

08  
FEV



Casa  
Fernando  
Pessoa

# Novos Estudos Pessoanos

2018



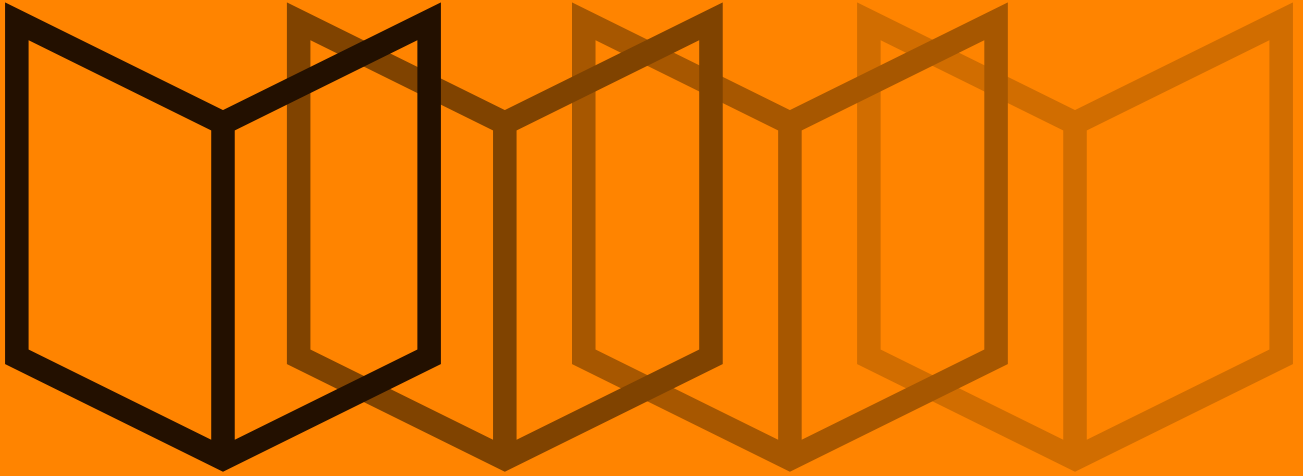
# Novos Estudos Pessoanos

*Ponto de situação*

8 DE FEVEREIRO DE 2018  
CASA FERNANDO PESSOA

# Índice

Lista de participantes .....	5
Última incorporação na biblioteca particular de Fernando Pessoa: a gramática inglesa .....	9
<i>O Teatro Estático</i> de Fernando Pessoa .....	10
A última paixão de Fernando Pessoa .....	20
O desassossego como consciência: da Rua dos Douradores para o cânone do romance moderno .....	31
Ricardo Reis e a heteronímia pessoana .....	32
Curadoria e revogação: o caso Pessoa .....	44
Porquê tal coisa a respeito de outra ou o desespero da diferença — o fragmento como programa estético em Fernando Pessoa .....	122
O lugar do esoterismo na classificação da biblioteca de Fernando Pessoa .....	123
Notas sobre a construção do autor em Francisco Sanches (com Fernando Pessoa ao fundo) .....	124
Edição digital e estudo da marginália de Fernando Pessoa .....	149
Notas biográficas .....	159



*Antonio Cardillo*

**ÚLTIMA INCORPORAÇÃO NA BIBLIOTECA  
PARTICULAR DE FERNANDO PESSOA:  
A GRAMÁTICA INGLESA**

*Filipa de Freitas*

**O TEATRO ESTÁTICO DE FERNANDO PESSOA**

*José Barreto*

**A ÚLTIMA PAIXÃO DE FERNANDO PESSOA**

*Madalena Lobo Antunes*

**O DESASSOSSEGO COMO CONSCIÊNCIA:  
DA RUA DOS DOURADORES PARA O CÂNONE  
DO ROMANCE MODERNO**

*Nuno Amado*

**RICARDO REIS E A HETERONÍMIA PESSOANA**

*Pedro Tiago Ferreira*

**CURADORIA E REVOGAÇÃO: O CASO PESSOA**

*Raquel Nobre Guerra*

**PORQUÊ TAL COISA A RESPEITO DE OUTRA  
OU O DESESPERO DA DIFERENÇA  
— O FRAGMENTO COMO PROGRAMA  
ESTÉTICO EM FERNANDO PESSOA**

*Rita Catania Marrone*

**O LUGAR DO ESOTERISMO NA CLASSIFICAÇÃO  
DA BIBLIOTECA DE FERNANDO PESSOA**

*Rui Sousa*

**NOTAS SOBRE A CONSTRUÇÃO  
DO AUTOR EM FRANCISCO SANCHES  
(COM FERNANDO PESSOA AO FUNDO)**

*Teresa Filipe*

**EDIÇÃO DIGITAL E ESTUDO  
DA MARGINÁLIA DE FERNANDO PESSOA**

**MODERADORES**

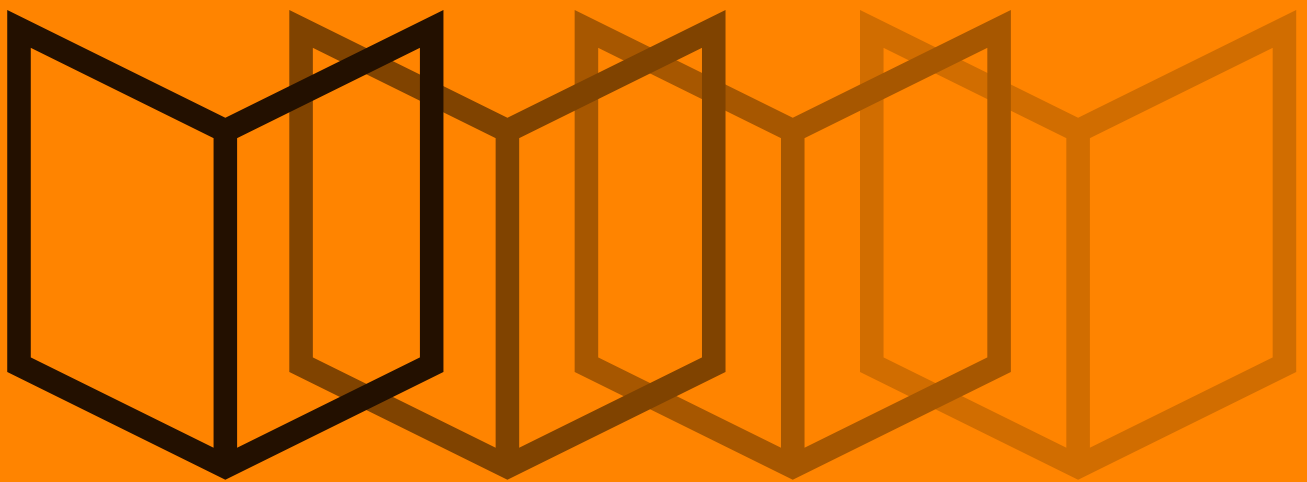
*Antonio Cardillo*

*Claudia J. Fischer*

*Mariana Gray de Castro*

*Pedro Sepúlveda*

# Comunicações entregues e resumos







# Última incorporação na biblioteca particular de Fernando Pessoa: a gramática inglesa

*Antonio Cardello*

## RESUMO

Breve apresentação da integração da gramática *The Elements of the English Language* de Ernest Adams no catálogo da Biblioteca Particular da Casa Fernando Pessoa.

Esta gramática inglesa pertenceu a Fernando Pessoa e foi por si emprestada a Manuel Alves da Silva, seu colega numa das casas comerciais onde trabalhou no início dos anos 30. O livro manteve-se na posse da família até que o seu filho, Jorge Alves da Silva, a ofereceu ao seu último proprietário, João Ruas, em Dezembro de 1970. A gramática foi doada por João Ruas à Casa Fernando Pessoa em 2017, é agora dada a conhecer, com especial enfoque nos elementos da marginália.

# O *Teatro Estático* de Fernando Pessoa

*Filipa de Freitas*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Centro de Estudos de Teatro (FLUL); Instituto de Estudos Filosóficos (FLUC).

O teatro de Fernando Pessoa é, ainda, um campo pouco explorado pelos estudos pessoanos, não só no que respeita às edições das suas peças, mas igualmente aos estudos críticos. Uma visita ao espólio de Pessoa, que comporta cerca de 30 000 papéis, revela um conjunto significativo de textos que permanecem inéditos. Pessoa, mais conhecido pela sua poesia e, especialmente, pela sua criação heteronímica, está longe de poder ser considerado, pelos investigadores, um autor «fechado», na medida em que a sua obra continua a despertar um interesse sempre renovado, em parte pela existência de muitos textos inéditos. É o que sucede com a sua criação dramaturgica. Pessoa foi, num sentido estrito, um dramaturgo. O que se pretende aqui é apresentar brevemente essa faceta.

Pessoa escreveu cerca de trinta peças, mais ou menos fragmentadas, mas apenas se conhece pouco mais de metade da sua produção. O espólio oferece-nos uma visão deste núcleo, complementada pelas edições que foram feitas nas últimas décadas. Peças em verso e em prosa, escritas em português e em inglês, continuam à espera de publicação, o que permitirá avaliar adequadamente o seu lugar na obra completa do poeta. Vários títulos foram trazidos à luz por Teresa Rita Lopes, nos anos 70, através do seu pioneiro estudo *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste*, mas este conhecimento não parece ter fomentado posteriores edições críticas. Na verdade, a história da edição do teatro de Pessoa revela a sua insuficiência. Em 1915, no primeiro número de *Orpheu*, Pessoa publica a sua única peça completa, *O Marinheiro*, uma peça estática que tem sido objecto de estudo mais ou menos frequente e de várias edições. Mas se este texto tem despertado frequentemente o interesse dos investigadores, outros carecem deste tratamento. Muitos anos se passaram até que surgisse informação sobre outras peças de Pessoa. O *Fausto*, peça fragmentada em verso, teve de esperar até 1952 para ser parcialmente publicada por Eduardo Freitas da Costa, na *Ática*, em *Poemas Dramáticos* (juntamente com *O Marinheiro*). Não obstante o interesse que o mito fáustico tem suscitado nos estudos literários, a composição de Pessoa não teve um lugar fundamental. Na verdade, após a edição de Freitas da Costa, apenas Duílio Colombini e Teresa Sobral Cunha tentaram novas edições, a primeira em 1986 e a segunda em 1988 (e 1990). Foram precisos quase trinta anos para que o *Fausto* pessoano ganhasse nova visibilidade, com a edição crítica de Carlos Pittella, em 2018. Mas o caso de *Fausto* não é único no âmbito do teatro de Pessoa. De modo ainda mais flagrante, o *Teatro Estático* do poeta esteve longamente esquecido, com as suas devidas excepções. António Pina Coelho publicou, como apêndice dos *Textos Filosóficos*, um fragmento de *Diálogo na Sombra*, não identificado como peça de teatro, em 1968. Cerca de uma década depois, Teresa Rita Lopes, investigadora fundamental para o estudo do texto dramático em Pessoa, trouxe à luz, no estudo citado acima, quatro peças inéditas do *Teatro Estático* pessoano — *Diálogo no Jardim do Palácio*, *A Morte do Príncipe*, *Salomé* e *Sakyamuni*.

Nos anos 80, Lopes publicou ainda fragmentos de outra peça estática, intitulada *Calvário*. As poucas edições que surgiram no século XX seguiram o texto fixado por Lopes. Foi necessário esperar até ao século XXI para que emergisse novo interesse pela obra dramática de Pessoa. Em 2003, Richard Zenith publicou o fragmento de *As Cousas*, não identificado como peça de teatro; em 2014, Luísa Monteiro publicou *Inércia*; e somente em 2017 foram reunidas todas as peças do *Teatro Estático*, numa edição que co-editei com Patricio Ferrari, e contou com a colaboração de Claudia Fischer. No mesmo ano, tive oportunidade de publicar outra peça inédita, temporalmente prévia às do *Teatro Estático*, intitulada *O Amor*. Em suma, é este o estado da arte da edição do teatro de Pessoa.

Como se depreende pelo que ficou dito, de entre as peças conhecidas do poeta, o *Teatro Estático* constitui um núcleo fundamental. Trata-se de um conjunto de catorze peças, maioritariamente incompletas, escritas em duas fases da vida do poeta, a primeira entre finais de 1913 e 1918 e a segunda entre 1932 e 1934: *O Marinheiro*; *Diálogo no Jardim do Palácio*; *A Morte do Príncipe*; *As Cousas*; *Diálogo na Sombra*; *Os Estrangeiros*; *Inércia*; *A Cadela*; *Os Emigrantes*; *Sakyamuni*; *Salomé*; *A Casa dos Mortos*; *Calvário*; e *Intervenção Cirúrgica*. Além destes textos, Pessoa deixou seis listas sobre o *Teatro Estático* e três fragmentos teóricos, um dos quais elucida o que está em causa:

Chamo teatro estatico áquelle cujo enredo dramático não constitue acção — isto é, onde os fantoches não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocaremse, mas nem sequer teem sentidos capazes de produzir uma acção; onde não ha conflicto nem perfeito enredo. Dirseha que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro transcende o teatro meramente dynamico e que o essencial do teatro é, não a acção nem a progressão e consequência da acção — mas, mais abrangentemente, a revelação das almas atravez das palavras trocadas [...]. Pode haver revelação de almas sem acção, e pode haver criação de situações de inercia, meramente de alma,<sup>7</sup> sem janellas ou portas para a realidade. (PESSOA, 2017: 276)

As listas de Pessoa que dizem respeito exclusivamente ao *Teatro Estático*, datadas entre 1913 e *post-1918*, revelam a indecisão do poeta, na medida em que se nota uma oscilação no número de peças a serem incluídas no *corpus*. Um certo paralelismo pode ser estabelecido com outro projecto de Pessoa — o *Arco de Triumpho* de Álvaro de Campos, que engloba as suas grandes odes (PESSOA, 2014) —, dado que os dois projectos revelam uma progressiva redução dos textos. Quanto ao *Teatro Estático*, dois dos títulos que figuram nas listas pessoanas — *O Erro* e *Cronos* — parecem ter sido abandonados pelo autor, uma vez que não se encontrou no seu espólio nenhum fragmento correspondente.

O *Teatro Estático* de Fernando Pessoa foi fortemente influenciado pelo simbolismo francês do século XIX. Um dos expoentes principais deste movimento foi o dramaturgo Maurice Maeterlinck, presença fundamental na concepção de *O Marinheiro*. Alguns estudos sobre a influência do dramaturgo belga na obra dramática do poeta português têm sido trazidos à luz (*vide*, entre outros, LOPES, 1977; CORREIA, 2011; FISCHER, 2012). É possível que a noção de *estático* tenha sido retirada dos escritos de Maeterlinck e a própria construção de *O Marinheiro* apresenta paralelismos textuais evidentes com algumas peças do dramaturgo. Não obstante o papel principal que a leitura da obra de Maeterlinck possa ter, Pessoa não era um mero seguidor de correntes instituídas ou em desenvolvimento. O *Teatro Estático* não é, assim, um simples devedor das principais diretrizes do simbolismo, mas, pelo contrário, resultado da convergência de diferentes núcleos de conhecimento. Ésquilo, Shakespeare, Oscar Wilde e Edgar Allan Poe são, neste sentido, presenças dialogantes com as peças estáticas do poeta português. Mas o círculo de influência também não se esgota aqui, na medida em que Pessoa bebeu não só de fontes dramáticas, como as mencionadas, mas também de correntes filosóficas e religiosas ocidentais e orientais. Deste modo, poderíamos dizer que o *Teatro Estático* é resultado de uma apropriação de conjuntos diversos. Não cabe aqui, todavia, uma incursão profunda pelos meandros dessas influências, que futuras investigações poderão trazer à luz com maior precisão.

*O Marinheiro*, escrito em 1914, é a única peça publicada em vida de Pessoa, em 1915, no primeiro número de *Orpheu* (onde figura a data fictícia 11/12 de Outubro de 1913), mas apresenta características que importa assinalar. O texto foi provavelmente concebido, na sua fase inicial, como um drama escrito em francês. Existem oito fragmentos em francês, datados de finais de 1913, que correspondem a oito inícios diferentes da peça. A par dos fragmentos franceses, Pessoa tentou traduzir o texto para inglês, deixando-nos três fragmentos posteriores, de 1918. Mas a única versão completa que se manteve foi, de facto, a portuguesa. Não obstante o *Teatro Estático* ter sido um projecto que acompanhou alguns anos da vida do poeta, não se encontraram no espólio fragmentos que indicassem o retomar da peça em francês, o que parece indicar que o plano inicial de Pessoa foi abandonado.

Temporalmente próximo de *O Marinheiro*, na sua génese francesa e portuguesa, encontra-se outra peça, intitulada *Diálogo no Jardim do Palácio*. Este texto data de finais de 1913 e de 1914. Os seus fragmentos revelam também um apuramento da ideia inicial de Pessoa: a peça parece ter sido previamente pensada como um diálogo entre duas mulheres, posteriormente substituído por um diálogo entre um homem e uma mulher. O eixo central da peça é o amor enquanto sentimento

que não se pode conhecer e, partindo deste pressuposto, aborda temas recorrentes na obra de Pessoa, como o enigma do mundo e da natureza humana. As personagens do *Diálogo* reflectem sobre os sentidos do homem — o que significa ouvir, ver, tocar —, sobre a noção de corpo e de emoção. Deste modo, o que está em causa nesta peça (e nas demais) é a instalação da dúvida, mediante a consciência de um mundo opaco que esconde sentidos só parcialmente manifestados. A própria linguagem, enquanto âmbito de partilha entre os sujeitos, revela-se insuficiente e as tentativas de esclarecimento das personagens falham continuamente. Não é a realidade que se impõe, mas a consciência de que a realidade é a imagem que fazemos dela, de tal modo que a peça representa, tal como Pessoa indica num dos seus projectos sobre o *Teatro Estático*, a «introdução do Symbolo como mysterio» (PESSOA, 2017: 272).

