modernista, vê a função dos nomes de autor de uma maneira que se coaduna com esta opinião, que, de resto, é a oposta da concepção não-dialéctica: a diversidade, multiplicidade e pluralidade verificada na obra pessoana tem o intuito de apresentar perspectivas e argumentos diferentes que, quando considerados na sua globalidade, levarão ao alcance de uma determinada concepção ou verdade filosófica. Naturalmente, no caso Pessoa não se pode sequer sugerir que verdade seria essa em virtude de estarmos perante uma obra inacabada; no entanto, para os defensores da tese da unidade, os traços de uma concepção filosófica unitária são visíveis em PESSOA, ainda que tentar determinar a conclusão a que esses mesmos traços conduziram seja pura especulação.

Assim, para estes autores, que propugnam uma concepção unitária da obra pessoana, falar de fragmentos só é admissível se, pelo termo, se entender «texto incompleto por inacabamento», em termos semelhantes aos das ideias defendidas por PESSOA em «O homem de Porlock», onde a fragmentariedade é involuntária e inevitável, não ocorrendo por desígnio autoral tal como o mesmo é entendido no âmbito da estética do fragmento. No entanto, pelas razões apontadas no capítulo anterior, esta posição é insustentável.

Em todo o caso, pese embora haver posições conflituantes acerca da questão da fragmentariedade da obra pessoana, com as inerentes consequências para a percepção da função dos heterónimos no contexto da mesma, a verdade é que a ideia segundo a qual os nomes de autor usados por PESSOA não são meros pseudónimos, mas sim personagens que, para além de terem um nome próprio e apelido que os distingue de PESSOA, seu criador intelectual, contêm igualmente personalidades distintas, está pacificamente estabelecida no âmbito da crítica pessoana. Com efeito, tanto autores que interpretam a obra pessoana como exprimindo uma unidade que oscila entre o absoluto e o relativo, como aqueles que a vêm de forma essencialmente fragmentada, concordam que a cada nome de autor criado e usado por PESSOA subjaz uma personalidade própria, capaz de levar o intérprete a esquecer que os escritos assinados com, por exemplo, os nomes ALBERTO CAEIRO ou RICARDO REIS são produto da criação intelectual da mesma pessoa física. Esta constatação é resultado, repetimos uma vez mais, da nossa análise àquilo que tem sido feito no âmbito dos estudos pessoanos, visto que não partilhamos nem da opinião de que textos podem ser fragmentados, nem da opinião que defende que há uma correspondência *inerente* entre a concepção que se tem da função dos heterónimos e a qualificação da obra pessoana como sendo unitária ou fragmentária. Com efeito, a partir do momento em que se entenda que textos não são realidades susceptíveis de fragmentação deixa de fazer sentido discutir se a obra de PESSOA, ou de qualquer outro autor, é unitária ou fragmentária. Assim, se tentar perceber se a obra pessoana é unitária ou

fragmentária passa a ser uma questão estéril, daqui decorre que não se pode ligar uma destas qualificações a uma determinada concepção da heteronímia. Pelo lado da heteronímia, é incoerente admitir que há uma ligação *inerente* entre determinada função dos heterónimos e uma visão da obra pessoana como sendo unitária ou fragmentária em virtude de não ser possível compreender cabalmente a função que uma ideia em construção desempenharia, quando completa, num sistema literário/filosófico semelhante ao que PESSOA passou a sua vida a construir. Em suma, não há uma ligação *inerente* entre função dos heterónimos e qualificação da obra como sendo unitária ou fragmentária porque, por um lado, não é possível avançar ideias seguras e definitivas acerca da heteronímia e da sua função na medida em que se trata de um fenómeno construído ao longo do tempo, mas que ficou inacabado, e, por outro lado, não há textos fragmentários.

Todavia, a crítica pessoana tem feito esta ligação entre a função da heteronímia e a qualificação da obra de PESSOA como sendo unitária ou fragmentária precisamente porque não confere o devido relevo ao facto de a heteronímia ser um projecto inacabado e de pressupor que textos são realidades susceptíveis de fragmentação. Ao ignorar-se o que acaba de ser dito, a ligação acaba por ser inevitável, o que é demonstrável através da análise de exemplos de posições críticas que se nos afiguram representativas do estado da arte nos estudos pessoanos quanto à temática da heteronímia e do binómio unidade/fragmentação, o que é efectuado nas próximas secções. É, contudo, necessário realçar que a ligação entre função dos heterónimos e qualificação da obra pessoana nem sempre é expressamente estabelecida pelos autores em questão, embora a mesma decorra inevitavelmente, como veremos, dos argumentos por si utilizados.

## 2. Unidade

PRADO COELHO considera que a construção da obra de PESSOA é efectuada por «uma personalidade única, verdadeiramente inconfundível.» (*Diversidade e unidade*, p. 12) Daqui resulta, todavia, segundo o próprio, um problema, a saber, o «do papel da vontade na génese da poesia»:

longe de aceitar a tese romântica da inspiração avassaladora, creio que a iniciativa do poeta, a intencionalidade, o cálculo, não devem nunca menosprezar-se, e muito menos quando se trata de poetas tão conscientes, tão lúcidos, como FERNANDO PESSOA. Salvo momentos em que a literatura substituiu a poesia autêntica, os poemas que nos deixou, é evidente, não constituem

produtos arbitrários, fabricados a frio, mas neles (ortónimos ou heterónimos) a tal «inspiração» foi sabiamente provocada ou então aproveitada, conduzida para um fim. (*Idem*, p. 15)

O argumento de PRADO COELHO é, sucintamente, o de que os nomes de autor (PESSOA-ortónimo ou os vários heterónimos) eram controlados por PESSOA, e não o oposto. Segundo o raciocínio de PRADO COELHO, a inspiração era, em PESSOA, algo endógeno, isto é, provocado e totalmente controlado pelo autor. Contudo, como PRADO COELHO reconhece, o facto de PESSOA, enquanto criador intelectual da produção literária assinada tanto em seu nome como com nomes por si inventados, estar sempre em controlo não impede que os nomes se refiram a personalidades literárias, isto é, a indivíduos com características psicológicas, físicas e, inclusive, biografias que os distinguem tanto de PESSOA como entre si:

Aceito perfeitamente que PESSOA «ele mesmo» e CAEIRO, REIS, CAMPOS, etc., tenham obedecido a inspirações diferentes, que PESSOA-autor muitas vezes se tenha sentido possuído por CAEIRO, ou REIS, ou CAMPOS, ou pelo entusiasmo heróico da *Mensagem*. Mas penso que em tudo isto houve uma subtil colaboração de impulsos irracionais e da vontade. Daí (e já não falo da inegável tendência para simular e «pregar partidas»), daí as vacilações, as contradições de PESSOA quando alude à génese e à natureza dos heterónimos; ora pretende que os descobriu em transe, que escreveu, por exemplo, os poemas de CAEIRO como simples médium, ora diz que os construiu dentro de si; considera-os «desdobramentos», mas logo corrige o termo para «invenções»; afirma-os algumas vezes personagens separadas, tão reais como ele próprio, reconhece outras que não passam de partes dele próprio, do que é e do que poderia ou não poderia ser. Compreende-se: por muito sincero que procurasse ser, o que PESSOA em si observava era por natureza fluido e ambíguo. (*Idem*, pp. 15-6)

O que nos interessa destacar destas reflexões de PRADO COELHO não é a perplexidade em que os leitores de PESSOA invariavelmente se encontram sempre que tentam descortinar as suas intenções, sendo o tema da génese dos heterónimos apenas um exemplo, entre muitos outros, em que essa mesma perplexidade surge, mas sim que, independentemente da resposta genuína, correcta ou verdadeira à questão de como foram os heterónimos criados, é patente que os nomes de autor normalmente designados por este termo são referências a indivíduos, a personagens dotadas de uma personalidade recheada, como todas as personalidades, de idiossincrasias que se manifestam em preferências, opiniões, estados de espírito, etc. Assim, o facto de a posição de PRADO COELHO ser a de que todos os textos escritos por PESSOA são fruto da sua intenção, independentemente do nome de autor a que os mesmos tenham sido atribuídos,

não implica que para si esses mesmos nomes de autor sejam meros pseudónimos, nem que os textos a eles atribuídos não sejam textos pessoais:

lerá mal este ensaio quem me atribuir a tese da criação arbitrária dos heterónimos ou a ideia de que, nos heterónimos, o diverso é inautêntico, mera simulação. A minha tese é outra: a de que a própria diversidade (sinal de portentosa riqueza espiritual) vale como expressão dramática de identidade. Se «fingir é conhecer-se» – é também dar-se a conhecer. (*Idem*, p. 16)

Estas considerações levam, por conseguinte, à conclusão de que a obra pessoana é, para PRADO COELHO, tendencialmente unitária, não o sendo de forma absoluta na medida em que existe «diversidade». Assim, a função dos heterónimos consiste em exprimir dramaticamente a identidade, uma identidade que se admite ser plural, mas que, simultaneamente, não deixa de pertencer a um único indivíduo. Os heterónimos não são, seguramente, «criação arbitrária» ou expressão inautêntica das ideias e argumentos pessoais, mas sim manifestações fidedignas e racionais dos mesmos, ainda que a produção literária assinada com nomes de personagens literárias seja, por vezes, como PRADO COELHO refere, fruto da «colaboração de impulsos irracionais e da vontade». Dito por outras palavras, o irracional, ou a vontade, deixaram a sua marca na produção literária dos heterónimos, tal como, de resto, na de PESSOA-ortónimo, como *Mensagem* o exemplifica. A partir desta constatação não se pode, no entanto, retirar a conclusão de que o fenómeno conhecido por heteronímia é ele próprio irracional ou mero impulso da vontade, o que, de resto, se coaduna com o que defendemos, no segundo capítulo, a propósito da pretensa incapacidade que, na óptica de PARKER, os autores têm, por vezes, em transmitir as suas intenções para os textos por si escritos. Assim, pelos motivos apontados, PRADO COELHO nunca poderia defender que PESSOA cultivava a estética do fragmento. Há uma unidade, ainda que não absoluta, que suporta a obra pessoana. A diversidade proporcionada pelos heterónimos desempenha um papel fundamental nessa mesma unidade, o que demonstra que a determinada concepção dos heterónimos, tal como a defendida por PRADO COELHO, corresponde uma dada conclusão a respeito da classificação da obra pessoana, que, neste caso em concreto, é a de que a obra é (relativamente) unitária.

Quanto a ZENITH, este começa por defender que «PESSOA sabia demasiadamente bem que “a Natureza é partes sem um todo” (“O Guardador de Rebanhos”, XLVII) e que qualquer unidade é uma ilusão.» Contudo, esta posição niilista é imediatamente abandonada:

Qualquer, não. Uma unidade relativa, provisória, fugitiva, uma unidade que não pretende ser absoluta e nem sequer especialmente una, construída em torno de uma imaginação, uma ficção, uma caneta – esta foi a unidade que FERNANDO PESSOA procurou. O *Livro do Desassossego*, na sua dispersão e impossibilidade, conseguiu esta muito modesta mas verdadeira unidade. (*Introdução*, p. 29)

PESSOA procurava, segundo ZENITH, uma unidade que não se afigurava possível enquanto unidade definitiva, mas que poderia, sem embargo, ser alcançável provisoriamente. O seguinte passo, da autoria de PESSOA, terá, certamente, sido tido em conta por ZENITH na formulação da sua opinião:

O author humano d'estes livros não conhece em si-proprio personalidade nenhuma. Quando acaso sente uma personalidade emergir dentro de si, cedo vê que é um ente differente do que elle é, embora parecido; filho mental, talvez, e com qualidades herdadas, mas as differenças de ser outrem.

Que esta qualidade no escriptor seja uma forma de hysteria, ou da chamada dissociação da personalidade, o author d'estes livros nem o contesta, nem o appoia. De nada lhe serviriam, escravo como é da multiplicidade de si-proprio, que concordasse com esta, ou com aquella, theoria, sobre os resultados escriptos d'essa multiplicidade. (*Livro do Desasocego*, p. 450)

Assim, na medida em que PESSOA «ele-mesmo» não se considera portador de qualquer personalidade, mas sim escravo da multiplicidade de si próprio, parece, em princípio, que o alcance de uma unidade absoluta é um desiderato impossível. A partir desta perspectiva pode entender-se, como, de facto, ZENITH o faz, o *Livro do Desassossego* como uma instância de uma tentativa de realização de um ideal, que seria a unidade absoluta, mas cujo resultado escrito não vai, nem pode ir, para além da materialização de uma «unidade relativa, provisória, fugitiva», uma unidade que, segundo ZENITH, «não pretende ser absoluta e nem sequer especialmente una», não porque PESSOA não o quisesse, ou seja, não porque não pretendesse realmente atingir a unidade absoluta, mas sim porque tal absolutismo é insusceptível de descer do nível do ideal para o nível do real. Desta forma, ZENITH parece arguir que o absolutismo de PESSOA, ao nível do ideal, não o impede, apesar de tudo, de tentar concretizar esse mesmo ideal ao nível do real, apesar de o próprio PESSOA saber, de antemão, que tal tarefa é de todo impossível, o que, no entanto, não configuraria, no entender de PESSOA, um motivo para desistir do seu projecto literário e deixar de escrever.

A unidade relativa propugnada por ZENITH deixa em aberto a possibilidade, algo paradoxal, de que se qualifique o *Livro do Desassossego* em particular, e a obra pessoana em geral, como fragmentada. A propósito de duas cartas escritas por PESSOA a ARMANDO CORTES-RODRIGUES em 1914, ZENITH defende que a respeito «da fragmentação permanente, o autor e o seu *Livro* ficaram para sempre fiéis aos seus princípios» (*Introdução*, p. 14). ZENITH refere-se a uma carta datada de 4 de Outubro de 1914 e a uma outra datada de 19 de Novembro do mesmo ano. Na primeira dessas cartas lê-se: «O meu estado de espírito actual é de uma depressão profunda e calma. Estou há dias, ao nível do *Livro do Desassossego*. E alguma coisa dessa obra tenho escrito. Ainda hoje escrevi quase um capítulo todo» (*Cartas*, p. 91). Note-se que a afirmação de que foi escrito «quase um capítulo todo» é reveladora das intenções que, em 1914, PESSOA reservava para o *Livro do Desassossego*, dando a entender que a forma pela qual esta obra se apresenta de facto ao leitor (desconexa, inconjunta, uma amálgama de trechos textuais desordenados) é acidental, ou seja, o *Livro do Desassossego* aparenta ser uma colecção de pensamentos mais ou menos interligados entre si, mas com um elevado grau de desconexão, porque estava em construção. O produto tal como o conhecemos, cuja organização formal, bem como partes do seu conteúdo (e.g., leitura e escolha de variantes), é da responsabilidade de curadores textuais como PRADO COELHO, TERESA SOBRAL CUNHA, ZENITH e PIZARRO, cada um responsável por edições diferentes desta obra, não corresponde, assim, às intenções (que não se manifestam no texto porque são futuras, e estas, com efeito, não se podem manifestar porque os textos nunca foram escritos) do seu autor originário, visto que o *Livro do Desassossego* teria uma determinada organização, pelo que nunca teria sido visionado como uma colecção de trechos mais ou menos aforísticos.

Contudo, aquilo que PESSOA escreve num dado lugar está sempre sujeito a ser (aparentemente) contraditado pelo próprio autor noutras ocasiões. Isto mesmo acontece, a propósito do assunto sob discussão, em duas situações: 1) Na própria carta de 4 de Outubro, na qual PESSOA, umas linhas acima da descrição do seu estado de espírito, revela a CORTES-RODRIGUES que não «lhe mando outras pequenas coisas que tenho escrito nestes dias. Não são muito dignas de serem mandadas, umas; outras estão incompletas; o resto tem sido quebrados e desconexos pedaços do *Livro do Desassossego*» (*Idem*, p. 89) 2). Na segunda carta acima mencionada, PESSOA, uma vez mais a propósito do seu estado de espírito, relata que o mesmo «obriga-me agora a trabalhar bastante, sem querer, no *Livro do Desassossego*. Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos» (*Idem*, p. 95). Todavia, estas duas últimas declarações não são incompatíveis com o desiderato de conferir uma organização unitária ao *Livro do Desassossego*, na medida em que é perfeitamente possível que um autor tenha a intenção de

escrever uma obra estruturada, unitária, mas que, durante a composição da mesma, não consiga redigir mais do que «fragmentos», visto que todos os textos de qualquer obra, literária ou não, são escritos incrementalmente, em partes, ao longo de um período de tempo. De resto, o sentido com que PESSOA usa o termo parece coincidir com as ideias por si manifestadas em «O homem de Porlock», onde o fragmento é visto como «o princípio e o fim de qualquer coisa espantosa, de outro mundo, figurada em termos de mistério que a imaginação não pode humanamente representar-se, e da qual ignoramos, com horror, qual poderia ter sido o enredo» (*O homem de Porlock*, p. 490), e não como produção intencional do autor, tal como se passava com o chamado «fragmento romântico». ZENITH parece, com efeito, fazer uma análise semelhante à nossa, visto que apenas assim se justifica que se possa fazer referência, sem se entrar numa contradição insanável, a uma «fragmentação permanente» ao mesmo tempo que se defende que o *Livro do Desassossego* em particular, e a obra pessoana em geral, possuem uma unidade relativa. O paradoxo que surge a partir de uma concepção de obra (relativamente) unitária que é, simultaneamente, fragmentada, desaparece a partir do momento em que se veja o fragmento como resultado efectivo, e não como desígnio do autor. O desígnio é a unidade; o fragmento encontra-se presente num processo que visa alcançar a unidade ideal, mas que falha porque esta mesma unidade é inalcançável, o que conduz a que se constate que há uma «fragmentação permanente» de uma obra que PESSOA gostaria que fosse unitária. É por estas razões que MIGUEL REAL, por exemplo, pode afirmar que, «na edição de RICHARD ZENITH de *Livro do Desassossego*, a busca de uma unidade sólida, plena, feita de uma só peça, para dar conta da obra de PESSOA, mormente da reunião dos fragmentos do livro citado, é já radicalmente abandonada, substituída por uma unidade relativa ou relativista» (*Prefácio*, p. 13).

Assim, a busca de uma «unidade relativa ou relativista» é o melhor que, segundo a perspectiva de críticos que defendem que se qualifique a obra pessoana como sendo unitária, aqui exemplificada através da posição de ZENITH, se pode obter a partir do resultado da produção escrita de PESSOA, resultado esse que é designado tanto pela crítica que defende a unidade como pelo próprio PESSOA por «fragmentos», no sentido que o termo adquire à luz das ideias presentes em «O homem de Porlock».

Tal como a concepção que PRADO COELHO tem das funções dos heterónimos conduz à conclusão de que a obra de PESSOA é unitária, em virtude de tanto os heterónimos como a diversidade da sua produção literária estarem sempre sob o controlo da pessoa física PESSOA, entendendo-se por «diversidade» uma técnica de exposição dialéctica de argumentos e não o resultado da intenção de elaborar uma obra desconexa e, por isso, cultora da estética do fragmento, também a posição assumida por ZENITH segundo a qual há uma unidade relativa

subjacente ao *Livro do Desassossego* e, por maioria de razão, à obra pessoana em geral, leva, por seu turno, à conclusão de que os heterónimos cumprem uma função dialéctica no contexto da obra pessoana:

Se Pessoa se dividiu em dezenas de personagens literários que se contradiziam uns aos outros, e mesmo a si próprios, o *Livro do Desassossego* também foi um multiplicar-se constante, sendo muitos livros atribuídos a vários autores, todos eles incertos e vacilantes, como o fumo dos cigarros através do qual PESSOA, sentado num café ou à sua janela, olhava a vida que passa. (*Introdução*, p. 14)

Esta citação revela claramente que, no entender de ZENITH, o *Livro do Desassossego* constitui uma instância concreta de aplicação da diversidade dialéctica de PESSOA, visto que esta obra em particular «também foi um multiplicar-se constante», em consonância com o restante da obra, considerada na sua globalidade. A «contradição», mencionada por ZENITH, é uma característica desta dialéctica, sendo que cumpre a função não de confundir os putativos leitores, mas sim de avançar pontos de vista díspares com o intuito de, através das posições em confronto, chegar a uma possível solução de um dado problema. A unidade da obra pessoana, ainda que relativa por se encontrar inacabada, não permite que se qualifique a contradição como sendo real, i.e., não permite que se identifique a opinião verdadeira da pessoa PESSOA com a opinião manifestada pelas suas personalidades literárias, de entre as quais se pode incluir «PESSOA-ortónimo», como, de resto, o demonstra o teor de *Notas para a recordação do meu Mestre Caetano*. É por isto que PESSOA menciona, em *Aspectos*, numa citação transcrita *supra*, que ele próprio, enquanto pessoa física e autor, não tem qualquer opinião. Esta ideia é um claro e propositado exagero cometido com o intuito de realçar que, do ponto de vista de PESSOA, deveria ser mais importante, para o hipotético intérprete da sua obra, perceber que o que está em jogo é a construção de uma rede de personagens literárias que são simultaneamente autores das obras em que participam. O «drama em gente» e o «jogo de máscaras» mais não são do que o método, a todos os títulos original, empregue por PESSOA para avançar, através da literatura em geral, e da poesia em particular, argumentos filosóficos. Vista a situação perante este prisma, apurar a verdadeira opinião do cidadão PESSOA acerca dos assuntos sobre os quais escrevia acaba por ser uma tarefa secundária, a roçar o irrelevante. Esta conclusão não deve, contudo, levar-nos a pensar que há uma disjunção entre as intenções de PESSOA e o significado dos seus textos. O que o caso Pessoa demonstra, isso sim, é que há autores cujas intenções passam por defender argumentos com que não concordam ou sobre os quais são agnósticos.

Estas são, pelo menos, as conclusões que se retiram logicamente das premissas segundo as quais a obra de PESSOA é, simultaneamente, unitária e múltipla, ou diversa. Note-se que não há propriamente uma relação de causa/efeito entre unidade e diversidade; a relação que se verifica entre estas duas concepções é de circularidade. Com efeito, não interessa se se parte de uma concepção unitária da obra para afirmar que os heterónimos cumprem uma função dialéctica no contexto global da obra, ou vice-versa. É irrelevante a ordem pela qual a análise é empreendida. Todos os autores que aceitem que a heteronímia é um fenómeno que não ficou por construir, que textos são realidades susceptíveis de fragmentação, e que as personalidades literárias usadas por PESSOA para assinar as suas obras cumpriam uma função dialéctica chegam inevitavelmente à conclusão de que a obra pessoana não é fragmentada, pelo menos no sentido romântico (quanto à forma) do termo. Se o raciocínio seguir uma ordem diferente, a conclusão é, contudo, idêntica. Assim, pressupondo que a heteronímia é um fenómeno completo, se, apesar de todas as evidências de fragmentação por inacabamento, algo possível para quem encare textos como realidades susceptíveis de fragmentação, os críticos chegam à conclusão de que há uma unidade, ainda que relativa, subjacente à obra pessoana, então a diversidade proporcionada pelos heterónimos só pode cumprir uma função dialéctica. Dito por outras palavras, é logicamente impossível defender que a obra de PESSOA é fragmentada e que os heterónimos cumprem uma função dialéctica, i.e., avançam pontos de vista contraditórios não para confundir o leitor, mas sim para formular, através de contradições aparentes, argumentos filosóficos da autoria de PESSOA. Pelas mesmas razões, seria igualmente ilógico arguir que a obra de PESSOA é unitária, mas que a diversidade criada pelos heterónimos não é dialéctica, na medida em que o contrário da dialéctica seria a contradição efectiva, isto é, a contradição com o intuito de confundir o leitor, criando um «drama em gente» e um «jogo de máscaras» que visa o engano puro, e não a construção de quaisquer argumentos filosóficos. De forma a comprovar estas necessidades lógicas, i.e., tanto a necessidade de que uma concepção unitária da obra pessoana conduz a um entendimento da função dos heterónimos como sendo dialéctica, e vice-versa, analisaremos, na próxima secção, a posição de PIZARRO, autor que qualifica a obra de PESSOA como fragmentada, com o intuito de demonstrar que esta posição leva inevitavelmente a que se considere que os heterónimos não cumprem uma função dialéctica.

### 3. Fragmentariedade

No contexto de uma discussão acerca do conceito de «obra», bem como do que implica adjectivar uma obra como sendo «completa» ou «incompleta», PIZARRO constata, a propósito da obra pessoana, que, neste caso, estaríamos diante daquilo que alguns editores denominam por «obras completas», que seriam compostas por fragmentos, muitos dos quais sem relação necessária entre si, sendo que alguns deles não teriam qualquer relação com «obras existentes»; dito por outras palavras, encontrar-nos-íamos perante colecções de fragmentos que se foram convertendo em partes integrantes de certas «obras» cambiantes (*La mediación*, pp. 43-4).<sup>1</sup>

Assim sendo, segundo PIZARRO a obra de PESSOA é fragmentada e, por isso, de acordo com o autor, pensar em estabelecer edições definitivas de uma obra pessoana completa é uma quimera precisamente porque muitos dos fragmentos não têm «relação necessária entre si», o que leva a que possam ser livremente reordenados por outros curadores textuais em edições futuras, afastando, desse modo, a possibilidade de uma edição definitiva; por esta razão, argui PIZARRO, os fragmentos são componentes de «obras cambiantes».

Por este motivo, «[o] labor editorial consiste em trabalhar com “o que é” e não com o que “poderia ter sido”», máxima que deve ser seguida com todo o cuidado no caso da edição da obra pessoana porque «[o] risco das edições muito “limpas”, que apagam os traços de fragmentariedade e as estranhezas sentidas na língua, é transmitirem a impressão de uma obra coesa e revista onde só existiam trechos mais ou menos desconexos e sem revisões» (*Escritos*, p. 46). PIZARRO constata, portanto, que há fragmentos porque há textos desconexos, contraditórios e sem uma relação necessária entre si, defendendo, por conseguinte, que há uma fragmentariedade ao nível textual, visto que os textos são incompletos. A fragmentariedade que PIZARRO defende existir não é, por conseguinte, a que corresponde à estética do fragmento, mas sim a uma das outras posições fragmentárias identificadas por FEIJÓ, referidas no capítulo anterior. Para PIZARRO, por conseguinte, a escrita pessoana será fragmentária ou porque foi interrompida, ou por debilidade construtiva do autor. Apesar de PIZARRO não eleger expressamente nenhuma destas opções, o teor dos seus vários escritos indicia que, para si, a fragmentariedade pessoana se deve à morte intempestiva de PESSOA. Será, porventura, por ter isto em mente que REAL refere que

a singularidade da obra de JERÓNIMO PIZARRO reside (...) no modo como demonstra a sua tese: não através de teorizações ontológicas (LOURENÇO, BORGES), fenomenológicas (GIL) ou hermenêutico-culturais (EIRAS e BARRENTO), mas por via de um concretíssimo trabalho

editorial diário sobre o espólio. (...) De certo modo, não foi a teoria que levou JERÓNIMO PIZARRO às conclusões que sustenta (...), antes o seu labor filológico sobre o espólio de PESSOA. Assim, à interrogação levantada no título do livro [que é «Pessoa Existe?»], responde o autor, não metafisicamente (especulativamente, segundo teorias filosóficas ou estéticas), mas segundo o estatuto fragmentário e a lógica correspondentes aos textos escritos pelo próprio PESSOA, isto é, segundo «um nível textual» (p. 105). (*Prefácio*, p. 16)

Por conseguinte, segundo REAL, o trabalho de PIZARRO opera ao nível textual, e não ao nível hermenêutico. É na base de um «trabalho editorial diário sobre o espólio», ou seja, sobre «aquilo que é», que PIZARRO formula as suas ideias, postergando considerações de índole metafísico e especulativo, que são hermenêuticas, e não textuais. É precisamente isto que distinguirá PIZARRO dos restantes críticos pessoanos, e que confere singularidade à sua obra: PIZARRO trabalha sobre a materialidade do texto, sobre «aquilo que é», e não sobre o conteúdo, ou, pelo menos, não usa o conteúdo para desenvolver especulações metafísicas ou hermenêuticas acerca daquilo que «poderia ter sido».