A par destas peças, encontra-se *A Morte do Príncipe*, de 1914. Influenciado pela obra de Shakespeare, a peça invoca novamente o mistério do mundo, através de um diálogo entre as suas duas personagens — o príncipe e o seu criado —, de tal modo que o príncipe oscila no limbo entre a sanidade e a loucura. O que significa existir um mundo, existirem coisas e existir um sujeito que se relaciona com elas são algumas das questões fundamentais desta peça. O príncipe é uma espécie de espectador da sua própria existência, que não consegue evitar a condição de contemplador. Mas a noção de que o mundo não é transparente prende-se, ainda, com a fronteira entre o sonho e a realidade, de modo que a personagem salienta (tal como sucede em *O Marinheiro*) a possibilidade de a vida não ser mais do que um sonho. Do mesmo ano é a peça *As Cousas*, que partilha uma das folhas em que se encontra um fragmento de *A Morte do Príncipe*. Embora o título figure em três projectos sobre o *Teatro Estático*, Pessoa só nos deixou um fragmento muito incompleto da peça, que, todavia, permite extrair a sua ideia principal: a prisão dos homens ao mundo (aos objectos), do ponto de vista do próprio mundo, que a personagem da peça salienta, quando afirma «Os homens são os meus prisioneiros. Os corpos d’elles são os laços com que os prendemos... A belleza é a cadeia de ouro da nossa tyrannia» (PESSOA, 2017: 111).

O ano de 1914 incluiu ainda o aparecimento de mais três peças: *Diálogo na Sombra*, *Inércia* e *Os Emigrantes*. A primeira trata de um diálogo entre a alma e o corpo, identificados como A e E, salientando a infinita distância entre os dois, num tom metafísico que as peças precedentes já anunciavam. *Inércia*, pelo contrário, apresenta um tom mais coloquial entre dois irmãos que debatem sobre a necessidade de viver e a incapacidade de fugir ao poder da inércia, que os domina. O argumento de *Os Emigrantes* depreende-se de uma indicação deixada por Pessoa num dos seus projectos: «children who pretend to emigrate, and their ardour of otherness» (PESSOA, 2017: 272). No espólio, não se encontrou nenhum

texto explícito desta peça e a nossa atribuição de um fragmento inédito, na edição crítica, é, por isso, conjectural. Segundo este fragmento, as personagens de *Os Estrangeiros* — A e B (uma masculina e outra feminina) — dialogam, por um lado, sobre o significado de se ser estrangeiro, salientando a estranheza de viver numa pátria diferente e a angústia que resulta dessa condição e, por outro, sobre a percepção de que cada indivíduo é um estrangeiro para si mesmo e para os outros, o que retoma a noção do desconhecimento do sujeito que outras peças desenvolvem. Importa frisar, também, que parece haver uma referência ao argumento da peça no diálogo entre as personagens de *Inércia*, quando uma delas indica: «Tu não tens lido tantos livros onde se falla de tanta gente, até creanças, que sahiram de casa e fôram pela vida fóra, e, d’uma maneira ou d’outra, lá fôram vivendo... E eram creanças, olha que eram creanças» (PESSOA, 2017: 128). Esta intertextualidade é única no teatro estático.

Em 1915, surge a sua única peça — *A Cadela* — que revela mudanças significativas. Com duas personagens identificadas como «Ele» e «Ela», o diálogo expressa laivos de violência e de excesso que lembram as odes sensacionistas de Álvaro de Campos. No entanto, o seu argumento não se afasta do *Teatro Estático*: a personagem feminina deambula entre a vontade de sentir excessivamente e a necessidade de sonhar, que domina a primeira. Como também sucede em Campos, trata-se de um desejo que se preenche unicamente pela imaginação.

A partir de 1916, o *Teatro Estático* conhece um novo impulso. Deste ano é a peça *Os Estrangeiros*, que sofre a influência da obra de Nicolas Evreinoff, especialmente do seu «Teatro da Alma». Na Biblioteca Particular de Fernando Pessoa encontra-se um exemplar de uma tradução inglesa da peça, impressa em 1915<sup>2</sup>. Segundo Pessoa, o drama de Evreinoff apresenta «varias sub-individualidades componentes d’esse pseudosimplex a que se chama o espirito» (PESSOA, 2013: 63). N’*Os Estrangeiros* encontra-se uma epígrafe dedicada ao dramaturgo russo, e um dos seus fragmentos permite reconstituir o argumento da peça: o confronto entre diferentes percepções do sujeito. Se o drama de Evreinoff salienta os vários constituintes da alma — a entidade racional, a emotiva e a subliminar —, o drama pessoano, por sua vez, pretendia salientar diferentes modos de ser do sujeito.

No mesmo ano surge outra peça que abre portas a uma nova expansão do *Teatro Estático*, centrada em dramas com raízes históricas e bíblicas. *Sakyamuni*, iniciado em 1916 e desenvolvido até 1918, traz à luz a história de Buda, através das várias renúncias que a caracterizam. Num dos seus papéis, Pessoa indica as três fases da personagem: a renúncia à vida terrena e à personalidade; a renúncia

---

2 *The Theatre of the Soul. A Monodrama in One Act* (CFP 8 179).

à vida nirvânica; e a renúncia à vida impessoal, que resulta na absorção do mal do mundo. *Sakyamuni* foi pensado como parte de um projecto mais lato: numa das suas folhas, datada de c. 1917, encontra-se a indicação «part of Calvario» (PESSOA, 2017: 169), título de uma peça, sobre Cristo, que surgirá muito mais tarde. A par desta folha, pode-se ainda encontrar, num dos fragmentos de *Calvário*, outra indicação que corrobora esta hipótese: «As Trez Tragedias — Sakyamuni | Christo (Calvario)» (PESSOA, 2017: 204).

O interesse de Pessoa por esta temática verifica-se, ainda, noutra peça de 1917-1918: *Salomé*. A história de Salomé foi aproveitada por diversos escritores, nomeadamente Oscar Wilde, cuja peça influenciou a de Pessoa. O argumento das peças inglesa e portuguesa retoma o episódio bíblico da decapitação do profeta São João Baptista, na corte de Herodes. Pessoa parece ter pensado, inicialmente, em criar um poema ou um drama em verso, como revelam dois fragmentos de c. 1915, não se excluindo ainda a hipótese de o poeta ter pensado em dois projectos diferentes. Todavia, em 1917 e 1918, *Salomé* ganha a sua forma definitiva de drama em prosa, dentro dos moldes do *Teatro Estático*. Assim, a peça de Pessoa não se confina a uma reconstituição da história de Salomé, mas aborda as ténues fronteiras entre a imaginação, o sonho e a realidade. Salomé é vítima de uma natureza insatisfeita com a vida, de modo que se refugia no sonho e na imaginação. Todavia, o que começa como fictício torna-se real e a morte de São João Baptista resulta da dissolução dessa fronteira. A peça representa a concretização de uma história imaginada e contada, mas foi pensada como multiplicação de planos: se Salomé dá vida à história de São João Baptista, que partilha com as suas aias, a história de Salomé é contada por um narrador externo. Trata-se, por isso, de uma história dentro de outra história ou do teatro dentro do teatro.

O ano de 1917 não é apenas palco destas peças. *A Casa dos Mortos* é o título de outra peça, cujo argumento parece ter sido abandonado pelo autor. O seu único fragmento indica: «Um drama, num acto, que simboliza o poder das coisas tradicionais e a força dos poderes ignorantes da sociedade nos pontos de extrema tensão espiritual» (PESSOA, 2017: 189). Com uma temática diferente das que encontramos nas peças anteriores ou coevas, *A Casa dos Mortos* pode ter sido influenciada pelas obras de Edgar Allan Poe. As poucas falas que se encontram no único fragmento da peça permitem depreender que Pessoa pretendia desenvolver o tema do medo enquanto impulsor de sugestões irracionais.

Depois de 1918, o *Teatro Estático* sofre um longo período de inactividade (com ocasionais excepções, na medida em que Pessoa escreve algum fragmento). Pessoa só retoma o *Teatro Estático* entre 1932 e 1934, período em que surgem as duas últimas peças: *Intervenção Cirúrgica* e *Calvário*. A primeira tem proximidade



com as peças de 1914, especialmente com o *Diálogo no Jardim do Palácio*, uma vez que retoma o tema do amor. Todavia, os quatro fragmentos da peça expõem um diálogo menos metafísico do que aquele que se encontra no *Diálogo*. Um dos fragmentos da peça anuncia três personagens, mas apenas duas têm lugar: a mulher e um antigo amante, que reflectem sobre o papel da beleza feminina enquanto elemento fundamental no surgimento do amor. Todavia, esta peça tem um enredo diferente do do *Diálogo no Jardim do Palácio*: se no último, a personagem masculina duvida do amor, pondo em causa o seu significado, o que resulta na ruptura com a personagem feminina, na *Intervenção* o amante convence a mulher a ceder novamente ao amor perdido. Deste modo, as duas peças funcionam como faces complementares. *Calvário*, por sua vez, como indicámos, é uma peça baseada na história de Cristo e no legado que deixou. No entanto, é de assinalar que *Calvário* não é uma peça de índole mística ou teológica: o seu principal fio condutor é a figura humana de Cristo. Assim, a peça (a par de *Sakyamuni*) funciona como um exemplo da origem humana do mito.

Esta breve apresentação do *Teatro Estático* pretendeu somente chamar a atenção para um núcleo pouco conhecido dentro da obra de Fernando Pessoa. Para compreender o devido lugar da obra dramática do poeta, assim como o lugar de Pessoa enquanto dramaturgo, é necessário que futuras edições tragam à luz as peças que ainda permanecem inéditas no seu espólio. O conhecimento do teatro completo de Pessoa será indispensável para avaliar a sua verdadeira importância na obra do autor.

## BIBLIOGRAFIA

---

CARDIELLO, Antonio, «Os Orientes de Fernando Pessoa. Adenda», *Pessoa Plural — A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 9, Primavera 2016, pp. 128-185 (disponível em [https://www.brown.edu/Departments/Portuguese\\_Brazilian\\_Studies/ejph/peessoaplural/Issue9/PDF/I9A05.pdf](https://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/peessoaplural/Issue9/PDF/I9A05.pdf)).

---

COELHO, António Pina, *Os Fundamentos Filosóficos da Obra de Fernando Pessoa*, Lisboa, Verbo, 1971.

---

CORREIA, Maria Teresa da Fonseca Fragata, *Fernando Pessoa e Maurice Maeterlinck. A Voz e o Silêncio na Fragmentação da Obra*, tese de doutoramento em Estudos Portugueses, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Université Michel de Montaigne (Bordeaux III), 2011.

---

FISCHER, Claudia J., «Autotradução e Experimentação Interlinguística na Génese d'O *Marinheiro* de Fernando Pessoa», *Pessoa Plural — A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 1, Primavera 2012, pp. 1-69 (disponível em [https://www.brown.edu/Departments/Portuguese\\_Brazilian\\_Studies/ejph/peessoaplural/Issue1/PDF/I1A01.pdf](https://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/peessoaplural/Issue1/PDF/I1A01.pdf)).

---

FREITAS, Filipa de, «O Amor: Uma Peça Inédita de Fernando Pessoa», *Pessoa Plural — A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 12, Outono 2017, pp. 670-684 (disponível em <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:759869/>).

---

LOPES, Teresa Rita, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste: Heritage et Creation*, pref. René Etiemble, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.

---

PESSOA, Fernando, «O *Marinheiro* (Drama Estático)», in Luiz de Montalvôr e Ronald de Carvalho (dir.), *Orpheu — Revista Trimestral de Literatura*, n.º 1, Janeiro/Fevereiro/Março 1915, pp. 27-39.

---

PESSOA, Fernando, *Poemas Dramáticos*, n. expl. e notas Eduardo Freitas da Costa, *Obras Completas de Fernando Pessoa*, vol. VI, Lisboa, Ática, 1952.

---

PESSOA, Fernando, *Primeiro Fausto*, org. e introd. Duílio Colombini, São Paulo, Edições Epopeia, 1986.

---

PESSOA, Fernando, *Textos Filosóficos*, ed. António Pina Coelho, Lisboa, Ática, 1968.

---

PESSOA, Fernando, *Fausto — Tragédia Subjectiva*, texto estab. Teresa Sobral Cunha, pref. Eduardo Lourenço, Lisboa, Editorial Presença, 1988.

---

PESSOA, Fernando, *O Privilégio dos Caminhos*, pesq., transc. e org. Teresa Rita Lopes, Lisboa, Rolim, 1988.

---

PESSOA, Fernando, *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*, ed. Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

---

PESSOA, Fernando, *Apreciações Literárias*, ed. crít. Pauly Ellen Bothe, Edição Crítica de Fernando Pessoa, vol. IV, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda/ Colecção «Estudos», 2013.

---

PESSOA, Fernando, *Inércia*, ed. Luísa Monteiro, Lisboa, Cama de Gato, 2014.

---

PESSOA, Fernando, *Obra Completa de Álvaro de Campos*, ed. Jerónimo Pizarro e Antonio Cardillo, com colaboração de Jorge Uribe e Filipa de Freitas, Lisboa, Tinta da China/Colecção «Pessoa», 2014.

---

PESSOA, Fernando, *Teatro Estático*, ed. Filipa de Freitas e Patricio Ferrari, com colaboração de Claudia J. Fischer, Lisboa, Tinta da China/Colecção «Pessoa», 2017.

---

PESSOA, Fernando, *Fausto*, ed. Carlos Pittella, com colaboração de Filipa de Freitas, Lisboa, Tinta da China/Colecção «Pessoa», 2018 (no prelo).

# A última paixão de Fernando Pessoa

---

*José Barreto*

Publiquei em dezembro de 2017, no n.º 12 da revista *Pessoa Plural*, um artigo com o título «A Última Paixão de Fernando Pessoa», do qual vou aqui fazer uma breve apresentação.

O título do artigo refere-se à relação amorosa ou, se se preferir, ao episódio romântico que terá presumivelmente existido entre Fernando Pessoa e Madge Anderson, irmã da sua cunhada Eileen Anderson, casada com o seu meio-irmão John (João Maria Nogueira Rosa). Trata-se de uma hipótese que não é inteiramente nova, mas em sustentação da qual apresento diversa documentação, nuns casos, pouco conhecida, noutros, inteiramente desconhecida. Nesse artigo proponho também a interpretação de alguns poemas de Pessoa à luz da correspondência com Madge no período em que esses poemas foram escritos.

Há muito que eu considerava improvável que Pessoa tivesse amado uma única mulher, embora fosse isso o que geralmente se deduzia da história do seu namoro com Ofélia Queiroz. Desse caso amoroso eu concluía algo diferente: se Pessoa teve com Ofélia a relação que teve, documentada pela correspondência mútua, por uma série de poemas de amor e pelo relato posterior da própria Ofélia, isso sugeria-me que ele era um homem perfeitamente capaz de apaixonar-se — contrariando, portanto, a imagem ou estereótipo de homem «enrolado para dentro», cerebral, devotado apenas à sua obra, misógino, deprimido, consumidor de álcool e, eventualmente, assexuado. Não falo aqui das suas hipotéticas paixões masculinas, porque tudo o que se julga saber sobre esse tema resulta apenas de alguns poemas de tema amoroso dirigidos a homens, sem que todavia existam cartas, relatos ou outros testemunhos, próprios ou alheios, que completem ou esclareçam esses supostos episódios amorosos. Se Pessoa teve paixões por homens, como certos poemas seus claramente sugerem, parece tê-las sofrido solitariamente.

## AS FONTES

A hipótese de uma paixão entre Pessoa e Madge Anderson proposta no meu artigo é sustentada por dois conjuntos de documentos, a saber: cartas trocadas pelos dois no verão-outono de 1935 e poemas de amor de Pessoa escritos no mesmo período.

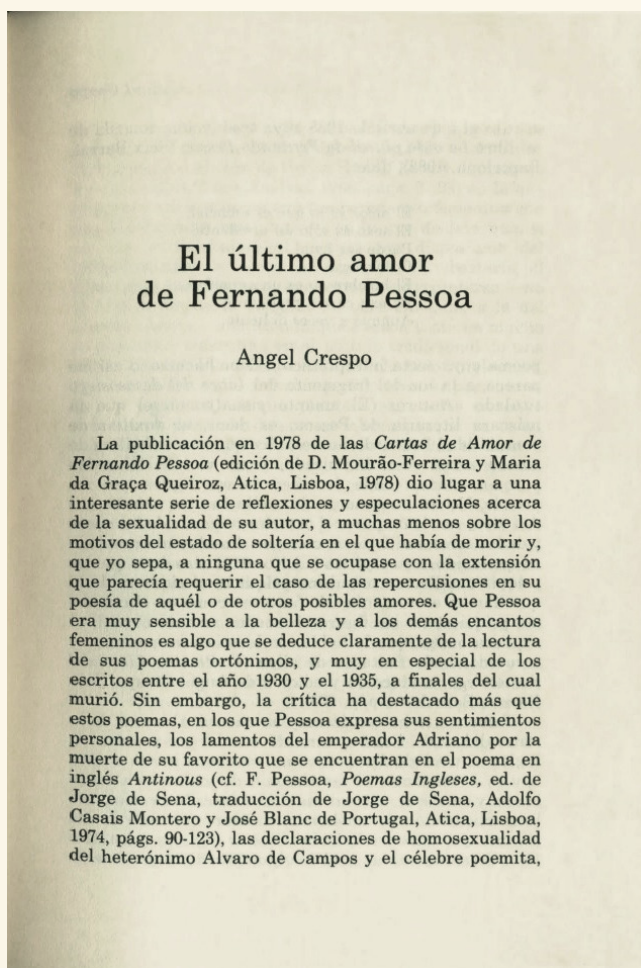
Quanto à correspondência, apenas uma carta de Madge existente no espólio da Biblioteca Nacional era conhecida de alguns pesquisadores, mas mesmo essa nunca fora publicada. Duas cartas de Pessoa para Madge guardadas no espólio da família, a que tive acesso em suporte digital (graças à digitalização do dito espólio por Jerónimo Pizarro), eram, tanto quanto sei, não só inéditas como desconhecidas dos investigadores.