Conforme referimos *supra*, na segunda secção do terceiro capítulo, um curador textual não deverá ignorar as discussões encetadas no âmbito da crítica literária, que são de índole hermenêutica, e, por isso, não é possível fazer uma separação entre o nível textual e o nível hermenêutico tão radical como a que é sugerida por REAL. Tendo isto em atenção, gostaríamos de chamar a atenção para o facto de que é a todos os títulos surpreendente que, no mesmo texto em que elogia PIZARRO por, supostamente, separar claramente o hermenêutico do textual, REAL, umas linhas antes, refira que,

do ponto de vista da análise, fundamentada na prática concreta editorial, de classificação e publicação dos textos do espólio de PESSOA, não em considerações teóricas e hermenêuticas, JERÓNIMO PIZARRO prossegue a tendência revelada por EDUARDO LOURENÇO em 1973, em *Pessoa Revisitado*, de considerar a obra de PESSOA segundo uma *estética do «fragmento»*, contrária à direcção geral dos estudos pessoanos de então, santificada ao desejo de unidade inconsútil, como um todo maciço desdobrado em diferentes partes. (*Idem*, p. 11, itálicos nossos)

O que é surpreendente nesta observação é manter que PIZARRO prossegue a tendência, inaugurada, segundo REAL, por EDUARDO LOURENÇO, «de considerar a obra de PESSOA segundo uma *estética do “fragmento”*» ao mesmo tempo que, por um lado, na linha imediatamente anterior refere que o trabalho de PIZARRO não se funda «em considerações teóricas e hermenêuticas», e, por outro lado, uma linhas mais abaixo, conforme, de resto, demos

conta através da reprodução da penúltima citação aqui usada, advoga a «singularidade da obra» de PIZARRO devido ao facto de a tese da mesma ser demonstrada «por via de um concretíssimo trabalho editorial diário sobre o espólio», ou seja, de se centrar, para utilizar uma expressão do próprio PIZARRO, a um «nível textual». Isto é surpreendente porque as duas ideias aqui referidas são contraditórias e, por isso, não podem ser simultaneamente defendidas. Com efeito, a tese da «estética do fragmento» é uma posição hermenêutica, e é enquanto posição hermenêutica que LOURENÇO a desenvolve. Se PIZARRO fizer, portanto, parte daqueles que qualificam a obra de PESSOA como «fragmentada» no sentido de cultora da estética do fragmento, estará, automaticamente, a efectuar uma tomada de posição hermenêutica à qual não se pode chegar através de um trabalho que opere ao nível textual, porque o textual se encontra totalmente separado, na óptica de REAL, do hermenêutico. REAL tenta obviar esta dificuldade referindo que PIZARRO não demonstra a sua tese «através de teorizações ontológicas» como LOURENÇO o faz, mas a sua caracterização da singularidade da obra de PIZARRO obrigá-lo-ia a ir mais além e a chegar a uma conclusão diferente, a saber, a de que PIZARRO não é cultor da estética do fragmento *porque esta tese reflecte uma posição hermenêutica avançada a propósito de uma questão de crítica literária, e não de crítica textual*, seguindo-se, naturalmente, a linha de raciocínio do próprio REAL, para quem o textual e o hermenêutico se encontram separados. Ora, a ser assim, quem trabalhe a um nível textual não pode retirar, a partir desse mesmo nível, ilações hermenêuticas. Todo o pensamento especulativo depende da interpretação do conteúdo de um texto; não é uma questão de materialidade desse mesmo texto. Assim, se o método de PIZARRO passa, realmente, por um «labor incessante sobre o espólio» pessoano, este mesmo método não lhe permite, por si só, retirar conclusões hermenêuticas. Desta forma, a «fragmentariedade» que PIZARRO defende existir na obra pessoana só pode ser uma «fragmentariedade» textual, i.e., os textos são «fragmentos» porque se encontram incompletos. Isto significa que a partir de um trabalho textual não se pode prosseguir uma tendência hermenêutica. Se PIZARRO se mantiver a um nível textual, a «fragmentariedade» por si observada também só pode ser textual.

Tendo em atenção as considerações por nós tecidas na segunda secção do terceiro capítulo, não pode haver uma separação entre o nível textual e o nível hermenêutico, sem embargo de estarmos, sem dúvida, perante dois níveis distintos, isto é, perante duas actividades filológicas destrincháveis. Em todo o caso, uma outra questão se levanta, a saber, a de apurar se REAL é incoerente por ter interpretado mal as ideias de PIZARRO ou se, por outro lado, REAL interpretou bem ideias incongruentes de PIZARRO. Em síntese, aquilo que PIZARRO defende, ao longo dos seus vários escritos sobre PESSOA, quase todos de índole editorial, é que, em virtude

de a obra pessoana ser fragmentária, os editores de PESSOA têm que seguir certos procedimentos, visto que têm uma responsabilidade acrescida que não se encontra em todas as instâncias de mediação editorial, a saber, editar PESSOA em particular, e textos inéditos à data do falecimento de um autor em geral, faz do editor uma espécie de co-autor. Assim, argumenta PIZARRO, pode pensar-se num compilador que confunde o seu trabalho com o do autor, como sucede, por exemplo, em *Pessoa por Conhecer*. Em livros como este, defende PIZARRO, o editor surge como autor, apesar de não ter escrito os textos editados, porque se quer apropriar de uma parte da glória póstuma do nome do autor silenciado, ou tornar o seu nome inseparável do do autor, visto que, para se citar um, torna-se necessário citar o outro. Para além disso, continua PIZARRO, pode pensar-se em editores que são mais intérpretes do que investigadores, e que preparam uma edição menos para dar um texto a conhecer do que para aproveitar a oportunidade de poder escrever uma grande disquisição preliminar que os torne mais conhecidos. Editar e fazer prólogos a um escritor célebre é uma forma de apropriação de parte da sua celebridade (*La mediación*, pp. 17-8).<sup>2</sup>

Constata-se, portanto, que, para PIZARRO, a tarefa de curador textual pode ser empreendida por motivos que não são, de todo, nobres, o que acarreta um perigo nefasto: a obra curada poderá ser descaracterizada pelo curador. Como teremos oportunidade de analisar na primeira secção do próximo capítulo, a propósito da forma como MAX BROD editou alguns dos escritos de FRANZ KAFKA, o tipo de edição a que PIZARRO se refere não é, em bom rigor, uma curadoria, e, por isso, a co-autoria que se atinge através da descaracterização da obra não coincide com a co-autoria à qual a sugestão para o primeiro problema sobre o qual este ensaio se debruça alude. O que distingue a co-autoria de BROD, bem como a dos editores que ajam em conformidade com a descrição de PIZARRO, da co-autoria que, na nossa óptica, é inerente à curadoria textual efectuada por curadores que intervêm sobre textos nos moldes descritos por PARKER no segundo capítulo é, precisamente, a actividade de curadoria textual. Descaracterizar uma obra acaba por resultar numa co-autoria próxima daquela habitualmente designada por «paródia», que tem poucos pontos de contacto com a co-autoria inerente à curadoria textual, que é *sui generis*. PIZARRO manifesta, deste modo, uma preocupação com a autoria do editor que em nada equivale à nossa concepção de co-autoria, que, com efeito, depende do facto de o co-autor não extravasar os limites da sua função de curador textual.

Os ensaios que compõem *Pessoa Existe?* são, em grande medida, escritos que visam alertar para o perigo aqui identificado e que fornecem sugestões para o evitar; daí que seja importante que o trabalho de edição verse «sobre o que é», e não sobre o que «poderia ter sido»; com efeito, motivos à primeira vista menos nobres que podem levar alguém a editar PESSOA

em particular, bem como outros autores em geral, poderão ser justificados, i.e., tornados, pelo menos na aparência, «mais nobres», segundo a ordem de ideias de PIZARRO, se o editor usar argumentos na linha, por exemplo, da busca de uma unidade não alcançada pelo autor, mas possível de ser alcançada através do trabalho de edição. Este tipo de prática editorial leva a uma tendência para editar o que «poderia ter sido» ao invés de «o que é».

O raciocínio de PIZARRO corrobora a primeira intuição acima avançada acerca do que o autor entende por «fragmentariedade» na obra pessoana, que corresponde a incompletude por inacabamento. Não deixa, por conseguinte, de ser surpreendente, tendo em atenção o raciocínio até então exposto, a conclusão a que PIZARRO chega no final do ensaio «PESSOA Existe?»: «Pensar PESSOA, editar PESSOA – actividades intimamente ligadas – não resgatam PESSOA, não nos devolvem uma imagem única e mágica, senão muitos PESSOAS, também eles múltiplos, cuja multiplicidade já se encontrava, ou já se podia intuir, na materialidade das fontes e na forma dos textos» (*Pessoa Existe?*, p. 192).

Com efeito, PIZARRO refere, expressamente, que «editar PESSOA» revela «muitos PESSOAS, também eles múltiplos»; ora, a «multiplicidade», à qual ZENITH também alude, e que corresponde, *grosso modo*, à «diversidade» de PRADO COELHO, é uma conclusão hermenêutica. A este propósito, NUNO AMADO refere que «percebendo que não é possível editar de modo unificado tudo aquilo que PESSOA deixou, conclui PIZARRO que não é possível pensar sobre PESSOA unificadamente; a partir de um problema editorial, funda uma posição crítica» (*Recensão*).

O contexto das considerações de AMADO é o de uma recensão crítica a *Pessoa Existe?*, onde o autor rebate a concepção fragmentária que PIZARRO tem sobre a obra pessoana, propugnando um entendimento unitário da mesma. Como temos vindo a afirmar, não nos interessa tomar partido em relação a esta querela porque, no nosso entender, a mesma não tem sentido, visto que textos não são realidades susceptíveis de fragmentação. Note-se, contudo, que AMADO parece aliar-se a REAL na defesa de uma separação entre o nível hermenêutico e o nível textual, ao argumentar, em tom de censura, que PIZARRO, «a partir de um problema editorial, funda uma posição crítica». Com efeito, não deixa de ser curioso que se possa partir da mesma posição de princípio quer para elogiar PIZARRO, como REAL o faz, quer para criticá-lo, como acontece com AMADO, que argui que «foi pela natureza fragmentária e múltipla da obra inédita de PESSOA, aliás indiscutível, que PIZARRO intuiu a natureza fragmentária e múltipla do próprio PESSOA. Há múltiplos PESSOAS, portanto, porque este deixou múltiplos fragmentos numa arca» (*Idem*). Não restam, no entanto, dúvidas de que AMADO usa o termo «fragmentos» na sua acepção de textos incompletos, criticando PIZARRO por efectuar um salto

injustificado desta concepção de fragmento, que é, para AMADO, «indiscutível», para a concepção de fragmento no sentido romântico (formal) do termo.

A crítica de AMADO, dentro da linha de raciocínio segundo a qual o hermenêutico e o textual se encontram separados, justifica-se à luz das considerações efectuadas por PIZARRO no final do seu ensaio «Pessoa Existe?», acima citadas. Contudo, o mesmo não se pode dizer quando se analisam os argumentos avançados por PIZARRO ao longo dos seus outros ensaios, onde é notório que, para este autor, o «fragmento» corresponde ao texto inacabado. PIZARRO entra, assim, em contradição, o que torna difícil perceber aquilo que o autor entende por «fragmentariedade» na obra pessoana. Contudo, se se aceitarem os argumentos delineados na segunda secção do terceiro capítulo deste trabalho, e se se encarar a crítica literária e a curadoria textual como *especializações* da Filologia, facilmente se nota que os níveis hermenêutico e textual não existem desconectados um do outro, sem embargo de a preponderância hermenêutica recair sobre o crítico literário, e a textual sobre o curador textual. Sem o arguir expressamente, PIZARRO parece querer dar a entender que, na sua óptica, se pode fundar uma posição crítica a partir de um problema editorial; deste modo, verifica-se que a interpretação que REAL faz de PIZARRO se encontra distorcida em virtude de o primeiro não considerar que PIZARRO concebe os níveis hermenêutico e textual como estando interligados, o que conduz, simultaneamente, à verificação de que AMADO ataca PIZARRO numa premissa fundamental. A incongruência dos argumentos de REAL, por seu turno, não resulta tanto das suas interpretações daquilo que PIZARRO defende, mas sim da qualificação que por si é dada ao trabalho deste último: PIZARRO é, com efeito, um autor que defende que a obra de PESSOA é fragmentária, mas não porque este cultivasse a estética do fragmento. Ao considerar, e bem, que os níveis textual e hermenêutico se complementam, PIZARRO pode arguir a favor da fragmentariedade por incompletude defendendo, ao mesmo tempo, que PESSOA é múltiplo e plural. Estas conclusões, com efeito, só seriam contraditórias se se considerasse o hermenêutico e o textual como encontrando-se separados; AMADO identifica, assim, uma contradição em PIZARRO precisamente porque, para o primeiro, há uma separação entre o textual e o hermenêutico. Quanto a REAL, a sua argumentação é totalmente equívoca, dado que, se PIZARRO realmente postergasse considerações «teóricas e hermenêuticas» não lhe seria possível, sem se contradizer a si próprio, propor uma tese hermenêutica, a da multiplicidade. REAL acaba, assim, por estar certo ao constatar que o trabalho de PIZARRO opera a um nível textual, mas erra ao argumentar que o textual afasta, ou não depende do, hermenêutico.

O que nos interessa relevar para os propósitos do presente ensaio é a circunstância de que a constatação de que há uma fragmentariedade por incompletude na obra pessoana produz,

com efeito, consequências hermenêuticas, independentemente do fundamento através do qual se chegue à fragmentariedade, que, pelas razões avançadas no capítulo anterior, será sempre errado em virtude de textos não serem passíveis de fragmentação, porque quem defende que há «múltiplos PESSOAS» revela um entendimento da função dos heterónimos distinto daquele a que chegam os autores que defendem a unidade da obra pessoana. Estes, recorde-se, ao arguírem pela unidade são obrigados a reconhecer, aos heterónimos, uma função dialéctica. Quem, por outro lado, argumenta a favor da fragmentariedade não vê os heterónimos como cumprindo semelhante função. Uma função dialéctica leva a uma concepção de unidade, e vice-versa. Daqui decorre que uma concepção de fragmentariedade vê os heterónimos como manifestação da diversidade, multiplicidade e pluralidade de PESSOA sem que lhes subjaza qualquer pretensão de unidade, absoluta ou relativa. Poderá, sem dúvida alguma, haver um «jogo de máscaras» e um «drama em gente». Todavia, enquanto para os defensores da unidade da obra pessoana o «jogo» e o «drama» têm como intuito avançar perspectivas e argumentos diferentes numa busca incessante de unidade e verdade, para quem qualifique PESSOA como autor fragmentário é logicamente necessário postergar esta concepção dialéctica dos heterónimos. Isto mesmo pode ser constatado através de uma observação feita por PIZARRO a propósito do *Livro do Desassossego*, onde este observa que a obra é fragmentária porque é um conjunto de trechos, mas também porque primeiro foi atribuída a VICENTE GUEDES e, posteriormente, a BERNARDO SOARES; para além disso, e aqui entra uma consideração hermenêutica que demonstra que, com efeito, os níveis textual e hermenêutico se complementam e interagem, o *Livro do Desassossego*, argui PIZARRO, testemunha o afastamento de uma estética pós-simbolista e a exploração de outras visões estéticas, o que é compreensível num projecto literário desenvolvido ao longo de muitos anos (*La mediación*, p. 75).<sup>3</sup>

Deste modo, o *Livro do Desassossego* é fragmentário (constatação textual) porque foi atribuído a duas personagens literárias distintas e porque o tema, ou o conteúdo, do mesmo vai mudando e afastando-se do conteúdo de outros textos pessoanos (constatação hermenêutica). Apesar de BERNARDO SOARES ser, de acordo com o próprio PESSOA, um «semi-heterónimo», que é caracterizado como tal pelo facto de, «não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela» (*Cartas*, p. 424), há, conforme se extrai da própria citação de PESSOA, uma diferença entre PESSOA «ele-mesmo» e SOARES. Se, aliada a esta atribuição a uma personalidade literária, se juntar a consideração de que o conteúdo do *Livro do Desassossego* reflecte um afastamento do pós-simbolismo e a exploração de outras visões estéticas que não são passíveis de conjugação com o trabalho assinado pelas outras

personalidades literárias, mais heterónimas do que GUEDES ou SOARES, chega-se à conclusão de que há uma fragmentariedade em virtude de não haver dialéctica entre o *Livro do Desassossego* e os outros escritos pessoanos. Naturalmente, «dialéctica» não é simplesmente sinónimo de «proximidade temática». É indesmentível que certos trechos do *Livro do Desassossego* abordam temas que são discutidos noutros textos pessoanos, onde se incluem textos assinados quer com o nome de PESSOA, quer com o nome de um heterónimo, e por isso, os proponentes da fragmentariedade da obra pessoana advogam por um tipo de fragmentariedade que é tão relativa quanto o é a unidade defendida por quem tenha uma concepção unitária da obra pessoana. Fica, assim, uma vez mais demonstrado que a posição tomada por um crítico pessoano quanto à fragmentariedade afecta a sua concepção da heteronímia, e vice-versa.

---

#### NOTAS

<sup>1</sup> En el caso de Pessoa, estaríamos frente a unas llamadas *Obras completas*, por algunos editores, que se compondrían de fragmentos, muchos sin relación necesaria entre sí, y, algunos, sin ninguna relación con “obras” existentes (...); es decir, nos encontraríamos ante colecciones de fragmentos que se han ido convirtiendo en los elementos componentes de ciertas “obras” cambiantes. (Pizarro, 2012b: 43-4)

<sup>2</sup> Se puede pensar en un compilador que confunde su labor con la de un autor, como ficcionalmente sucede en (...) libros (como *Pessoa por Conhecer*), en los cuales el editor surge como el autor, aunque no haya escrito los textos editados, porque quiere apropiarse de una parte de la gloria póstuma del nombre del autor silenciado, o de volver su nombre inseparable del suyo, porque para citar al uno hay que citar al otro; y también se puede pensar en esos editores que son más intérpretes que investigadores, que preparan una edición menos para dar a conocer un texto, que para aprovechar la oportunidad de escribir una gran disquisición preliminar que los vuelva más conocidos. Editar y prologar a un escritor célebre es una manera de quedarse con una parte de su celebridad.

<sup>3</sup> [E]s fragmentario porque es un conjunto de trechos, pero también porque primero fue atribuido a VICENTE GUEDES y después a BERNARDO SOARES, y porque testimonia el alejamiento de una estética pos-simbolista y la exploración de otras visiones estéticas, comprensibles en un proyecto literario que abarcó muchos años.

## 6

### Co-autoria *sui generis*

#### 1. O caso Pessoa

Identificadas as causas que induzem a crítica pessoana a referir-se a fragmentariedade a propósito da obra de PESSOA, e expostos os motivos pelos quais é um erro fazê-lo, sendo, por isso, correcto afastar o conceito de fragmentariedade de modo a que se passe a falar de incompletude, passaremos, desde já, a fundamentar as razões pelas quais a curadoria textual encetada sobre textos com características semelhantes à de grande parte dos que compõem a obra pessoana faz com que os curadores tenham, para efeitos literários e jurídicos, de ser considerados co-autores da obra publicada. Na realidade, tal como tivemos ocasião de mencionar na conclusão do segundo capítulo, todos os curadores textuais são co-autores na medida em que são co-criadores intelectuais da versão publicada do texto sobre o qual intervêm. Como, no entanto, também tivemos oportunidade de referir na conclusão do terceiro capítulo, tal reconhecimento apenas deve ser efectuado em casos especiais, sendo que o caso Pessoa exemplifica um desses casos especiais. Dito de outro modo, nestes casos especiais é necessário afastar a noção de autor proposta por FOUCAULT e seguida por PARKER na tentativa de refutar o argumento contra a teoria, porque, perante um caso especial, manter a noção de autoria de FOUCAULT conduz a discussões, como a analisada ao longo do segundo capítulo, que são facilmente solucionáveis a partir do momento em que o foco seja deslocado do nome de autor, com a sua função específica, para os criadores intelectuais, os curadores textuais, cujo nome não tem sido reconhecido enquanto co-criadores intelectuais dos textos por si curados. Assim sendo, a noção de autoria de FOUCAULT deve permanecer para se identificar, regra geral, a autoria de obras literárias, sem embargo de, em casos especiais como o caso Pessoa, dever ser afastada de modo a que se perceba, claramente, que a publicação da obra pessoana requer uma intervenção curatorial de tal ordem que é essencial reconhecer-se, literária e juridicamente, co-autoria aos curadores textuais, que, em todo o caso, já a gozam factualmente.

Tal como se encontram formuladas, as posições de GUMBRECHT e de EGGERT, analisadas ao longo do terceiro capítulo, são desajustadas para caracterizar o tipo de intervenção curatorial que tem que ser feita de forma a publicar, por exemplo, o *Livro do Desassossego* ou as *Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro*. No caso de GUMBRECHT,

a leitura de *The Powers of Philology* revela que este estudo é orientado para a crítica textual do original ausente, o que justifica o desajustamento com o tipo de curadoria que os dois textos de PESSOA acima referidos requerem. Quanto a EGGERT, apesar de as suas considerações visarem, em grande medida, a crítica do original presente, o autor parece partir do pressuposto de que o curador intervém sobre textos que, outrora completos, se apresentam, contemporaneamente, como se de verdadeiras ruínas se tratassem, ou seja, como se fossem «fragmentos» no sentido identificado por GUMBRECHT e por nós discutido no capítulo 4. Com efeito, a sua obra versa sobre a «manutenção do passado» (*Securing the past*). A grande diferença entre as análises de GUMBRECHT e de EGGERT pode, por conseguinte, ser resumida da seguinte forma: o primeiro debruça-se sobre a curadoria textual de textos cujo original já não existe; o segundo pensa acerca de como curar de textos que têm diversos testemunhos, onde se incluem textos publicados, que, pelas razões expostas ao longo do segundo capítulo, são da responsabilidade tanto do autor originário como dos curadores textuais que intervieram sobre os mesmos.

Ora, os dois textos pessoais acima mencionados, à qual a discussão que passaremos a encetar se encontra vinculada, são, na realidade, obras futuras, «livros por vir», na conhecida formulação de MAURICE BLANCHOT sobre a obra de STÉPHANE MALLARMÉ (*Le livre à venir*, pp. 326-58), e por isso, não são textos incompletos por alguns dos seus suportes materiais se terem perdido, mas sim por inacabamento. Em princípio, a curadoria de textos do primeiro tipo tem por objetivo reconstituir o texto original, o texto tal como o seu autor o criou, não obstante todas as dificuldades identificadas por autores como PARKER, MCGANN e EGGERT, por exemplo, que tornam esta tarefa quase impossível. No entanto, a partir desta quase impossibilidade não deve ser defendida a ideia de que o curador textual tem legitimidade para curar de um texto arbitrariamente. Prescindir de critérios filológicos, ou usar *deliberadamente* critérios filológicos que produzam textos que não sejam resultado da vontade do seu autor não é curadoria textual, mas sim algo que se aproxima da autoria conhecida por «paródia», e contra a qual, como vimos na secção 3 do capítulo anterior, PIZARRO se insurge. Há, por conseguinte, uma diferença importante entre apresentar um texto conjecturado pelo curador porque é impossível reconstituí-lo tal como originariamente escrito e apresentar propositadamente uma versão que não é, nem nunca poderia ser, a do autor. Na primeira hipótese, cura-se do texto, dado que há uma preocupação em administrar o património de outrem, havendo, por inerência, uma co-autoria *sui generis*, que é inevitável e, por isso, não pode ser motivo de censura ao trabalho do curador textual. No segundo caso, cria-se um texto novo, o que, naturalmente, não é curadoria, aproximando-se, ao invés, da paródia. Um exemplo desta última situação, tal como

referimos na terceira secção do capítulo anterior, é dado pela forma como BROD lidou com os textos que lhe foram confiados por KAFKA. Nas palavras de ÁLVARO GONÇALVES,

as intervenções editoriais do amigo de KAFKA alteraram significativamente a sua escrita. Com o seu trabalho editorial, que exclui, por exemplo, os fragmentos da primeira edição d'*O Processo*, MAX BROD pretendia dar a conhecer um escritor – e no caso dos *Diários*, um homem – «perfeito», capaz de conceber uma obra completa e perfeita, portanto pouco consentânea com a realidade que era o carácter fragmentário e «inacabado» das obras [...] de KAFKA [...]. Acresce ainda o facto de BROD ter feito alterações nos textos editados por si, tanto a nível da sintaxe como a nível da ortografia e pontuação. No que respeita ao romance *Der Proceß*, expressões [...] foram alteradas [...], corrigindo, em alguns casos, os chamados «praguismos», e noutros, simples marcas de oralidade. Houve alterações também a nível de pontuação, quando, por exemplo, BROD coloca vírgulas para separar os advérbios numa enumeração [...]. Estes exemplos demonstram como a escrita por vezes «anómala» de KAFKA foi sistematicamente adaptada à escrita normatizada do alto-alemão. (*Prefácio*, pp. 21-2)

O exercício efetuado por BROD não é curadoria textual, na medida em que ele não tratou de curar do texto, tal como compete ao curador textual. Curiosamente, o próprio BROD reivindica que todas as suas alterações a *Der Proceß* foram efetuadas com o intuito de respeitar a verdadeira intenção de KAFKA: «Por isso, iria contra a minha consciência deixar ficar descuidos, erros linguísticos notórios, “praguismos”, que revelam a influência do estilo alemão pela sintaxe checa, e outras situações análogas, dado que sei que KAFKA teria riscado incondicionalmente esse tipo de lapsos na hipótese de uma eventual publicação» (*Idem*, p. 22, nota 22).<sup>1</sup>

Seja como for, BROD não se limitou a ordenar trechos ou a eliminar gralhas do original: fez alterações profundas. É um facto que as efectuou imaginando que KAFKA também as faria se tivesse decidido publicar *Der Proceß* em vida, o que lhe permite argumentar que as alterações não são mais do que o respeitar da verdadeira vontade de KAFKA. Naturalmente, como também é sabido, a verdadeira vontade de KAFKA, expressa em duas notas dirigidas a BROD, era a de que todos os seus manuscritos fossem destruídos após a sua morte (*Der Proceß*, p. 405), algo que BROD não fez.

A diferença entre uma edição da obra de PESSOA (ou de KAFKA), obra essa que é incompleta por inacabamento e não por «ruína» textual, e a curadoria de textos que são «ruínas» no sentido apontado por EGGERT e GUMBRECHT, prende-se com a circunstância de a incompletude por inacabamento da obra pessoana opor-se à incompletude por «ruína» de textos cujos originais se perderam, ou de textos (porventura completos e publicados em vida do seu

autor) que têm uma multiplicidade de testemunhos com variantes. Testemunhos esses que nem sempre são originais, levando a que a curadoria textual da obra pessoana não seja uma curadoria no sentido de «restauro», como acontece com a curadoria de textos cujos suportes se perderam, mas sim uma curadoria no sentido de «administração», cujo objetivo é o de apresentar ao leitor uma versão legível daquilo que PESSOA efectivamente produziu. Não se pode restaurar o que não chegou a ser construído, mas pode curar-se de, no sentido de administrar, uma construção incompleta, com o intuito de a tornar acessível ao público em geral.

Chegados a este ponto, importa discernir quais as diferenças metodológicas que existem entre a curadoria de textos cujos suportes se perderam e a de textos inacabados. Em relação aos primeiros, GUMBRECHT chama a atenção para o facto de que a primeira coisa que o curador textual tem a fazer é identificar se está perante aquilo que o próprio GUMBRECHT designa como «fragmento», na acepção discutida no quarto capítulo, visto que, no entender de GUMBRECHT, a tarefa dual nuclear da filologia consiste na identificação e restauração de textos de cada passado cultural em questão. Baseado em conjecturas, isto inclui a identificação daqueles textos que chegaram até nós como fragmentos; a documentação completa de textos para os quais temos várias versões não completamente idênticas, apresentados na sua pluralidade, ou condensados numa proposta de versão original, ou mais valiosa; e comentário que forneça informação que ajude a colmatar o hiato entre o conhecimento que um texto pressupõe entre os seus leitores históricos e o conhecimento típico de leitores de uma era mais tardia. Identificar fragmentos, editar textos, e escrever comentário histórico são as três práticas basilares da filologia (*The Powers*, p. 4).<sup>2</sup>

A partir do momento em que o curador chegue à conclusão de que está perante aquilo a que GUMBRECHT chama «fragmento», isto é, de textos cujos suportes materiais se perderam parcialmente, torna-se necessário apurar o passo seguinte. Segundo GUMBRECHT, para o caso de qualquer artefacto que consideremos um fragmento, a tarefa do filólogo é, seguidamente, a de imaginar o seu estado de completude, o que implicará imaginar a intenção de um produtor (*Idem*, p. 14).<sup>3</sup> Com efeito, se o objectivo da crítica do original ausente é restaurar o texto, tal como se se tratasse de um edifício em ruínas, então o curador textual terá de efectuar um exercício de imaginação de forma a conseguir completar a sua tarefa. Esta descrição do uso da imaginação, necessário para se restaurar textos cujos suportes materiais se perderam parcialmente, é, no nosso entender, desajustada ao caso Pessoa, precisamente porque a obra pessoana não se encontra incompleta devido a parte dos seus suportes materiais se terem perdido. Note-se, sem embargo, que curar do *Livro do Desassossego* ou das *Notas para a recordação do meu Mestre Caetano* exige, igualmente, da parte do curador, que este use a sua

imaginação, dado que curar destes textos exige a tomada de uma decisão à qual o curador não se pode furtar, a saber, a de como organizar os vários trechos. O curador tem que imaginar a ordem sob a qual os trechos serão publicados porque o autor não lhe deixou quaisquer indicações que o possam ajudar. No entanto, este tipo de imaginação, à qual o curador pessoano tem que recorrer, não corresponde ao tipo de imaginação à qual GUMBRECHT se refere, e que pode ser designada por «imaginação inferencial», visto que esta imaginação é construída por inferência a partir dos suportes materiais aos quais o curador tem acesso, com o intuito de, através de tais inferências, conjecturar o texto tal como o mesmo foi efectivamente escrito pelo seu autor. Os textos pessoanos acima mencionados não podem, todavia, ser curados através deste tipo de imaginação, porque a «imaginação inferencial» visa propor uma resposta à questão de saber como completar o texto a que se deixou de ter parcialmente acesso. No caso dos dois textos pessoanos sob discussão, isto não se aplica, visto que não há porções textuais outrora acessíveis, mas que tenham deixado de o estar. Logo, o tipo de curadoria necessário não passa por imaginar, através de uma inferência, o hipotético aspecto daquilo que deixou de estar acessível, dado que o que PESSOA efectivamente criou, no respeitante ao *Livro do Desassossego* e às *Notas para a recordação do meu Mestre Caetano*, se encontra acessível.

Assim, na crítica do original ausente (sobre a qual GUMBRECHT tece as suas considerações), usa-se a imaginação para conjecturar o texto a que já não temos acesso integral, mas que foi criado na sua totalidade. Na crítica textual de originais pessoanos, presentes mas inacabados, usa-se a imaginação não para conjecturar o que falta – na medida em que o que falta nunca chegou a existir porque não chegou a ser criado por PESSOA –, mas sim para conjecturar a forma sob a qual PESSOA apresentaria o que efectivamente criou. Dito por outras palavras, o papel que a imaginação desempenha no caso Pessoa é o de auxiliar na construção *formal* das duas obras acima mencionadas. Assim, o conteúdo é da autoria de PESSOA (cabendo, no entanto, ao curador o papel de escolher as variantes), mas a forma sob a qual a obra é apresentada é da autoria do curador textual, visto que é este que decide a ordem pela qual os trechos são reunidos e publicados. Na medida em que não se pode extrair, através de inferências efectuadas a partir dos textos tal como PESSOA os deixou, a putativa ordem pela qual o autor reuniria os trechos que compõem o *Livro do Desassossego* e as *Notas para a recordação do meu Mestre Caetano*, o curador não usa a imaginação referida por GUMBRECHT, por nós designada como «inferencial». Usa, isso sim, aquilo que COLERIDGE designa por «*Esemplastic Power*» e SCHELLING por «*Ineinsbildung*», que são manifestações da imaginação usadas tipicamente por autores de obras literárias, sendo que a «*Ineinsbildung*», para além de se aplicar aquilo que um escritor faz, é extensível à actividade criativa em geral.

Com efeito, COLERIDGE, referindo-se à expressão «*Esemplastic Power*», refere que ele próprio a construiu a partir da expressão grega «εἰς ἓν πλάττειν», que significa «moldar para tornar uno», porque, continua COLERIDGE, tendo de transmitir um sentido novo, chegou à conclusão de que um termo novo iria ajudar tanto à lembrança deste significado, como a prevenir que o mesmo fosse confundido com o sentido normal da palavra imaginação (*Biographia*, p. 272).<sup>4</sup> «Moldar para tornar uno (*to shape into one*)» tem um paralelo óbvio, conforme o próprio COLERIDGE o reconhece (*Idem*, p. 272, nota), com o termo «*Ineinsbildung*», introduzido por SCHELLING em *Philosophie der Kunst*, onde SCHELLING observa que a admirável palavra alemã «*Ineinsbildung*» significa, na realidade, o poder de formar mutuamente numa unidade, no qual toda a criação realmente se baseia. É o poder a partir do qual o ideal se torna, simultaneamente, no real, a alma no corpo, o poder da individuação que é na realidade o poder criador (*Philosophie*, p. 386).<sup>5</sup>

«*Esemplastic*» e «*Ineinsbildung*» são, portanto, vocábulos que se referem à função criativa da imaginação, ou, nos termos de COLERIDGE, à «imaginação secundária», que é um eco da imaginação primária, coexistindo com a vontade consciente, e ainda assim idêntica com a primária no *tipo* de agência, diferindo somente em *grau* e no *modo* da sua operação. Dissolve-se, torna-se difusa, dissipa-se em ordem a recriar: ou, onde este processo se torne impossível, ainda assim luta por todos os meios para idealizar e unificar. É essencialmente *vital*, ainda que todos os objetos (*enquanto* objetos) sejam essencialmente fixos e mortos (*Biographia*, pp. 368-9).<sup>6</sup> «*Ineinsbildung*», por seu turno, tal como acima referido, é um termo muito mais geral do que «*Esemplastic*»; este último parece circunscrever-se ao processo de imaginação inerente à criação literária, ao passo que o primeiro tem como referente «toda a criação» (*alle Schöpfung*). Conforme refere DANIEL WHISTLER, «toda a criação» assenta num processo de «formar mutuamente numa unidade». A imaginação deixa, assim, de ser uma faculdade, deixa de residir no sujeito; ao invés, o poder de formar numa unidade, «*Einbildungskraft*», é um processo ontológico (*Schelling's Theory*, p. 92).<sup>7</sup> Enquanto processo ontológico, «*Ineinsbildung*» denota uma função da imaginação que não é especificamente literária, a saber, a de formar uma determinada realidade, como descreve WHISTLER, para quem a realidade é formada em duas etapas: primeiro, é criada uma multiplicidade de formas, e, em segundo lugar, as mesmas são identificadas. Os dois momentos são, assim, a diferenciação de toda a realidade e a sua subsequente re-identificação. SCHELLING também denomina este processo sujeito-objectivização: a realidade é, primeiro, tornada sujeito e, depois, tornada objecto (daí a indiferença entre sujeito e objecto) (*Idem*, p. 92).<sup>8</sup>

Apesar de não serem especificamente literárias, nada impede que estas considerações sejam aplicáveis quer à Literatura, quer à curadoria textual. Assim, tendo em atenção o caso particular do *Livro do Desassossego* e das *Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro*, os trechos que compõem estes textos podem considerar-se como uma «multiplicidade de formas criadas» por um autor (PESSOA), e subsequentemente «identificados» como fazendo, ou não, parte da versão final destes dois textos pessoais. Por maioria de razão, a tese da imaginação secundária, ou «*Esemplastic Power*», propugnada por COLERIDGE, é igualmente aplicável a obras como as aqui mencionadas. Parafraçando COLERIDGE, a imaginação secundária dissolve ou dissipa para recriar, e, quando este processo se torna impossível, tenta lutar para idealizar e unificar. Tanto o *Livro do Desassossego* como as *Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro* podem ser descritos como uma luta, por parte de PESSOA, para idealizar e unificar obras que foram, ao longo dos anos, várias vezes dissolvidas, dissipadas e recriadas na mente do autor, sem, no entanto, este ter conseguido alcançar uma versão definitiva antes da sua morte. Esta é, de resto, a tese dos autores que defendem a concepção unitária da obra pessoal, que analisámos na segunda secção do capítulo anterior, a propósito da qual convém, aqui, recordar uma citação de ZENITH que usámos parcialmente nessa ocasião:

Se PESSOA se dividiu em dezenas de personagens literários que se contradiziam uns aos outros, e mesmo a si próprios, o *Livro do Desassossego* também foi um multiplicar-se constante, sendo muitos livros atribuídos a vários autores, todos eles incertos e vacilantes (...). PESSOA trabalhou nesta obra durante o resto da vida, mas quanto mais a «preparava», mais inacabada ficava. Inacabada e inacabável. Sem enredo ou plano para cumprir, os seus horizontes foram alargando, os seus confins ficaram cada vez mais incertos, a sua existência enquanto livro cada vez menos viável. (*Introdução*, p. 14)

«A multiplicação constante», a «atribuição de muitos livros a vários autores», ou o carácter «inacabado e inacabável» da obra são manifestações do exercício, por parte de PESSOA, do «*Esemplastic Power*», da sua imaginação secundária, corporizado numa tentativa de idealizar e unificar através da re-criação.

A conclusão natural destas considerações é a de que a «diferenciação da realidade e subsequente re-identificação» própria da «*Ineinsbildung*», por um lado, bem como o processo de «idealização e unificação» do «*Esemplastic Power*», por outro, são, normalmente, efectuados exclusivamente pelo autor de uma obra no decurso do processo criativo; contudo, é nossa contenção que, tanto no caso do *Livro do Desassossego* como no das *Notas para a*

*recordação do meu Mestre Caeiro*, ao curador incumbe, igualmente, exercer tanto a «*Ineinsbildung*» como o «*Esemplastic Power*». Com efeito, a tese por nós designada por «imaginação inferencial», tal como GUMBRECHT a expõe, é desajustada para curar de textos como o *Livro do Desassossego* ou as *Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro*, visto que o curador se vê obrigado a especular, e não somente a descobrir através de inferências, a intenção de PESSOA quanto à ordem dos trechos. Naturalmente, esta identidade entre autor e curador é, na grande maioria dos casos, exclusivamente formal, dado que o papel de unificar uma multiplicidade é comum a ambos; o uso dessa faculdade é, quanto ao autor, indissociável da criação do material sobre que opera, ao passo que o curador textual opera, por seu turno, sobre material que foi criado previamente por outrem. Não obstante, o caso Pessoa revela uma situação em que o curador textual também intervém sobre o conteúdo da obra, visto que tem que optar entre variantes, ou seja, efectua uma acção que é própria do criador intelectual de uma obra. Estas intervenções, que podem ser tanto de cariz formal (ordenação de material previamente criado por outrem) como substantivo (escolha de variantes criadas por outrem, sem que esse outrem tenha indicado qual a variante definitiva) fazem, precisamente, com que o curador caia, inevitavelmente, numa situação de co-autoria *sui generis*, diferente de todos os tipos de autoria em que estamos habituados a pensar. Antes de nos debruçarmos em maior detalhe sobre este tipo *sui generis* de co-autoria é, contudo, necessário reflectir até que ponto o uso da imaginação, em qualquer das suas modalidades, é uma necessidade da curadoria.

Com efeito, quem considere indesejável que se use a imaginação no âmbito da crítica textual sentir-se-á tentado a sugerir aos curadores que editem textos incompletos, seja por parte dos seus suportes materiais se terem perdido, seja por inacabamento, ignorando a tese da imaginação de GUMBRECHT. Uma análise mais detalhada do processo de curadoria textual revela, todavia, que o que GUMBRECHT menciona não são meras sugestões; na realidade, o curador não pode usar a imaginação de forma opcional, isto é, a imaginação não é uma espécie de «ferramenta» que possa ser aplicada ocasionalmente. No exercício da sua actividade, o curador textual utiliza sempre a sua imaginação, que faz parte do processo curatorial, algo que, de resto, é exemplarmente demonstrado por EGGERT através da sua analogia com a curadoria de coisas corpóreas. Quer se esteja a restaurar um edifício, quer se esteja a curar de um texto incompleto, o curador tem que imaginar o que falta, não para preencher essa lacuna (i.e., para criar exactamente aquilo que se perdeu ou o que o autor nunca chegou a criar), mas para tornar o edifício, ou o texto, acessível quer ao espectador, quer ao leitor. Isto significa que GUMBRECHT *descreve*, de forma geral, o processo de curadoria textual, não o *prescreve*. A nossa contenção é somente a de que a sua descrição geral tem que ser suplementada, quando o

texto curado não é incompleto por perda de parte dos seus suportes materiais, mas sim por se encontrar inacabado, pela vertente da imaginação designada por COLERIDGE como «*Esemplastic Power*» e por SCHELLING como «*Ineinsbildung*».

Deste modo, o curador, quando trate de curar de obras como o *Livro do Desassossego* ou as *Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro*, não consegue evitar cair numa situação de co-autoria *sui generis*. Não será, evidentemente, um caso de co-autoria paradigmática porque não se trata de um trabalho feito de comum acordo por dois co-autores. No entanto, o que é facto é que os dois textos de PESSOA aqui referidos só aparecem, enquanto obra acessível ao público em geral, após um trabalho aturado de curadoria que, entre outras coisas, inclui ordenar trechos e decidir que trechos compõem, efectivamente, a obra, de forma a incorporá-los na edição, o que só pode ser feito através do uso da imaginação nas suas vertentes de «*Esemplastic Power*» ou «*Ineinsbildung*». Daqui resulta que cada edição do *Livro do Desassossego* ou das *Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro*, tal como de obras semelhantes (que, tal como teremos oportunidade de indicar na secção 2 do capítulo 8, existem abundantemente no espólio pessoano), é uma obra em si mesma, tendo, por conseguinte, tantos co-autores *sui generis* quanto o número de curadores textuais que decidam curar do texto, dado que todos estes intervenientes são, como avançámos na conclusão do segundo capítulo, criadores intelectuais da versão publicada. PESSOA é o criador intelectual de quase todo o conteúdo, os curadores textuais são os criadores intelectuais da forma sob a qual esse mesmo conteúdo é exibido; os curadores textuais são, contudo, também criadores intelectuais de determinadas porções do conteúdo, dado que têm que escolher de entre as variantes disponíveis; esta decisão é uma instância de criação intelectual, não obstante incidir sobre textos criados por outrem. Em todo o caso, o facto de a criação intelectual ser vinculada, visto que se encontra circunscrita às variantes criadas por outrem, não a desqualifica enquanto criação intelectual.

Desta linha de raciocínio advêm consequências jurídicas e literárias: juridicamente, a cada filólogo que cure do *Livro do Desassossego*, das *Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro*, bem como de outras obras que requeiram uma intervenção curatorial feita nos mesmos moldes, serão conferidos os direitos que o Direito de Autor confere aos autores de obras literárias, e não os direitos que são conferidos a quem se limite a publicar obra inédita. A fundamentação desta conclusão será fornecida na próxima secção. Literariamente, a grande consequência que surge é a de que, em virtude de o *Livro do Desassossego* e as *Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro* não existirem autonomamente, i.e., sem a dependência da curadoria dos curadores textuais, o que leva a que cada edição seja uma obra em si mesma, torna-se necessário decidir que edição se considera canónica para efeitos de crítica literária.

Este é, tal como referimos na Introdução deste trabalho, o segundo problema sobre o qual este estudo versa, e que começará a ser analisado no próximo capítulo.

## 2. Co-autores *sui generis*

Como é observado por OLIVEIRA ASCENSÃO, «autor» é uma palavra ambígua, que, juridicamente, pode designar o criador intelectual da obra, o titular originário desta ou o titular actual (*Direito Civil*, p. 105). Segundo OLIVEIRA ASCENSÃO, a «terceira hipótese resulta da possibilidade de o direito de autor passar do titular originário a outras pessoas» (*Idem*, p. 105), tal como acontece, de acordo com LUÍS DE MENEZES LEITÃO, «nos casos de sucessão por morte ou transmissão por acto *inter vivos*» (*Direito de Autor*, p. 104) dos direitos patrimoniais de autor, razão pela qual o nº 3 do artigo 27.º do Código do Direito de Autor e dos direitos conexos esclarece que, «[s]alvo disposição em contrário, a referência ao autor abrange o sucessor e o transmissário dos respectivos direitos.» Quanto ao titular originário do direito de autor, tanto o artigo 11.º como o nº 1 do artigo 27.º do Código do Direito de Autor e dos direitos conexos estabelecem que, salvo disposição em contrário, o titular originário é o criador intelectual da obra. Contudo, tal como MENEZES LEITÃO nota, pode «acontecer que o criador intelectual não seja o titular originário dos direitos sobre a obra, uma vez que estes podem por convenção ser atribuídos ao financiador, no caso de obra subsidiada, ou ao comitente ou empregador, no caso de obra feita por encomenda ou por conta de outrem, caso assim se tenha convencionado» (*Idem*, p. 104). Estas situações encontram-se previstas nos artigos 13.º e 14.º do Código do Direito de Autor e dos direitos conexos, e configuram exemplos de «disposição em contrário» na acepção presente nos acima mencionados artigos 11.º e 27.º.

A razão pela qual o termo «autor» abrange não só o criador intelectual da obra, mas também os titulares originário e actual do direito de autor *sobre* esta, direito ao qual fizemos uma breve menção na quarta secção do terceiro capítulo, prende-se, segundo OLIVEIRA ASCENSÃO, com o facto de que «para a lei a preocupação primeira é com a titularidade do direito, e não com a atribuição originária. Assim, quando se permite ao autor a defesa judicial do seu direito, abrange-se qualquer titular, e não apenas o titular originário» (*Direito Civil*, pp. 105-6). Por este prisma, deparamo-nos com uma versão jurídica do conceito de autoria de FOUCAULT, na medida em que, juridicamente, «autor» é um termo que designa uma determinada pessoa detentora de um direito de autor sobre uma dada obra literária. Tal como o autor foucaultiano, cujo nome cumpre uma função de delimitação entre vários textos, corresponde, por vezes, mas não necessariamente, ao criador intelectual do texto em questão,

visto que o que é importante, segundo FOUCAULT, é realçar a função que o nome de autor cumpre, e não tanto entender quem, efectivamente, é o criador intelectual do texto em questão, também o autor para o Direito de Autor poderá, certamente, coincidir com o criador intelectual da obra. No entanto, aquilo que é realmente importante é, em termos análogos aos da posição de FOUCAULT, entender quem é o sujeito de Direito que tem direito a explorar economicamente a obra e a defendê-la judicialmente.

Contudo, tal como a concepção de autoria de FOUCAULT, a concepção lata de autoria do Direito de Autor é imprestável para discutir questões de responsabilidade textual. Note-se, portanto, que a nossa posição não configura nenhuma crítica a qualquer destas duas concepções de autoria quando tomadas em si mesmas, mas apenas à inadequação de se utilizá-las com o intuito de demonstrar que o «autor», nos sentidos latos criados por estas duas concepções de autoria, não é o único responsável pelo conteúdo de uma obra literária. Com efeito, tanto o autor foucaultiano como o autor do Direito de Autor cumprem funções que não passam por determinar quem é o criador intelectual. Assim, no âmbito dos estudos pessoais, «Ricardo Reis» é uma expressão que pode ser usada para designar textos que se debruçam, por exemplo, sobre o epicurismo ou o estoicismo, e, por conseguinte, aplicar o termo «autor» à expressão «Ricardo Reis» é extremamente útil, tal como resulta a partir dos argumentos de FOUCAULT, como forma de delimitar determinados textos, separando-os de outros textos com conteúdo diferente. Não é, todavia, uma estratégia correcta de designação do criador intelectual dos textos, que se chama FERNANDO PESSOA, dado que, na realidade, obscurece a autoria, uma vez que o «nome de autor» não corresponde ao nome da pessoa física que criou os textos em questão. Juridicamente, MANUELA NOGUEIRA e MIGUEL ROSA foram, até 1 de Janeiro de 2006, data em que a obra pessoal caiu no domínio público, autores dos textos criados intelectualmente por PESSOA por serem, à data, os titulares do direito de autor. Deste modo, tanto a concepção de autoria de FOUCAULT como a concepção lata de autoria do Direito de Autor cumprem funções imprescindíveis, respectivamente, para a crítica literária e para o Direito de Autor, sendo, no entanto, concepções desadequadas para perceber quem é o responsável pelo conteúdo e significado de uma obra literária. Apenas a concepção de autor como criador intelectual é apta a fazê-lo.

A lei portuguesa dispõe, no n.º 1 do artigo 39.º do Código do Direito de Autor e dos direitos conexos, que «[q]uem fizer publicar ou divulgar licitamente, após a caducidade do direito de autor, uma obra inédita beneficia durante 25 anos a contar da publicação ou divulgação de protecção equivalente à resultante dos direitos patrimoniais do autor.» O n.º 2 deste mesmo artigo prescreve que «[a]s publicações críticas e científicas de obras caídas no

domínio público beneficiam de protecção durante 25 anos a contar da primeira publicação lícita.» Conceptualmente, o número 2 refere-se a edições críticas, ao passo que o número 1 seria aplicável a edições publicadas sem qualquer intervenção curatorial. Tendo em atenção não só os argumentos apresentados ao longo do capítulo 3 deste estudo, mas, principalmente, os escritos da literatura especializada no âmbito da crítica textual, parece-nos muito difícil encontrar exemplos de casos directamente subsumíveis na previsão do número 1. Com efeito, nem todas as intervenções curatoriais produzirão uma edição crítica, mas o número 1 parece ir mais longe e conceder protecção a quem publique ou divulgue obra inédita sem efectuar qualquer intervenção curatorial sobre o texto da mesma. Em todo o caso, e independentemente desta assumpção do legislador ser, ou não, correcta, todos os curadores textuais beneficiam de um prazo de protecção de 25 anos, protecção essa que é equivalente à resultante dos direitos patrimoniais do autor.

Esta última referência estabelece, claramente, que o direito a atribuir ao curador textual não é um direito de autor. Tendo em atenção a noção apresentada no artigo 176.º do Código do Direito de Autor e dos direitos conexos, também não será um direito conexo. Estamos, por conseguinte, perante um direito inominado mais fraco do que o direito de autor, visto que apenas a componente patrimonial deste último se encontra na protecção concedida ao curador textual, e, por isso, não é concedida, segundo a letra da lei, legitimidade processual ao curador textual para, em juízo, defender a genuinidade e a integridade da sua edição, que são manifestações dos direitos morais de autor, visto que tal apenas é concedido ao titular do direito de autor sobre a obra, e não ao titular de uma protecção equivalente à resultante dos direitos patrimoniais do autor.\*

---

\* Esta é a interpretação que resulta do disposto no artigo 39.º do Código do Direito de Autor e dos direitos conexos; é, não obstante, duvidoso que quem faça publicar licitamente obra inédita de outrem não se encontre, na realidade, protegido pelas disposições que tutelam o direito moral de autor. É que, independentemente de o trabalho do curador textual justificar, ou não, a concessão do direito de autor na sua plenitude sobre a obra por si curada, a verdade é que os problemas de genuinidade e integridade de uma obra literária se colocam independentemente do sujeito de Direito em questão ser autor ou detentor do direito inominado a que temos vindo a fazer referência. Parece-nos, por isso, que o legislador terá cometido um erro ao atribuir, aos curadores textuais cujo trabalho não justifique o reconhecimento jurídico da autoria do seu trabalho, somente um direito cujo conteúdo equivale à vertente patrimonial do direito de autor. Com efeito, o produto do trabalho do curador textual, mesmo quando este não deva, juridicamente, ser considerado autor da obra de que cura, tem que se encontrar protegido através da tutela concedida ao direito moral de autor.

Contudo, na medida em que resolver uma questão de Direito não se circunscreve à interpretação do texto da lei, mas consiste, isso sim, em conjugar essa mesma interpretação com os princípios e valores da ordem jurídica, com decisões jurisprudenciais do passado, com os usos e costumes da sociedade, quando aplicáveis, com princípios desenvolvidos doutrinariamente, e, especialmente, através do bom senso que resulta da natureza das coisas, ou dos dados da experiência, juntamente com os factos da questão concreta que é necessário resolver, torna-se claro que não se encontra na disponibilidade do legislador, a propósito da questão que nos ocupa, determinar taxativamente, de forma *abstracta*, que direitos pertencem aos curadores textuais. Dito por outras palavras, perceber quais os direitos dos curadores textuais depende de uma apreciação concreta do seu trabalho.