Diga-se que outros estudiosos se tinham já interrogado sobre diferentes aspetos desta história e apresentado algumas hipóteses. Pude, pois, basear-me também em alguma bibliografia existente.

Num artigo publicado numa revista espanhola em 1989, Ángel Crespo, o grande estudioso, tradutor e biógrafo de Pessoa, sustentara já a tese de que «Pessoa morreu profundamente apaixonado» — e não por Ofélia, obviamente. Crespo tinha feito pesquisas, todas infrutíferas, no sentido de identificar essa última amada de Pessoa.

Em 2011, outro biógrafo, J. P. Cavalcanti, falou de uma «relação misteriosa» e de uma «simpatia recíproca» entre Pessoa e Madge Anderson, baseando-se em testemunhos dos sobrinhos de Pessoa, Manuela Nogueira e Luís Miguel Rosa Dias, que citou, descrevendo também o conteúdo de uma carta de Madge para Pessoa, mas sem citar a sua fonte nem transcrever a dita carta (CAVALCANTI, 2011: 127-128). Este biógrafo relacionou também dois poemas de Pessoa do início dos anos 30 com essa relação de «simpatia recíproca». São os poemas de Álvaro de Campos «A rapariga inglesa, tão lou-ra, tão jovem, tão boa / Que queria casar comigo», de 1930, em que o autor chama «meu único amor» à anónima inglesa, e «Psiquetípi-a» de 1933.

Quanto aos poemas de amor de Pessoa escritos em 1935, que eu relaciono com a correspondência trocada com Madge no mesmo ano, um deles foi publicado pela primeira vez, tanto quanto sei, em 1989, por Ángel Crespo, no artigo já citado. É o poema inglês que começa «The happy sun is shining». Aqui vai a transcrição, acompanhada de uma tradução tanto quanto possível literal:



Página inicial do artigo de Ángel Crespo, publicado na *Revista de Occidente* (1989)

The happy sun is shining,  
The fields are green and gay,  
But my poor heart is pining  
For something far away.  
It's pining just for you,  
It's pining for your kiss.  
It does not matter if you're true  
To this.  
What matters is just you.

I know the sea is beaming  
Under the summer sun.  
I know the waves are gleaming,  
Each one and every one.  
But I am far from you,  
Oh so far from your kiss!  
And that's all that is really true  
In this.  
What matters is just you.

Oh, yes, the sky is splendid,  
So blue as it is now,  
The air and light are blended  
Oh, yes, but, anyhow,  
Nothing of this is you,  
I'm absent from your kiss  
That's all I get that is sad and true  
From this.  
What matters is just you.

O sol feliz brilha  
Os campos estão verdes e alegres  
Mas o meu pobre coração anseia  
Por algo que está longe.  
Anseia só por ti,  
Anseia pelo teu beijo  
Não importa se és fiel  
A isto.  
O que importa és só tu.

Sei que o mar reluz  
Sob um sol de verão.  
Sei que as ondas cintilam  
Cada uma e todas elas.  
Mas eu estou longe de ti  
Oh tão longe do teu beijo!  
E apenas essa é a verdade  
Nisto.  
O que importa és só tu.

Oh, sim, o céu respande  
Tão azul, agora mesmo,  
Confundem-se ar e luz  
Oh, sim, mas, no entanto,  
Nada disto és tu,  
Eu estou ausente do teu beijo  
Só essa triste verdade colho  
Disto.  
O que importa és só tu

Como se pode ver, é um poema apaixonado, em que o poeta manifesta a dor pungente causada pela separação física do seu amor, algo que, por regra, não se inventa nem se fantasia — ou, como diria o fingidor Pessoa, não se «finge». Se atentarmos na data, 22 de novembro de 1935, constatamos que foi escrito por Pessoa uma semana antes da sua morte. Penso que foi este o último poema que Pessoa escreveu na sua vida, em qualquer língua. De facto, ele datou quase todos os seus poemas e não há nenhum no espólio com data posterior a este. O poema chamou a especial atenção de Ángel Crespo, que se interrogou sobre quem seria o alvo de tal paixão. Como disse, as suas pesquisas sobre esse ponto foram infrutíferas.

## SOBRE MADGE

O que até agora se sabia sobre Madge Anderson é que era irmã de Eileen, que em 1929 estava a divorciar-se do primeiro marido, que tinha vindo sozinha a Portugal várias vezes, que teve uma misteriosa «simpatia recíproca» com Pessoa, que era «muito inteligente» e tinha «mau feitio» e que tinha trabalhado na decifração de comunicações alemãs durante a II Guerra Mundial.

Havia também umas alusões de Ofélia Queiroz, em duas cartas a Fernando Pessoa datadas de 1929 e 1930, a uma «inglesa» ou «inglesinha», identificada por Manuela Nogueira como sendo Madge. Essas alusões são bastante curiosas, porque datam dos últimos meses do seu segundo namoro com Pessoa e me parecem motivadas por ciúmes (embora Manuela Nogueira sustentasse o contrário numa nota a uma dessas cartas). Na primeira carta, Ofélia insinuava a pouca seriedade da *inglesa* que teria estado ou estaria então em Portugal, afirmando que, se ela era solteira, não pretenderia certamente casar; se era casada, não deveria tirar férias do marido e viajar sozinha<sup>3</sup>. Na segunda carta, três meses depois, Ofélia opõe-se ao plano que, na véspera, Pessoa lhe revelara de viajar sozinho a Inglaterra em junho de 1930, temendo que ele gostasse de alguma *inglesinha* e ficasse por lá, ou então a mandasse vir para cá<sup>4</sup>. Uma hipótese que se poderá, assim, considerar é que a atração que Madge exerceu sobre Pessoa possa ter interferido na relação deste com Ofélia ou mesmo contribuído para o seu fim.

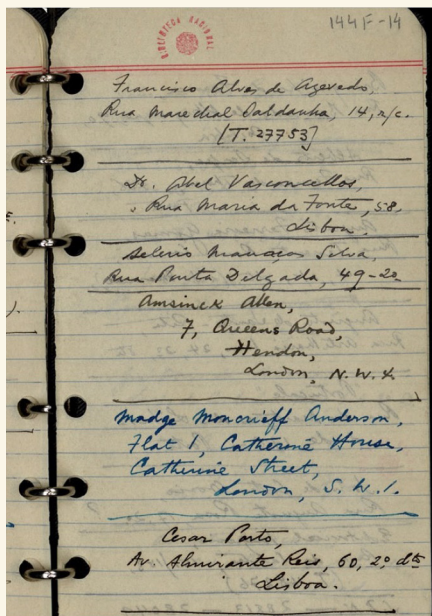
O que agora apurei sobre Madge, embora ainda permaneça uma larga margem de mistério em torno desta personagem, inclui uma série de dados biográficos sobre ela, que afinal era escocesa, natural de Glasgow; sobre os seus pais, um escocês e uma irlandesa que, nos anos 1920 e 1930, viviam na Turquia; dados sobre os estudos de Madge na Universidade de St. Andrews, na Escócia; informações sobre o seu trabalho no Foreign Office (em Londres), em Bletchley Park (o centro de decifração das telecomunicações do Eixo durante a II Guerra Mundial), na «Broadway» (sede do SIS, ou MI6, em Londres) e em Berkeley Street (outro centro, em Londres, de intercetção de telecomunicações, mas de carácter diplomático e comercial); informações sobre o seu segundo casamento, em 1939, com um militar, Frederick Winterbotham, que ocupou um lugar de primeira linha nos serviços de espionagem britânicos, nomeadamente durante a II Guerra, do qual Madge se divorciou também (1946); dados documentais sobre a sua vinda a Portugal em 1935; informação, enfim, sobre a sua morte em 1988, quase coincidindo com o centenário do nascimento de Pessoa. Madge entrara ao serviço do FO em 1927, pouco depois de terminados os estudos universitários.

3 Carta de Ofélia Queiroz a Fernando Pessoa de 25 de novembro de 1929 (NOGUEIRA e AZEVEDO, 1996: 256-257). Ver também a nota da p. 256, sobre a «inglesa».

4 Carta de Ofélia Queiroz a Fernando Pessoa de 3 de março de 1930 (NOGUEIRA e AZEVEDO, 1996: 292-293).



Quando conheceu Fernando Pessoa, em 1929, Madge já trabalhava no FO há dois anos e, nesse ano de 1929, foi mesmo oficialmente nomeada *junior assistant* do dito ministério.



Página da agenda de argolas de 1935 com, a azul, o endereço londrino de Madge Moncrieff Anderson (espólio da BNP)

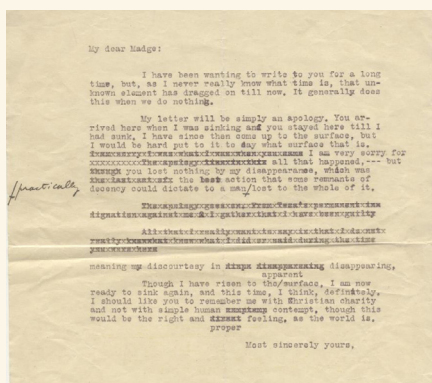
## A CORRESPONDÊNCIA

A primeira peça de correspondência entre Pessoa e Madge que encontrei (no espólio do poeta na BNP) foi uma carta de Madge para Pessoa de meados de novembro de 1935. Uma carta difícil de ler, pela sua caligrafia exótica, e misteriosa pelo seu conteúdo, que sugeria uma grande proximidade com Pessoa, o que desde logo despertou a minha curiosidade, numa altura em que estava ainda longe de conhecer o artigo de Ángel Crespo.

O nome de Madge e o seu endereço londrino apareciam também repetidamente na agenda de argolas que Pessoa utilizou em 1935, nos últimos meses de vida (a agenda, com a cota 144F, pode consultar-se *online* no *site* da Biblioteca Nacional Digital). Na mesma agenda acham-se também vários poemas de amor em inglês e em português.

Posteriormente, descobri no espólio da família que se acha digitalizado os rascunhos datilografados de duas cartas de Pessoa para Madge. Aparentemente, estes dois rascunhos não chamaram a atenção dos investigadores que eventualmente os possam ter visualizado. As duas cartas de Pessoa relacionavam-se obviamente com a atrás referida carta de Madge e vieram, assim, fazer luz sobre ela e uma série de outras circunstâncias.

A primeira carta, datável de agosto-setembro de 1935, é um pedido de desculpa de Pessoa a Madge por ter «desaparecido» em abril-maio desse ano, quando ela se encontrava em Portugal e com evidente vontade de se encontrar com ele. Pessoa alega ter desaparecido por estar deprimido ou se ter «afundado». Diz ter regressado já à superfície, mas estar pronto para se «afundar» novamente, agora definitivamente. É uma carta escrita num tom algo patético, que termina apelando à «caridade cristã» de Madge.



Rascunho de carta de Pessoa para Madge, datável do fim do verão ou outono de 1935 (espólio familiar)

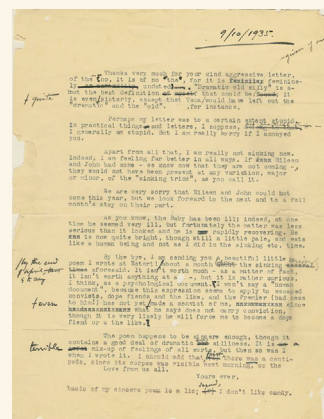
A segunda carta de Pessoa é talvez o documento mais importante desta história, porque contém diversas informações, em particular sobre um poema que Pessoa envia para Madge juntamente com a carta. O poema não é nomeado na carta, mas (com a ajuda

de Carlos Pittella Leite) consegui identificá-lo como sendo o poema «D. T.», de que há cópias datilografadas no espólio do poeta na BNP, além do original manuscrito. Nesta carta, Pessoa pede desculpa pela sua anterior missiva, que considera «algo estúpida», e refere que já ultrapassou a sua depressão. Depois de falar de pessoas da família, refere-se também ao primeiro-ministro (Salazar), dizendo que ainda não foi mandado prender por ele — uma alusão ao choque provocado nas hostes do Estado Novo pelo artigo de Pessoa em defesa da Maçonaria, em fevereiro desse ano — e desejando-lhe «má sorte».

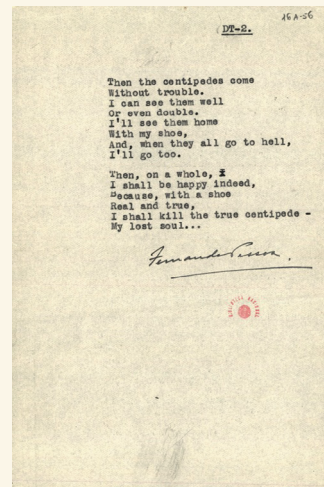
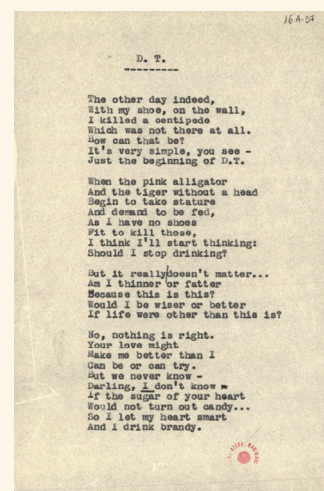
Entre estas duas cartas de Pessoa, houve uma de Madge que não consegui localizar no espólio e que provavelmente se terá perdido, na qual Madge chamava a Pessoa «velho tonto dramático», acusando-o também de usar o «truque do afundamento» (*sinking trick*) para justificar o seu «desaparecimento» em maio. Pessoa chama a essa missiva de Madge uma «carta simpaticamente agressiva», acrescentando que *dramatic old silly* era uma das melhores definições que poderiam ser dadas de si próprio.

## «D. T.»

O poema «D. T.», assinado por Pessoa ortónimo e enviado a Madge com a segunda carta, destaca-se pela sua importância no conjunto de poesias em que fundamento o meu artigo e a minha hipótese. Como se sabe, D. T. é a abreviatura de *Delirium Tremens*, uma perturbação psíquica e física dos alcoólicos, que pode ser acompanhada de alucinações visuais. Na descrição que, na carta, Pessoa faz do poema, afirma que ele «não vale nada» (como poesia, presume-se), mas que é «um documento psicológico» e também «bastante sincero». O poema dirige-se a uma mulher, a quem trata por *darling*, e também fala sobre o amor que ela tem por ele. Escrito com ironia e autoderisão, o poema desce ao âmago de um dilema existencial do autor. Posto perante a escolha entre o alcoolismo e o amor, ou seja, entre o *brandy* e o *candy*, o autor diz optar pelo *brandy*, embora saiba que isso lhe matará a alma. O final do poema tem um amargo sabor suicidário, pela explícita aceitação da morte como solução para a sua «alma perdida». Independentemente do valor literário do poema, sobre o qual as opiniões poderão certamente divergir, mas do qual eu gosto particularmente, «D. T.» é, de facto, um importante «documento psicológico», como Pessoa lhe chama, e tem certamente valor autobiográfico. Segue-se aqui a transcrição do poema, com uma tradução mais ou menos literal (em que agradeço a ajuda de Ricardo Vasconcelos).



Rascunho de carta de Pessoa, sem indicação de destinatário, de facto dirigida a Madge, datada de 9/10/1935 (espólio familiar)



Uma das cópias datilografadas do poema «D. T.» existentes no espólio da BNP

*DT*

The other day indeed,  
With my shoe, on the wall,  
I killed a centipede  
Which was not there at all.  
How can that be?  
It's very simple, you see –  
Just the beginning of D.T.

No outro dia, de facto,  
Com o meu sapato, na parede,  
Matei uma centopeia  
Que não estava lá.  
Como é isto possível?  
Pois é muito simples –  
É só o princípio de D.T.

When the pink alligator  
And the tiger without a head  
Begin to take stature  
And demand to be fed,  
As I have no shoes  
Fit to kill those,  
I think I'll start thinking:  
Should I stop drinking?

Quando o jacaré cor-de-rosa  
E o tigre sem cabeça  
Começarem a ganhar estatura  
E exigirem ser alimentados,  
Como não tenho sapatos  
Adequados para os matar,  
Acho que começarei a pensar:  
Devo parar de beber?

But it really doesn't matter...  
Am I thinner or fatter  
Because this is this?  
Would I be wiser or better  
If life were other than this is?

Mas nada disso importa, realmente...  
Sou mais magro ou mais gordo  
Por isto ser como é?  
Seria eu mais sábio ou melhor  
Se a vida fosse diferente?

No, nothing is right.  
Your love might  
Make me better than I  
Can be or can try.  
But we never know –  
Darling, I never know  
If the sugar of your heart  
Would not turn out candy...  
So I let my heart smart  
And I drink brandy.

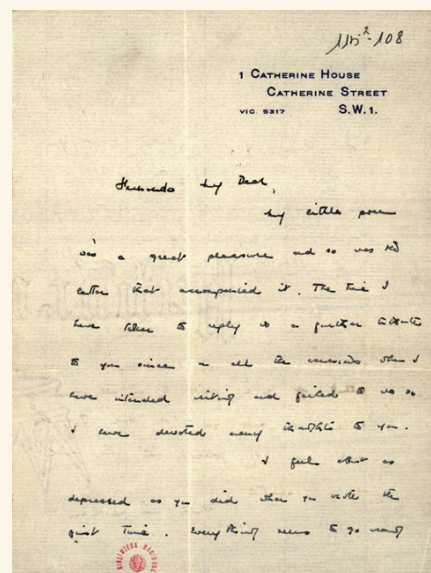
Não, nada é certo.  
O teu amor poderia  
Tornar-me melhor do que eu  
Posso ser ou tentar.  
Mas nunca poderemos saber –  
Querida, eu não posso saber  
Se o açúcar do teu coração  
Não se tornaria rebuçado...  
Deixo, pois, o coração doer  
E bebo aguardente.