Como afirmámos na conclusão do capítulo 2, todos os curadores textuais são, *de facto*, co-autores das obras sobre as quais intervêm antes da sua publicação, o que não significa, naturalmente, que este facto deva ser reconhecido juridicamente em todas as circunstâncias. Não podendo, no âmbito deste estudo, identificar todas as circunstâncias sob as quais a co-autoria factual e, por vezes, literária do curador textual deve ser reconhecida juridicamente, argumentamos, contudo, que o caso Pessoa, nomeadamente ao nível dos textos incompletos por inacabamento, configura possivelmente o exemplo mais marcante de co-autoria literária do curador textual que deve ser reconhecida juridicamente em virtude de, tal como temos vindo a arguir ao longo deste estudo, o curador textual dos textos pessoais incompletos por inacabamento ser, pelo motivos apresentados especialmente na secção anterior deste capítulo, co-criador intelectual das obras por si curadas. Assim, na medida em que o *Livro do Desassossego*, por exemplo, é uma obra cuja criação depende não só dos textos escritos por PESSOA, mas também de outros actos criativos desempenhados por curadores textuais, como as decisões que se prendem com a inclusão ou exclusão de trechos e o respectivo ordenamento, que são, efectivamente, criações intelectuais, então o curador textual é, para efeitos do artigo 11.º e do nº 1 do artigo 27.º do Código do Direito de Autor e dos direitos conexos, autor de determinadas partes da obra. Surge, por conseguinte, uma co-autoria literária *sui generis* que, juridicamente, não é subsumível a qualquer um dos tipos de co-autoria mencionados nos artigos 16.º a 20.º do Código do Direito de Autor e dos direitos conexos, e, precisamente por isto mesmo, dificilmente se poderá qualificar, juridicamente, a criação intelectual do curador textual como uma co-autoria. Será porventura mais correcto qualificar o curador textual simplesmente como autor da obra por si curada, nos casos em que a sua criação intelectual o justifique, devido à seguinte circunstância: o direito de autor, tradicionalmente visto como uma emanção do direito de propriedade (*Direito Civil*, pp. 17-9), retém uma das características

mais proeminentes deste direito, a saber, a da sua oponibilidade *erga omnes*, que deriva da circunstância de a atribuição da titularidade do direito em questão a um determinado sujeito de Direito excluir os demais sujeitos de Direito: «A tutela da criação literária e artística faz-se basicamente pela outorga de um exclusivo. A actividade de exploração económica da obra, que de outro modo seria livre, passa a ficar reservada para o titular.» (*Idem*, pp. 11-2) Dito de outra forma, se A é proprietário da coisa X, ou B titular do direito de autor sobre a obra Y, então mais ninguém pode ser proprietário de X ou autor, no sentido técnico-jurídico do Direito de Autor, de Y. O direito de autor é um direito que acarreta exclusividade; é um facto que dois ou mais sujeitos de Direito podem ser titulares do direito de autor sobre a mesma obra, ou co-proprietários da mesma coisa, mas todos os que não o são encontram-se excluídos das vantagens proporcionadas por estes dois direitos.

Assim, atribuir co-autoria jurídica sobre o *Livro do Desassossego* a PRADO COELHO e PESSOA, co-autores literários da primeira obra publicada sob este título, implicaria a impossibilidade de outros curadores textuais curarem do *Livro do Desassossego* porque, estando a titularidade do direito de autor na esfera jurídica de pessoas que são herdeiras de alguém que faleceu há menos de 70 anos, como é o caso de PRADO COELHO, mais ninguém poderia intervir sobre a obra dada a característica da exclusividade do direito de autor referida anteriormente. A solução jurídica que gostaríamos de propor para esta questão é a seguinte: a protecção concedida pelo artigo 39.º do Código do Direito de Autor e dos direitos conexos não é, pelo facto de estarmos a falar de criação intelectual, automaticamente aplicável a todos os curadores textuais, mas apenas aos curadores textuais cuja contribuição não seja suficiente para justificar o reconhecimento jurídico do facto da sua co-autoria. É este o caso, por exemplo, da curadoria de textos completos e publicados durante a vida do autor, como *Ulysses*, cuja intervenção curatorial não justifica que se reconheça a actividade do curador textual como sendo uma co-autoria para efeitos jurídicos, não obstante o ser factualmente, porque a existência de *Ulysses* é independente do trabalho do curador textual devido ao facto de esta obra ter sido publicada durante a vida do seu criador intelectual, JAMES JOYCE. Assim, há co-autorias factuais de determinadas obras que não devem ser juridicamente reconhecidas, mas, por outro lado, também há co-autorias factuais que têm que ser juridicamente reconhecidas como criações intelectuais de importância inestimável para a constituição da obra literária em questão. Na medida em que o reconhecimento obtido através do artigo 39.º do Código do Direito de Autor e dos direitos conexos não é adequado a todas as circunstâncias, dado que não distingue convenientemente entre criações intelectuais que contribuem decisivamente para o conteúdo e sentido de uma obra literária e criações intelectuais cuja impacto na obra é mínimo,

conferindo, ao invés, o mesmo tipo de protecção a ambas, e perante a impossibilidade de se atribuir co-autoria jurídica a autor originário e a curador textual, o curador de uma obra como o *Livro do Desassossego* que, sem a intervenção criativa de um curador textual, não chega sequer a constituir-se como obra literária, deve ser considerado como autor, e não co-autor, da obra em questão. Se PRADO COELHO for reconhecido como titular de direito de autor sobre a sua edição do *Livro do Desassossego*, então a exclusividade própria do direito de autor apenas afasta outros da possibilidade de intervirem sobre essa mesma edição, mantendo-se o texto tal como PESSOA o deixou no domínio público, e, por conseguinte, disponível para ser futuramente curador por outros interessados. Assim, de um ponto de vista jurídico, o *Livro do Desassossego* da autoria de PESSOA é algo que não existe, dado que a protecção concedida pelo direito de autor antes da queda da obra pessoana no domínio público, bem como a que se mantém na vertente dos direitos morais de autor, incide, entre outros textos, sobre os trechos incompletos cuja totalidade designamos, *literariamente*, por *Livro do Desassossego*. Para efeitos jurídicos, PESSOA é autor de cada um dos textos por si redigidos, mas não é autor do *Livro do Desassossego* enquanto todo porque não chegou a constituir esse mesmo todo. Da perspectiva do Direito de Autor não se pode, por conseguinte, atribuir co-autoria do *Livro do Desassossego* a PRADO COELHO e PESSOA, ou a ZENITH e PESSOA, mas pode-se, isso sim, considerar que PESSOA é autor de um conjunto de textos desagregados, ao passo que PRADO COELHO, ZENITH, SOBRAL CUNHA e PIZARRO são, cada um, autores de quatro obras literárias diferentes, todas intituladas «*Livro do Desassossego*», cujo denominador comum se encontra no facto de a génese de cada uma destas obras estar no trabalho de intervenção curatorial efectuado sobre os textos da autoria de PESSOA acima mencionados. No entanto, estamos perante quatro obras literárias diferentes que assim devem ser reconhecidas, não só do ponto de vista literário, mas também do ponto de vista do Direito de Autor, tendo em atenção as divergências de conteúdo resultantes da criação intelectual de cada um dos curadores textuais aqui referidos.

Em suma, de uma perspectiva literária, os argumentos apresentados ao longo deste estudo levam-nos a concluir que obras como o *Livro do Desassossego* configuram casos de co-autoria literária *sui generis*; para o Direito de Autor, não se tratará de co-autoria, mas sim de autoria tendo em atenção a criação intelectual de cada um.\* Há quatro pessoas diferentes cujas criações intelectuais resultam em quatro obras literárias distintas que partilham o mesmo título e um denominador, a saber, a administração de textos de uma quinta pessoa, FERNANDO

---

\* Por este motivo, utilizaremos, doravante, o termo «autor» ou «autoria» em referência à co-autoria factual ou literária que, juridicamente, deve ser reconhecida como uma autoria.

PESSOA; este último, contudo, não é autor jurídico de uma obra literária intitulada «*Livro do Desassossego*», mas sim de vários textos que, posteriormente, os curadores textuais constituíram em obras literárias com este título, e que, tendo em atenção a natureza das suas intervenções, os torna criadores intelectuais de cada um dos «*Livros*» do *Desassossego* daí resultantes.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Daher würde es gegen mein Gewissen gehen, Nachlässigkeiten, offenkundige Sprachfehler, ‚Pragismen‘, die eine Beeinflussung des deutschen Stils durch die tschechische Syntax darstellen, und ähnliches stehen zu lassen, da ich weiß, daß Kafka derartige Flüchtigkeiten bei einer allfälligen Publikation unbedingt getilgt hätte.

<sup>2</sup> Philology’s two-part core task is the identification and restoration of texts from each cultural past in question. Based on conjecture, this includes the identification of those texts that have come down to us as fragments; the full documentation of texts for which we have several not completely identical versions, to be presented in their plurality or condensed into the proposal of one original or most valuable version; and commentary providing information to help bridge the gap between the knowledge a text presupposes among its historical readers and the knowledge typical for readers of a later age. Identifying fragments, editing texts, and writing historical commentary are the three basic practices of philology.

<sup>3</sup> For the case of any artifact that we consider to be a fragment, in contrast imagining its state of wholeness will come from imagining the intention of a producer.

<sup>4</sup> I constructed it myself from the Greek words, εἰς ἓν πλάττειν, to shape into one; because, having to convey a new sense, I thought that a new term would both aid the recollection of my meaning, and prevent its being confounded with the usual import of the word, imagination.

<sup>5</sup> Das treffliche deutsche Wort Einbildungskraft bedeutet eigentlich die Kraft der Ineinsbildung, auf welcher in der Tat alle Schöpfung beruht. Sie ist die Kraft, wodurch ein Ideales zugleich auch ein Reales, die Seele Leib ist, die Kraft der Individuation, welche die eigentlich schöpferische ist.

<sup>6</sup> The secondary Imagination I consider as an echo of the former, co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the *kind* of its agency, and differing only in *degree*, and in the *mode* of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to re-create: or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify. It is essentially *vital*, even as all objects (*as* objects) are essentially fixed and dead.

---

<sup>7</sup> 'All creation' rests on a process of 'mutual informing into one' or *Ineinsbildung*. Imagination is thus no longer a faculty, it no longer resides in the subject; rather, the power of forming into one, *Einbildungskraft*, is an ontological process.

<sup>8</sup> Reality is formed in two stages: first a multiplicity of forms are created and second they are identified. The two moments are thus the differentiation of all reality and its subsequent re-identification. SCHELLING also dubs this process subject-objectivization: reality is first made subject and then made object (and so the indifference of subject and object).

## Revogação literária

### 1. Introdução

Tendo sido estabelecido que os filólogos, nas especialidades de revisor editorial e de crítico textual, são curadores textuais, e que a curadoria por si efectuada sobre textos de obras literárias os torna, inerentemente, co-autores das mesmas, em virtude de, a par do autor originário, serem criadores intelectuais da obra em questão, foi demonstrado, na segunda secção do capítulo anterior, em que termos se deve reconhecer juridicamente este facto. Contudo, tanto na Introdução a este estudo como na parte final da secção 1 do capítulo anterior identificou-se uma consequência literária não despicienda da tese aqui avançada, que configura o segundo problema sobre o qual este estudo versa, e que pode ser formulada através da seguinte pergunta: que edição, de entre aquelas publicadas após intervenção de um curador textual, de obras cuja autoria, no sentido foucaultiano do termo, é atribuída a PESSOA, e que contêm aquilo que, erradamente, pelas razões apresentadas ao longo do capítulo 4, se convencionou denominar através da expressão «estrutura fragmentária», tais como, por exemplo, *Livro do Desassossego*, *Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro*, *Erostratus* ou *Fausto*, bem como de outras com um estado de incompletude idêntico ao das aqui mencionadas, se deve considerar canónica, revogando, por conseguinte, outras edições publicadas, para efeitos de leitura, interpretação e análise literária?

Esta pergunta assume, por um lado, que é possível identificar e estabelecer uma edição canónica, de entre as várias edições disponíveis no mercado, de obras atribuídas foucaultianamente a PESSOA, e, por outro lado, que essa identificação e estabelecimento têm a capacidade de revogar outras edições concorrentes. Há duas objecções muito claras e inevitáveis a estes dois pressupostos. A primeira, que incide apenas sobre a questão da identificação e estabelecimento de uma edição canónica, prende-se com o facto de não haver critérios objetivos que permitam essa mesma identificação e estabelecimento. A segunda, transversal tanto à questão da canonicidade como à da revogação literária, não é mais do que uma chamada de atenção para o facto de que, mesmo que haja critérios que permitam a identificação e estabelecimento de uma edição canónica, nomeadamente prescindindo-se do requisito da objectividade, admitindo-se como válidos critérios subjectivos, não há forma de se

conferir a qualquer hipotética escolha de uma edição como sendo canónica um estatuto que a torne vinculativa para todos os filólogos (no sentido mais antigo do termo) e leitores em geral, e que produza, por conseguinte, o efeito de revogar as demais edições concorrentes disponíveis no mercado.

Aceitamos como boas estas duas objecções, e, por isso, não iremos tentar produzir quaisquer argumentos com o intuito de as afastar. No entanto, cremos que os putativos objectores que, ao tomarem conhecimento do nosso propósito em apurar a edição canónica de obras como o *Livro do Desassossego*, usariam as objecções acima mencionadas, ou outras que lhes sejam próximas, julgam que a procedência das mesmas é suficiente para afastar tanto a possibilidade como a necessidade de se identificar uma edição canónica, revogatória das demais edições concorrentes. Na realidade, todos os filólogos (no sentido tradicional do termo) escolhem, constantemente, edições canónicas revogatórias das demais, utilizando, para tal, critérios subjectivos, isto é, critérios que, de acordo com a sua opinião profissional devidamente fundamentada, são os melhores, de entre os disponíveis e aplicáveis em abstracto, para, numa situação concreta, designarem determinada edição de uma dada obra literária como sendo canónica. Ao fazerem isto, promovem uma revogação das demais alternativas, que, não obstante ser auto-vinculativa, não tem, necessariamente, que ser vinculativa para os restantes filólogos.

Por um lado, todos os curadores textuais, ao decidirem curar de um determinado texto, fazem-no, entre outras coisas, com o intuito de produzir a melhor edição publicada do texto em questão, e, por isso, com a intenção, implícita nos seus actos, de revogarem tacitamente as edições produzidas noutras ocasiões, quer pelo próprio curador textual no passado, como acontece com as edições do *Livro do Desassossego* de ZENITH e de SOBRAL CUNHA, quer por outros curadores textuais. Os críticos literários pessoais, por outro lado, quando discutem determinadas obras pessoais com edições diferentes disponíveis no mercado, algumas das quais substancialmente díspares entre si, acabam, inerentemente, por, ao escolher uma determinada edição, revogar as demais. Normalmente, tal não é feito expressamente, i.e., o crítico literário não divulga que escolheu determinada edição como sendo canónica, e que as demais edições da obra em questão não têm, na sua óptica, qualquer validade. Contudo, uma revogação não necessita de ser expressa. Ao escolher uma edição em concreto para elaborar uma crítica, o crítico pessoal revoga tacitamente as edições concorrentes.

Há, naturalmente, algumas excepções ao que acaba de ser dito, visto que, por vezes, os críticos citam duas, ou mais, edições que partilham o mesmo título, mas que são da responsabilidade de curadores textuais diferentes. Cremos que tal é feito por uma de duas

razões, a saber: 1) Faz parte dos objectivos do crítico chamar a atenção para determinadas disparidades editoriais que têm consequências hermenêuticas. Neste caso, não se pode revogar nenhuma das edições em confronto, dado que, se tal fosse feito, a disparidade em questão desapareceria. 2) O crítico cita passos que, em edições da responsabilidade de curadores textuais diferentes, são idênticos, e, por isso, é indiferente qual das edições se escolhe, o que leva a que não seja necessário decidir qual das edições é canónica.

A escolha da edição canónica e, por conseguinte, a revogação das demais alternativas, é sempre *ad hoc*. Certas circunstâncias, como termos oportunidade de constatar no final da terceira secção deste capítulo a propósito da noção de comunidades de críticos literários pessoais, poderão conduzir a uma generalização da canonicidade e da revogação; em todo o caso, esta generalização nunca será absoluta, pelo que, ao afirmarmos que é possível identificar a edição canónica das obras pessoais acima mencionadas, com a correspondente revogação das restantes alternativas, não pretendemos defender, por um lado, que estas escolhas produzem efeitos coercivos sobre todos os filólogos, nem, por outro lado, que as decisões são permanentes e irrevogáveis. Dito de outro modo, uma alteração dos critérios utilizados, que é algo passível de ocorrer a qualquer momento, poderá conduzir à repriminção de uma das edições revogadas, que, assim, passará, a partir desse momento, a ser considerada canónica. Para além disso, é possível, igualmente em qualquer altura, que uma nova edição, que pode, inclusive, ser da responsabilidade de um curador textual diferente daqueles que habitualmente curam de determinada obra, revogue a edição que, até então, detinha o estatuto de canónica. Em suma, tanto a canonicidade como a revogação não obedecem a critérios objectivos, não são coercivas *in toto*, nem sequer permanentes ou irrevogáveis, e, por isso, as objecções acima levantadas não afectam o nosso argumento porque este não contém nenhuma defesa dos aspectos que as referidas objecções visam refutar.\*

---

\* É, por conseguinte, importante notar que o termo «cânone» e respectivos derivados, tais como são usados neste estudo, divergem do sentido tradicional adquirido à luz de discussões travadas no seio da Igreja Católica (e.g., o cânone bíblico) essencialmente porque a Igreja é uma organização política com um sistema jurídico próprio e instituições com competência para aplicá-lo, ao contrário do que acontece na Literatura. Ainda que habitualmente não se pense desta maneira, todos os cânones literários são *ad hoc* porque dependem de critérios subjectivos e não são coercivos, dado que não há instituições com competência para os imporem. O cânone bíblico é objectivo e coercivo porque é imposto por uma autoridade dotada de poderes políticos e jurídicos. O cânone sobre o qual nos debruçamos a propósito do caso Pessoa não tem estas características, e, por isso, pode ser individual, ainda que, como veremos, o fenómeno das comunidades interpretativas lhe confira bastante socialização.

Este esclarecimento acerca dos efeitos que a escolha de uma determinada edição como sendo canónica é susceptível de produzir levanta três questões, que serão discutidas ao longo deste e do próximo capítulo. A primeira questão prende-se com perceber o que se entende por «revogação», na medida em que o conceito ao qual o termo alude, na sua acepção técnico-jurídica, é entendido como tendo um tipo de coercividade que afecta todos os operadores jurídicos, ao contrário do que acontece com a noção de revogação literária, cujo tipo de coercividade é, por um lado, diferente da coercividade jurídica, e, por outro lado, quando exista, não afecta, da mesma maneira, todos os filólogos, no sentido tradicional do termo. A segunda questão tem a ver com apurar quais são os critérios subjectivos que podem ser usados para identificar e estabelecer uma edição canónica. Por serem subjectivos, seria impossível mencioná-los e discuti-los a todos no contexto deste estudo, pelo que revelar-se-á mais proveitoso focar a discussão num exemplo de um critério subjectivo apto a identificar e estabelecer a edição canónica de entre as várias edições de uma obra, a saber, o de apurar a vontade real do autor. Devido ao facto de estarem interligadas, estas duas questões são discutidas simultaneamente nas segunda e terceira secções deste capítulo, que concluirá com umas breves considerações acerca da pertinência da expressão «revogação literária». No próximo capítulo, discutiremos a terceira questão, que passa por fundamentar a asserção acima feita segundo a qual os filólogos, quer se tratem de curadores textuais ou de críticos literários, têm necessariamente que tomar uma decisão revogatória através da escolha de uma edição canónica.

## **2. Revogação**

«Revogação», em sentido técnico-jurídico, é um termo que denota que um determinado texto foi eliminado coercivamente pelo seu autor. Esta afirmação encerra três problemas, que podem ser colocados através das seguintes questões: 1) Que textos são passíveis de ser revogados? 2) O que significa «coercivamente»? 3) Quem é considerado o «autor» de um texto?

Começando pela primeira questão, os textos passíveis de serem revogados são aqueles que são considerados como «fontes do Direito». Historicamente, a lei, o costume e a jurisprudência são as três fontes do Direito transversais a todas as ordens jurídicas. O seu posicionamento hierárquico varia consoante a ordem jurídica em questão, sendo que, para além disso, certas ordens jurídicas podem não reconhecer validade formal a alguma destas fontes, o que acarreta a consequência de as mesmas não poderem ser utilizadas na resolução de questões de Direito. Por outro lado, certas fontes apenas existem em determinadas ordens jurídicas, (v.g.,

o Direito da União Europeia, originário ou derivado, que é fonte do Direito somente nas ordens jurídicas dos Estados-membros da União) razão pela qual não são consideradas universais. Por último, certos instrumentos de Direito privado, como, por exemplo, o contrato e o testamento, também podem ser considerados fontes do Direito, embora sejam fontes vinculativas somente para as partes do respectivo negócio jurídico.

Quando se diz que a revogação tem efeitos coercivos tal significa que o texto da fonte revogada não mais pode ser utilizado na resolução de questões de Direito. Por conseguinte, uma lei revogada, por exemplo, pode continuar a ser analisada e interpretada no âmbito da história ou da filosofia do Direito, mas já não poderá ser aplicada a um caso concreto contemporâneo. A coercividade emana do poder que o autor do texto da fonte tem em eliminá-lo da ordem jurídica independentemente do valor intrínseco de tal decisão, isto é, de a decisão de revogar uma lei ou um contrato ser benéfica ou contraproducente, quer para a sociedade em geral, no caso da lei, quer para as partes, no caso do contrato.

Por último, a noção de «autor» tem, no Direito, uma vertente institucional que a afasta da noção de criador intelectual. O indivíduo que lavra uma proposta de lei ou reduz a escrito um contrato é o autor material do respectivo texto, ou seja, é o seu criador intelectual. Contudo, institucionalmente, o autor de um contrato é composto pelas partes que o outorgam; da mesma forma, o autor institucional de uma lei é o órgão legislativo.

A autoria institucional coincide, em certos casos, com a autoria que se refere ao criador intelectual; tal acontece invariavelmente com o testamento. Poderá ocorrer igualmente com os contratos, caso as próprias pessoas singulares que, institucionalmente, são consideradas partes no contrato redijam, em conjunto, numa situação de co-autoria intelectual, os termos desse mesmo contrato. Contudo, o poder revogatório é detido pelo autor institucional, não pelo criador intelectual do texto. Assim, o autor institucional de uma lei, o órgão legislativo, tem o poder de a revogar, independentemente de o criador intelectual da mesma integrar, ou não, esse mesmo órgão. Quanto aos contratos, na medida em que estes têm, pelo menos, duas partes, uma revogação só se poderá operar de comum acordo entre estas. Visto que as partes, em conjunto, são o autor institucional, o princípio de que só o autor de um texto o pode revogar verifica-se igualmente nesta situação.\*

---

\* A cessão da posição contratual, figura que permite que um terceiro substitua uma das partes do contrato, confere a esta nova parte o poder de revogar, em conjunto com a contraparte, o contrato em questão. À primeira vista, esta situação parece configurar uma excepção; contudo, a mesma é análoga à transmissão do direito de autor, que permite, tal como vimos na segunda secção do capítulo 6, que se

Em certos ordenamentos jurídicos, o poder executivo tem, igualmente, determinadas competências legislativas; quando estas são de natureza concorrencial com o órgão que detém o poder legislativo, o executivo pode revogar a legislação emanada do legislativo, e vice-versa, segundo o princípio «*lex posteriori derogat legi priori*». Perante uma situação como esta, poder-se-ia argumentar que é possível a existência de revogação por parte de um órgão que não é o autor institucional de uma lei. Em todo o caso, convém salientar que os órgãos legislativo e executivo são órgãos *do Estado*, o que significa, em última análise, que a autoria institucional é reconduzível ao Estado. Assim, ainda que um órgão que não é o autor institucional de uma lei tenha poder para a revogar, não se constata a existência de uma excepção ao princípio de que só o autor de um texto é que o pode revogar, dado que o autor institucional, em última instância, é o Estado, que desenvolve as suas actividades através de órgãos. O mesmo raciocínio é aplicável *tout court* às revogações das decisões judiciais de tribunais inferiores por parte de tribunais superiores, ou da revogação de um acto administrativo efectuada pelo superior hierárquico do órgão originariamente responsável por esse mesmo acto administrativo.

Em suma, a revogação, no Direito, é sempre efectuada, de forma coerciva, pelo autor de um texto considerado como fonte do Direito.\* Naturalmente, os textos das fontes do Direito podem deixar de poder ser considerados, ou não ser considerados totalmente, na resolução de casos concretos em virtude de decisões tomadas por outrem que não os seus autores institucionais. Assim, as disposições testamentárias podem não ser executadas no caso de se verificarem inoficiosidades. Isto significa que o texto do testamento não operará todos os

---

considerem, por exemplo, os herdeiros do criador intelectual de uma obra literária como sendo, para efeitos jurídicos, autores da mesma. A parte que substitui uma das partes originárias do contrato é, nos mesmos moldes do que sucede em relação aos autores de obras literárias, autora do contrato para efeitos jurídicos, ainda que esta autoria em nada coincida com a concepção de autor enquanto criador intelectual.

\* Não obstante existirem situações em que é possível revogar unilateralmente contratos bilaterais, como sucede, por exemplo, com o mandato, as mesmas configuram excepções que se justificam tendo em atenção o cariz dos contratos em questão, bem como certos princípios e valores que se visam tutelar. Assim, o mandato é livremente revogável porque o legislador entende que as partes não têm qualquer obrigação em se vincularem uma à outra perpetuamente, ou durante largos períodos de tempo. É discutível, no entanto, o uso do termo «revogação» para qualificar esta figura, que se aproxima de uma outra, a saber, a «denúncia». A propósito desta questão cf. PEDRO ROMANO MARTINEZ, *Da Cessação*, pp. 55-61.

efeitos intencionados pelo seu autor devido à existência de disposições legais que protegem a quota indisponível dos herdeiros legitimários do autor da sucessão. Ao aplicar estas regras de fonte legal, o juiz não está a revogar o autor da sucessão; no entanto, o resultado da aplicação destas regras, por parte do juiz, produz um efeito *semelhante ao da revogação*: determinado texto não pode ser utilizado para o fim com que originariamente foi criado. O texto testamentário é redigido, entre outras coisas, com a finalidade de instituir legados, fundações por morte, ou efectuar substituições. A revogação do testamento não implica que o texto do mesmo deixe facticamente de existir, dado que textos são coisas incorpóreas, e, por isso, insusceptíveis de fragmentação ou de destruição; tal como vimos no capítulo 4, o acesso a qualquer texto poderá ser suprimido se os exemplares dos suportes do texto forem destruídos, mas esta situação é alheia à revogação.\* O efeito revogatório consiste no facto de que o texto deixa de poder ser utilizado para a finalidade com que foi criado. A aplicação, por parte do juiz, de regras legais que se destinam a proteger a quota indisponível dos herdeiros legitimários

---

\* O número 1 do artigo 2315.º do Código Civil dispõe o seguinte: «Se o testamento cerrado aparecer dilacerado ou feito em pedaços, considerar-se-á revogado, excepto quando se prove que o facto foi praticado por pessoa diversa do testador, ou que este não teve intenção de o revogar ou se encontrava privado do uso da razão.» Isto significa que, se o testador dilacerar ou destruir o testamento cerrado, total ou parcialmente, com o intuito de impedir que o documento produza os efeitos jurídicos que lhe são próprios, então o testamento *considerar-se-á* revogado. O uso do verbo «considerar» dá a entender que o legislador pretende que se atribuam efeitos revogatórios ao acto de destruição física do testamento, mesmo que, tecnicamente, não se possa falar em revogação, que é um conceito jurídico que não corresponde à acção de destruição física de documentos. Com efeito, se a destruição de um documento implicasse, por si só, a sua revogação, então a destruição feita por outrem que não o testador também revogaria o testamento, algo que o legislador tem o cuidado de referir que não acontece. Por estes motivos, não subscrevemos a posição segundo a qual a destruição física dos suportes materiais de um texto implica a sua revogação. Isto só acontece, em alguns casos, com a figura do testamento porque o Direito tutela a vontade do testador, presumindo-se que a destruição propositada do documento, feita pelo autor da sucessão no uso pleno das suas capacidades, tem como intuito produzir um efeito revogatório. Esta é uma excepção justificada pela teleologia do instituto da sucessão testamentária que não deve ser transposta para a revogação literária. Caso contrário, teria que se aceitar que actos de violência como, por exemplo, a destruição da biblioteca de D. Quixote encetada pelo padre e pelo barbeiro seriam actos de revogação de obras literárias. A revogação não corresponde a um acto físico, dado que é uma figura puramente conceptual. A excepção oferecida pelo Direito sucessório testamentário não deve, por conseguinte, ser utilizada para atacar uma formulação geral, dado que o caso excepcional só funciona, precisamente, para regular situações que se desviem de um padrão.

do autor da sucessão não é um exercício de revogação do testamento, visto que é efectuado por outrem que não o autor institucional do negócio jurídico em questão; sem embargo, produz exactamente o mesmo efeito que a revogação, a saber, o de impedir a utilização do texto para o fim com que foi especialmente criado. O mesmo raciocínio aplica-se a contratos e a leis. Assim, um contrato pode, por exemplo, ser resolvido ou denunciado, o que é feito, unilateralmente, por uma das partes, sem que haja consentimento da outra. Esta ausência de consentimento é uma das diferenças mais notórias entre os actos de resolução, ou de denúncia, e o acto de revogação: ao passo que a revogação é sempre feita pelo autor institucional, que, no caso dos contratos, é composto pelas partes do mesmo, a resolução ou a denúncia, por exemplo, são efectuadas apenas por uma das partes. Todavia, o *efeito* que a denúncia ou a resolução provocam sobre o texto é o mesmo do da revogação: o texto contratual deixa de poder ser considerado para os fins com que foi criado, nomeadamente o de conferir direitos e impor obrigações às partes contratantes. Um fenómeno semelhante ocorre quando uma lei é declarada inconstitucional; na medida em que os tribunais não são os autores institucionais das leis, não as podem revogar. No entanto, uma lei contrária à Constituição de um Estado não pode ser utilizada para a finalidade com que foi criada, i.e., a de ser aplicada na resolução de questões de Direito. Declarar uma lei inconstitucional, nomeadamente quando tal é feito com força obrigatória geral, produz exactamente os mesmos efeitos da revogação, ainda que a «declaração de inconstitucionalidade» e a «revogação» sejam, conceptualmente, duas figuras jurídicas muito diferentes entre si.

### **3. Revogar obras literárias<sup>1</sup>**

O uso paradigmático de uma obra literária consiste na sua interpretação e utilização na feitura de teoria e crítica literária. Há, no entanto, outras coisas, para além destas, que podem ser feitas com textos literários. Assim, por exemplo, pode analisar-se o texto de uma perspectiva histórico-linguística, nomeadamente no âmbito de um estudo que pretenda demonstrar que tendências existiam no estilo de escrita de determinados autores numa dada época histórica. É igualmente possível tratar um texto literário a partir de uma perspectiva estatística, i.e., com o objectivo de apurar se o estilo de um autor é descritível com base em regularidades estatísticas. Não se pode considerar este tipo de análises como pertencendo ao escopo daquilo que é, de forma mais ou menos consensual, considerado como uma análise literária. É nossa contenção que a finalidade com que um texto literário é redigido consiste em contribuir para a discussão de determinado tema, seja ele qual for, razão pela qual esse mesmo texto está sujeito a

apreciações de crítica literária que visam, igualmente, efectuar o seu contributo para a discussão do assunto em questão. «Revogar» é, por isso, o acto através do qual o autor manifesta a vontade de retirar o seu texto da discussão para a qual o mesmo visava, originariamente, contribuir, razão pela qual deixa de ser admissível utilizar esse mesmo texto no aprofundamento da discussão, nomeadamente através de crítica literária. Análises histórico-linguísticas ou estatísticas de um texto literário equivalem a análises histórico-jurídicas ou jus-filosóficas de leis do passado que já não se encontram em vigor. Dito por outras palavras, a revogação impede, tanto na Literatura como no Direito, que se use o texto, respectivamente, na discussão de um tema ou na resolução de uma questão de Direito. «Revogar» não significa, por conseguinte, impedir que determinado texto possa ser lido e interpretado em geral, mas sim precluir a possibilidade de se ler e interpretar esse texto tendo em vista a sua utilização para os fins a que paradigmaticamente se dirigiria.

A grande dificuldade em aplicar a noção de revogação a áreas não jurídicas prende-se com a questão dos efeitos coercivos que esta declaração unilateral de vontade por parte do autor de um texto pode provocar. Com efeito, o acto revogatório é absoluto, ou seja, não admite excepções consoante as circunstâncias. A partir do momento em que uma lei é revogada, a mesma é inaplicável a toda e qualquer situação jurídica que se constitua após a revogação.\* Da mesma forma, após a revogação de uma obra literária, a mesma deixa de poder ser interpretada e usada para os fins com que fora redigida.

A dificuldade com que nos deparamos consiste em saber até que ponto o autor de uma obra literária tem poderes coercivos para tomar a decisão de a revogar. Estes poderes coercivos encontram-se, efectivamente, presentes em situações onde a coercividade da revogação de uma obra literária deriva da existência de regras de Direito, como acontece, por exemplo, no caso do exercício do direito de retirada, previsto no artigo 62.º do Código do Direito de Autor e dos direitos conexos, nos termos do qual o autor elimina coercivamente o seu texto do mundo da Literatura, retirando de circulação os exemplares entretanto publicados. Há, neste caso, uma tentativa da parte do autor em efectuar uma revogação que tem como consequência tanto a proibição de ler o texto como a de o interpretar criticamente, sendo que, no entanto, a proibição

---

\* É um facto que a lei revogada pode produzir certos efeitos jurídicos sobre determinadas situações constituídas *antes* do momento da revogação. Este é, contudo, um problema de aplicação da lei no tempo cujos contornos específicos são operáveis somente no mundo do Direito, sendo irrelevantes para a explicitação de um conceito de revogação em geral.

de ler o texto não é eficaz nos casos em que, entre a publicação e o exercício do direito de retirada, alguns particulares tenham adquirido exemplares da obra.

Um outro exemplo de revogação coerciva assente numa regra de Direito encontra-se no artigo 58.º do Código do Direito de Autor e dos direitos conexos, que regula os efeitos da fixação de texto em preparação de uma edição *ne varietur* de uma obra literária, que consiste num tipo de edição em que se processa a substituição de versões textuais antigas por uma versão revista, actualizada, emendada e tida por definitiva, a menos que o próprio autor decida fazer nova edição *ne varietur*. Na medida em que o autor se pode dar conta de erros na edição não detectados em momento anterior ao da sua publicação seria inconstitucional impedi-lo de revogar a sua própria edição *ne varietur*, por violação do nº 1 do artigo 26.º e do artigo 42.º da Constituição da República Portuguesa. Por este motivo, pode afirmar-se que há dois conceitos diferentes entre si designados através da expressão «*ne varietur*», um jurídico, outro filológico. Na Filologia, uma edição será *ne varietur* somente se não for possível efectuar-se quaisquer alterações posteriores, independentemente de a mesma ocorrer, ou não, durante a vida do autor. No Direito, uma edição será *ne varietur* apenas e só por vontade do autor, o que implica, por um lado, que só pode ocorrer durante a vida deste, e que, por outro lado, pode ser revogada somente pelo autor. A utilidade jurídica da figura da edição *ne varietur* prende-se com a possibilidade legal de impedir a utilização de edições anteriores para o seu fim paradigmático, ou seja, para efeitos de interpretação e análise literária. Edições *ne varietur* posteriores à primeira deste género têm o efeito jurídico de colocar as edições *ne varietur* antecedentes na mesma situação das edições que não são *ne varietur*, isto é, revogam-nas.\*

---

\* Poder-se-á certamente arguir que a expressão utilizada pelo legislador é errónea, dado que o uso que é dado à expressão «*ne varietur*» não coincide com o uso que a mesma foi adquirindo ao longo do tempo no discurso filológico; no entanto, concordar com esta observação apenas nos leva a constatar que o legislador não terá utilizado a expressão mais correcta para designar edições que têm a capacidade de revogar edições anteriores, mas que, por sua vez, não têm que ser definitivas. Esta constatação em nada modifica o regime legal, e a discussão em que a mesma se insere demonstra, uma vez mais, que as palavras significam aquilo que o seu autor queira que as mesmas signifiquem quando as usa, e não aquilo que uma maioria estatística de falantes quis dizer em actos de fala passados. Naturalmente, não respeitar a maioria estatística poderá conduzir a equívocos, ou seja, poderá provocar situações em que a compreensão das ideias do autor se encontra comprometida, o que, aparentemente, parece suceder com a expressão «*ne varietur*», onde a correcta interpretação da mesma, que obedece ao pensamento do legislador e não ao significado criado em virtude do uso estatístico proveniente dos filólogos, depende da utilização do raciocínio jurídico, que engloba as vertentes mencionadas no capítulo anterior

Uma outra fonte de coercividade, alheia ao Direito, pode ser encontrada numa regra moral tida como basilar para todo o discurso ético, e cuja aplicação prática pode ser verificada no caso Pessoa. Com efeito, o comportamento de PESSOA no processo de elaboração de várias das suas obras, bem como a curadoria textual encetada com o intuito de as publicar, constituem exemplos de revogação cuja coercividade emana da vontade do autor. A legitimidade deste critério deriva, como dissemos, não de qualquer regra jurídica, mas sim de uma regra moral cuja importância não é demais realçar. Com efeito, conceder às pessoas liberdade de actuação na prossecução de fins lícitos (sendo considerado lícito tudo aquilo que não seja pernicioso para a segurança da sociedade) é uma manifestação da dignidade intrínseca à pessoa de cada ser humano. Assim, se um indivíduo manifestar a vontade de apropriar-se de coisa móvel alheia sem autorização do respectivo proprietário, deve ser impedido de o fazer, tanto de um ponto de vista moral como jurídico, na medida em que não lhe é lícito dispor de bens alheios. Por outro lado, se um indivíduo manifestar a vontade de fazer exercício físico todos os dias, tal não lhe deve ser interdito, na medida em que o exercício desta vontade não colide com a segurança da sociedade nem com direitos de outros indivíduos.

Certos imperativos éticos não são tutelados pelo Direito. Em todo o caso, a grande vantagem do Direito, a saber, a de fornecer garantias apoiadas na coercividade que o seu grau de institucionalização traz às regras jurídicas, não afecta o conteúdo do imperativo ético. Assim, se, moralmente, todos estão vinculados a respeitar as manifestações de vontade lícitas dos seus semelhantes, o respeito que aqui é devido existe na mesma medida com ou sem tutela jurídica. Assim, se um autor, tal como PESSOA o fazia constantemente, resolver emendar um texto, estando este em preparação ou já publicado, a revogação operada é coerciva porque existe uma regra moral que prescreve que a vontade das pessoas deve ser respeitada.

---

a propósito da atribuição do direito de autor aos curadores textuais. Interpretar disposições legais isoladamente, como normalmente é feito por não-juristas, acaba por provocar erros interpretativos que advêm do facto de não se considerar que os vocábulos e expressões de uma determinada língua nem sempre são utilizados pelo legislador, por juízes ou por jurisconsultos segundo o uso estatisticamente consagrado pela maioria dos falantes. O uso especializado de determinada terminologia é tradicionalmente designado através da expressão «linguagem técnica». No entanto, as várias linguagens técnicas não existem enquanto sistemas linguísticos abstractos exactamente pelas mesmas razões apontadas por FISH a propósito da denominada «linguagem comum», que referimos na quarta secção do segundo capítulo. A «linguagem técnica», tal como a «linguagem comum», existe somente em actos de fala.

Se se considerar que a curadoria textual deve ter por objectivo dar à estampa um texto que corresponda, o mais fielmente possível, à verdadeira vontade do autor originário, não obstante este mesmo objectivo ter que ser relegado para segundo plano apenas e só na medida em que o apuramento dessa mesma vontade se revele extraordinariamente difícil, algo que, conforme os argumentos de PARKER, MCGANN e EGGERT demonstram, acontece frequentemente, pergunta-se de que modo é que o curador textual poderá apurar essa mesma vontade, ou pelo menos tentar apurá-la de modo a concluir que este objectivo é inalcançável.

A teoria segundo a qual a vontade relevante do autor corresponde à sua intenção final fornece um critério aos curadores textuais, a saber, o de optarem pela variante mais recente. A aplicação deste critério estabelece um paralelo com o princípio «lei posterior revoga lei anterior», segundo o qual, quando duas regras de Direito em vigor fornecem duas soluções contraditórias na resolução de um caso concreto, aplica-se a regra mais recente, que corresponde, evidentemente, à última vontade manifestada pelo legislador enquanto autor institucional da regra. Este princípio, no entanto, encontra-se subordinado a uma regra que prescreve que as regras jurídicas só podem ser revogadas por actos normativos hierarquicamente iguais ou superiores aos actos normativos onde as regras que o legislador pretende revogar se encontram. Assim, uma lei orgânica não pode ser revogada por uma lei ordinária, visto que a última é hierarquicamente inferior à primeira. Pelo mesmo motivo, um regulamento administrativo não pode revogar leis ordinárias ou orgânicas. Por outro lado, um regulamento administrativo pode ser revogado por outro regulamento administrativo, bem como por leis ordinárias ou orgânicas. Da mesma forma, a lei ordinária pode ser revogada por outras leis ordinárias ou por leis orgânicas.

Estas considerações demonstram que, no Direito, o principal critério revogatório é qualitativo, e não cronológico. Assim, no caso das regras jurídicas, o que prevalece, em caso de colisão entre duas ou mais disposições contraditórias em vigor, não é a mais recente, mas sim a que é hierarquicamente superior. O critério cronológico apenas é utilizado quando se constata que as regras se encontram inseridas em actos normativos hierarquicamente iguais. A última vontade manifestada pelo legislador não é, portanto, a que se considera como válida, pelo menos de forma incondicional.

Com efeito, a necessidade de que a vontade seja manifestada é essencial para o Direito, na medida em que a realidade jurídica assenta sobre aquilo que se pode provar, sendo óbvio que vontades ou intenções não manifestadas são insusceptíveis de ser provadas. Preferir a última manifestação da vontade às restantes é um critério objectivo delineado com o intuito de resolver certas disputas, e.g., o acima mencionado conflito de regras ou casos em que um

indivíduo escreva, ao longo da sua vida, mais do que um testamento. No entanto, é possível que a última vontade manifestada não corresponda à última vontade real de um indivíduo. Uma pessoa, por exemplo, pode vir a falecer entre o tempo que medeia a sua decisão em alterar o seu testamento e o acto de alteração. Em casos como este, prevalecerá a última vontade manifestada em detrimento da última vontade real, especialmente se o ordenamento jurídico em questão não admitir prova testemunhal em questões testamentárias.

A obra de PESSOA exemplifica uma situação de um autor que estava constantemente a mudar de ideias, e que, inclusive, não considerava a publicação como a versão definitiva de um determinado texto. Não é descabido conjecturar que certos textos de PESSOA, publicados ou inéditos, não teriam, na sua versão definitiva, se, com efeito, tal pudesse vir a existir no caso Pessoa, a forma com que PESSOA os deixou. É, aliás, bastante provável que PESSOA não tenha tido a possibilidade de fazer certas alterações que intencionou fazer, mas que não pôde manifestar. Isto significa que não é seguro que a última manifestação de vontade corresponda à sua vontade real. Tal pode ser constatado se se pensar que seria natural que PESSOA, num determinado passo onde escrevesse à mão duas, três ou quatro variantes possíveis, viesse a optar, em definitivo, por uma variante que não coincidissem com a última redigida. Assim, aplicar o critério que consiste em optar pela variante escrita em último lugar de forma automática parece-nos incongruente com o desiderato de apurar a verdadeira vontade do autor. Esta pode, de facto, coincidir com a última vontade manifestada, mas não é sempre seguro que assim seja.

Atente-se, para vincular a discussão aqui travada a um exemplo concreto, na edição de *O Guardador de Rebanhos* da responsabilidade de CASTRO. Segundo este curador textual, a sua edição segue, ao contrário da de LUIZ DE MONTALVOR, o princípio segundo o qual «a mais recente das variantes tem sobre as restantes a supremacia de ser a única que o poeta não abandonou ou não pôs em dúvida» (*Apresentação*, p. 14). Note-se que CASTRO usa como critério textual o princípio de optar pela última variante, complementando-o com um outro critério, a saber, o de a última variante ser a única que não foi posta em dúvida. Cremos que semelhante afirmação não pode ser feita categoricamente, mas, antes de desenvolvermos esta ideia, admitamos, por um momento, que é possível determinar que a última variante não foi posta em dúvida. Sendo esta determinação putativamente possível, verificamos que, em certos textos, a última variante redigida também é posta em dúvida, ou abandonada, e.g., quando é riscada, ou qualificada com a inscrição de um ponto de interrogação ao passo que, noutros textos, tal não acontece. Quando a primeira situação sucede, preferir a última variante em detrimento das demais é arbitrário, e, por isso, ao invés de optar automática e invariavelmente

por essa variante o curador textual deve efectuar uma análise hermenêutica com o intuito de apurar qual, de entre todas as variantes postas em causa pelo autor originário, este teria mais provavelmente escolhido. A situação colocada por *O Guardador de Rebanhos*, tal como CASTRO a relata, dispensaria o uso de critérios hermenêuticos porque, segundo este curador textual, as últimas variantes redigidas por PESSOA são as únicas que não são postas em causa. No entanto, como dissemos acima, esta é uma afirmação que não pode ser feita categoricamente porque a demonstração da sua veracidade implicaria a possibilidade de acesso à mente do autor originário. Com efeito, mesmo que, num determinado rascunho, a última variante não esteja marcada, por exemplo, com pontos de interrogação adjacentes, nem riscada, poderá ser impossível concluir que a mesma não foi posta em dúvida; imagine-se que, num grupo de quatro variantes, a primeira é abandonada, indicação fornecida pelo facto de encontrar-se riscada, a segunda é posta em dúvida através da inscrição de um ponto de interrogação, ao passo que as terceira e quarta não apresentam quaisquer marcas; mesmo que seja possível apurar a ordem cronológica de inscrição, mantém-se a possibilidade de a quarta variante, redigida em último lugar, estar a ser posta em dúvida pela terceira, redigida anteriormente, na medida em que nenhuma das duas contém marcas que indiquem uma tomada de decisão. Assim sendo, o critério de CASTRO deveria ser suplementado por uma análise hermenêutica em situações onde é concebível que a última e a penúltima (bem como a antepenúltima, e assim por diante) variantes se colocam mutuamente em dúvida.

Em todo o caso, gostaríamos de deixar claro que estas considerações não são efectuadas com o intuito de rejeitar liminarmente o critério da última variante, mas sim com o de chamar a atenção para o facto de que, na medida em que o principal critério revogatório é qualitativo (a verdadeira vontade do autor) e não cronológico (a última vontade manifestada pelo autor), o curador textual se vê na situação de ter que usar critérios hermenêuticos susceptíveis de revelar a verdadeira vontade do autor quanto à questão de saber qual a variante que seria escolhida na versão final. Fundar a actividade de curadoria textual num critério puramente cronológico e inflexível seria arbitrário; por isso, bem como pelos motivos explicitados na segunda secção do terceiro capítulo, deve complementar-se a análise textual com a análise hermenêutica. Tal não implica tentar completar aquilo que PESSOA deixou inacabado; trata-se, simplesmente, de efectuar actos de curadoria textual através da análise compreensiva de toda a obra pessoana, fundamentar opções entre variantes ou, no caso do *Livro do Desassossego*, fundamentar, para além das variantes, as opções que se tomam relativamente à inclusão ou exclusão de determinados trechos, bem como a ordem pela qual os mesmos são apresentados. Por este motivo, como temos vindo a defender ao longo deste estudo, o curador textual não

pode deixar de ser considerado co-autor literário das obras de que cura, sendo que, tal como temos igualmente vindo a demonstrar, tal é por demais evidente no caso do *Livro do Desassossego*, onde a curadoria textual é constitutiva da própria existência desta obra. Assim, sem a intervenção de um curador textual que simultaneamente efectue uma análise hermenêutica o *Livro do Desassossego* não chega, sequer, a existir, na medida em que o que PESSOA efectivamente deixou, no momento da sua morte, foi um conjunto de papéis onde está escrita a expressão «L. do D.», sem qualquer indicação quanto à ordem pela qual os trechos seriam colocados. Esta análise hermenêutica é efectivamente feita, dado que os vários curadores textuais que se têm debruçado sobre o *Livro do Desassossego* não incluem, nas suas edições, todos os textos onde está inscrita a expressão «L. do D.», e, porventura mais significativamente, optam por incluir outros textos cujos suportes materiais não contêm qualquer indicação expressa, da parte de PESSOA, quanto à possibilidade de poderem vir a ser incluídos na versão final da obra. A decisão sobre que trechos incluir, de entre os que não têm a indicação «L. do D.», é hermenêutica. Naturalmente, uma análise hermenêutica não resolve todas as questões em aberto, visto que o curador textual pode certamente chegar à conclusão de que, de um ponto de vista hermenêutico, duas, ou mais, variantes poderiam ser integradas na versão final, sendo legítimo optar-se por qualquer uma delas. De facto, as reservas por nós apontadas ao critério textual que se prende por optar sempre pela última variante também se aplicam a quaisquer alternativas viáveis, e, por isso, no limite os curadores textuais poderão deparar-se, ocasionalmente, com situações onde qualquer decisão tomada terá um certo grau de arbitrariedade. Em todo o caso, conjugar critérios textuais com critérios hermenêuticos produzirá textos mais fidedignos, tomando a vontade do autor originário como objectivo a alcançar, do que se se utilizar somente um critério textual. Em suma, a conclusão de que o curador textual é também criador intelectual da obra é inescapável, pelos motivos aqui apontados.

Assim, e em aplicação do critério subjectivo ao qual aderimos, a edição canónica de uma obra literária será aquela que corresponde à vontade real do autor, que, na maioria das vezes, consistirá na última edição publicada em vida por esse mesmo autor. No caso Pessoa, em que a maior parte da obra é inédita e se encontra incompleta, o apuramento da vontade real é feito através de actos de curadoria textual, que conjugam as técnicas da crítica textual com as da análise hermenêutica dos textos existentes. No caso de obras como o *Livro do Desassossego*, que têm tantas edições quanto o número de curadores textuais que a decidam editar, a obra canónica, isto é, a obra que vale e, inerentemente, revoga as demais é aquela que se *aproxime* mais da vontade real de PESSOA, na medida em que, tendo em conta as circunstâncias do caso

Pessoa, não é possível conseguir mais do que uma aproximação. Naturalmente, decidir que edição, em concreto, preenche este requisito é uma tarefa extremamente árdua, e, tal como tivemos o cuidado de ressaltar no final da primeira secção deste capítulo, não constitui uma decisão irrevogável; para além disto, coloca-se a dificuldade acrescida de determinar a quem compete tal decisão, dada a ausência de uma estrutura institucional hierárquica na Literatura. No entanto, em comunidades onde não existem instituições as decisões são tomadas em conjunto, numa base informal, pelos membros dessa mesma comunidade. Decidir que versão do *Livro do Desassossego* é canónica atendendo ao critério da aproximação à vontade real de PESSOA é algo que compete à comunidade de pessoanos, ou às sub-comunidades rivais que existem dentro da comunidade de pessoanos.\* Esta generalização não decide, naturalmente, qual das várias edições do *Livro do Desassossego* disponíveis no mercado é canónica. No entanto, convém notar que nem mesmo a institucionalização resolve este problema. Em questões políticas, por exemplo, a institucionalização apenas determina *quem* decide, não *a decisão em si*. Em sistemas onde funciona o princípio da decisão maioritária, a mesma é tomada através do exercício do voto, após uma discussão fundamentada em princípios. Na Literatura, a decisão é o resultado da discussão fundamentada em princípios, dado que questões puramente intelectuais, i.e., questões cujo efeito prático não se traduz numa alteração de circunstâncias fora da academia, não são passíveis de ser decididas por referendo. A possibilidade da existência de um impasse, que naturalmente ocorrerá em virtude da inexistência do mecanismo do voto para decidir situações de conflito, não afecta em nada a pressuposição de que a edição canónica de uma obra literária, aquela que vale e, por isso, revoga as demais, é a que se aproxima mais da vontade real do autor originário.

#### 4. Conclusão

Se o termo «revogação», em sentido técnico-jurídico, pode ser definido, tal como acima mencionado, como «o acto através do qual o autor de um texto considerado como fonte do Direito o elimina coercivamente», a definição de «revogação» em sentido não-técnico seria «o acto através do qual o autor de um texto impede, coercivamente, que o mesmo seja utilizado para os fins com que foi redigido»; por outras palavras, o que é inerente à noção de «revogação

---

\* A comunidade de pessoanos, bem como as sub-comunidades que a compõem, configura um exemplo daquilo que FISH designa por «comunidades interpretativas». Cf. *Interpreting the Variorum*, pp. 167-73.

textual» é a possibilidade de um autor, unilateralmente, impedir, de forma coerciva, que outras pessoas usem o seu texto com o intuito de desenvolver certas actividades para as quais o texto foi especificamente redigido. No Direito, isto implica que a revogação seja feita pelo autor institucional, incida sobre fontes do Direito, e impeça que os juristas as usem para resolver questões jurídicas. Na Literatura, a revogação consiste na detenção de um poder, por parte do autor, em revogar os textos por si criados, de forma unilateral, impedindo os seus leitores de os interpretarem com o intuito de os utilizarem na elaboração de crítica literária.