Then the centipedes come Without trouble. I can see them well Or even double. I'll see them home With my shoe, And, when they all go to hell, I'll go too.	Então as centopeias vêm Sem embaraço. Posso vê-las bem Ou até a dobrar. Levá-las-ei a casa Com o meu sapato, E, quando forem para o inferno, Irei eu também.
---	---

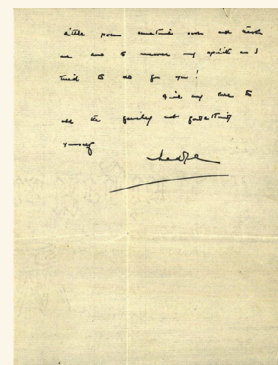
Then, on a whole, I shall be happy indeed, Because, with a shoe Real and true, I shall kill the true centipede – My lost soul...	Então, em suma, Serei realmente feliz, Porque, com um sapato Real e verdadeiro, Matarei a verdadeira centopeia – A minha alma perdida...
---	---

Na sua resposta a Pessoa, em carta não datada, mas datável de 14 de novembro (alusão às eleições legislativas desse dia em Inglaterra), Madge diz ter dedicado, entretanto, «muitos pensamentos» a Pessoa. Declara ter gostado muito do poema e pede mais, para a ajudar a ultrapassar a depressão em que se encontra. Afirma que a vida lhe parece um inferno, mas que não buscará refúgio no *brandy*, que é mais caro em Inglaterra e que, além disso, lhe daria cabo da aparência física. Anuncia que quer voltar a Portugal após sete meses de ausência, o que parece muito significativo do ponto de vista da hipótese de existência de sentimentos amorosos de Madge por Pessoa. Sabemos que, após a morte de Pessoa, Madge não voltaria a Portugal.

A carta de Madge, enviada a 14, terá chegado às mãos de Pessoa por volta do dia 20-21 de novembro. Ora, o poema apaixonado «The happy sun is shining», a que atrás me referi, está datado de 22 de novembro. Estaremos assim perante uma mera coincidência na galeria de um poeta «fingidor» (a quem Casais Monteiro chamou o «insincero verídico») ou, pelo contrário, perante a expressão da paixão de Pessoa por Madge, reacendida no momento da chegada da sua carta? Acho plausível esta segunda hipótese. Dias depois, a 26, Pessoa sofria uma grave crise, a 28 era internado e a 30 ocorria a sua morte, pondo um termo inexorável à história de uma paixão de contornos diáfanos, talvez para sempre envolvida em mistério.



Primeira página da carta de Madge para Pessoa, datável de 14 de novembro de 1935 (espólio da BNP)



Quarta e última página da carta de Madge para Pessoa, datável de 14 de novembro de 1935 (espólio da BNP)

Os dados aqui apresentados sobre a última paixão de Pessoa sugerem uma mera possibilidade, que seria certamente muito difícil provar cabalmente. Há, naturalmente, que encarar com reserva as tentadoras conjecturas que é fácil tecer em torno de relações tão complexas, por vezes insondáveis, como as que certamente há entre a vida afetiva e a obra lírica de um poeta, quanto mais quando ele se chama Pessoa. As biografias dos poetas, tal como as outras, têm de assentar principalmente em factos documentados. Mas como é que se provam sentimentos?

Não posso deixar de evocar aqui certas apreciações feitas acerca do próprio episódio amoroso entre Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz, tão abundantemente documentado pela correspondência recíproca, por poemas de significado óbvio e até pelo relato posterior da amada do poeta. Perante a publicação de «provas» tão consistentes como as cartas de um e de outra, não faltou, antes abundou quem duvidasse da existência de verdadeiro amor nessa relação, pelo menos da parte do poeta, ou então quem, não negando a realidade do sentimento, preferisse taxá-lo de infantil, egoísta, contraditório ou inconsequente, como se isso esclarecesse definitivamente alguma coisa. Dessa massa de cétricos destaca-se, com a sua natural sofisticação, Eduardo Lourenço, que imagina Pessoa convocando «a sua criatura diabólica Álvaro de Campos para se desfazer de um laço que ele próprio *criara para ter a ilusão, solitário absoluto, de que podia ter companhia*» (sublinhado meu). O autor refere-se ao laço amoroso de Pessoa e Ofélia, que na sua hipótese é remetido para o universo puramente *ficcional* criado pelo poeta, em registo de «comédia de enganos»<sup>5</sup>. Mas, já que Lourenço certamente não pensa que o casamento canónico é o fim natural e o critério decisivo do amor verdadeiro, como seria então possível «provar» a existência de sentimento amoroso não só em Pessoa, mas em qualquer pessoa?

---

5 LOURENÇO, 2013.

## BIBLIOGRAFIA

---

BARRETO, José, «A Última Paixão de Fernando Pessoa», *Pessoa Plural — A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 12, outono 2017, pp. 596-641 (disponível em <https://repository.library.brown.edu/storage/bdr:759871/PDF/>; consultado em 14.III.2018).

---

CAVALCANTI, J. P., *Fernando Pessoa: Uma Quase Autobiografia*, Porto, Porto Editora, 2012.

---

CRESPO, Ángel, «El Último Amor de Fernando Pessoa», *Revista de Occidente*, Madrid, n.º 94, 1989, pp. 5-26.

---

LOURENÇO, Eduardo, «Amor e Literatura», *JL — Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 1112, 15 de maio de 2013, pp. 8-10.

---

MONTEIRO, Adolfo Casais, *Fernando Pessoa: O Insincero Verídico*, Lisboa, Ed. Inquérito, 1954.

---

NOGUEIRA, Manuela, AZEVEDO, Maria da Conceição, *Cartas de Amor de Ofélia a Fernando Pessoa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.

# O desassossego como consciência: da Rua dos Douradores para o cânone do romance moderno

*Madalena Lobo Antunes*

## RESUMO

O *Livro do Desassossego* é um objecto literário que não segue um protocolo genológico específico. Apesar disso, tem características romanescas que o aproximam do romance como género literário propício a renovações e reinterpretações. Esta apresentação pretende iluminar algumas das minhas propostas relativamente à aproximação do *Livro do Desassossego* ao romance de *stream of consciousness* (um subgénero com lugar de destaque no cânone da prosa modernista europeia). Fernando Pessoa, Virginia Woolf e James Joyce concebem personagens cujas consciências reflectem o espaço urbano que as produz ao mesmo tempo que são questionadas e desconstruídas por ele.

# Ricardo Reis e a heteronímia pessoana<sup>6</sup>

*Nuno Amado*

---

<sup>6</sup> Este texto procura resumir o argumento central da minha tese de doutoramento (AMADO, 2016). Dada a contenção exigida por um artigo deste género, é fatal que algumas das ideias basilares pareçam decorrer de saltos lógicos.



Tradicionalmente, os heterónimos pessoanos são entendidos como poetas distintos, cada um com características próprias, não devendo aos outros senão a proximidade genética e contingente. Ricardo Reis, por exemplo, é geralmente apresentado como um poeta clássico, ao qual compete verter para português as odes latinas de Horácio, copiando-lhes a dicção e os preceitos. Esta descrição sempre me pareceu redutora, sobretudo porque a relação entre Reis e Caeiro não me parecia de mera vizinhança. Acima de tudo, não me parecia fácil explicar devidamente o heterónimo Ricardo Reis sem explicar devidamente o heterónimo Alberto Caeiro.

Aceitando que o poeta que Reis é depende em grande medida da relação que estabelece com Caeiro, a tese mais ou menos consensual de que Reis é discípulo de Horácio requer deflação. E, em abono da verdade, os dois poetas (Reis e Horácio) são profundamente distintos. Não obstante as semelhanças formais e os tópicos comuns, o tom de um não é de modo algum o tom do outro. Uma diferença importante jaz na opinião dos dois acerca da utilidade da poesia. Para Horácio, fazer poesia é uma forma de obter a imortalidade, e todo o seu programa poético serve esse intuito ulterior. Ocupar a vida a fazer versos seria assim um modo de erigir um monumento no qual pudesse subsistir depois de morto. Ricardo Reis rejeita liminarmente esta hipótese. Ao contrário do que boa parte da crítica pessoana pensa, a ode I do Livro I, publicado em 1924 na revista *Athena*, não é uma réplica da ode III.30 de Horácio, e Reis não defende a poesia como meio de sobrevivência póstuma nem celebra a monumentalidade do ofício de poeta. Se lida com atenção, a ode é, pelo contrário, um argumento contra a possibilidade de alguém perdurar nos versos que produz. Bastará talvez que cite alguns versos de uma versão anterior dessa ode para que se tenha uma ideia de tal argumento: «Seguro assento na columna firme / dos versos em que fico. / O creador interno movimento / por quem fui author d'elles / passa, e eu sobrevivo, já não quem / escreveu o que fez» (PESSOA, 1994: 64-65). Como se percebe por estes versos, a pessoa que escreve, e que «passa», não é a mesma pessoa que lhe sobrevive, e que fica. Para Reis, a ideia de subsistir na obra é absurda, acima de tudo, porque o autor da obra não tem subsistência senão no instante em que a produz. Como tal, não se pode assumir que a obra lhe pertença, nem que a imortalidade dela lhe garanta a imortalidade a ele: «a obra imortal excede o author da obra; / e é menos dono d'ella / quem a fez do que o tempo em que perdura» (PESSOA, 1994: 64-65).

A rejeição do programa poético de Horácio é, aliás, flagrante na ode XX do mesmo Livro I, onde Reis descompõe Horácio de modo ostensivo. O «ínvio» a que se dirige nessa ode («Cuidas, invio, que cumpres, apertando / teus infecundos, trabalhosos dias / em feixes de hirta lenha / sem ilusão a vida» [RR, 74]), e contra o qual protesta por gastar a vida a projectar o futuro em vez de a aproveitar

enquanto dura, tinha nome numa versão primitiva da mesma ode: «Cuidas tu, louro Flacco, que apertando / teus infecundos, trabalhosos dias / em feixes de hirta lenha, / cumpres a tua vida?» (PESSOA, 1994: 103). O «louro Flacco» é justamente o poeta laureado, Quintus Horatius Flaccus. Na opinião de Reis, Horácio preocupa-se em demasia com o futuro, e por isso não saboreia o presente: «para folgar não folgas; e, se legas, / antes legues o exemplo, que riquezas, / de como a vida basta / curta, nem também dura» (PESSOA, 1994: 75). O remoque é tipicamente epicurista: a vida deve ser passada sem preocupações, não ambicionando nada e aproveitando calmamente o pouco tempo em que consiste. É esta, na verdade, a postura permanente de Reis face a Horácio: compara-o à formiga da fábula, que se afadiga para ter com que se governar mais tarde, e, invertendo a moral à fábula, constitui-se como a cigarra cuja vida merece imitação.

Isto afasta Reis de Horácio e torna indispensável a compreensão do epicurismo de que faz uso. Ao contrário de um epicurista tradicional, cuja filosofia prática consiste em buscar a calma, a liberdade e a felicidade, Ricardo Reis assume a impossibilidade de buscar tais coisas, de acordo com aquilo que é proposto num texto assinado por Frederico Reis, e consola-se com a busca da ilusão de todas elas. É aliás por isso que o seu epicurismo é «triste» (PESSOA, 2003: 280). Uma vez que a calma dos antigos não pode ser alcançada num mundo moderno que se caracteriza pela exacerbada consciência da morte («quem vive na angústia complexa de hoje, quem vive sempre na espera da morte, dificilmente pode fingir-se calmo»), a única coisa que compete a um pagão moderno é buscar a ilusão dessa calma. A Reis cabe, pois, fingir que a morte não o atormenta e comprazer-se nesse fingimento. O mesmo acontece a respeito dos outros dois objectivos de vida do epicurista. Uma vez que a liberdade é algo de que nem sequer os deuses usufruem, sujeitos que estão aos caprichos inexplicáveis do Fado («quanto a liberdade, os próprios deuses — sobre que pesa o Fado — a não têm»), a única coisa que é possível buscar é a ilusão dela. Nesse sentido, compete aos mortais imitar a indiferença dos deuses a respeito das leis que acima deles lhes regem a existência e comprazerem-se nisso. E, uma vez que a felicidade de um pagão é impossível num mundo cristão («quanto a felicidade, não a pode ter quem está exilado da sua fé e do meio onde a sua alma devia viver»), não resta a Reis senão rejeitar o mundo em que calhou nascer comprazendo-se porém nesse exílio. Não podendo ser feliz como o seria se tivesse nascido num mundo pagão, cabe-lhe apenas fingir que o é.

Esta é, para todos os efeitos, a descrição de um retardatário. A postura de Reis é a de alguém que chegou tarde ao mundo, a de alguém que perdeu alguma coisa e que já não vai a tempo de recuperá-la. O tom elegíaco da sua poesia, marcado na tristeza deste género de epicurismo, é irrecusável. O impulso a que obedece é o

de corrigir um mal de nascença, o de mitigar um sofrimento qualquer. Há qualquer coisa perdida da qual não pode usufruir e que o conduz a com-prazer-se na ilusão dela. Este tom simultaneamente elegíaco e terno, sobretudo manifesto na sua poesia adulta (a que escreveu de 1916 em diante), faz de Reis mais um poeta romântico do que um poeta clássico, o que é surpreendente. Não obstante o rigor formal e o apreço pela disciplina e pela contenção métrica, sem dúvida marcas do classicismo, há uma faceta romântica no heterónimo à qual nunca se deu o devido destaque.

Mais até do que isso, há várias odes na obra de Reis que sugerem a natureza amorosa dessa perda. Uma das mais relevantes é a ode «Pequena vida consciente, sempre», na qual Reis aponta três razões para abominar a presença inalienável da consciência de si. Ela é abominável, em primeiro lugar, porque suscita permanentemente a consciência da morte e, em segundo, por sugerir que a pessoa que se é em dado momento, e sobre a qual incide o peso dessa consciência de si, já não é a mesma pessoa que se era antes. É desses dois males que dão conta os primeiros quatro versos da ode: «Pequena vida consciente, sempre / da repetida imagem perseguida / do fim inevitável, a cada hora / sentindo-se mudada». Advém da consciência de si, no entanto, um terceiro mal. Além de problematizar a relação da criatura que somos no presente com a criatura que seremos no futuro (dada a constante presença da morte, que nos persegue até nos apanhar), a consciência de si problematiza também a nossa relação com o passado, condenando mesmo ao extermínio tudo aquilo que recordamos: «E, como Orpheu voltando á vinda esposa / o olhar algoz, para o passado erguendo / a memoria pra em maguas o apagar / no barathro da mente» (PESSOA, 1994: 149). Cercados pelo abismo da morte, que nos persegue, e pelo abismo da mente, lugar no qual o passado inevitavelmente se apaga, ficamos pois limitados ao instante presente. Dado o episódio mitológico escolhido por Reis nesta ode para expor a tese de que somos algozes de nós mesmos, a pessoa que éramos e que perdemos no momento em que, voltando o olhar para dentro de nós mesmos, a sentenciamos ao abismo da mente, era alguém que amávamos. A relação de perda que estabelecemos com o nosso passado é assim de natureza amorosa. Desse ponto de vista, é possível que o problema de Reis não seja tanto a ausência e a distância do paganismo quanto a de um pagão no qual o paganismo se consubstancie, e que aquilo que perdeu não seja tanto o mundo pagão quanto uma companhia particular. Sem o objecto amoroso na companhia do qual seria feliz, restaria assim a Reis satisfazer-se amorosamente a sós.

Dissociado de Horácio e compreendido o ímpeto retrospectivo e pesaroso da sua poesia, é preciso agora compreender as razões de ser desse ímpeto.

É aqui que a figura de Alberto Caeiro ganha relevo para a explicação de Ricardo Reis, e que a relação discipular (e, em certa medida, filial) entre os dois merece análise. Os efeitos do contacto com o mestre, em todas as descrições que se conhecem, são idênticos: Caeiro abriu-lhe os olhos, permitiu que visse o que não via, que acesse ao que não era capaz de aceder, e que passasse, por conseguinte, a ser poeta. Vejam-se, a título de exemplo, algumas dessas descrições. De acordo com Álvaro de Campos, o contacto com Caeiro fez com que nascesse na alma de Reis «o sol contra as cornijas dos velhos templos», o que lhe permitiu ver «agora de novo» (PESSOA, 2012: 107) os deuses antigos. O próprio Reis assume que a obra de Caeiro foi «a mão do cirurgião que me abriu, com os olhos, a vista» (PESSOA, 2003: 142), e que, depois de lê-la, se lhe abriram «de par em par, visualmente, as portas em que Amon começa o dia» (PESSOA, 2003: 65). A aquisição de uma identidade poética, em Reis, é sempre justificada através de uma aquisição de natureza visual.