Contudo, tal como as considerações das secções anteriores dão a entender, bem como as que teremos oportunidade de desenvolver no próximo capítulo, actos de revogação literária não se encontram circunscritos aos autores dos textos em questão, podendo ser feitos igualmente por curadores textuais ou críticos literários. Isto é assim porque a tomada de decisão acerca do estabelecimento da edição canónica de uma obra literária apenas muito excepcionalmente passa pelo seu criador intelectual – com efeito, tal parece apenas ser possível quando o autor originário decide publicar uma edição *ne varietur*, ou quando o co-autor curador textual decide revogar tacitamente as edições da sua responsabilidade empreendendo uma nova edição –, sendo, com efeito, da responsabilidade, na esmagadora maioria dos casos, dos críticos literários, bem como das comunidades nas quais estes se inserem, o que se justifica em aplicação do critério subjectivo por nós apontado como norteador da identificação da edição canónica, a saber, o da aproximação à vontade real do autor. Não tendo o autor tido a oportunidade de finalizar a sua obra, revelando a sua vontade real, como acontece no caso Pessoa, compete aos críticos literários, enquanto terceiros observadores e interessados, distinguir, de entre as edições disponíveis no mercado, qual a que mais se aproxima da vontade real do autor originário.

Poder-se-á arguir que não faz muito sentido continuar a chamar-se «revogação» a um acto que tem como intuito impedir que se usem edições não-canónicas, mas que não é necessariamente executado pelo autor, ou autores, dessas mesmas edições; todavia, é preciso ter em atenção que o conceito de revogação literária pede emprestado o termo usado em sua referência ao Direito devido aos efeitos produzidos por um acto de revogação, e não tendo em atenção que entidade tem legitimidade para revogar. Como tivemos oportunidade de esclarecer ao longo deste capítulo, há várias figuras jurídicas que produzem os mesmos efeitos da revogação, sendo a sua existência e demarcação da figura da revogação útil para perceber a natureza do acto, que é inseparável da entidade que o executa. «Revogar» não é o mesmo que «denunciar» ou «resolver», não obstante estes três actos produzirem o mesmo tipo de efeitos. No entanto, não faria grande sentido desenvolver o conceito por nós designado através da

expressão «revogação literária» utilizando expressões como «denúncia literária» ou «resolução literária» na medida em que tais expressões só fazem sentido no mundo do Direito das Obrigações. Neste, os conceitos a que as mesmas se referem foram pensados enquanto formas de cessação de negócios jurídicos; a revogação, por seu turno, é mais abrangente, dado que se estende a outras fontes do Direito, como leis, decisões judiciais, etc., o que revela que é suficientemente maleável para se transpor para fora do Direito. Na Literatura, não há contratos susceptíveis de serem resolvidos ou denunciados, mas há textos susceptíveis de serem revogados. Assim, mesmo que se considere que a expressão «revogação literária» está mais próxima de uma catacrese do que de uma metáfora ou de uma analogia, não nos parece que tal obste à sua utilização para designar o conceito sobre o qual nos temos vindo a debruçar. Na medida em que qualquer palavra pode ser utilizada para designar qualquer coisa, como é defendido por KNAPP e MICHAELS, a única preocupação que deveremos ter ao cunhar expressões para conceitos prende-se com a clareza da expressão. «Revogação literária» poderá parecer, à partida, uma expressão obscura na ausência de uma explicação, mas, na sequência dos esclarecimentos prestados ao longo deste capítulo, cremos que tem o mérito de evitar confusões terminológicas, como a que identificámos no capítulo 4 a propósito do termo «fragmento».

---

#### NOTAS

<sup>1</sup>Esta secção é uma reformulação do que tivemos oportunidade de escrever em «Revogar obras literárias: o caso Pessoa».

## 8

# A edição canónica

### 1. Diferenças entre os casos Pessoa e Joyce

Como referimos na Introdução a este trabalho, a segunda questão sobre a qual este estudo incide, não obstante a sua importância, não é sequer discutida pela literatura especializada, muito provavelmente por não ser sentida como um problema. Com efeito, críticos literários e textuais debatem regularmente os méritos relativos de edições concorrentes disponíveis no mercado. Alguns destes debates assumem contornos altamente polémicos, como, por exemplo, o travado nas décadas de 80 e de 90 do século passado entre JOHN KIDD, um crítico literário, e GABLER, um crítico textual, a propósito da curadoria efectuada por este último a *Ulysses*, de JOYCE, bem como o ainda em aberto sobre o *Livro do Desassossego*, encetado, por vezes bilateralmente, noutras ocasiões de forma multilateral, por ZENITH, PIZARRO e SOBRAL CUNHA, que esgrimem, e bem, visto que ambas as actividades se encontram, tal como vimos na segunda secção do terceiro capítulo, interligadas, tanto argumentos de crítica literária como de crítica textual. Contudo, nenhum destes debates, tal como ocorre com outros debates análogos a propósito de outras obras literárias, tem por objecto concluir, pelo menos expressamente, qual é, de entre as edições existentes, a edição canónica, aquela que, ao ser assim considerada, revoga as demais edições, ou seja, impede a utilização destas últimas para efeitos de leitura, interpretação e análise literária.

De facto, constata-se que apenas há aproximações à questão aqui referida, sem que, contudo, se chegue a abordá-la. KIDD está somente interessado em descreditar a edição de GABLER, e, com efeito, propõe a sua revogação (expressão nossa) nos Estados Unidos da América ao sugerir a retirada de circulação da mesma, passando as encomendas de *Ulysses* a ser satisfeitas através de cópias do texto tal como a editora Modern Library o publicou em 1961; há, no entanto, uma excepção à revogação da versão produzida por GABLER: deve fornecer-se cópias desta edição revogada quando a mesma seja objecto de pedidos especiais efectuados por académicos e bibliotecas de investigação. Isto significa que KIDD admite, não obstante as deficiências por si apontadas à edição de GABLER, que esta seja usada para se fazer crítica literária. Para além disso, o fundamento desta revogação intermitente, que produz efeitos

só para o público em geral, prende-se com a qualidade da edição, e não com o efeito decorrente da identificação da versão canónica, revogatória das demais. Com efeito, KIDD apenas sugere que se satisfaçam as encomendas usando o texto de *Ulysses* na versão publicada pela Modern Library porque o preço das mesmas é semelhante ao da edição de GABLER e devido ao facto de ainda existirem alguns exemplares que não chegaram a ser vendidos. KIDD não se pronuncia quanto ao mérito de nenhuma das outras versões de *Ulysses* com o intuito de identificar a versão canónica, estando apenas interessado em rejeitar uma edição específica (*The Scandal*).<sup>1</sup>

Quanto aos curadores e co-autores do *Livro do Desassossego* acima mencionados, estes limitam-se, *expressamente*, a apontar as falhas das edições dos seus concorrentes e a defenderem-se das acusações das quais o seu trabalho é alvo. No entanto, é um facto que, *implicitamente*, isto significa que estão a argumentar que a sua edição é a melhor, e, por conseguinte, deve ser escolhida, tanto pelo público em geral como pela crítica pessoana, como edição de leitura e de estudo. Há, portanto, um argumento implícito, que se pode extrair das palavras e dos actos dos curadores acima referidos, segundo o qual a sua edição, por ser a melhor, revoga tacitamente as demais. Quanto às palavras, o argumento implícito encontra-se, como observámos, no apontar das falhas dos outros curadores e na defesa da própria edição. Quanto aos actos, nomeadamente o de curar do *Livro do Desassossego*, estes indicam que, se o curador se dispõe a curar desta obra, é porque acredita que o seu trabalho será melhor do que o dos demais curadores, e, por conseguinte, suplantará as edições concorrentes. Caso contrário, não faria sentido oferecer versões alternativas à primeira edição do *Livro do Desassossego*, coordenada por PRADO COELHO. Note-se, todavia, que, apesar de haver, do ponto de vista de cada um destes curadores textuais, uma intenção em revogar tacitamente as edições dos demais curadores, na medida em que, a partir das suas palavras e dos seus actos, se depreende que, segundo o seu prisma, a sua edição suplanta as demais, o discurso expresso não vai neste sentido; expressamente, nem os curadores em questão, nem nenhum dos especialistas que constituem a comunidade dos críticos pessoanos arguem que há uma edição canónica que tem como efeito a revogação das outras edições existentes.

Com efeito, a ausência de discussão sobre esta questão dever-se-á, em grande medida, ao facto de a mesma não ser sentida como um problema nem por parte de curadores textuais, nem de críticos literários. Esta situação é justificável em virtude de, na realidade, a questão da edição canónica, revogatória das concorrentes, só ser passível de ser encarada como um problema à luz do primeiro problema sobre o qual este trabalho se debruça. Dito por outras palavras, é natural que não se discuta, expressamente, qual a edição canónica do *Livro do Desassossego*, bem como de outros textos pessoanos com múltiplas e distintas edições

publicadas, enquanto o curador textual for visto exclusivamente como editor, e não, em simultâneo, como co-autor da obra curada, porque uma edição canónica pressupõe uma autoria, no sentido de criação intelectual. No caso de *Ulysses*, a canonicidade poderá ser discutida tendo por padrão a intenção, inicial ou final, consoante as teorias, de JOYCE, bem como os factores sociais referidos por MCGANN ou os tipos de mediação que, segundo EGGERT e PIZARRO, influenciam uma edição crítica, simplesmente porque o texto foi redigido na sua totalidade e há versões do mesmo publicadas em vida do autor. O caso Joyce é substancialmente diferente do caso Pessoa porque o tipo de intervenção curatorial exigido pelo primeiro é, em substância, diferente da curadoria do segundo. Em JOYCE, não há espaço para o uso do «*Esemplastic Power*» nem da «*Ineinsbildung*» por parte do curador textual, e, com efeito, o uso da por nós denominada «imaginação inferencial» faz-se, devido ao facto de estarmos perante textos completos cujos suportes materiais não se perderam, num grau muito menor do que aquele que é requerido em relação a textos que se assemelham, por analogia, a ruínas, visto que, ao editar-se *Ulysses*, a imaginação, sendo insusceptível de ser afastada, acaba inclusive por atraiçoar o curador, que, por vezes, é por ela induzido, aquando da decifração paleográfica dos manuscritos, ou de fotografias dos mesmos, a ler algo diferente daquilo que JOYCE efectivamente escreveu.

Assim, a co-autoria do curador das obras de JOYCE é mínima, e, por este motivo, não obstante a sua factualidade, não deve ser reconhecida a nível jurídico e literário. Isto implica, a nível jurídico, a não atribuição, ao curador, do direito de autor sobre a obra, mas somente do direito inominado equivalente aos direitos patrimoniais do direito de autor, tal como discutido na segunda secção do capítulo 6; por seu turno, a nível literário, não se deve reconhecer ao curador uma co-autoria que o aproxime da autoria do autor foucaultiano. Por estas razões, a canonicidade de uma versão de *Ulysses* encontra-se inerentemente vinculada às intenções de JOYCE, aos factores sociais intervenientes na produção, revisão e transmissão do texto, e às intervenções curatoriais que, com o passar do tempo, se tornam indistinguíveis das intervenções autorais, no sentido foucaultiano da expressão.

Não se pode, por conseguinte, discutir a canonicidade da maior parte das obras de PESSOA nos mesmos moldes em que tal é feito em relação a JOYCE porque nem todos os critérios acima apontados se encontram presentes no caso Pessoa. Tomando o *Livro do Desassossego* como exemplo, o texto não se encontra completo porque não foi acabado, e, por

esta razão, não há versões do mesmo publicadas durante a vida de PESSOA,\* o que leva à ausência de muitos dos factores sociais identificados por MCGANN, nomeadamente os que aparecem durante as fases de revisão e de transmissão de texto, visto que, durante a vida de PESSOA, o *Livro do Desassossego* nunca saiu da fase de produção. Assim sendo, a mediação editorial que separa o leitor do *Livro do Desassossego* dos trechos escritos por PESSOA, que se faz sentir a partir da primeira edição publicada, já a título póstumo, é substancialmente diferente da mediação editorial que separa o leitor de *Ulysses* do texto escrito por JOYCE, na medida em que, no caso do *Livro do Desassossego*, os factores sociais a que MCGANN alude só começaram a ser produzidos após 1982. Isto significa que, no caso Pessoa, é perfeitamente possível distinguir entre as intervenções curatoriais e as intervenções de PESSOA, ao contrário do que acontece em relação a textos mais antigos e, inclusive, a textos das primeiras décadas do século XX como *Ulysses*, porque as intervenções curatoriais sobre textos como este último foram feitas ao nível da revisão de texto e da sua transmissão ainda durante a vida do autor; quando tal acontece, é muito difícil apurar se as variantes são corruptelas ou resultado da aceitação, por parte do autor foucaultiano, de sugestões do curador textual. No caso Pessoa, por seu turno, é fácil distinguir entre a produção de PESSOA e a dos seus curadores, visto que a curadoria textual sobre os textos pessoanos inéditos à data da morte de PESSOA é uma actividade que tem pouco mais de meio século; as palavras são, na maior parte dos casos, da responsabilidade de PESSOA, exceptuando-se os erros resultantes da difícil decifração paleográfica da sua caligrafia, que são, por vezes, identificados quer por curadores posteriores, quer pelo próprio, como o demonstram as sucessivas edições de ZENITH. A ordenação dos trechos de obras incompletas, e, no caso do *Livro do Desassossego*, da inclusão desses mesmos trechos, é, inversamente, responsabilidade quase total do curador textual; com efeito, PESSOA retém, para usar um termo caro a PARKER, alguma autoridade que advém de escritos de índole editorial nos quais PESSOA projectava a organização futura da sua obra, e que, seguramente, fornecem pistas, embora vagas e inconclusivas, aos seus curadores, para além de que, no caso

---

\* Naturalmente, os trechos destinados ao *Livro do Desassossego* publicados durante a vida de PESSOA não configuram uma versão, ou edição, do *Livro do Desassossego* enquanto obra literária completa. Em todo o caso, seria perfeitamente possível discutir a canonicidade dos trechos publicados nos mesmos moldes em que a discussão canónica sobre o caso Joyce pode ser efectuada, mas esta não seria uma discussão acerca de uma versão canónica do *Livro do Desassossego*, mas apenas uma discussão sobre uma parte muito pequena do mesmo.

do *Livro do Desassossego*, a inscrição da abreviatura «L. do D.» em certos suportes materiais é uma indicação segura de que o texto aí presente estaria a ser considerado como possível parte integrante de uma versão final. No entanto, o carácter inacabado da obra pessoana em geral, e do *Livro do Desassossego* em particular, «permite», nas palavras de FEIJÓ, «a emergência de uma figura, habitualmente discreta, mas, neste caso, dotada de assinalável relevo público, a do filólogo que organiza e torna legíveis esses materiais póstumos», materiais esses que consistem numa «massa de textos inéditos, muitos deles inacabados ou parte de conjuntos mais amplos que *só conjecturas editoriais poderão procurar recompor*» (*Prefácio*, pp. 7-8, itálicos nossos). O curador textual *constitui* o texto, na medida em que, sem a sua intervenção, não haverá recomposição da massa de textos incompletos por inacabamento que fazem parte do espólio pessoano. Assim, por haver criação intelectual, por parte do curador textual, *constitutiva* da obra tal como se encontra publicada, este deve ser considerado, para efeitos literários e jurídicos, como co-autor/autor da obra.

É por esta razão, que só surge a partir da consideração do primeiro problema exposto neste estudo, que, ao contrário do que acontece no caso Joyce, bem como, em geral, no de autores que completaram as suas obras e as publicaram em vida, não se pode, no caso Pessoa, ignorar a questão da versão canónica, revogatória das demais. Com efeito, os dois problemas são independentes um do outro, mas o segundo só se torna visível quando o primeiro é discutido com a profundidade adequada; na medida em que tal não é feito, o segundo problema não é sequer discutido, não por falta de pertinência, mas sim por falta de notoriedade. De facto, o primeiro problema revela que a noção de autor que tem sido adoptada no âmbito dos estudos literários, que corresponde à formulada por FOUCAULT, é desadequada para quem esteja interessado, tal como acontece com PARKER, em discutir questões de responsabilidade textual. A partir do momento em que se adopte a noção tradicional de autor, que corresponde à ideia de criador intelectual de um texto, chega-se inevitavelmente à conclusão de que certas pessoas que intervêm na obra, nomeadamente nos processos de revisão e transmissão de texto, adquirem uma responsabilidade textual de tal ordem, em virtude de as suas intervenções também serem criação intelectual, ao ponto de lhes ser devido o reconhecimento, ao lado do autor originário, como co-autoras da versão publicada.

Ora, não obstante também fazer sentido aludir à possibilidade de existência de uma versão canónica, revogatória das demais, em casos com características semelhantes às do caso Joyce, visto que, entre as versões publicadas, há divergências, compreende-se, contudo, que tal não seja feito quando essas mesmas divergências são mínimas e, por conseguinte, não afectam o significado geral da obra. Dado que as intervenções curatoriais de casos análogos ao do caso

Joyce não merecem um reconhecimento literário e jurídico da co-autoria factual do curador textual, apesar de esta existir sempre, na medida em que a responsabilidade textual permanece, na sua quase totalidade, com o autor foucaultiano, pode argumentar-se, e, a nosso ver, com razão, que as diferenças entre as várias edições de *Ulysses* publicadas quer durante a vida do autor, quer postumamente, não configuram uma variação radical que torne possível avançar quaisquer argumentos tendentes a considerar cada uma dessas edições como uma obra em si mesma. O caso Pessoa, como bem exemplifica o *Livro do Desassossego*, encontra-se precisamente no polo oposto. Para além de haver espaço para sugerir que, entre a primeira e a última edição da responsabilidade de ZENITH, há diferenças de tal ordem que justificam que as qualifiquemos como *obras distintas, e não como versões distintas da mesma obra*, parece-nos notório que, entre as curadorias de ZENITH e as dos demais curadores pessoanos as diferenças são de tal modo profundas que, com efeito, *não estamos perante versões da mesma obra, mas sim perante obras diferentes que partilham o mesmo título e o mesmo nome de autor*. No caso Joyce, falar de canonicidade e revogação poderá parecer supérfluo porque a responsabilidade de JOYCE, em todas as versões actualmente publicadas, suplanta em grande medida a responsabilidade dos seus curadores textuais, e, por isso, pode concluir-se que só há *um Ulysses* com «trajes» ligeiramente diferentes, sobre o qual JOYCE mantém um grau apreciável de autoridade. No caso Pessoa, não são só os «trajes» que diferem; as próprias obras, em si, são diferentes. Regressando ao caso de *O Guardador de Rebanhos*, MONTALVOR e CASTRO não são somente duas pessoas que produziram versões diferentes de uma única obra, mas sim dois curadores textuais cuja responsabilidade textual é de tal forma grande que acabaram por produzir dois textos que partilham o mesmo título e o mesmo nome de autor, mas cujo conteúdo difere substancialmente entre si. Segundo CASTRO, MONTALVOR

reproduziu tal e qual os 24 poemas éditos, usando certamente exemplares das revistas como original de tipografia; quanto a este procedimento nada se aponta, a menos que seja possível provar que PESSOA voltou a mexer nesses textos depois de já estarem publicados. Quanto aos 25 poemas inéditos, MONTALVOR tomou como base o nosso manuscrito,\* que teve em seu poder. Como não se prestasse a uma transcrição fácil na tipografia, mandou copiar à mão os poemas inéditos e reviu pessoalmente essa cópia, que é muito imperfeita. Coube-lhe a decifração de letras difíceis, assim como a decisão central, e mais desastrosa, de copiar a

---

\* I.e., o caderno onde *O Guardador de Rebanhos* se encontra passado a limpo, e que, segundo CASTRO, terá pertencido a EDUARDO FREITAS DA COSTA, primo de PESSOA; cf. *Apresentação*, p. 11.

primeira versão oferecida pelo manuscrito, por ser a mais legível, desprezando todas as revisões posteriores do texto, inclusivé quando a versão inicial está riscada. (*Apresentação*, p. 17)

De acordo com CASTRO, a sua edição «[t]rata-se de um texto lido criticamente, que se afasta em numerosos versos (mais de oitenta) do texto a que as pessoas estão habituadas, mas que em compensação se aproxima muito mais, espero, *do texto que Pessoa teria publicado*» (*Idem*, p. 10, itálicos nossos). Mais do que aplicar os critérios que levam à decisão de qual das edições de *O Guardador de Rebanhos* é canónica, estamos interessados, neste estudo, em chamar a atenção para o facto de que este tipo de discussão tem que começar a ser efectuado nos estudos literários em geral, e nos estudos pessoanos em particular. A responsabilidade textual do curador pessoano é muito maior do que a responsabilidade textual que pode normalmente ser assacada aos curadores textuais de textos de autores como JOYCE. Os cerca de oitenta versos que, segundo CASTRO, são diferentes entre a sua edição e a de MONTALVOR justificam que se considere, como referimos *supra*, que há duas obras literárias substancialmente distintas entre si que partilham o mesmo título, *O Guardador de Rebanhos*, bem como o mesmo autor foucaultiano, e não duas versões de uma mesma obra. O mesmo pode ser dito em relação ao *Livro do Desassossego*, onde a responsabilidade textual recai em grande medida sobre os curadores co-autores, permanecendo PESSOA com uma autoridade muito menor do que aquela conservada por autores como JOYCE. Assim, o *Livro do Desassossego* será, porventura, o exemplo mais claro da necessidade de escolher uma edição canónica de uma obra literária que revogue as demais, dado o número de edições existentes, mas, tal como *O Guardador de Rebanhos* exemplificativamente o demonstra, está muito longe de ser o único.

Por estes motivos, a discussão sobre qual a versão canónica de uma obra literária pode ser evitada quando estejamos perante *versões* distintas da *mesma* obra, mas tal deixa de ser possível quando o que está em causa são *obras diferentes*, cujas semelhanças entre si incidem primordialmente sobre o nome de autor que lhes é apostado e sobre o título. A partir do momento em que se entenda, e se aceite, que obras como o *Livro do Desassossego* são constituídas pelas intervenções tanto de PESSOA como de curadores textuais, e que ambos os tipos de intervenções são autorais, na medida em que a sua natureza é a de uma criação intelectual, deixa de ser possível encarar o *Livro do Desassossego* como uma obra que contém versões diferentes, tendo que considerar-se, isso sim, que há tantas obras literárias intituladas *Livro do Desassossego* (ou

*Desasocego*) quanto o número de edições existentes.\* A próxima secção é dedicada à demonstração sucinta de que aquilo que acaba de ser dito a propósito do *Livro do Desassossego* é transversal a virtualmente toda a obra pessoana, e, por isso, não é indiferente escolher, para efeitos de crítica literária, trabalhar sobre a obra intitulada «X» curada por «A» ou sobre outra obra, também intitulada «X», mas, desta feita, curada por «B».

## 2. Necessidade de escolha da edição canónica

Como é sabido, e, de resto, tem sido amplamente comentado e analisado em artigos e monografias da especialidade, à data da sua morte PESSOA deixou um vasto espólio de textos de sua autoria manuscritos, dactiloscritos, mistos, e, inclusive, impressos com alterações por si introduzidas manualmente. A propósito do projecto conhecido por «Edição Crítica de Fernando Pessoa», CASTRO, coordenador do mesmo, refere que o seu «objectivo último [é] esgotar as possibilidades editoriais do arquivo de FERNANDO PESSOA, que se encontra desde 1979 na Biblioteca Nacional, de Lisboa, e é constituído por mais de 21000 peças autógrafas, manuscritas e dactiloscritas» (*Os inícios*, p. 843). A discrepância entre os números, avançados por diferentes autores, de coisas corpóreas que compõem o espólio pessoano (PIZARRO menciona «30000 papéis» [*Exumação*, p. 60]) pode ser justificada por dois factores, a saber, por um lado, a definição que é dada ao termo «peça», e, por outro lado, o facto de a Biblioteca Nacional adquirir, ocasionalmente, peças que vão aumentando o número das coisas corpóreas que integram o espólio.†

---

\* Esta afirmação deve ser qualificada na medida em que não é seguro que, por exemplo, a 2ª edição da responsabilidade de ZENITH seja uma obra literária distinta da 1ª edição, por oposição a uma versão. Isto significa que o número de obras literárias distintas cujo título é *Livro do Desassossego* poderá não corresponder exactamente ao número de edições efectivamente publicadas. O ponto onde queremos chegar, contudo, é somente o de que aquilo que indica que estamos perante uma obra literária distinta não é a mudança da pessoa do curador, mas sim a alteração, de edição para edição, da substância do texto intitulado *Livro do Desassossego*. É notório que há uma alteração da substância do texto de curador para curador, bem como entre edições distanciadas no tempo da responsabilidade do mesmo curador, e, por isso, ainda que o número exacto de obras literárias intituladas *Livro do Desassossego* (ou *Desasocego*) existentes no mercado seja discutível, parece-nos óbvio que esse mesmo número será superior a quatro.

† Em relação a este termo, CASTRO esclarece que, «[p]or “peça”[,] entendemos qualquer suporte individual, definição que se pode aplicar a um caderno de dezenas de páginas, do mesmo modo que a

O espólio contém textos inéditos à data da morte de PESSOA e versões de textos publicados em vida, umas anteriores, outras posteriores à respectiva publicação. De entre as versões de textos publicados em vida, os exemplos de versões anteriores à publicação multiplicam-se, dado que PESSOA tinha por hábito guardar todos os seus papéis, pelo que existem, no espólio, versões pré-publicadas de virtualmente todos os (relativamente poucos) textos publicados durante a sua vida. Em relação a versões posteriores à publicação, os exemplos também se multiplicam, embora não sejam tão numerosos. A edição facsimilada de *O Guardador de Rebanhos* efectuada por CASTRO acaba por revelar um exemplo elucidativo da forma de proceder de PESSOA, que, com efeito, parecia não considerar a publicação de um determinado texto como o momento de conclusão da produção do mesmo. Num primeiro momento, repleto de dúvidas, CASTRO refere, tentativamente, a propósito de alguns dos poemas que integram o ciclo de *O Guardador de Rebanhos* publicados nas revistas *Athena* e *Presença*, e transcritos a limpo, juntamente com os restantes poemas do ciclo, no caderno que serviu de base à sua edição, que não se consegue libertar «da suspeita de que, em dois ou três lugares, [PESSOA] remodelou o texto manuscrito depois de o haver publicado» (*Apresentação*, p. 14). Posteriormente, já com mais certezas, CASTRO afirma que, quando publicou *O Guardador de Rebanhos* em 1986, teve «em consideração que cerca de metade dos poemas tinham sido impressos por PESSOA em revistas (a *Athena* em 1925 e a *Presença* em 1931), e que a outra metade ficou inédita até à edição *Ática*» (*A casa*, p. 347). Esta circunstância acabou por ter implicações editoriais que conduziram CASTRO a «tomar como base o texto das revistas, quando o havia, e a última versão manuscrita nos restantes casos.» Esta opção levou-o, no entanto, a tomar determinadas decisões que, confessa o curador textual, o deixam de certo modo insatisfeito (*Idem*, p. 347). Ao discutir uma situação concreta, CASTRO defende que «PESSOA, no poema XXX, teria escrito *no cimo*, teria emendado para *no meio* e, ao publicar o poema na revista *Athena*, teria regressado à lição inicial, num volteface surpreendente. Casos destes, em que o texto impresso pelo poeta contém uma lição que, nos manuscritos, fora

---

uma pequena ficha de poucos centímetros; em contrapartida, um texto pode ocupar diversas folhas soltas, ou seja outras tantas peças, do mesmo modo que uma só peça pode acolher, na totalidade ou em parte, diversos textos. Isto sugere, pelo menos, a grande dimensão, dificilmente quantificável à partida, do arquivo que devemos publicar» (*Os inícios*, p. 843). Quanto à aquisição recente de peças para o espólio pessoano, cf. <[http://www.bnportugal.pt/index.php?option=com\\_content&view=article&id=213&Itemid=260&lang=pt](http://www.bnportugal.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=213&Itemid=260&lang=pt)>.

superada por outras mais recentes, constituindo assim uma espécie de recuo na fase final, são relativamente recentes. Podemos tomá-los a sério e explicá-los por uma teoria de génese não-linear, em que o autor deixa várias alternativas abertas até muito tarde, reservando-se o direito de retomar qualquer delas, mesmo que antes a tivesse cancelado» (*Idem*, p. 347). Isto demonstra, incidentalmente, que a última variante inscrita num rascunho não corresponde sempre à vontade final do autor, e que variantes revogadas pelo autor podem ser por si repristinadas, tal como defendemos na terceira secção do capítulo anterior.

Para além do que acaba de ser referido, certos poemas que compõem *O Guardador de Rebanhos* foram alterados após a sua publicação, que foi efectuada durante a vida de PESSOA. Este não é, no entanto, o único exemplo de textos pessoanos nesta situação. Com efeito, PEDRO SEPÚLVEDA chama a atenção para aqueles que serão, porventura, os dois exemplos mais famosos de textos publicados durante a vida de PESSOA que, posteriormente, foram modificados pelo autor, a saber: um exemplar com emendas e variantes de *Mensagem*, e vários exemplares da revista *Athena* que contêm poemas de RICARDO REIS (*Os Livros*, p. 256). SEPÚLVEDA observa ainda que, na biblioteca particular de PESSOA, existia um exemplar da revista *Athena* que contém emendas e variantes dos poemas publicados de *O Guardador de Rebanhos* «que não se encontram incluídas no caderno» que serviu de base à edição facsimilada da responsabilidade de CASTRO (*Idem*, p. 256). cremos que estes exemplos, que estão longe de ser exaustivos, confirmam a conclusão geral que CASTRO formula a propósito «dos processos de escrita pessoana»: «PESSOA corrigia muito os seus textos poéticos, copiando-os várias vezes e retomando frequentemente um manuscrito, para o emendar em campanhas sucessivas de revisão» (*A casa*, p. 347). Não é, por isso, surpreendente que existam, no espólio pessoano, várias versões dos textos publicados durante a vida de PESSOA, umas anteriores, outras posteriores ao momento da publicação.

Seria exaustivo e supérfluo continuarmos a citar exemplos deste género, dado que as campanhas sucessivas de revisão encetadas por PESSOA incidiam tanto sobre obras publicadas como sobre escritos inéditos, pelo que as considerações aqui tecidas acerca da forma de trabalhar de PESSOA a propósito de *O Guardador de Rebanhos* se aplicam não só a outros textos publicados durante a vida do autor, como também aos textos inéditos à data da sua morte. Assim, tanto *O Guardador de Rebanhos* como o *Livro do Desassossego*, bem como todas as obras pessoanas que têm duas ou mais edições disponíveis no mercado, sejam as mesmas, ou não, da responsabilidade de curadores textuais diferentes, são, efectivamente, obras diferentes entre si, dado que, se as campanhas de revisão eram da responsabilidade de PESSOA, a escolha sobre as variantes resultantes dessas campanhas é da responsabilidade do curador textual, que

em sucessivas campanhas de revisão curatorial (como acontece nas várias edições do *Livro do Desassossego* realizadas por ZENITH) vai, paulatinamente, criando novas obras.

As considerações efectuadas ao longo deste capítulo demonstram que todos os filólogos, sejam estes curadores textuais ou críticos literários, escolhem constantemente, ainda que porventura não o façam conscientemente, qual a edição canónica de uma determinada obra pessoana, quando existem pelo menos duas no mercado. Com efeito, para além da excepção mencionada na primeira secção do capítulo 7, segundo a qual não há necessidade de eleger uma edição canónica quando o trecho citado é idêntico em todas as edições publicadas, seria difícil imaginar a abstenção da tomada de decisão que conduz à revogação das edições não-canónicas quando um trabalho de crítica literária tem por objectivo analisar obras como o *Livro do Desassossego* ou *O Guardador de Rebanhos* no seu conjunto; nestes últimos casos, seria inconcebível não escolher uma edição canónica, visto que tal implicaria aceitar como bons e válidos trechos cujo conteúdo é substancialmente diferente e, nalguns casos, contraditório, de edição para edição. Decidir se, no poema XXX de *O Guardador de Rebanhos*, a variante que vale é «no cimo» ou «no meio» terá implicações hermenêuticas, tal como sucede no exemplo dado por BOWERS, mencionado na segunda secção do terceiro capítulo, acerca da questão de apurar se SHAKESPEARE escreveu «*sallied*» ou «*solid*». A opção por uma variante em detrimento de outra poderá afectar a compreensão do poema no seu conjunto, e, por isso, não é completamente indiferente optar pela edição da responsabilidade de MONTALVOR ou pela edição da responsabilidade de CASTRO, visto que o facto de ambas divergirem em mais de oitenta versos poderá conduzir a uma análise diferente de *O Guardador de Rebanhos* no seu conjunto. Naturalmente, apurar se as diferenças de significado da obra na sua globalidade entre as edições de *O Guardador de Rebanhos*, do *Livro do Desassossego*, ou de outras obras pessoanas disponíveis em edições substancialmente diferentes entre si, são, ou não, negligenciáveis, cai no escopo de um trabalho de crítica literária que não é objecto do presente estudo. No entanto, dificilmente se poderá assumir, tendo em atenção os processos de produção e de revisão de PESSOA, bem como o cuidado que a generalidade dos curadores textuais pessoanos emprega nas suas edições, que as diferenças de significado entre estas serão negligenciáveis; a presunção deverá ser a oposta, e, por isso, é altamente desaconselhável, na nossa óptica, optar irreflectidamente por uma das edições disponíveis, ou citar alternadamente entre estas. Tal poderá ser feito quando a análise literária não incida sobre uma determinada obra no seu conjunto, e por isso, seja indiferente qual a edição a partir da qual se cite, por exemplo, um trecho do *Livro do Desassossego* sem variantes. Contudo, cremos que esta

situação configura uma exceção em relação ao paradigma, que passa por, na medida do possível, analisar as obras pessoanas no seu conjunto.

Não está, portanto, em causa a qualidade intrínseca de cada uma das edições, ou seja, o mérito que determinada edição contém quando considerada em si mesma. Tal como no Direito, a necessidade de revogação literária surge devido à existência de situações de conflito. Duas regras jurídicas antagónicas, ou antinómicas, não podem permanecer simultaneamente válidas, fora dos casos em que uma das regras é geral e a outra excepcional, porque tal criaria um vazio normativo, que, no limite, poderia provocar uma situação de *non liquet*, algo que não é admissível nos ordenamentos jurídicos contemporâneos. Da mesma forma, pode perfeitamente reconhecer-se qualidade a todas as edições do *Livro do Desassossego* disponíveis no mercado, bem como notar que todas contêm falhas, ao mesmo tempo que se chama a atenção para o facto de que um dado crítico pessoano, no âmbito de uma crítica literária em concreto, não pode, coerentemente, fora dos casos em que opere a exceção acima referida, citar alternadamente a partir de todas as edições do *Livro do Desassossego* que existem porque estas têm o potencial de conduzir a resultados interpretativos irreconciliáveis. Poder-se-á argumentar que é próprio da natureza de todas as actividades que incidem sobre a interpretação de texto que intérpretes diferentes chegam a resultados interpretativos irreconciliáveis; contudo, no caso Pessoa a irreconciliação entre críticos diferentes pode dever-se não só ao facto de estes terem leituras diferentes sobre uma determinada obra pessoana, mas sim ao facto de basearem o seu trabalho sobre textos diferentes. Um dos argumentos de FISH que gravita à volta da sua tese acerca das comunidades interpretativas prende-se com a constatação de que a intervenção do leitor no processo de leitura cria um texto diferente, o que resulta na conclusão de que duas pessoas diferentes não lêem o mesmo texto, não obstante os suportes materiais por si usados para lhe acederem conterem exactamente os mesmos caracteres na mesma ordem (*Literature in the Reader*). Ora, se se aceitar a posição de FISH, e se se concordar que textos cujos suportes materiais não contêm variantes são, devido à necessária intervenção do intérprete, diferentes entre si, esta diferença é exacerbada no caso Pessoa; aqui, a diferença não reside só no leitor, mas também nos caracteres inscritos nos suportes materiais, dado que o *Livro do Desassossego* da responsabilidade de ZENITH não contém exactamente as mesmas palavras, nem a mesma ordem, do *Livro do Desasocego* da responsabilidade de PIZARRO. Note-se, contudo, que a aceitação da tese de FISH não é necessária para o nosso argumento, dado que, se FISH estiver errado, e o texto que é lido por duas pessoas diferentes for o mesmo texto, ainda assim o *Livro do Desassossego* e o *Livro do Desasocego* continuam a ser obras diferentes. Estas considerações demonstram que as divergências entre críticos podem advir não só das suas

opiniões profissionais, mas também das edições por si utilizadas. Dito de outro modo, não obstante o *Livro do Desassossego* curado por ZENITH e o *Livro do Desasocego* curado por PIZARRO terem coisas em comum, como o título (com uma diferença ortográfica), o nome do autor foucaultiano, e a grande maioria dos trechos que compõem cada uma das obras, a verdade é que basta uma leitura superficial das primeiras páginas para que qualquer leitor, crítico profissional ou não, se aperceba que estas duas edições são obras literárias diferentes, e, por isso, não podem ser utilizadas indistintamente na elaboração de crítica literária. Isto leva-nos a concluir que a escolha de uma edição canónica, expressa ou tácita, com a consequente revogação literária das demais edições disponíveis não é uma mera possibilidade, nem algo que deva ser feito por uma questão de conveniência ou coerência, mas sim uma necessidade intrínseca e inescapável da crítica literária, algo que não pode deixar de ser feito.

---

#### NOTAS

<sup>1</sup> The publishers are victims as much as JOYCE's readers and certainly are not to blame for this fiasco. Fortunately, they stand to lose only the printing costs of the corrupted copies now warehoused. The stock should either be destroyed or all copies given a new title page and jackets without the word "corrected."

The choice of a replacement is easy. Of the Modern Library imprint of Random House – priced only a dollar above the Vintage paperback of the 1986 text – there are some copies remaining. Orders of *Ulysses* can henceforth be filled with Modern Library copies reproducing the text of 1961. I propose that starting immediately the 1986 text be withdrawn and all American orders for *Ulysses* be filled with the Modern Library text, except for special requests for *The Corrected Text* by scholars and research libraries.

## 9

# Conclusão

Ao longo deste estudo, avançámos argumentos que demonstram que a constatação de que a responsabilidade, ou autoridade, sobre o conteúdo de uma obra literária nem sempre recai sobre o seu criador originário não refuta o argumento contra a teoria; o argumento de KNAPP e MICHAELS é delineado com o intuito de demonstrar que o significado de um texto equivale sempre à intenção com que o seu autor o redigiu; contudo, identificar o autor é uma tarefa que, em bom rigor, se encontra para além do escopo do argumento contra a teoria.

Não obstante KNAPP e MICHAELS não se terem debruçado sobre a dificuldade levantada por PARKER de forma a desfazê-la, algo que deveriam ter feito porque, no nosso entender, esta é, de todas as objecções levantadas ao argumento contra a teoria, a mais prometedora *prima facie*, na realidade a análise do capítulo 2 acaba por levar à conclusão de que PARKER não levanta uma verdadeira objecção porque usa um conceito de autoria desadequado para uma análise acerca de autoridade, ou responsabilidade, textual. Apesar de KNAPP e MICHAELS não o explicitarem desta forma, o argumento contra a teoria deve ser entendido como uma proposição segundo a qual o significado de um texto equivale sempre à intenção com que o seu criador intelectual o redigiu; esta formulação, como vimos, destrói o argumento de PARKER enquanto objecção, mas, simultaneamente, revela que o efeito principal da tese sobre autoria avançada por FOUCAULT foi o de deslocar a noção de autoria enquanto criação intelectual para segundo plano.

De resto, tal como tivemos oportunidade de verificar na segunda secção do capítulo 6, a noção de autoria enquanto criação intelectual acabou por tornar-se tão fraca que, para o Direito de Autor, não se encontra numa posição primordial; juridicamente, o que é importante identificar é o detentor do direito de exploração económica da obra e da legitimidade processual para a defender em juízo. É um facto que o criador intelectual da obra não se encontra totalmente desprotegido, dado que, na grande maioria das situações, a titularidade inicial do direito patrimonial de autor é do criador intelectual, que, de resto, goza de direitos morais sobre a obra inalienáveis e imprescritíveis. Em todo o caso, a letra do artigo 11.º do Código do Direito de Autor e dos direitos conexos é elucidativa da separação entre a concepção de autoria enquanto criação intelectual e a concepção de autoria adoptada pelo Direito de Autor: «O direito de autor pertence ao criador intelectual da obra, *salvo disposição expressa em*

*contrário*» (itálicos nossos). Isto significa que o autor jurídico, isto é, aquele a quem o direito de autor pertence, poderá não ser o criador intelectual. Para além disto, a possibilidade de transmissão do direito patrimonial de autor, aliada ao princípio da inalienabilidade dos direitos morais de autor, pode levar a situações em que haja dois ou mais autores simultâneos de uma obra, na acepção que o termo adquire no Direito de Autor, sem que se trate de uma situação de co-autoria. Assim, se A, criador intelectual, transmitir o seu direito patrimonial de autor a B, teremos uma situação em que B será autor de uma obra porque é o detentor do direito patrimonial de autor sobre essa mesma obra sem que A deixe igualmente de ser considerado como autor por continuar a ser detentor dos direitos morais de autor sobre a obra em questão. Esta evolução da figura jurídica do autor de uma obra literária ou artística é independente da concepção foucaultiana de autoria, mas não deixa de ser digno de realce que ambas cumprem a mesma função, a saber, a de fornecer um nome apto a designar um texto, ou um conjunto de textos, o que acaba por ter o efeito de relegar a concepção de autoria enquanto criação intelectual para segundo plano.

Isto significa que a articulação da objecção de PARKER só é possível porque os filólogos, na acepção mais antiga identificada na segunda secção do capítulo 3, não têm o hábito de destringir claramente a concepção de autoria a que aludem quando usam o termo «autor». KNAPP e MICHAELS incorrem igualmente nesta falha; contudo, os argumentos presentes nos vários ensaios que os autores dedicam ao argumento contra a teoria indicam claramente que a concepção de autor à qual se referem é a de criador intelectual; admitir o contrário esvaziaria o argumento contra a teoria, dado que, se KNAPP e MICHAELS tivessem FOUCAULT em mente, estariam a argumentar que o significado de um texto corresponderia, por vezes, à intenção de um indivíduo que, não obstante não ser o criador intelectual da obra, é considerado o seu autor, na medida em que o seu nome, por qualquer motivo, é idoneamente usado para identificar um determinado grupo de textos. No entanto, o argumento contra a teoria só faz sentido enquanto argumento contra as teorias da interpretação avançadas por intencionalistas, não-intencionalistas, desconstrutivistas, etc. se for um argumento que identifique o sentido do texto com a intenção do seu criador intelectual, e não com a intenção de outrem cujo nome, por qualquer motivo, é usado em referência a um determinado texto. PARKER, por seu turno, também não esclarece qual a concepção de autoria que tem em mente; no entanto, os textos nos quais a objecção a KNAPP e MICHAELS é levantada revelam que o autor, mesmo que não tenha pensado em FOUCAULT quando os redigiu, usou uma concepção de autoria muito mais próxima da foucaultiana do que da de criação intelectual; ao argumento de KNAPP e MICHAELS, segundo o qual o significado de um texto é idêntico à intenção do seu autor enquanto criador

intelectual, PARKER responde que tal nem sempre é verdade porque há outros criadores intelectuais, que ele não designa através do termo «autor», que contribuem para o conteúdo da obra publicada. PARKER interpreta o termo «autor», tal como é usado por KNAPP e MICHAELS, erradamente, dado que o faz na sua acepção foucaultiana. Por conseguinte, a divergência entre estes autores deve-se mais a uma confusão terminológica do que a uma verdadeira diferença substantiva de opinião; KNAPP e MICHAELS não esclarecem o que entendem por autor, e muito menos definem quem é o criador intelectual, enquanto PARKER responde sem evitar cair no mesmo erro, dado que também não esclarece o que se deve entender por «autor». Os argumentos avançados entre os capítulos 2 e 6 acabam por demonstrar que a polémica entre PARKER e KNAPP e MICHAELS é em grande medida um diálogo de surdos que porventura nunca teria ocorrido se KNAPP e MICHAELS tivessem formulado o seu argumento contra a teoria através de uma proposição como «o significado de um texto equivale sempre à intenção com que os seus criadores intelectuais o redigiram, sendo que isto é igualmente verdadeiro nos casos em que os criadores intelectuais são agentes cujo nome não aparece, por qualquer motivo, associado à autoria da obra». Em todo o caso, é fácil conjecturar que a razão pela qual KNAPP e MICHAELS não foram claros quanto a este ponto dever-se-á ao facto de o argumento contra a teoria não ser um argumento acerca de quem se deve considerar como autor de uma obra; esta identificação é, na linha de raciocínio de KNAPP e MICHAELS, algo que é feito independentemente das teorias da interpretação contra as quais o argumento contra a teoria se insurge, e, por isso, KNAPP e MICHAELS terão entendido que nada teriam a dizer sobre o assunto. Identificado o criador intelectual de um texto, o significado deste equivale à intenção do primeiro. Este argumento não é afectado por considerar-se que os curadores textuais também são criadores intelectuais das obras de que curam.

Esta conclusão não deve ser interpretada como implicando que todos os curadores textuais de toda e qualquer obra são, entre si, co-autores exactamente na mesma proporção. Os curadores textuais dos textos de PESSOA têm um grau apreciável de co-autoria em obras como o *Livro do Desassossego*, *Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro*, *Fausto* ou *Erostratus* porque a sua intervenção é constitutiva da obra, ou seja, sem o produto da criação intelectual dos curadores textuais o acesso ao texto pessoano não seria estabelecido, dado que parte importante desse mesmo acesso se prende com a ordem de apresentação dos trechos.\* A

---

\* Observe-se, tal como, de resto, o fizemos na parte final da segunda secção do capítulo 6, que cada um dos testemunhos que suportam os vários textos que, quando integrados, formam a obra «*Livro do Desassossego*» são obras literárias em si mesmas, mas nenhuma destas obras, só por si, equivale ao

curadoria de *O Guardador de Rebanhos*, por seu turno, não resultará numa co-autoria de grau idêntico ao das obras acima mencionadas, dado que a ordem dos poemas se encontra estabelecida por PESSOA; no entanto, a decisão sobre que variantes incorporar e eliminar tendo em vista a publicação do texto é susceptível de afectar o significado geral da obra devido à quantidade de opções disponíveis, tal como CASTRO demonstra ao relatar que a sua curadoria resultou numa diferença de mais de oitenta versos em relação à curadoria de MONTALVOR. O grau de autoria dos curadores da obra de JOYCE é, por seu turno, de tal forma reduzido, pelo menos quando comparado com o que sucede no caso Pessoa, que não se justifica quer o seu reconhecimento literário, quer o seu reconhecimento jurídico. O curador textual é, por definição, co-autor factual da obra de que cura, mas isto não significa que o seja sempre na mesma proporção. Com efeito, a proporção é tanto maior quanto a importância que a intervenção curatorial assume na constituição do acesso, por parte do público, ao texto da obra. Sem intervenção curatorial não há, simplesmente, acesso a obras com características idênticas às do *Livro do Desassossego*,\* ao passo que o haverá a obras com as características de *Ulysses*;

---

*Livro do Desassossego*. Dito de outro modo, o testemunho manuscrito ou dactilografado de um determinado trecho já constitui acesso ao texto desse mesmo trecho, e, por isso, a criação intelectual de PESSOA é condição necessária e suficiente quer da existência, quer do acesso ao trecho em questão. No entanto, a obra literária «*Livro do Desassossego*», entendida como o conjunto de textos cujo suporte material contém a inscrição «L. do D.», bem como de outros textos cujo suporte não contém tal inscrição, mas que se ajustam tematicamente à obra, e, por isso, são passíveis de ser incluídos na edição publicada, só é constituída através de intervenção curatorial. Por isso, ao afirmarmos que a intervenção do curador é constitutiva da obra intitulada *Livro do Desassossego* não pretendemos defender que também é constitutiva de cada um dos trechos, que, em si mesmos, já são textos e obras. Todavia, os textos de cada um dos trechos, individualmente considerados, não são o *Livro do Desassossego*. Se nos é permitida uma ilustração fabril, diríamos que PESSOA é o autor das partes, ao passo que o curador textual é o autor da montagem e o responsável por limar arestas (i.e., escolher as variantes).

\* O projecto «Nenhum Problema Tem Solução: Um Arquivo Digital do *Livro do Desassossego*» não mudará esta situação; não obstante o mesmo ter como consequência o desaparecimento da figura do curador textual enquanto intermediário entre leitor e acesso aos trechos do *Livro do Desassossego*, na realidade a intermediação mantém-se na pessoa do próprio leitor: antes de poder ler o *Livro do Desassossego*, o leitor terá que desempenhar o papel de curador textual. O projecto permitirá, assim, a leitura do *Livro do Desassossego* sem as intervenções curatoriais de ZENITH, PIZARRO, etc., mas estas mesmas intervenções serão substituídas pela intervenção de cada um dos leitores que acede ao arquivo. O leitor terá sempre que decidir a ordem pela qual lerá os trechos e quais serão as variantes que

o caso de *O Guardador de Rebanhos* é interessante porque é intermédio, dado que seria possível o acesso à parte desta obra publicada durante a vida de PESSOA sem intervenção curatorial; todavia, o papel do curador textual é, aqui, pelo menos parcialmente constitutivo, visto que, sem ele, o acesso aos poemas inéditos não seria estabelecido.

Os argumentos apresentados ao longo deste trabalho também não têm como intuito disputar o facto de que a maior parte dos autores foucaultianos são criadores intelectuais dos textos que lhes são atribuídos. Os casos de divergência entre autor foucaultiano e criador intelectual são em muito menor número do que os casos em que ambas as concepções de autoria coincidem no mesmo indivíduo. Como exemplos da primeira situação podem apontar-se alguns diálogos filosóficos datados do período da Grécia Antiga que são foucaultianamente atribuídos a PLATÃO, e que inclusive são inseridos, por curadores textuais, em volumes de obras completas deste autor, não obstante a crítica especializada ser unânime quanto ao facto de PLATÃO não ser o criador intelectual dos diálogos em questão.\* No entanto, a atribuição de autoria foucaultiana a PLATÃO é justificada pela tradição criada antes de descobrir-se que os diálogos são apócrifos, e, por isso, o nome «PLATÃO» serve para identificar este conjunto de textos, e não para identificar o seu criador intelectual. Os heterónimos de PESSOA, por seu turno, também podem ser considerados como manifestação da concepção foucaultiana de autoria, não obstante serem mais ricos do que esta na medida em que se tratam de personalidades literárias, e não somente nomes que servem para aglutinar e identificar um conjunto de textos. Assim, os nomes «RICARDO REIS», «ÁLVARO DE CAMPOS» ou «ALBERTO CAEIRO», por exemplo, também têm por tarefa identificar um determinado conjunto de textos, apesar de a sua importância não estar circunscrita a esta função. Em todo o caso, o nome «ALBERTO CAEIRO» não é o nome do indivíduo que intelectualmente criou *O Guardador de Rebanhos*, bem como outros textos que

---

considera «em vigor», e, por isso, a mediação editorial que PIZARRO defende existir sempre na edição de texto passará a ser desempenhada pelo próprio leitor. No fundo, o projecto permitirá uma curadoria do *Livro do Desassossego* sem que seja absolutamente necessário ao curador deslocar-se à Biblioteca Nacional para analisar os testemunhos originais. Isto não significa, naturalmente, que este passo metodológico seja o mais correcto do ponto de vista da crítica textual, mas, juridicamente, constituir-se-á um direito de autor a favor de cada leitor que, acedendo ao arquivo, reduza a escrito o seu trabalho intelectual de ordenação dos trechos e escolha de variantes.

\* Cf., a título de exemplo, o volume intitulado *Complete Works*, curado por JOHN M. COOPER e D.S. HUTCHINSON.

lhes são foucaultianamente atribuídos. Os heterónimos configuram, portanto, um exemplo de divergência entre autoria foucaultiana e autoria enquanto criação intelectual.

O espaço dedicado neste estudo a defender a concepção de Filologia enquanto curadoria textual é justificado, entre outras coisas, pelo facto de que entender a Filologia como uma forma de curadoria que resulta numa situação de co-autoria *sui generis* tem por efeito chamar a atenção para um aspecto que tem sido descurado pelos filólogos, no sentido tradicional do termo: todas as obras literárias têm autores foucaultianos, que, na grande maioria dos casos, também são criadores intelectuais das obras que lhes são atribuídas, bem como autores cuja criação intelectual não é reconhecida nem literária, nem juridicamente.\* Todavia, o que os nossos argumentos não demonstram, nem sequer pretendem demonstrar, é que o grau, ou a proporção, do contributo intelectual prestado pelo curador textual é idêntico, ou sequer próximo, do do autor foucaultiano que, simultaneamente, é criador intelectual da obra que lhe é atribuída. Deste modo, a conclusão de que ZENITH, PIZARRO ou SOBRAL CUNHA são co-autores do *Livro do Desassossego*, ou de que CASTRO e MONTALVOR são co-autores de *O Guardador de Rebanhos*, não deve ser entendida como implicando que o seu contributo intelectual é do mesmo género do contributo intelectual de PESSOA. Reconhecer expressamente

---

\* Esta asserção é qualificada pelo facto de existirem obras anónimas que, precisamente por serem anónimas, não têm um autor foucaultiano. *Lazarillo de Tormes*, que se encontra nesta situação, é uma obra que tem pelo menos um criador intelectual não identificado e criadores intelectuais nas pessoas dos curadores textuais responsáveis por curar esta obra. Há, portanto, uma ligação entre criador intelectual e autor foucaultiano que não é despicienda e que não pretendemos refutar. A principal razão pela qual estes dois tipos de autor nem sempre coincidem no mesmo nome de um determinado indivíduo reside na força da tradição. Se o nome de JUAN DE ORTEGA, que, em 1605, foi um dos primeiros a ser avançado como possível autor de *Lazarillo de Tormes* (*Historia de la Orden de San Jerónimo*, p. 145) se tivesse associado à obra de forma a permitir o começo de uma tradição na qual o título da obra e o nome em questão aparecessem sempre lado a lado, a descoberta de que esta autoria seria apócrifa não constituiria, por si só, motivo suficiente para destruir a autoria foucaultiana. O nome de ORTEGA continuaria a servir, tal como FOUCAULT defende, para designar o texto intitulado *Lazarillo de Tormes*, mesmo que se soubesse cabalmente, como na realidade acontece, que o indivíduo portador desse nome não é o criador intelectual da obra. Em todo o caso, obras como *Lazarillo de Tormes* estão na situação curiosa de não terem qualquer autor foucaultiano, mas de terem autores nas pessoas dos seus curadores textuais, que são co-criadores intelectuais destes textos, sem que, no entanto, esta co-autoria/autoria seja reconhecida por filólogos e juristas.

a co-autoria dos curadores textuais terá certos efeitos literários, e.g., o de as citações das obras pessoais mencionadas ao longo deste estudo deverem passar a ser feitas com o nome do curador textual inserido na posição destinada ao nome do autor, bem como certos efeitos jurídicos, nomeadamente a atribuição do direito de autor sobre a obra curada, e não apenas de um direito equivalente ao direito patrimonial de autor; o que este reconhecimento não produzirá certamente é o efeito de se considerar os curadores textuais, pessoais ou outros, como tendo o mesmo género de autoria que o criador intelectual originário.