Em poucas palavras, Caeiro ensinou Reis a ver. Tal lição pressupõe uma teoria da visão: Caeiro ensinou Reis a ver de acordo com os seus postulados epistemológicos, de entre os quais se destaca a ideia de que ver uma coisa implica ver-lhe as fronteiras (as fronteiras que estabelecem com outras coisas e as fronteiras que estabelecem com o observador). Como considera que «todas as coisas são diferentes», Caeiro considera também que «ser real é ser uma coisa que não é essas outras coisas, é ser diferente d'elas», e, por conseguinte, que «não se pode ser real sòzinho» (PESSOA, 2012: 123). Em sentido inverso, «o que é igual a outra coisa não existe» (PESSOA, 2012: 133). Num poema não datado, Caeiro leva um pouco mais longe esta ideia, sugerindo não só que a essência de uma coisa está justamente em não ser uma coisa diferente como que cada coisa é delimitada por um abismo e nem sequer existiria sem outra coisa da qual se pudesse distinguir: «cada coisa só lembra o que é / e só é o que nada mais é. / Separa-a de todas as outras o abysmo de ser ella / (e as outras não serem ella). / Tudo é nada sem outra coisa que não é» (BNP, 65-71v)<sup>7</sup>. É esta mesma ideia que subjaz à explicação dada por Caeiro a Campos, numa das *Notas para a recordação do meu mestre Caeiro*, quando inquirido acerca da possibilidade de tudo ter limites. De acordo com essa nota, «o que não tem limites não existe», pois «existir é haver outra coisa qualquer, e portanto cada coisa ser limitada» (PESSOA, 2012: 97-98). O objectivismo absoluto que Caeiro preconiza pressupõe, pois, que a existência de qualquer coisa depende de haver outras coisas à volta dela, as quais diferem dela e as

7 A abreviatura BNP diz respeito ao espólio de Fernando Pessoa à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal. Por questões de argumento, transcrevo o terceiro destes cinco versos a partir da lição mais antiga, e não da última, como o faz Ivo Castro. Depois de escrever «o abysmo de ser ella», Caeiro terá mudado para «o facto de que é ella» (PESSOA, 2015: 77). Também não transcrevo o quinto verso exactamente como Ivo Castro propõe, lendo «ser» (PESSOA, 2015: 77) em vez de «sem» (PESSOA, 2004: 146), como o fazem Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, por me parecer que, dessa forma, o conteúdo do verso se torna ininteligível.

quais ajudam a definir-lhe os limites pela vizinhança. Mas o princípio da indiscernibilidade de Caeiro não pressupõe apenas este corolário, como se percebe pela formulação ligeiramente adulterada desse mesmo princípio noutra das *Notas para a recordação do meu mestre Caeiro*: «Tudo é diferente de nós, e por isso é que tudo existe» (PESSOA, 2012: 94). Além de depender das fronteiras estabelecidas pelas coisas diferentes que a rodeiam, a realidade de uma coisa depende assim também da fronteira que estabelece com aquele que a vê. São estes dois corolários que estão na génese de Ricardo Reis.

Para Caeiro, só é real aquilo que estabelece fronteiras com outras coisas (uma nuvem só é real porque é delimitada pelo céu) e aquilo que estabelece fronteiras conosco. Portanto, é real o mundo exterior, mas irreal o mundo interior. Esta lei inviabiliza a realidade de um eu interior. É por isso que Caeiro considera o corpo real, mas refuta a realidade da alma (ou da consciência)<sup>8</sup>. Esta mesma lei pressupõe, contudo, um contraste entre o que é exterior e o que é interior. A partir do momento em que reparamos numa fronteira entre o mundo exterior e outra coisa, passamos a ter conhecimento, ainda que apenas por inferência, de uma determinada interioridade. Uma vez que não admite conhecimento inferencial, que apenas aceita como epistemologicamente válido aquilo que se conhece de modo imediato («navio que partes para longe, / porque é que, ao contrário dos outros, / não fico, depois de desapareceres, com saudades de ti? / Porque quando te não vejo, deixaste de existir» [AC, 96]), Caeiro rejeita esta consequência lógica, e estipula que tal interioridade não é real. Ora, Reis adopta esta lição visual, mas não recusa essa consequência lógica. Como tal, admite a inferência e não rejeita a existência da interioridade, que seria assim o contrário do que é visível, o que existe do lado de cá da fronteira que estabelecemos com o que vemos. Isto faz com que Reis seja exactamente aquela pessoa que Caeiro seria se não travasse a consequência lógica a que a sua teoria da realidade fatalmente o conduz.

Ao contrário de Caeiro, que não admite a inferência e preserva a sua unidade, Reis é uma criatura cindida: é simultaneamente aquilo que vê (o mundo exterior do qual o seu corpo faz parte) e aquilo que há do lado de dentro do que vê (uma alma, ou uma consciência); é simultaneamente o agente da visão e o objecto visto. Para o heterónimo, a pessoa que é no momento da enunciação de um poema, por exemplo, não é a mesma pessoa que foi no instante anterior, nem a mesma pessoa que foi no passado: «quem fui é externo a mim. Se lembro, vejo; / e ver é ser alheio. Meu passado / só por visão relembro. / Aquillo mesmo que senti me é claro. /

8 Há um conjunto de poemas onde Caeiro procura justamente refutar essa existência. Refiro-me ao poema «Sim, talvez tenham razão» (BNP, 59-27v), ao poema «Dizem que em cada coisa uma coisa occulta mora» (BNP, 59-28), ao poema «Dizes-me: tu és mais alguma cousa» (BNP, 59-28) e ao poema tradicionalmente conhecido por «Penúltimo Poema».

Alheia é a alma antiga» (PESSOA, 1994: 166). A pessoa que foi antes é alguém que pode ver (através da memória), e como tal é alguém que se distingue do agente que, nesse momento, a vê assim: «Não sei de quem recordo meu passado / que outrem fui quando o fui, nem se conheço / como sentindo com minha alma aquela / alma que a sentir lembro». O que cada um é, como se percebe pela implicação do que é dito nestes versos, é uma sucessão de pessoas diferentes: «De dia a outro nos desamparamos. / Nada de verdadeiro a nós nos une. / Somos quem somos, e quem fomos foi / coisa vista por dentro» (PESSOA, 1994: 165). Esta teoria da subsistência, tão cara a Reis, decorre integralmente da teoria da realidade de Caeiro.

O tom elegíaco que subjaz a toda a sua poesia adulta justifica-se então pelas saudades da pessoa que era antes de ser a pessoa diferente que é agora: «Se recordo quem fui, outrem me vejo, / no passado, presente da lembrança. / [...] / E a saudade que me afflige a mente / não é de mim nem do passado visto, / senão de quem habito / por traz dos olhos cegos» (PESSOA, 1994: 164-165). Aquilo que Reis lamenta ter perdido é a pessoa que ele próprio era antes do contacto com Caeiro e da cisão fundamental que esse contacto protagonizou, essa criatura una, incapaz de estabelecer uma diferença entre o agente da visão e o objecto da visão, e que, remetida ao fundo da sua mente desde que adquiriu consciência de si, passou a ocupar um lugar inacessível à visão, «por traz dos olhos cegos». Mas essa criatura una é o que propriamente Alberto Caeiro é. Isto faz de Ricardo Reis, muito concretamente, um prolongamento daquilo que Caeiro foi, se não tivesse morrido antes de se tornar outra coisa; trata-se de uma criatura fatalmente cindida, metamorfoseada a partir da criatura una que Caeiro fora, sobre quem pesa a impossibilidade de voltar essa criatura original.

O queixume constante que resulta dessa impossibilidade é, como referi atrás, tendencialmente amoroso. A relação entre a pessoa que é agora e aquela pessoa que era antes de ser o que é agora, entre Reis e Caeiro, é, portanto, de índole erótica. Há, aliás, um conjunto de epicédios (cantos fúnebres) que tornam explícito esse homoerotismo particular. É o caso, por exemplo, de uma ode datada de Maio de 1927, que é dirigida a um defunto («a nada imploram tuas mãos já coisas, / nem convencem teus lábios já parados, / no abafado subterrâneo / da húmida imposta terra») que, aceitando o adjectivo «anónimo» como o vocativo da frase que encerra a ode, parece ser do sexo masculino: «a ode grava, / Anónimo, um sorriso» (PESSOA, 1994: 80). É também o caso de uma ode de Julho de 1927: «Aqui, dizeis, na cova a que me chego, / não stá quem eu amei. Olhar nem falla / se escondem nesta leiva. / Ah, mas olhos e bocca aqui se escondem! / Mãos apertei, não alma, e aqui morrem. / Homem, um corpo choro» (PESSOA, 1994: 157). E é ainda o caso de uma ode de Novembro de 1928, na qual o defunto é desta vez

inequivocamente um homem: «quem nos conhece, amigo, taes quaes fomos?» (PESSOA, 1994: 163). Estes epicédios devem ser lidos em conjunto com um outro, cujos primeiros dois versos elucidam acerca de algumas características do defunto velado: «como este infante que alourado dorme / fui. Hoje sei que ha morte» (PESSOA, 1994: 184). Dada a natureza eufemística do sono, há boas razões para crer que o infante a que Reis se refere nestes versos é justamente o defunto dos epicédios anteriores. Se assim for, esse defunto não é só alguém a quem em tempos o poeta amou: é também um jovem rapaz, de cabelo louro, igual ao rapaz que o próprio poeta era antes de ter consciência da morte. É escusado justificar as semelhanças entre esse jovem e Alberto Caeiro. Se Reis e Caeiro são metades um do outro, fatalmente desunidos após o desaparecimento prematuro de uma das metades, o imperador Adriano e o favorito Antínoo, de cuja desunião dá conta *Antinous*, são prefigurações dos dois heterónimos. À união carnal, que caracterizara a relação harmoniosa do par antes da fatalidade, sucede, com a morte do jovem, a desunião que Adriano procura agora apaziguar com o plano da erecção de estátuas do amado. Toda a obra de Reis procede do mesmo ímpeto escultórico: é uma forma de reparar, ainda que artificialmente, a desunião que advém do desaparecimento de Caeiro.

A relação de dependência entre as duas figuras (Reis e Caeiro) que a análise da obra de Reis assim institui impõe a análise da obra de Caeiro. Estruturalmente, essa obra divide-se em três partes muito diferentes (*O Guardador de Rebanhos*, *O Pastor Amoroso* e os *Poemas Inconjuntos*), às quais correspondem três autores diferentes. *O Guardador de Rebanhos* é escrito por Caeiro, mas os *Poemas Inconjuntos* são uma obra póstuma (Caeiro, tal como era n' *O Guardador de Rebanhos*, já está morto no momento da concepção desse conjunto de poemas). E *O Pastor Amoroso*, dando conta da passagem de um estado ao outro, é escrito pela pessoa em processo de metamorfose que o poeta então é. *O Guardador de Rebanhos* e *O Pastor Amoroso* devem, aliás, ser lidos como um díptico: o regime nocturno do segundo conjunto de poemas contrasta de modo inequívoco com o regime diurno, solar, luminoso, de claridade evidente, que pauta o primeiro. Em larga medida, *O Pastor Amoroso* corresponde à noite que sucede ao dia d' *O Guardador de Rebanhos* (os *Poemas Inconjuntos* seriam a manhã de nevoeiro seguinte). Esta leitura pressupõe que o conjunto de 49 poemas d' *O Guardador de Rebanhos* corresponde a um único dia, e que a evolução do poeta adentro desse ciclo de poemas, aliás reconhecida pelos seus discípulos<sup>9</sup>, acompanha a evolução solar ao longo desse dia. Não é por acaso, de resto, que os dois últimos poemas do ciclo ocorrem ao final do dia.

---

<sup>9</sup> Num texto sobre os defeitos da obra de Caeiro (BNP, 21-94), Ricardo Reis chama a atenção para a «curva ascensional» (PESSOA, 2003: 139) do ciclo de 49 poemas. Num dos trechos que deveria incluir o prefácio *Aspectos* (BNP, 48C-29), Pessoa reconhece essa curva: «Da limpidez primitiva (que nunca, eu, logrei compreender ou sentir) da impressão nativa, a evolução é directa, adentro de *O Guardador de Rebanhos*, para a aprofundação filosófica» (PESSOA, 2007: 147).

Este contraste entre o regime diurno do primeiro ciclo e o regime noturno do segundo é operativo em Caeiro. Isto porque a claridade exterior, na poesia do mestre dos heterónimos, é proporcional ao grau de realidade das coisas: quanto mais claridade houver, mais realidade as coisas têm. Como Caeiro explica no poema XXVI, é justamente «em dias de luz perfeita e exacta» que «as cousas teem toda a realidade que podem ter» (PESSOA, 2015: 51). É essa claridade que, em última análise, justifica o esplendor presente em todo *O Guardador de Rebanhos*. E mesmo quando o sol se põe ou quando passa uma nuvem à frente do sol, a introspecção a que o poeta é levado não é irremediável. Sempre que cede à imaginação, como o justifica logo no primeiro poema do ciclo, é porque «sinto o que escrevo ao pôr do sol, / ou quando uma nuvem passa a mão por cima da luz / e corre um silencio pela herva fora» (PESSOA, 2015: 30).

Se a claridade é impositiva, é natural que o momento triunfal desse ciclo coincida com um momento de especial claridade. É por isso que o poema XLVII, aquele no qual se regista o verso mais admirável de Caeiro para os seus discípulos, ocorre num «dia excessivamente nítido» (PESSOA, 2015: 63). Mas há outro poema em que essa ocasião triunfal tem lugar: o poema VIII, que ocorre a um «meio-dia de fim de primavera» (PESSOA, 2015: 37). Em larga medida, esse poema é uma síntese do próprio dia a que o conjunto d'*O Guardador de Rebanhos* corresponde. O Menino Jesus que ensina Caeiro a olhar para as coisas («a mim ensinou-me tudo. / Ensinou-me a olhar para as coisas» [PESSOA, 2015: 39]) é, por assim dizer, a prefiguração do astro solar que, no conjunto dos 49 poemas, estabelece as condições de visibilidade de Caeiro. O poema, de resto, termina com uma curiosa inversão de papéis. O Menino Jesus adormece nos braços de Caeiro, ele deita-o como uma mãe extremosa, e depois passa inclusivamente a existir dentro do próprio Caeiro, brincando-lhe com os sonhos: «Êle dorme dentro da minha alma / e às vezes acorda de noite / e brinca com os meus sonhos. / Vira uns de pernas para o ar, / põe uns em cima dos outros / e bate as palmas sòsinho / sorrindo para o meu sôno» (PESSOA, 2015: 41). Se durante o dia acompanha o poeta, dando-lhe a mão enquanto caminham pelos campos («a Criança Nova que habita onde vivo / dá-me uma mão a mim / e outra a tudo que existe» [PESSOA, 2015: 40]), com a chegada da noite recolhe-se ao interior do poeta. De um certo ponto de vista, comporta-se como se fosse a própria alma, ou a consciência, de Caeiro, funcionando primeiro como uma fonte de saber imediato (indica o que deve ver a partir de um ponto de vista exterior) e evoluindo depois, com a maturidade, para uma posição interna.

*O Guardador de Rebanhos* (assim como o poema VIII que o sintetiza) dá conta do percurso de Caeiro até ao momento em que a sua consciência começa a despertar. Já os poemas que constituem *O Pastor Amoroso* são, em larga medida,



as honras fúnebres prestadas a Caeiro pela pessoa em que Caeiro se tornou depois de, adquirida a consciência de si que lhe faltava, se enamorar de si mesmo e morrer. Esse desdobramento é assinalado, por exemplo, a meio do poema com que retoma a escrita d'*O Pastor Amoroso* no final da década de 1920 (BNP, 68-14): «Eu não sei fallar porque estou a sentir. / Estou a escutar a minha voz como se fosse de outra pessoa, / e a minha voz falla d'ella como se ella é que fallasse». Ao sentir ao mesmo tempo que fala, Caeiro repara na autonomia da sua própria voz e separa-se dela. A voz passa assim a pertencer a outra pessoa, e os atributos de Caeiro passam a inerir na pessoa que fala: «Tem o cabelo de um louro amarello de trigo ao sol claro, / e a bocca quando falla diz cousas que não ha nas palavras. / Sorri, e os dentes são limpos como pedras do rio» (PESSOA, 2015: 69). É sobre esta segunda pessoa que incidirá o amor de Caeiro.

Como o declara no primeiro verso de outro dos poemas do conjunto (BNP, 67-63r), «o amor é uma companhia» (PESSOA, 2015: 69). Significa isto que o amor é, n'*O Pastor Amoroso*, exactamente o que o Menino Jesus é no poema VIII («damo-nos tam bem um com o outro / na companhia de tudo / que nunca pensamos um no outro» [PESSOA, 2015: 40]), com a importante diferença de que esta companhia lhe é consciente. A amada de Caeiro é ele próprio, mais concretamente a alma de que não tinha a percepção anteriormente. Equivale, pois, ao Menino Jesus do poema VIII, sendo aquilo que num primeiro momento lhe permite ver o mundo exterior e aquilo que, acabando a claridade, se recolhe ao seu interior. É nesse momento, quando deixa de ser uma criatura exterior, que o acompanha para todo o lado, que lhe aponta para as coisas e da qual não tem percepção, que a amada de Caeiro, passando a ter existência interior, suscita o amor dele. Sem a sua presença constante, Caeiro passa a pensar constantemente nela, conferindo-lhe portanto a existência interior que não lhe reconhecia antes. Ao aperceber-se da companhia dessa criatura, Caeiro deixa de poder ser apenas a pessoa sozinha que era até então e passa a ser Caeiro mais aquilo que agora o acompanha: «Já não sei andar só pelos caminhos, / porque já não posso andar só» (PESSOA, 2015: 69).

No momento em que deixa de haver sol (ou um Menino Jesus em quem o astro é figurado), Caeiro fica perante a ausência daquilo que antes o acompanhava e por intermédio do qual podia ver toda a realidade exterior, começa a pensar nele para suprir essa ausência, e apercebe-se da sua antiga presença. *O Pastor Amoroso* dá conta da evolução dessa percepção, terminando com a descoberta inevitável de que afinal ninguém o amara: «amei, e não fui amado, o que só vi no fim» (PESSOA, 2015: 69). Ao descobrir-se, ao ver-se a si mesmo, Caeiro perde em definitivo o seu aspecto larvar original e deixa de ser quem fora. Como explicado anteriormente, passa a ser Ricardo Reis, que deve então ser entendido

como uma espécie de segunda natureza de Caeiro. E quem é o Caeiro que assina os *Poemas inconjuntos*? Em poucas palavras, a própria consciência que Caeiro não tinha antes; o lado de dentro da criatura cindida cujo lado de fora é agora Ricardo Reis. É nesse sentido que me parece justo falar desse ciclo de poemas como uma obra póstuma.

Em «Ambiente», um texto publicado na revista *presença* em 1927, Álvaro de Campos declara que «a vida é o lado de fora da morte». Em certa medida, Ricardo Reis é o lado de fora da criatura em cujo interior jaz agora Caeiro morto. Mas Caeiro é mais do que isso. Enquanto habitante privilegiado desse espaço interior, Caeiro corresponde à consciência que Ricardo Reis tem de si. Como Campos também diz no mesmo texto, «um deus, no sentido pagão, isto é, verdadeiro, não é mais que a inteligência que um ente tem de si próprio, pois essa inteligência, que tem de si próprio, é a forma impessoal, e por isso ideal, do que é». Caeiro é o ideal de vida de Ricardo Reis, mas é também a forma impessoal que, no momento em que tomou conhecimento da sua própria pessoa, passou a existir dentro de si. «Formando de nós um conceito intelectual», diz ainda Álvaro de Campos, «formamos um deus de nós próprios» (PESSOA, 2000: 367). Ao descobrir-se, Caeiro separa-se então de si mesmo e dá lugar a uma criatura cindida em cujo interior o próprio Caeiro passa a existir como um deus.

Há um poema ortónimo de 1935 que resume em poucas quadras o processo de metamorfose que acabo de descrever. Refiro-me a «Eros e Psique». O poema narra a história de dois amantes (uma princesa adormecida e um infante que virá acordá-la) que desconhecem a existência um do outro: «Longe o infante, esforçado, / sem saber que intuito tem, / rompe o caminho fadado. / Ele dela é ignorado. / Ela para ele é ninguém». Tal como o infante deste poema, que busca sem saber a princesa em quem nem sequer pensava, o caminho percorrido por Caeiro n' *O Guardador de Rebanhos* leva-o ao encontro de uma amada que não procurava. O que acontece ao infante no final do poema, ao chegar «onde em sono ela mora», é de resto o que acontece a Caeiro n' *O Pastor Amoroso*: infere a existência da amada, enamora-se dela e, por fim, percebe que ela não é senão uma abstracção de si mesmo: «e, inda tonto do que houvera, / à cabeça, em maresia, / ergue a mão, e encontra hera, / e vê que ele mesmo era / a Princesa que dormia» (PESSOA, 2006: 134-135). Enquanto criança em quem a alma ainda não despertou, Caeiro é o deus Eros rompendo o «caminho fadado» que o levará a descobrir a sua própria alma adormecida. É dessa descoberta que nasce Ricardo Reis, a criatura cindida na qual se actualiza a tensão conjugal entre Eros e Psique, entre aquilo que Caeiro fora até então e a alma (ou a consciência) que nessa altura passa a conhecer.

## BIBLIOGRAFIA

---

AMADO, Nuno, *Ricardo Reis (1887-1936)*, tese de doutoramento no Programa em Teoria da Literatura, Universidade de Lisboa, 2016 (disponível em [http://www.lettras.ulisboa.pt/images/areas-unidades/literaturas-artes-culturas/programa-teoria-literatura/documentos/amado2\\_def.pdf](http://www.lettras.ulisboa.pt/images/areas-unidades/literaturas-artes-culturas/programa-teoria-literatura/documentos/amado2_def.pdf)).

---

PESSOA, Fernando, *Alberto Caeiro: Poesia*, ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

---

PESSOA, Fernando, *Crítica: Ensaios, Artigos e Entrevistas*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.

---

PESSOA, Fernando, *Poemas de Alberto Caeiro*, ed. Ivo Castro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.

---

PESSOA, Fernando, *Poemas de Ricardo Reis*, ed. Luiz Fagundes Duarte, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

---

PESSOA, Fernando, *Poesia: 1931-1935 e Não Datada*, ed. Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

---

PESSOA, Fernando, *Prosa de Álvaro de Campos*, ed. Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello, com colaboração de Jorge Uribe, Lisboa, Babel, 2012.

---

PESSOA, Fernando, *Prosa de Ricardo Reis*, ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

---

PESSOA, Fernando, *Prosa Íntima e de Autoconhecimento*, ed. Richard Zenith, *Obra Essencial de Fernando Pessoa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.

# Curadoria e revogação: o caso Pessoa<sup>10</sup>

*Pedro Tiago Ferreira*

---

<sup>10</sup> O presente texto é uma versão abreviada de *Curadoria e Revogação: O Caso Pessoa*, tese de doutoramento em Teoria da Literatura apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

## I. 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 começamos 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?», e surge a partir de dois vectores, discutidos na segunda secção deste estudo, mas que poderão ser desde já sucintamente mencionados: 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 igualmente na secção 2.

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, 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.

Quanto ao segundo problema, este pode ser formulado 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 crítico 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 froucaltivamente 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 críticos textuais diferentes. Como defendemos ao longo deste estudo, estabelece-se uma co-autoria entre Pessoa e o respectivo crítico textual de uma dada obra, o que 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*. Esta ideia acarreta consigo algumas implicações jurídicas que são discutidas na secção 4.

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 críticos textuais são co-autores das obras que editam 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. A visão da crítica textual como consubstanciando uma situação de co-autoria *sui generis* emerge muito claramente a partir da qualificação do crítico textual como um curador textual, algo que resulta da sua actividade enquanto interveniente no texto literário à luz do primeiro problema discutido no presente ensaio, e que é discutido na secção 3.

Por razões que ficarão perceptíveis ao longo da secção 6, 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. Torna-se, por isso, necessário desenvolver o conceito de «revogação literária», o que é feito na secção 5.

## II. AUTORIDADE E RESPONSABILIDADE TEXTUAL

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 querem 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 no final desta secção, 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.

### II.I. O argumento «contra a teoria»

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 (KNAPP e MICHAELS, 1985: 11)<sup>11</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 (KNAPP e MICHAELS, 1987), e estendem o argumento expressamente aos textos jurídicos (KNAPP e MICHAELS, 1992a).

<sup>11</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.»

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 (KNAPP e MICHAELS, 1985: 11-12)<sup>12</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 (KNAPP e MICHAELS, 1985: 12)<sup>13</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 (KNAPP e MICHAELS, 1985: 24)<sup>14</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 (KNAPP e MICHAELS, 1985: 13-18). No seio da teoria negativa, Knapp e Michaels destacam argumentos de Paul de Man (KNAPP e MICHAELS, 1985: 21-24).

---

12 «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.»

13 «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.»

14 «[T]he positive theorist adds intention, the negative theorist subtracts it.»



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 vê 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 *as-semelhar-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 (KNAPP e MICHAELS, 1985: 15-16)<sup>15</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. 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,

---

15 «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.»

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 em 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 quer dizer no momento em que o redige.

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 abstratas e pré-intencionais (KNAPP e MICHAELS, 1985: 21, nota 12)<sup>16</sup>.

---

16 «[A] dictionary is an index of frequent usages in particular speech acts — not a matrix of abstract, pre-intentional possibilities.»

Assim, pelos motivos avançados ao longo desta subsecção, 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 que não existe linguagem independente de uma intenção. Interpretar é unicamente entender a intenção do autor, que é manifestada através do seu texto.

## II.II. A objecção de Parker

A propósito da posição resumidamente descrita na subsecção 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 (PARKER, 1983: 72)<sup>17</sup>. Com efeito, sem embargo de todo o significado válido ser o significado do autor (PARKER, 1984: IX)<sup>18</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<sup>19</sup> 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 (PARKER, 1984: IX)<sup>20</sup>. Esta teoria foi desenvolvida a partir de um texto apresentado por W. W. Greg numa conferência em 1949, e publicado um ano depois (GREG, 1950). 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 (GREG, 1950: 23, nota 7)<sup>21</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.

17 «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.»

18 «All valid meaning is authorial meaning.»

19 Para uma história da crítica textual tradicional e da crítica textual moderna, bem como para a distinção entre ambas, cf. McGann, 1992.

20 «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.»

21 «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.»

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 (PARKER, 1983: 73)<sup>22</sup>. Para fundamentar esta afirmação Parker recorre a uma ideia de John Dewey, a de que o significado é incutido 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 (PARKER, 1983: 73)<sup>23</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.)<sup>24</sup>, podendo argumentar-se que a não rejeição equivale a uma aceitação tácita das alterações<sup>25</sup>, 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 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,

---

22 «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.»

23 «[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”.»

24 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).

25 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.

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 accidental, não sendo intencionado nem pelo autor, nem por outrem (PARKER, 1983: 74)<sup>26</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 subsecção, abordando a segunda na subsecção subsequente.

### II.III. Trechos sem significado e significados accidentais

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, 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 (PARKER, 1983: 73)<sup>27</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

26 «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.»

27 «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.»

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, 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 distingam 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 afirmar 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 accidental em resultado de lapsos, e de passagens cujo significado não

tem sentido, 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 (KNAPP E MICHAELS, 1992b: 187)<sup>28</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 (SEARLE, 1999: 22-127) e Paul Grice (GRICE, 1991: 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 se tornar 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

---

28 «[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.»



Searle, é apenas usado incidentalmente para propósitos de comunicação humana (FISH, 1994: 106)<sup>29</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 (FISH, 1994: 97)<sup>30</sup>, cujo constituinte definidor seria a sua capacidade de transportar mensagens (FISH, 1994: 101)<sup>31</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 (FISH, 1994: 101-102)<sup>32</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, resta-nos 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 pense que as necessidades intrínsecas à produção de um texto coerente sejam 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,

---

29 «[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.»

30 «“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.»

31 «For some, the defining constituent of ordinary language, or language, is its capacity to carry messages.»

32 «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.»

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>33</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 empregado 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

---

33 Cf. Davidson, 2005.

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 inteligível 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» (WIMSATT e BEARDSLEY, 1954: 3)<sup>34</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 (FERREIRA, 2015a: 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 (PARKER, 1984: p. X)<sup>35</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 subsecção, não merece acolhimento.

## II.IV. 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 (FOUCAULT, 1969: 11)<sup>36</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, 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.

34 «[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.»

35 «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.»

36 «[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.»

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 accidental 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 80 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>37</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.

---

37 Cf. Timpanaro, 2012.

O método procurava, assim, «limpar o texto» das suas corruptelas, e, por conseguinte, produzir, ou aproximar, por subtração (das corruptelas) o documento original perdido, o «texto dotado de autoridade» (MCGANN, 1992: 15)<sup>38</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 (MCGANN, 1992: 15-16)<sup>39</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 (MCGANN, 1992: 30)<sup>40</sup>. Deste modo, como nota Jerónimo 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 (PIZARRO, 2012a: 145-146)<sup>41</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 de 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

---

38 «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".»

39 «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.»

40 «[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).»

41 «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.»

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 (MCGANN, 1992: 56-57)<sup>42</sup>.

Dito de outro modo, os esforços da crítica tradicional resultam num texto que *podia 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.

---

42 «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.»

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 (MCGANN, 1991: 21)<sup>43</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, máxime 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 (EGGERT, 2009) onde é traçada 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<sup>44</sup>.

---

43 «[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.»

44 Para um aprofundamento das ideias de Eggert cf. Ferreira, 2016: 241-250.



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) (MCGANN, 1991: 21)<sup>45</sup>.

Como afirmámos no início desta secção, 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

---

45 «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).»

tece as considerações mencionadas no início da presente subsecção. 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 accidentais ou trechos sem significado, algo que, como tivemos oportunidade de demonstrar, 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 despidiendos, mas sim quanto às conclusões avançadas. Não há textos cujo significado seja 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.

### III. CURADORIA TEXTUAL

#### III.I. Tipos de filólogo

Nesta subsecção, pretendemos demonstrar que os filólogos aos quais a pergunta «O que é um filólogo?», ligada à primeira questão sobre a qual o presente trabalho incide, se refere são os revisores editoriais e os críticos textuais, com o intuito de ressaltar que os argumentos sobre curadoria e co-autoria desenvolvidos ao longo deste ensaio se aplicam somente a estes filólogos; todavia, o universo daqueles que podem ser, com propriedade, denominados «filólogos» é mais vasto. Com efeito, 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 subdisciplina filológica centrada na interpretação especificamente literária da cultura (MCGANN, 1999)<sup>46</sup>.

Pode constatar-se, a partir desta observação, que a Filologia era, tradicionalmente, uma disciplina que abarcava várias subdisciplinas 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 subdisciplinas especializadas não as consideram, actualmente, como subdisciplinas da Filologia, mas sim como disciplinas totalmente autónomas. Em relação ao caso português<sup>47</sup>, 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.

46 «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.»

47 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.

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. (CASTRO, 1999: 602-603)

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 subdisciplinas 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, «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» (CASTRO, 1999: 604). As principais disciplinas desencadeadas pela Filologia são, de acordo com Castro, a paleografia, a codicologia, a manuscriptologia e a bibliografia material (CASTRO, 1999: 604-605).

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 subdisciplinas 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 subdisciplinas 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 empregadas, 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 mais bem 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 (BOWERS, 1966: 4)<sup>48</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 (BOWERS, 1966: 7)<sup>49</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 empregadas 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 empregadas, 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 de ter noções básicas de cardiologia, e vice-versa, pois há uma interligação entre o cérebro

---

48 «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.»

49 «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.»

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, de ter conhecimentos elementares de análise hermenêutica e das ferramentas usadas na edição de texto, dado que o objecto de estudo de ambos é o mesmo, a saber, o texto. As considerações de Parker e de McGann analisadas ao longo da secção 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<sup>50</sup>. 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 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 de se empregar métodos de análise literária, do mesmo modo que, para se elaborar críticas literárias, os literatos têm de 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 empregadas, é mais correcto referir que há uma especialização. Com efeito, certos métodos empregados 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, de estar a par da existência de procedimentos de edição textual como, por exemplo, a transcrição, que é partilhada tanto pela edição diplomática como pela edição crítica, bem como

---

50 Em todo o caso, no nosso entender, na medida em que os filólogos são amigos (φιλος [*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.

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>51</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, portanto, 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 subdisciplinas da Filologia.

### III.II. Da curadoria em geral à curadoria textual

Entrando, assim, no tema da curadoria textual, temos que, tal como observa Hans Ulrich 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 subsecção anterior, deve ser mantido enquanto termo de arte para designar

---

51 Acerca da importância da crítica textual para a linguística cf. Bowers, 1966: 152-155.

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 (GUMBRECHT, 2003: 3)<sup>52</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 subsecção 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 in-

---

52 «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.»



terior do mesmo como em transporte, de se certificar de 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-lo/a ou restaurá-lo/a 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<sup>53</sup>.

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 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.

A qualificação do texto como sendo um património do seu autor não coincide totalmente com os sentidos económico e jurídico do termo. 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. [...]

53 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, 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.

[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 [...]. (COSTA, 1999: 277-278)

Esta citação de Almeida Costa é retirada da sua anotação ao artigo 217.º do Código Penal, epígrafado «burla», e surge no contexto de uma refutação da utilidade da concepção personalista de «património» para a interpretação da expressão «prejuízo patrimonial», presente no n.º 1 do artigo mencionado, tendo em vista a definição do tipo do crime de burla. Não obstante 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 Jacinto do 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.

Deste modo, 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.

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 de 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. Este tipo muito especial de curadoria vai para além da curadoria em geral. 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. 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*.

#### IV. CO-AUTORIA SUI GENERIS

Obras como o *Livro do Desassossego* ou *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* são, na realidade, obras futuras, «livros por vir», na conhecida formulação de Maurice Blanchot sobre a obra de Stéphane Mallarmé (Blanchot, 1959: 326-358), 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 objectivo reconstituir o texto original, o texto tal como o seu autor o criou, não obstante todas as dificuldades identificadas pelos autores mencionados *supra* neste estudo, 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». 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.

A qualificação do curador textual como um co-autor *sui generis* provoca alguns efeitos jurídicos não despidiendos, sobre os quais valerá a pena determo-nos, ainda que resumidamente.

Tal 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 (ASCENSÃO, 2012: 105). Segundo Oliveira Ascensão, a «terceira hipótese resulta da possibilidade de o direito de autor passar do titular originário

a outras pessoas» (ASCENSÃO, 2012: 105), tal como acontece, de acordo com Luís de Menezes Leitão, «nos casos de sucessão por morte ou transmissão por acto *inter vivos*» (LEITÃO, 2011: 104) dos direitos patrimoniais de autor, razão pela qual o n.º 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 n.º 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» (LEITÃO, 2011: 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, 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» (ASCENSÃO, 2012: 105-106).

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 os argumentos apresentados pela 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<sup>54</sup>.

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 no final da subsecção anterior, 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,

---

54 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 de o 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 de se encontrar protegido através da tutela concedida ao direito moral de autor.

literária do curador textual deve ser reconhecida juridicamente, argumentamos, contudo, que o caso Pessoa, nomeadamente ao nível dos textos incompletos por inacabamento, configura um exemplo marcante de co-autoria literária do curador textual que deve ser reconhecida juridicamente, dado que o curador textual dos textos pessoais incompletos por inacabamento é co-criador intelectual das obras por si curadas em virtude de a criação dessas mesmas obras depender não só dos textos escritos por Pessoa, mas também de outros actos criativos desempenhados por curadores textuais, como, e utilizando o *Livro do Desassossego* como exemplo paradigmático, as decisões que se prendem com a inclusão ou exclusão de trechos e o respectivo ordenamento, que são, efectivamente, criações intelectuais. Por este motivo, o curador textual será, para efeitos do artigo 11.º e do n.º 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 (ASCENSÃO, 2012: 17-19), 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» (ASCENSÃO, 2012: 11-12).

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 de 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 cujo 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 curado 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 patrimonial 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 sobre trechos que, quando reunidos, se podem designar, *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<sup>55</sup>. 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 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.

## V. REVOGAÇÃO LITERÁRIA

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 secção anterior, em que termos se deve reconhecer juridicamente este facto. Contudo, existe uma consequência literária não despidida 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, 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

---

<sup>55</sup> 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.

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 objectivos 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 autovinculativa, não tem, necessariamente, de 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 produzirem 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 *infra* 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 reinstalação de uma das edições revogadas, que, assim, passará, a partir desse momento, a ser considerada canónica. 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 habitual-

mente 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<sup>56</sup>.

Este esclarecimento acerca dos efeitos produzidos pela escolha de uma determinada edição como sendo canónica é susceptível de levantar três questões, que serão discutidas ao longo desta e da próxima secção. 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 existe, 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. Na próxima secção, discutiremos a terceira questão, que passa por fundamentar a asserção acima feita segundo a qual os filólogos, quer se trate de curadores textuais ou de críticos literários, têm necessariamente de tomar uma decisão revogatória através da escolha de uma edição canónica.