Uma das razões pelas quais o trabalho de curadoria textual é uma criação intelectual prende-se com o facto de o curador ter, por vezes, de tomar decisões que tipicamente pertencem ao autor originário, como seleccionar variantes ou decidir que porções textuais inserir na, ou eliminar da, versão final. Contudo, a co-autoria do curador textual não passa pela redacção *ex novo* das palavras que compõem o texto, pela criação da estrutura da história ou do argumento sobre o qual o texto se debruça, por nomes de personagens, nem por diversos outros aspectos sobre os quais um curador textual não deverá intervir sob pena de cair numa situação de co-autoria ilegítima, como a protagonizada por BROD. Note-se, aliás, que a contribuição do criador intelectual originário é uma constante que se encontra presente em todos os trabalhos de curadoria textual, ao passo que o contributo intelectual do curador textual é variável, quer porque em edições diversas efectuadas pelo mesmo curador o resultado produzido através da sua intervenção é diferente (e.g., o *Livro do Desassossego* curado por ZENITH), quer porque curadores diferentes se ocupam da mesma obra de um determinado autor originário. Assim, nem a importância de PESSOA deve ser subestimada, nem a dos curadores textuais sobrestimada na curadoria das obras pessoais. Com efeito, se o contributo intelectual de PESSOA nas obras pessoais é insubstituível, é uma constante em todos os trabalhos de curadoria textual, já o de cada curador textual não o é; na medida em que a obra pessoal se encontra no domínio público, qualquer interessado a pode curar, cabendo, posteriormente, aos críticos literários elegerem, de entre as edições disponíveis, a canónica para efeitos de interpretação e análise literária. Observe-se, contudo, que o contributo intelectual do curador textual é substituível, mas não é dispensável. Para aceder a obras como o *Livro do Desassossego* é necessário um trabalho de curadoria textual; a sua existência é indispensável. No entanto, qualquer trabalho de curadoria textual é substituível por outro, cabendo, posteriormente, às comunidades interpretativas tomar decisões revogatórias.

Se, em todo o caso, o contributo do autor originário não se deve subestimar, nem o do curador textual sobrestimar, o contrário é igualmente verdade. Contudo, as considerações tecidas ao longo deste estudo indicam que o contributo do curador textual é altamente

subvalorizado, ao passo que o do autor originário é empoado. Se os nossos argumentos forem aceites, ou seja, se se passar a reconhecer, nos casos em que isso se justifica, a co-autoria/autoria do curador textual para efeitos literários e jurídicos, e, simultaneamente, que a autoridade do criador originário é, nos casos em questão, insuficiente para dar a conhecer a obra ao público em geral, então será estabelecido um equilíbrio entre os dois tipos de co-autoria, a do autor originário e a do autor curador textual, até aqui inexistente. Este equilíbrio permitirá reconhecer expressamente a co-autoria/autoria do curador textual, que não é um interveniente despiciendo do processo que conduz à publicação de uma obra literária, com os inerentes benefícios literários e jurídicos, sem relegar o autor foucaultiano para segundo plano.

A constatação de que o contributo intelectual do criador originário é uma constante, ao passo que o do curador textual é uma variável, levanta o problema da canonicidade e da revogação, que é o segundo grande problema tratado neste estudo. Nas obras pessoais, as edições póstumas de obras com características próximas das do *Livro do Desassossego* são sempre fruto do trabalho intelectual de PESSOA e de um dado curador textual. Assim sendo, cada uma das edições deste tipo de obras disponíveis no mercado é uma obra em si mesma, distinta das demais que partilham o mesmo título e o mesmo nome de autor. Dada esta diferença tanto na forma como na substância de cada uma das edições, é necessário decidir qual, de entre elas, é canónica, qual a que produz o efeito de revogar as demais.

Como deixámos claro ao longo dos capítulos 7 e 8, a necessidade de decidir qual é a edição canónica advém do facto de as edições disponíveis provocarem uma situação de conflito. Seria tentador, porque não deixa de ser verdade, arguir somente que a experiência de leitura do *Livro do Desassossego* curado por ZENITH é diferente da experiência de leitura do *Livro do Desasocego* curado por PIZARRO; este argumento, contudo, não é suficiente para demonstrar que é necessário identificar a edição canónica, porque, tal como FISH demonstra através dos seus argumentos acerca da experiência de leitura, leitores diferentes terão sempre experiências de leitura diferentes quando se debruçam sobre o mesmo conjunto de caracteres textuais. Isto significa que os leitores A e B da sétima edição do *Livro do Desassossego* curada por ZENITH terão experiências de leitura diferentes; esta divergência na experiência de leitura não parece, por conseguinte, estar exclusivamente ligada à consulta de edições diferentes. Daqui resulta que o facto de a experiência de leitura de edições do *Livro do Desassossego* curadas por diferentes indivíduos não ser igual não é suficiente para provocar a necessidade de decidir qual a versão canónica, dado que já há divergência de experiências de leitura quando o texto interpretado é o mesmo.

A condição verdadeiramente necessária para que surja uma situação de conflito que provoque a necessidade de escolher a edição canónica consiste no imperativo moral de respeitar a verdadeira vontade do autor de uma obra literária quanto à forma e ao conteúdo que esta teria na sua versão final. No caso Pessoa, identificar essa mesma vontade é impossível porque, entre outras coisas, se trata de uma obra incompleta; contudo, a incompletude da obra não habilita os curadores textuais pessoanos a intervirem arbitrariamente; na realidade, os curadores textuais pessoanos, tal como os curadores textuais em geral, seguem, umas vezes de forma implícita, outras de forma explícita, o critério do respeito pela vontade do autor como norteador do seu trabalho. Recordando uma citação de CASTRO acima referida a propósito da sua edição de *O Guardador de Rebanhos*, a mesma «[t]rata-se de um texto lido criticamente, que se afasta em numerosos versos (mais de oitenta) do texto a que as pessoas estão habituadas, mas que em compensação se aproxima muito mais, espero, do texto que PESSOA teria publicado». CASTRO não espera conseguir identificar integralmente a vontade de PESSOA quanto ao texto que este teria publicado, mas tem por objectivo aproximar-se, o mais possível, dessa mesma vontade. PIZARRO, por seu turno, alerta, em vários dos seus escritos de cariz filológico, para a ilegitimidade de tentar completar o que PESSOA deixou incompleto; ora, se tal tentativa é ilegítima, posição que subscrevemos, a sua ilegitimidade deve-se essencialmente à imperatividade do princípio moral segundo o qual a vontade das pessoas, quando lícita, deve ser respeitada.

Respeitar este princípio moral afasta a legitimidade, ainda que não a exequibilidade, da alternativa mais óbvia à nossa posição, a saber, a de considerar todas as edições disponíveis no mercado de obras com características semelhantes às do *Livro do Desassossego* como sendo canónicas, e, portanto, válidas para efeitos de interpretação e análise literária. Aceitar esta alternativa à nossa posição teria o efeito de permitir usar indistintamente todas as edições disponíveis na feitura de crítica literária, e, assim, cada crítico pessoano poder usar várias edições do *Livro do Desassossego* nos seus trabalhos. O problema com esta posição encontra-se na assumpção de que o criador intelectual originário da obra, PESSOA, se reveria em todas as edições publicadas, e que, portanto, para ele seria indiferente que os críticos consultassem a obra curada por PRADO COELHO ou por SOBRAL CUNHA. Não nos parece, contudo, que haja boas razões para manter esta presunção. No nosso entender, os críticos pessoanos devem fazer o esforço de tentar identificar a edição que mais se aproxima da vontade do seu autor originário, e, como consequência, considerar as edições concorrentes como revogadas. Reiteramos, no entanto, que esta decisão revogatória não é, por seu turno, irrevogável, dado que podem, no futuro, surgir edições que se aproximem mais da vontade de PESSOA do que aquelas

actualmente existentes, sendo que também não é de descartar que as opiniões acerca da edição canónica podem mudar sem a publicação de novas edições. Dito de outro modo, não é descabido que, em aplicação do critério de aproximação à vontade real do autor originário, a edição actualmente considerada canónica pelos críticos pessoanos possa, por exemplo, ser a de ZENITH, que é estruturada tematicamente; contudo, se for descoberto, no futuro, um escrito da autoria de PESSOA onde este relate que a melhor forma de organizar o *Livro do Desassossego* seria por ordem cronológica de composição dos trechos, então, porventura, a edição canónica passaria a ser a de PIZARRO ou a de SOBRAL CUNHA. São imagináveis vários exemplos de vicissitudes deste género, mas o ponto onde queremos chegar é somente o seguinte: o importante é apurar qual a edição que mais se aproxima da vontade do seu criador intelectual originário. Isto não implica a irrevogabilidade da decisão tomada neste sentido, nem sequer a necessidade de criar novas edições que revoguem as existentes; as edições actualmente existentes podem, por outras palavras, revogar-se alternadamente. Tudo depende da fundamentação oferecida por críticos especializados acerca de qual a edição que mais se aproxima da vontade do autor.

Por estes motivos, não subscrevemos a posição segundo a qual todas as edições de obras com características semelhantes às do *Livro do Desassossego* existentes no mercado se encontram «em vigor», ou seja, que valem para efeitos de interpretação, análise e leitura. Em todo o caso, e tendo em atenção os efeitos operados pela revogação literária, explicitados no capítulo 7, considerar uma determinada edição como revogada não impede a sua leitura e interpretação, nem muito menos a sua utilização em crítica literária que tenha por objectivo determinar a edição canónica. Considerar uma edição do *Livro do Desassossego* revogada tem por efeito que a mesma não pode ser utilizada para estudar, por exemplo, o tema da Decadência. No entanto, para que se chegue à conclusão de qual é a edição canónica, e quais são as que esta revoga, é necessário interpretar e analisar todas as edições disponíveis. O exercício que consiste em apurar a edição canónica terá sempre que ser efectuado sobre todas as edições disponíveis, inclusive aquelas que tenham sido consideradas revogadas por exercícios deste género feitos anteriormente. No entanto, a partir do momento em que o crítico pessoano X faça este exercício, e chegue à conclusão de que, por exemplo, a edição canónica é a de ZENITH, a análise dos temas presentes no *Livro do Desassossego* deve ser sempre feita através da edição escolhida. Isto é assim porque, aceitando as premissas segundo as quais ler consiste em interpretar a intenção do autor, e uma edição canónica é, de entre as disponíveis, a que melhor a respeita, então a leitura e análise literária só pode incidir sobre a edição considerada canónica.

Naturalmente, por não ser irrevogável, a decisão sobre a identificação da edição canónica pode ser sempre revisitada.

Para concluir, gostaríamos de chamar a atenção para o facto de que a concepção da natureza do texto defendida ao longo deste estudo é tributária do pensamento de PLATÃO, mas não é, em rigor, platonista. Para PLATÃO, as Ideias são realidades imutáveis insusceptíveis de serem apreendidas pelos sentidos, e, durante a vida de uma pessoa, ou seja, antes da separação entre alma e corpo que se dá com a morte, estão disponíveis ao pensamento apenas sob a forma de representações ou imagens, isto é, de conceitos, concretos ou abstractos, que participam dessas mesmas Ideias. Assim, a Ideia de mesa não está plenamente acessível ao pensamento, mas o conceito concreto «mesa» participa da Ideia de mesa, é uma imagem desta. O mesmo acontece com conceitos abstractos como, por exemplo, o de Justiça, do qual o ser humano, durante a sua vida, apenas tem uma imagem, ou seja, apenas lhe acede através de instâncias do Justo, instâncias essas que participam, mas não são idênticas, à Ideia do Justo.

A concepção da natureza do texto por nós defendida ao longo deste trabalho não é idêntica à concepção platónica das Ideias, sem embargo de reconhecermos que tem um aspecto neo-platónico. No capítulo 4 são aliás refutadas as concepções de COLERIDGE e de PESSOA acerca da natureza do texto, que se aproximam muito mais da Teoria platónica das Ideias em virtude de, para os autores, o intelecto do poeta só ser capaz de assimilar fragmentos de textos que, na sua idealidade, existem algures no éter, mas cuja criação não é da responsabilidade do poeta, que, assim, seria um mero veículo de partes cindidas de um todo completo. Esta posição sugere que o texto é uma realidade susceptível de fragmentação no sentido literal, isto é, no sentido em que é possível desfazer um todo completo. Ora, a nossa posição opõe-se à tese de que o texto é uma realidade susceptível de fragmentação no sentido literal do termo, o que nos leva a chamar a atenção para o facto de que usar os termos «fragmento» e respectivos derivados por metáfora ou analogia encerra o perigo de se estar a usar um termo em referência a realidades diametralmente opostas, tal como acontece em relação à questão dos textos incompletos por inacabamento e dos textos cujo acesso é incompleto porque parte dos seus suportes materiais se perderam. Mas a nossa posição não é platonista fundamentalmente porque entendemos que o texto tem como condição necessária da sua existência o facto de ser pensado por um indivíduo, um ser humano que nasceu, viveu, morreu e teve existência empírica. Para PLATÃO, tal como, de resto, para COLERIDGE e PESSOA, o Texto seria uma Ideia cuja existência não depende do pensamento de ninguém; seria imutável e eterno, dado que não seria susceptível de modificação nem teria início e fim. A concepção que defendemos neste estudo tem, porém, um aspecto neo-platonista na medida em que se defende que, a partir do momento em que o texto

é pensado, este existe perpetuamente. Tal como para PLATÃO ou COLERIDGE, concebemos que o texto é imutável, mas com uma diferença importante: aquilo que designamos por «obra literária» é entendido como uma concatenação de ideias, ou seja, de textos pensados em momentos diferentes, e, por isso, as ideias posteriores são condicionadas por ideias anteriores. Esta é, no fundo, a descrição que DEWEY faz do processo criativo, embora usemos termos diferentes dos deste autor. Por último, a nossa concepção não será quando muito mais do que neo-platonista porque, no nosso entender, não sendo incompatível com a noção de que o texto é uma realidade perpétua, porque a sua existência não tem fim, é incompatível com a noção de que o texto tem uma realidade eterna, visto que tem um começo: o momento em que é pensado pelo seu criador intelectual.

# BIBLIOGRAFIA

AMADO, Nuno, 2013, «Recensão a *Pessoa Existe?*», in *Forma de Vida*.

ASCENSÃO, José de Oliveira, 2012, *Direito Civil – Direito de Autor e direitos conexos*, Coimbra Editora.

BLANCHOT, Maurice, 1959, *Le livre à venir*, Gallimard.

BOWERS, Fredson, 1966, *Textual & Literary Criticism*, Cambridge University Press.

BRADBURY, Ray, 2013, *Fahrenheit 451*, reimpressão da edição de 1953, Simon & Schuster.

CASTRO, Ivo, 1986, «Apresentação», in PESSOA, Fernando, e CASTRO, Ivo, *O Manuscrito de O Guardador de Rebanhos de Alberto Caeiro*, curado por Ivo Castro, Publicações Dom Quixote, pp. 9-22.

\_\_\_\_\_ 1988, «A casa a meio do outeiro», in *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos* (São Paulo, 1988), Fundação Eng. António de Almeida, 1990, pp. 343-9.

\_\_\_\_\_ 1989, «Os inícios da edição crítica de Fernando Pessoa», in *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas* (Santiago de Compostela, 1989), tomo VIII, curado por Ramón Lorenzo Vázquez, 1996, pp. 843-50.

\_\_\_\_\_ 1997, «Filologia», in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 2, Verbo, pp. 602-9.

\_\_\_\_\_ 2014, «Quantas horas tem um dia triunfal?», in *Estranhar Pessoa*, nº 1, pp. 12-25.

COELHO, Jacinto do Prado, 1980, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, 6ª ed., Verbo.

COLERIDGE, Samuel Taylor, 1884, *Biographia Literaria*, in *The Complete Works of Samuel Taylor Coleridge*, Vol. III, curado por W.G.T. Shedd, Harper and Brothers.

CORDEIRO, António Menezes, 2011, *Tratado de Direito Civil, Volume IV – Pessoas*, 3ª ed., Almedina.

COSTA, A.M. Almeida, 1999, «Artigo 217º (Burla)», in *Comentário Conimbricense do Código Penal – Parte Especial, Tomo II, Artigos 202º a 307º*, curado por Jorge de Figueiredo Dias, Coimbra Editora, pp. 274-310.

DAVIDSON, Donald, 2005, «A Nice Derangement of Epitaphs», in *Truth, Language, and History*, Clarendon Press, pp. 251-65.

DIAS, Jorge de Figueiredo, 2012, *Direito Penal, Parte Geral. Tomo I – Questões Fundamentais; A Doutrina Geral do Crime*, 2.ª ed., Coimbra Editora.

DIONÍSIO, João, 2007, «Integridade e genuinidade na obra de Fernando Pessoa», in *A arca de Pessoa – novos ensaios*, curado por Steffen Dix e Jerónimo Pizarro, Imprensa de Ciências Sociais, pp. 353-65.

EGGERT, Paul, 2009, *Securing the Past – Conservation in Art, Architecture and Literature*, Cambridge University Press.

FEIJÓ, António, 2013, «Prefácio», in SEPÚLVEDA, Pedro, *Os Livros de Fernando Pessoa*, Babel, pp. 7-15.

FERREIRA, Pedro Tiago, 2014, «O princípio da legalidade e a segurança jurídica – um ensaio sobre interpretação e norma jurídica», in *Revista do Instituto do Direito Brasileiro*, Ano 3, nº 8, Agosto, pp. 5561-605. Disponível em:

<[http://www.cidp.pt/publicacoes/revistas/ridb/2014/08/2014\\_08\\_05561\\_05605.pdf](http://www.cidp.pt/publicacoes/revistas/ridb/2014/08/2014_08_05561_05605.pdf)>

\_\_\_\_\_, 2015, «Revogar obras literárias: o caso Pessoa», in *Forma de Vida*, nº 5. Disponível em: <<http://formadevida.org/ptferreirafdv5>>

\_\_\_\_\_2015, «Contra as teorias da interpretação no Direito e na Literatura», in *Revista Jurídica Luso-Brasileira*, Ano 1, nº 2, pp. 1787-852. Disponível em: [http://www.cidp.pt/publicacoes/revistas/rjlb/2015/2/2015\\_02\\_1787\\_1852.pdf](http://www.cidp.pt/publicacoes/revistas/rjlb/2015/2/2015_02_1787_1852.pdf)

\_\_\_\_\_2015, «Trechos e fragmentos: o caso Pessoa», in *Revista Colóquio/Letras*, nº 190, pp. 141-52.

FIESOLI, Giovanni, 2000, *La genesi del Lachmannismo*, Sismel.

FISH, Stanley, 1970, «Literature in the Reader: Affective Stylistics», in *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, 1994, 8ª reimpressão, Harvard University Press, pp. 21-67.

\_\_\_\_\_1973, «How Ordinary is Ordinary Language?», in *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, 1994, 8ª reimpressão, Harvard University Press, pp. 97-111.

\_\_\_\_\_1976, «Interpreting the *Variorum*», in *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, 1994, 8ª reimpressão, Harvard University Press, pp. 147-73.

FOUCAULT, Michel, 1969, «Qu'est-ce qu'un Auteur?», in *Littoral*, nº 9 La Discursivité, Junho de 1983, Editions Erès, pp. 3-32.

GASCHÉ, Rodolphe, 1991, «Foreword – Ideality in Fragmentation», in SCHLEGEL, Friedrich, *Philosophical Fragments*, trad. inglesa Peter Firchow, University of Minnesota Press, pp. vii-xxxii.

GONÇALVES, Álvaro, 2006, «Prefácio», in KAFKA, Franz, *O Processo*, trad. Álvaro Gonçalves, 3.ª ed, Assírio & Alvim, pp. 11-26.

GREG, W.W., 1950, «The Rationale of Copy-Text», in *Studies in Bibliography*, Vol. 3, Bibliographical Society of the University of Virginia, pp. 19-36.

GRICE, Paul, 1991, *Studies in the Way of Words*, Harvard University Press.

GUMBRECHT, Hans Ulrich, 2003, *The Powers of Philology – Dynamics of Textual Scholarship*, University of Illinois Press.

HAVELOCK, Eric A., 1963, *Preface to Plato*, Belknap Press.

\_\_\_\_\_ 1978, *The Greek Concept of Justice: From Its Shadow in Homer to Its Substance in Plato*, Harvard University Press.

KAFKA, Franz, e BROD, Max, 1925, *Der Prozess*, Verlag die Schmiede.

KIDD, John, 1988, «The Scandal of ‘Ulysses’», in *The New York Review of Books*, 30 de Junho.

KNAPP, Steven, e MICHAELS, Walter Benn, 1982, «Against Theory», in *Against Theory – Literary Studies and the New Pragmatism*, curado por W.J.T. Mitchell, University of Chicago Press Journals, 1985, pp. 11-30.

\_\_\_\_\_ 1987, «Against Theory 2: Hermeneutics and Deconstruction», in *Critical Inquiry*, Vol. 14, nº 1, The University of Chicago Press, pp. 49-68.

\_\_\_\_\_ 1992, «Intention, Identity, and the Constitution: A Response do David Hoy», in *Legal Hermeneutics – History, Theory, and Practice*, curado por Gregory Leyh, University of California Press, pp. 187-97.

\_\_\_\_\_ 1992, «Reply to George Wilson», in *Critical Inquiry*, Vol. 19, nº 1, The University of Chicago Press, pp. 186-93.

LEITÃO, Luís de Menezes, 2011, *Direito de Autor*, Almedina.

MARTINEZ, Pedro Romano, 2015, *Da Cessação do Contrato*, 3.<sup>a</sup> ed., Almedina.

MCGANN, Jerome J., 1991, *The Textual Condition*, Princeton University Press.

\_\_\_\_\_ 1992, *A critique of modern textual criticism*, 2.<sup>a</sup> ed., University of Virginia Press.

\_\_\_\_\_ 1999, «Our textual history», in *The Times Literary Supplement*, 20 de Novembro.

ONG, Walter J., 2012, *Orality and Literacy*, ed. 30.º aniversário com capítulos adicionais de John Hartley, Routledge.

PARKER, Hershel, 1983, «Lost Authority: Non-sense, Skewed Meanings, and Intentionless Meanings», in *Against Theory – Literary Studies and the New Pragmatism*, curado por W.J.T. Mitchell, University of Chicago Press Journals, 1985, pp. 72-9.

\_\_\_\_\_ 1984, *Flawed Texts & Verbal Icons – Literary Authority in American Fiction*, Northwestern University Press.

PESSOA, Fernando, 1928, «Tábua Bibliográfica», in *Presença*, nº 17.

\_\_\_\_\_ 1999, «O Homem de Porlock», in *Crítica – Ensaios, Artigos e Entrevistas*, curado por Fernando Cabral Martins, Assírio & Alvim.

\_\_\_\_\_ 2007, *Obra essencial de Fernando Pessoa – Cartas*, curado por Richard Zenith, Assírio & Alvim.

\_\_\_\_\_ 2010, «Aspectos», in PESSOA, Fernando, e PIZARRO, Jerónimo, *Livro do Desasocego – Tomo I*, curado por Jerónimo Pizarro, INCM.

PIZARRO, Jerónimo, 2006, «Exumação das arcas», in *Pessoa Existe?*, 2012, Babel, pp. 57-72.

\_\_\_\_\_ 2007, «Escritos sobre génio e loucura», in *Pessoa Existe?*, 2012, Babel, pp. 37-55.

\_\_\_\_\_ 2007, «Pessoa Existe?», in *Pessoa Existe?*, 2012, Babel, pp. 171-92.

\_\_\_\_\_ 2012, «Obras ortónimas e heterónimas», in *Pessoa Existe?*, Babel, pp. 73-97.

\_\_\_\_\_ 2012, «Editar, reeditar, sobre-editar e deseditar», in *Pessoa Existe?*, Babel, pp. 211-33.

\_\_\_\_\_ 2012, *La mediación editorial – sobre la vida póstuma de lo escrito*, Iberoamericana e Vervuert.

PLATÃO, 1997, *Complete Works*, curado por John M. Cooper e D.S. Hutchinson, Hackett.

REAL, Miguel, 2012, «Prefácio – As máscaras de Pessoa», in PIZARRO, Jerónimo, *Pessoa Existe?*, Babel, pp. 9-18.

SHELLING, F.W.J., 1859, *Philosophie der Kunst*, in *Sämtliche Werke*, Band V, J. G. Cotta'scher Verlag.

SEARLE, John, 1999, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, reimpressão da edição de 1969, Cambridge University Press.

SEPÚLVEDA, Pedro, 2013, *Os Livros de Fernando Pessoa*, Babel.

SIGÜENZA, José de, 1909, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Tomo II, 2ª ed., Bailly Baillière é Hijos.

TAMEN, Miguel, 1999, «Caves e andares nobres», in *Pessoa's Alberto Caeiro*, Portuguese Literary & Cultural Studies.

TIMPANARO, Sebastiano, 2012, *La genesi del metodo del Lachmann*, UTET Università.

WHISTLER, Daniel, 2012, *Schelling's Theory of Symbolic Language: Forming the System of Identity*, Oxford University Press.

WIMSATT, William K., e BEARDSLEY, Monroe C., 1946, «The Intentional Fallacy», in *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, 1954, University Press of Kentucky, pp. 3-18.

ZENITH, Richard, 2007, «Introdução», in PESSOA, Fernando, e ZENITH, Richard, *Livro do Desassossego*, 7.<sup>a</sup> ed., curado por Richard Zenith, Assírio & Alvim, pp. 13-41.