## V.I. 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?

---

<sup>56</sup> 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.

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, 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<sup>57</sup>.

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<sup>58</sup>. 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 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

57 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 secção 4, que se 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.

58 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. Martínez, 2015: 55-61.

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<sup>59</sup>; o acesso a qualquer texto poderá ser suprimido se os exemplares dos suportes do texto forem destruídos, mas esta situação é alheia à revogação<sup>60</sup>. 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 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

59 Sobre esta questão cf. Ferreira, 2015b.

60 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 de 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 desviam de um padrão.



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.

## V.II. Revogar obras literárias

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, 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<sup>61</sup>. 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 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 n.º 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 as mesmas virem a 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,

---

61 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.

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<sup>62</sup>.

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 se apropriar 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.

---

62 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 de 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 na secção 4 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 juriconsultos 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». A «linguagem técnica», tal como a «linguagem comum», existe somente em actos de fala.

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.

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 de 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 e de McGann 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 serem 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 Montalvôr, 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» (CASTRO, 1986: 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 se encontrar 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 de usar critérios hermenêuticos susceptíveis de revelarem 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, 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

peçoana, fundamentar opções entre variantes ou, no caso do *Livro do Desassossego*, fundamentar, 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 *supra*, não constitui uma decisão irrevogável; 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 subcomunidades rivais que existem dentro da comunidade de pessoanos<sup>63</sup>. 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.

Assim, 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 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

---

63 A comunidade de pessoanos, bem como as subcomunidades que a compõem, configura um exemplo daquilo que Fish designa por «comunidades interpretativas». Cf. Fish, 1994: 167-173.



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 aqui tecidas dão a entender, bem como as que teremos oportunidade de desenvolver na próxima secção, actos de revogação literária não se encontram circunscritos aos autores originários 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 desta secção, 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 desta secção, cremos que tem o mérito de evitar confusões terminológicas.

## VI. A EDIÇÃO CANÓNICA

### VI.I. 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 Hans Walter 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 terceira secção, 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. 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 (KIDD, 1988)<sup>64</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,

---

64 «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.»

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 (EGGERT, 2009) e Pizarro (PIZARRO, 2012a), 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. De facto, 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 secção 4; 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<sup>65</sup>, o que conduz 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 curador que enceta a tarefa, 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, além de que, no caso 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.

---

65 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.

No entanto, o carácter inacabado da obra pessoana em geral, e do *Livro do Desassossego* em particular, «permite», nas palavras de António 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, [...] [que consistem numa] massa de textos inéditos, muitos deles inacabados ou parte de conjuntos mais amplos que *só conjecturas editoriais poderão procurar recompor* (FEIJÓ, 2013: 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 o exemplifica o *Livro do Desassossego*, encontra-se precisamente no pólo oposto. 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*, Montalvôr 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, Montalvôr

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, Montalvôr tomou como base o nosso manuscrito<sup>66</sup>, 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.

---

66 *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. Castro, 1986: 11.

Coube-lhe a decifração de letras difíceis, assim como a decisão central, e mais desastrosa, de copiar a primeira versão oferecida pelo manuscrito, por ser a mais legível, desprezando todas as revisões posteriores do texto, inclusivé quando a versão inicial está riscada. (CASTRO, 1986: 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*» (CASTRO, 1986: 10; itálicos nossos).

Mais do que aplicar os critérios que conduzem 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 de 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 Montalvôr 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 de considerar-se, isso sim, que há tantas obras literárias intituladas *Livro do Desassossego* (ou *Desasocego*) quanto o número



de edições existentes<sup>67</sup>. A próxima subsecção 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».

## VI.II. 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 21 000 peças autógrafas, manuscritas e dactiloscritas» (CASTRO, 1993: 843).

A discrepância entre os números, avançados por diferentes autores, de coisas corpóreas que compõem o espólio pessoano (Pizarro menciona «30 000 papéis» [PIZARRO, 2012b: 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<sup>68</sup>.

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

67 Esta afirmação deve ser qualificada na medida em que não é seguro que, por exemplo, a 2.<sup>a</sup> edição da responsabilidade de Zenith seja uma obra literária distinta da 1.<sup>a</sup> 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.

68 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 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» (CASTRO, 1993: 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); consultado em 13/03/2018.

multiplicam, embora não sejam tão numerosos. A edição facsimilada de *O Guardador de Rebanhos* efectuada por Castro acaba por fornecer 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» (CASTRO, 1986: 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» (CASTRO, 1990: 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 (CASTRO, 1990: 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 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. (CASTRO, 1990: 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 ripristinadas, tal como defendemos na secção anterior. 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 (SEPÚLVEDA, 2013: 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 (SEPÚLVEDA, 2013: 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» (CASTRO, 1990: 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 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, além da excepção mencionada *supra*, 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 terceira secção deste estudo, 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 Montalvôr 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 pessoais 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 pessoais 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 excepção em relação ao paradigma, que passa por, na medida do possível, analisar as obras pessoais 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 pessoal, no âmbito de uma crítica literária em concreto, não pode, coerentemente, fora dos casos em que opere a excepção 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 cheguem 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 (FISH, 1994). 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 de 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.

## VII. 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 efectuada na segunda secção deste estudo acaba por conduzir 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 secção 4, 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. 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 secção 3, não têm o hábito de destrinçar 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 ao longo da segunda secção 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 se considerar 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<sup>69</sup>. A 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 Montalvôr. 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

69 Observe-se 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 *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).



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*<sup>70</sup>, ao passo que o haverá a obras com as características de *Ulysses*; 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<sup>71</sup>. No entanto, a atribuição de autoria foucaultiana a Platão é justificada pela tradição criada antes de se descobrir 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 trata 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

---

70 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 de 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 de decidir a ordem pela qual lerá os trechos e quais serão as variantes 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.

71 Cf., a título de exemplo, o volume intitulado *Complete Works*, curado por John M. Cooper e D. S. Hutchinson.

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

Contudo, na esmagadora maioria das situações 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<sup>72</sup>. 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 Montalvôr 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 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

---

72 Existem excepções na medida em que as obras anónimas, 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 despendida 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* (SIGÜENZA, 1909: 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.

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. 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 empolado. 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 da secção 6, 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 pessoais a intervirem arbitrariamente; na realidade, os curadores textuais pessoais, 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 subcrevemos, 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 se 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, 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 de 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.

## BIBLIOGRAFIA

---

ASCENSÃO, José de Oliveira, *Direito Civil — Direito de Autor e Direitos Conexos*, Coimbra, Coimbra Editora, 2012.

---

BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à Venir*, Paris, Gallimard, 1959.

---

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

---

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

---

CASTRO, Ivo, «A Casa a Meio do Outeiro», *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1990, pp. 343-349.

---

CASTRO, Ivo, «Os Inícios da Edição Crítica de Fernando Pessoa», *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas, Tomo VIII*, curado por Ramón Lorenzo Vázquez, Corunha, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993, pp. 843-850.

---

CASTRO, Ivo, «Filologia», *Biblos — Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 2, Lisboa, Verbo, 1997, pp. 602-609.

---

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

---

DAVIDSON, Donald, *Truth, Language, and History*, Oxford, Clarendon Press, 2005.

---

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

---

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

---

FERREIRA, Pedro Tiago, «Contra as Teorias da Interpretação no Direito e na Literatura», *Revista Jurídica Luso-Brasileira*, ano 1, n.º 2, 2015a, pp. 1787-1852 (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); consultado em 13-03-2018).

---

FERREIRA, Pedro Tiago, «Trechos e Fragmentos: O Caso Pessoa», *Revista Colóquio/Letras*, n.º 190, 2015b, pp. 141-152.

---

FERREIRA, Pedro Tiago, «Filologia como Curadoria: O Caso Pessoa», *Filologia e Linguística Portuguesa*, vol. 18, n.º 2, 2016, pp. 231-262.

---

FISH, Stanley, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, 8.ª reimp., Cambridge, Harvard University Press, 1994.

---

FOUCAULT, Michel, «Qu'est-ce qu'un Auteur?», *Littoral*, n.º 9, 1983, pp. 3-32.

---

GREG, W. W., «The Rationale of Copy-Text», *Studies in Bibliography*, vol. 3, 1950, pp. 19-36.

---

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

---

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

---

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

---

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

---

KNAPP, Steven, MICHAELS, Walter Benn, «Against Theory 2: Hermeneutics and Deconstruction», *Critical Inquiry*, vol. 14, n.º 1, 1987, pp. 49-68.

---

KNAPP, Steven, MICHAELS, Walter Benn, «Intention, Identity, and the Constitution: A Response do David Hoy», *Legal Hermeneutics — History, Theory, and Practice*, curado por Gregory Leyh, Oakland, University of California Press, 1992a, pp. 187-197.

---

KNAPP, Steven, MICHAELS, Walter Benn, «Reply to George Wilson», *Critical Inquiry*, vol. 19, n.º 1, 1992b, pp. 186-193.

---

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

---

MARTINEZ, Pedro Romano, *Da Cessação do Contrato*, 3.ª ed., Coimbra, Almedina, 2015.



---

McGANN, Jerome J., *The Textual Condition*, Nova Jérsia, Princeton University Press, 1991.

---

McGANN, Jerome J., *A Critique of Modern Textual Criticism*, 2.<sup>a</sup> ed., Charlottesville, University of Virginia Press, 1992.

---

McGANN, Jerome J., «Our textual history», *The Times Literary Supplement*, 20 de Novembro de 1999.

---

PARKER, Hershel, «Lost Authority: Non-sense, Skewed Meanings, and Intentionless Meanings», *Against Theory — Literary Studies and the New Pragmatism*, curado por W. J. T. Mitchell, Chicago, University of Chicago Press Journals, 1985, pp. 72-79.

---

PARKER, Hershel, *Flawed Texts & Verbal Icons — Literary Authority in American Fiction*, Evanston, Northwestern University Press, 1984.

---

PIZARRO, Jerónimo, *La Mediación Editorial — Sobre la Vida Póstuma de lo Escrito*, Madrid/Francoforte, Iberoamericana/Vervuert, 2012a.

---

PIZARRO, Jerónimo, *Pessoa Existe?*, Lisboa, Babel, 2012b.

---

SEARLE, John, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

---

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

---

SIGÜENZA, José de, *Historia de la Orden de San Jerónimo, Tomo II*, 2.<sup>a</sup> ed., Bailly Bailliére e Hijos, 1909.

---

TIMPANARO, Sebastiano, *La Genesi del Metodo del Lachmann*, UTET Università, 2012.

---

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

# Porquê tal coisa a respeito de outra ou o desespero da diferença — o fragmento como programa estético em Fernando Pessoa

*Raquel Nobre Guerra*

## RESUMO

Isso é toda uma literatura que eu criei e vivi, que é sincera, porque é sentida, e que constitui uma corrente com influência possível, benéfica incontestavelmente, nas almas dos outros. [...] Chamo insinceras às coisas feitas para fazer pasmar, e às coisas, também — repare nisto, que é importante — que não contêm uma fundamental ideia metafísica, isto é, por onde não passa, ainda que como um vento uma noção da gravidade e do mistério da Vida. Por isso é sério tudo o que escrevi sob os nomes de Caeiro, Reis, Álvaro de Campos. Em qualquer destes pus um profundo conceito da vida, diverso em todos três, mas em todos gravemente atento à importância misteriosa de existir.

Lemos nesta passagem da correspondência a Armando Côrtes-Rodrigues, de 1915, a formulação do que transversalmente servirá de mote a esta discussão: o fragmento como programa estético na produção literária de Fernando Pessoa; valor metodológico e modal deste na construção da heterogênesse; dimensão ontológica do fragmento, suas implicações e oposições categoriais; o idêntico e a identidade no contrato entre vida real e ficcional: porquê tal coisa a respeito de outra ou o desespero da diferença.

# O lugar do esoterismo na classificação da biblioteca de Fernando Pessoa

*Rita Catania Marrone*

## RESUMO

Se é verdade, como já afirmou Georg Rudolf Lind, que da biblioteca de Fernando Pessoa impressiona o espaço reservado à astrologia e às ciências ocultas, é também verdade que este espaço não está bem definido: os numerosos livros relacionados com esoterismo espalham-se de modo tentacular pelas nove classes em que o acervo livreiro do poeta foi dividido e pedem para ser procurados, encontrados e reconhecidos. Com efeito, o esoterismo tem por si próprio um carácter rizomático, que foge à repartição tradicional das ciências. Desta consideração nasce a oportunidade para conversar sobre o espaço ocupado por este tema na reflexão académica contemporânea, em geral, e na biblioteca de Fernando Pessoa, no específico.

# Notas sobre a construção do autor em Francisco Sanches (com Fernando Pessoa ao fundo)

---

*Rui Sousa*<sup>73</sup>

É evidente, ao longo do *Que Nada se Sabe* (QNS), um elaborado exercício de composição da própria figura por parte de Francisco Sanches, que percorre a sua evolução intelectual e o modo como se procura destacar dos discursos alheios e dos seus procedimentos entendidos como dogmáticos. O ponto de vista de Sanches, apontando para um afastamento relativamente aos interlocutores aos quais se dirige polemicamente, converge no sentido de uma modelação de si enquanto indivíduo excecional, assumindo-se como autónomo e absolutamente livre no âmbito do paradigma intelectual que o orienta e que vai expondo.

Este exercício tem repercussões desde logo nos dois textos prefaciais, uma carta-dedicatória dirigida a Diogo de Castro<sup>74</sup> e uma outra, datada de 1 de janeiro de 1576, dirigida ao leitor, na qual se acentua o impulso dialogante, justificativo, consciente da singularidade do que tem a transmitir, dos seus pontos de partida e das potenciais discordâncias e polémicas que resultarão da leitura do texto<sup>75</sup>.

A carta dirigida ao «integérrimo e sábio Diogo de Castro» começa por delinear as circunstâncias em que a obra foi concluída e os motivos que conduziram à sua publicação naquele momento, recorrendo com particular incidência a um motivo literário particularmente prolífero sobretudo a partir do Romantismo e ao qual Pessoa não ficará indiferente, aquele que aponta para o acaso e para o carácter relativamente involuntário da descoberta do manuscrito: «Passando há pouco em revista os meus livros, incidiu por acaso a minha atenção sobre este opúsculo, escrito por mim sete anos antes».

Este suposto acaso — corroborado pelo mau estado de conservação do manuscrito, seguida que fora em boa parte a lição horaciana de adiar por um período de nove anos a publicação dos escritos originais — contrasta com uma série de afirmações que, mais ou menos subtis, são tudo menos próprias de alguém que quase esquecera um texto de tal importância, correndo o risco da sua quase completa destruição, e que invoca a necessidade de impedir essa mesma corrupção do papel pelas traças como argumento para publicar antes de tempo o escrito: a confiança em que o texto, apesar da sua suposta precocidade, «pode ter longa vida»; o sentido da organização da obra, que, em virtude de outras obras em vias de publicação, esclarece que «convém que esta as anteceda»; a sugestão de que o texto estava sujeito a um processo de escrita contínua, que poderia conduzir ao seu inacabamento perpétuo, potencialmente deturpando-lhe o con-

74 Diogo de Castro, ao qual Sanches dedicou também a sua primeira obra, «O Cometa do Ano de 1577», como nota Elaine Limbrick, responsável pelos comentários à edição inglesa da obra, cuja tradução ficou a cargo de Douglas F. S. Thomson, foi um poeta e novelista, ligado à Faculdade de Medicina da Universidade de Coimbra, que Sanches terá conhecido em Roma (SANCHES, 1988: 166-167, n. 8).

75 As citações das obras de Francisco Sanches que faremos remetem para a seguinte edição: SANCHES, Francisco, *Obra Filosófica*, pref. Pedro Calafate, Lisboa, INCM, 1999. Indicaremos as páginas referidas entre parêntesis, exceto quando mencionarmos algumas das propostas de tradução de Rui Bertrand Romão, que serão devidamente identificadas.

teúdo imediato; finalmente, e em relação a este último argumento, a confiança absoluta nas capacidades de um texto que parecera ter sido praticamente esquecido, não tanto pelo tempo de espera entre a suposta data em que fora escrito e a edição (1576 e 1581), já que a autoridade horaciana o justificava, mas sobretudo pelo «acaso» que conduziu à sua recuperação: «Saia, portanto, a campo com bons auspícios, como soldado que vai batalhar contra a mentira».

O âmbito explicitamente guerreiro que Sanches escolhe para apresentar a sua obra prolonga-se logo em seguida na própria justificação da dedicatória, na medida em que Diogo de Castro poderia servir como «acampamento» protetor relativamente às previstas investidas do «inimigo» (cuja identidade é sempre deixada em aberto) e ao mesmo tempo como participante na minuciosa estratégia da qual se assume como orquestrador e na qual a obra é uma peça-chave: «e para que não suceda que, por não o conheceres, lhes feches a porta, aí to mando com as minhas instruções, para em meu nome te saudar e para confirmar a nossa amizade, e ainda para que ele combata sob a tua bandeira. Recebe-o, pois, prazenteiramente, e alista-o entre os teus, e a nós com ele» (p. 61). Veja-se, desde já, a curiosa e ambígua relação que Sanches mantém com a sua própria obra e com o destinatário da dedicatória, na medida em que o texto, as intenções declaradamente combativas com que o produziu e o publicava e as «instruções» de uso são da sua autoria mas ambos — obra e autor — se colocam no mesmo patamar enquanto parte de um exército comandado pelo amigo.

A forte presença do autor é denunciada, desde logo, na rápida transição de um discurso que parecia retirar-lhe qualquer tipo de responsabilidade pelas circunstâncias e pelo futuro da obra, vinculado a uma descomprometida arrumação de manuscritos e livros, para outro que sublinha vigorosamente os seus intuitos programáticos, a confiança nos resultados a conquistar e a atitude bélica com que se dirige a um horizonte de opositores adivinhado mas deixado em aberto, coincidindo essencial com «a mentira», alvo abstrato, potencialmente infinito e cuja expansão se poderia processar a qualquer momento, deixando em aberto o alcance total do exercício crítico que o título sugere emblematicamente.

Antes de prosseguirmos a análise do texto, parece-nos relevante assinalar algumas semelhanças significativas entre o registo que Sanches assume neste documento e aquele que Pessoa adota em várias das cartas trocadas com os poetas da *presença*,

nomeadamente na célebre carta de 13 de janeiro de 1935<sup>76</sup>. A aparente desvalorização do conteúdo do que se afirma, assim como a suposta espontaneidade das afirmações deixadas ao sabor de um acaso, são associadas à realidade material dos documentos — no caso do *QNS*, o estado de desleixo em que o documento caíra ao fim de sete anos de abandono, no caso da carta a Casais Monteiro, a má qualidade do papel, sublinhada no primeiro parágrafo como um dos indicadores da prontidão, e portanto da ausência de cálculo, com que Pessoa constrói uma das mais célebres e prolíferas figurações de um autor a respeito da sua própria capacidade criativa. Argumento que, não esqueçamos, parece pouco fiável se nos lembrarmos da disponibilidade material que Pessoa assume, no final da carta, para tirar duas cópias da mesma e a convicção que tem no potencial futuro das considerações que tece, sublinhada ainda pela ânsia em, «para seu governo», saber imediatamente da receção da carta pelo destinatário<sup>77</sup>.

Num caso como noutro, a recuperação do *QNS*, motivando as considerações que Sanches dirige ao amigo, e a amplitude das «confidências» pessoais, cujo alcance parece atenuado por surgirem como resposta ao que numa carta anterior fora solicitado e não em virtude de uma livre iniciativa autobiográfica do poeta, parecem escapar ao domínio de uma vontade prévia.

No caso de Pessoa, o contraste discursivo entre a afirmação de uma identidade incapaz de controlar seja o que for, incluindo os sentidos do percurso editorial da própria obra, e a imediata afirmação convicta do potencial de acerto das opções tomadas é bem evidente, por exemplo, na resposta às questões em torno de *Mensagem*:

Concordo consigo, disse, em que não foi feliz a estreia, que de mim mesmo fiz, com a publicação de «Mensagem». Mas concordo com os factos que foi a melhor estreia que eu poderia fazer. Precisamente porque esta faceta — em certo modo secundária — da minha personalidade não tinha nunca sido suficientemente manifestada nas minhas colaborações em revistas [...] — precisamente por isso convinha que ella apparecesse, e que apparecesse agora. [...]

76 Como é conhecido, a carta tem inspirado uma série de textos importantes, de que destacamos a problematização de Jacinto do Prado Coelho, que sintetizou um dos problemas mais relevantes afirmando que «o leitor fica [...] sem saber se o poeta é médium ou fabricante, agente ou autor» (COELHO, 1973: 181), a centralidade desta leitura do *drama em gente* nos desenvolvimentos que Eduardo Lourenço lhe confere em *Pessoa Revisitado*, as discussões em torno da factualidade da descrição de como foram produzidos os poemas capitais dos heterónimos (cf. CASTRO, 2014: 12-25) ou ensaios sobre os intuítos mistificadores do texto, com impactos evidentes na receção presencista (cf. BAPTISTA, 2010: 25-42; TAMEN, 2015: 113-118). Acompanhamos algumas afirmações de Flávio Rodrigo Penteado num texto publicado numa recolha de ensaios dedicados precisamente à discussão do *Dia Triunfal*, que esta carta instaurou como mito pessoano (PENTEADO, 2014: 71-82).

77 Seria interessante confrontar pormenorizadamente a aproximação entre alguns dos traços mais peculiares desta missiva e os que também se percebem na carta de 11 de dezembro de 1931, dirigida a Gaspar Simões, e que pertence à sequência de cartas em que os presencistas se convertem em herdeiros privilegiados da redescritção em curso da imagem que Pessoa procurava deixar à posteridade. Em particular na sequência final, em que, depois de expor, recorrendo a boa parte das sugestões que em 1935 aprofundará e dirá com outra diversidade, a natureza simultaneamente literária e psiquiátrica da criação dramática da heteronímia. Também a insinuação súbita da presença de um potencial contexto alcoólico, neste caso como pretexto para a interrupção da carta, e as muitas afirmações que visam acentuar o quão pensada e emendada a carta terá sido, contrastando com outras que apontam para a espontaneidade da escrita, são comuns aos dois documentos (cf. PESSOA, 1998: 172-173).

O que fiz por acaso e se completou por conversa, fôra exactamente talhado, com Esquadria e Compasso, pelo Grande Architecto. (PESSOA, 1998: 252)<sup>78</sup>

Vejamos: a concordância com Casais Monteiro, remetendo para o plano do mero acaso editorial em que se deu a publicação de uma determinada obra — equivalente ao acaso de o QNS ter sido encontrado precisamente naquela ocasião e não em qualquer outra, por exemplo, o que estaria inicialmente previsto de acordo com a indicação horaciana ou, mesmo antes desse, outro qualquer que fizesse perigar o estado de conservação da obra, considerado já muito pouco recomendável na ocasião da redescoberta —, é desmentida, tanto pela coincidência de propósitos entre o acerto dos factos e a remissão da estratégia para o plano da predestinação de natureza religiosa ou cósmica, que já nem a expressão «fiz por acaso» ajuda a atenuar, como pela convicção — partilhada com Sanches — de que «convinha que ela aparecesse, e que aparecesse agora».

A vertiginosa transição de mero acaso, dado até como infeliz, pouco justificável e mesmo inadequado tendo em conta anteriores estruturações editoriais nas quais «nunca um livro do género de *Mensagem* figurava em número um», a uma absoluta conveniência ditada pelo projeto de divulgação de diferentes facetas de si enquanto autor é a mesma que vai de uma trivial arrumação de papéis e do modesto argumento do imperativo de conservar publicando-o, o que já estava finalizado há muito, correndo riscos de se deteriorar e perder irreversivelmente, ao já mais convincente argumento de que um texto está sempre sujeito a revisões e alterações, sendo portanto necessário publicá-lo a certa altura e antes que novas derivas condicionem os resultados nele fixados. É-o, ainda mais, em contraste com o argumento que aponta para a absoluta convicção com que se integra esta obra num projeto editorial — coisas que estariam prestes a conhecer a publicidade e que, como curiosamente ocorre com Pessoa, nunca seriam conhecidas — e com que se assume a sua enorme valia no combate que ocupa o autor em toda a sua obra.

O argumento do acaso antecedendo considerações decisivas é aliás extremamente recorrente no diálogo pessoano com os jovens presencistas. São relevantes circunstâncias como os permanentes atrasos no que respeita a certas respostas; o suposto extravio de alguns documentos, como a primeira versão da sua nota biográfica ou a colaboração supostamente enviada, mencionada na carta

---

78 Gustavo Rubim considera esta passagem um dos momentos fundamentais da transição do plano do autor para o do hiperautor, na medida em que produz uma «coincidência da autoria estrita — a escrita e publicação de livros — com uma autoria de ordem superior que dá sentido histórico e transcendental à obra que os livros realizam. No plano do hiper-autor, todo o livro é livro teleológico» (RUBIM, 2017: 13). Essa teleologia particular é a que corresponde a uma interpretação do escritor relativamente a todo o tipo de questões, que lhe permitem integrar os seus escritos de acordo com a interpretação que faz deles e de tudo o resto.



de 22 de janeiro de 1934; a insistência com que menciona — em pelo menos quatro cartas, três dirigidas a Gaspar Simões, a 16 de julho, 28 de julho e 22 de outubro de 1932, e ao próprio Casais Monteiro, a 26 de dezembro de 1933 — a nunca enviada «Nota» a respeito dos comentários de Casais Monteiro ao prefácio que escreveu para *Acrónios*, de Luís Pedro Moitinho de Almeida, no número 35 da revista coimbrã, que é em si mesma um eco crítico do impacto das considerações, até por permanecer na memória de Pessoa durante quase ano e meio, e que lembra outras promessas por cumprir como os mais extensos comentários aos livros de Teixeira de Pascoaes cujo envio vai agradecendo; ou a ideia que fica de que os poemas são enviados inadvertidamente, como o poema de Reis «que por acaso tinha ainda na algibeira» (PESSOA, 1998: 209), enviado a 18 de fevereiro de 1933, ou partilhados como meras curiosidades inocentes — nomeadamente os de cariz ocultista e mágico, como «O Último Sortilégio» ou mesmo a tradução do «Hino a Pã» de Aleister Crowley.

Voltemos à leitura da dedicatória a Diogo de Castro. Um dos mais estimulantes leitores da obra de Francisco Sanches, Rui Bertrand Romão, salienta, a este propósito, aquela que se exhibe como uma vasta transgressão de Sanches, que refere a autoridade clássica de Horácio para dela usufruir de acordo com a sua vontade e o seu próprio ritmo, ao mesmo tempo que supera a sua própria decisão inicial e que rebate, um por um, os seus próprios argumentos presentes, algo evidente, entre outros aspetos, na constituição do texto supostamente prematuro num soldado habilitado a servir os propósitos do xadrez sanchesiano, «encarado como de algum modo introdutório mas, também, [...] primogénito [...] e que possui um direito de precedência sobre aqueles, sugerindo uma certa prioridade» (ROMÃO, 2003: 76).

O ensaísta opõe-se, assim, à maioria dos estudiosos da obra do filósofo seiscentista, que tendem a ler o QNS como o que era para ser uma etapa inicial de um percurso que, começando num tom cético pelo menos a respeito de muitos dos principais fundamentos da cultura vigente no seu tempo e numa atitude sobretudo destrutiva, daria lugar a outras produções, nunca escritas ou pelo menos não publicadas pelos filhos na edição póstuma de 1636 e nunca encontradas, que tenderiam para a construção de um determinado conceito de ciência e, portanto, evidenciariam de modo conclusivo que o filósofo não seria um cético ou pelo menos não o teria sido permanentemente, tendo ultrapassado a sua «crise pírrónica».

Partindo da ideia de que este texto esconde uma suposta «dissimulação» conseguida através do que designa como uma «ficção cronológica [...] demasiado elaborada e sofisticada para a voz do Autor na epístola-dedicatória poder ser tida

como sincera» (ROMÃO, 2003: 77), Romão explora também algumas discrepâncias entre o conteúdo do texto destinado aos leitores e as posições assumidas no livro de que seria supostamente o mote, para concluir que a evolução intelectual do filósofo bracarense terá sido distinta daquela que normalmente se comenta, tendo contribuído o próprio exercício da escrita e alguns acidentes contemporâneos para a alteração do plano inicialmente estabelecido. O que, de resto, estaria em perfeita conformidade com os comentários de Sanches a respeito dos efeitos do tempo na evolução dos indivíduos e dos seus pensamentos e posturas.

Resumidamente, de acordo com esta leitura, o *QNS* teria começado por ser um prefácio destinado a acompanhar aquele que é muitas vezes mencionado como um projeto mais vasto ou pelo menos mais desenvolvido (entre outros, o *De Modo Sciendi* e o *Examen Rerum*), que tencionara refundir aquando da polémica que conduziu à publicação de «O Cometa do Ano de 1577» (1578), mas que conduziu progressivamente a algo muito mais vasto do que uma mera introdução, que conquistaria a sua autonomia e chegaria a colocar em causa algumas das principais conclusões a que entretanto havia chegado. Em função dessa evolução, o texto destinado ao leitor, que fora escrito em 1576 para servir de prefácio a teses muito mais condizentes com os indícios que ao longo do *QNS* espalha a respeito do que poderiam ter sido os conteúdos dos referidos projetos mais vastos e supostamente posteriores a 1581, teria sido adaptado para prefaciá-la aquela que se afigurara de repente — e de acordo com a ideia de que «temos para muito breve outras publicações, e convém que esta as anteceda» que Sanches assume na dedicatória a Diogo de Castro — como o trabalho a partir do qual deveria dar-se início a um projeto de intervenção combativa. Finalmente, também teria sido no *QNS* que Sanches, ao verificar a abundância de utilizações que dele fizera, convertera o pronome interrogativo neutro «Quid?» num elemento decisivo, que passaria a integrar todas as suas obras depois de 1581 e que, no sentido de dar alguma consistência à ficção da suposta descoberta do manuscrito, teria sido introduzida propositadamente no texto ao leitor, de 1576, não constando portanto da sua versão original (ROMÃO, 2003: 87-96).

Não sendo propósito da nossa abordagem discutir questões relacionadas com a datação da obra, parece-nos que estas propostas são perfeitamente defensáveis à luz da imagem que resulta das primeiras intervenções do autor na economia interna do *QNS*: a de alguém que trabalha a ambiguidade, o relativismo e a subtil contradição interna como mecanismos de afirmação de si e da sua obra e, portanto, que obriga a uma dúvida constante no que respeita a informações tão decisivas como a distância entre a dedicatória e o momento de escrita (os referidos «sete anos» em que o texto permanecera esquecido entre papéis), a data da carta ao leitor e a coincidência entre essa data e a do texto principal para que

parece servir de justificação e, na expressão de Philippe Lejeune, de «pacto de leitura» (LEJEUNE, 1996).

Quanto a nós, essa configuração do QNS enquanto um texto de primeira importância que Sanches procurara ocultar através dos documentos que antecedem o discurso propriamente dito é própria do retrato do «Autor» confiado aos seus interlocutores desde o texto que data de 1576, independentemente de este ter ou não ter sido escrito propositadamente para o QNS ou para um projeto anterior que este acabara por substituir pela sua crescente pujança crítica: um autor na plena posse das suas faculdades criadoras e decisórias, capaz de progredir, de gerir, manipular e alterar as diferentes etapas de um projeto de obra entendida, como defende Pessoa num texto de 1926, «Organizar», deve ser entendida enquanto conjunto de artefactos criativos passíveis de ser alterados, adaptando-se a novos pontos de vista e às próprias circunstâncias de um pensamento autónomo e livre (cf. PESSOA, 2000: 306-311).

Assim, o texto dirigido ao leitor apresenta programaticamente a constituição de um percurso intelectual, que lhe permite alcançar não exatamente o saber — na medida em que este, como se depreenderá do cerne do pensamento do autor, não pode ser alcançado, ou melhor, mesmo que algum dia o seja, nunca poderá proporcionar qualquer certeza relativamente à sua efetiva obtenção — mas uma relação autónoma, progressiva e dinâmica com os limites do conhecimento e com os resultados da própria busca.

Estamos perante uma transição que passa, em grande medida, pela capacidade de se conjugarem a incessante busca do saber e um progressivo autodomínio que é, em si mesmo, distintivo e libertador, e que se resume exemplarmente nas primeiras frases: «É inato ao homem o querer saber; a poucos é dado o saber querer; a menos ainda o saber. Para mim não abriu a fortuna excepção. Desde o começo da minha vida que eu, dado à contemplação da Natureza, tudo perscrutava sem descanso» (p. 63). Assim, sendo o saber algo que, na melhor das hipóteses, só está ao alcance de muito poucos, o que está em causa é a melhor forma de dirigir a ação de alguém que, sabendo-se dotado de uma capacidade particular — a «contemplação» direta das coisas é essencial no contexto das considerações sanchesianas, como veremos —, também se apercebeu do descontrolo que a ânsia de conhecer começara a assumir e portanto de estar a ser dominado pela investigação («o querer saber») e desprovido da superioridade que advém da arte de conter os próprios impulsos e de passar de um estado de dependência para outro de exercício consciente da vontade de conhecer («o saber querer»).

O «querer saber» é comentado a partir de uma figuração biológica do trabalho intelectual, assemelhando as fontes potenciais do saber a uma pluralidade de alimentos oferecidos à voracidade de quem, incapaz de gerir devidamente a dispersão, se deixa toldar pelo excesso: «A princípio, o meu espírito, ávido de saber, contentava-se com qualquer alimento que se lhe oferecia; a breve trecho, porém, se lhe tornou impossível digerir e começou a vomitar tudo o que ingerira. Tratava eu já então de ver com todo o cuidado o que havia de dar-lhe que ele digerisse e assimilasse bem: nada havia que satisfizesse os meus desejos» (p. 63).

Repare-se como se processa um subtil deslizar de sentido que faz com que tal estado de má disposição intelectual deixe de ser da responsabilidade do próprio para se fixar, tendencialmente, na duvidosa ou incerta qualidade dos «alimentos» ingeridos e, ainda mais relevante, na incapacidade não já de digerir tais víveres culturais — o que apontaria para uma limitação pessoal — mas de se conseguir satisfazer — o que aponta para uma limitação das iguarias para cumprirem a sua missão nutritiva, reforçada pela ideia de que algumas das coisas procuradas parecem ter um pouco mais de utilidade do que outras: «Passava em revista as afirmações dos passados, sondava o sentir dos vivos: respondiam o mesmo; nada, porém, que me satisfizesse. Algumas sombras de verdade, confesso, me entremostravam alguns; mas não encontrei uma só que com sinceridade e uma maneira absoluta dissesse o que das coisas devíamos julgar» (p. 63). No próprio QNS, esta interação direta com os antecessores, tidos como fontes indispensáveis, é descrita com mais precisão, por exemplo quando considera que foi a partir do contacto com «as dificuldades e contradições deles» que «fugi para a realidade, tomando-a para base da minha opinião» (pp. 76-77).

Embora seja predominante o distanciamento progressivo em relação aos mais persistentes vultos filosóficos do seu tempo, é precisamente o facto de terem existido e representarem uma herança tão persistente que conduziu ao trilhar de uma identidade própria, pois «não fossem tais quais foram, talvez eu fosse diferente do que sou». É, de certo modo, uma questão de desafio — «aquele que me aponta alguma coisa com o dedo não produz em mim a visão, mas excita a potência visual a passar ao acto» — que, funcionando por contraste, e assim coincidindo com o modo como descreve o seu percurso enquanto evolução gradual, permite que a «verdadeira ciência» fosse encarada como «livre, e filha de um espírito livre: se por si não percebesse a realidade, também não a perceberia coagida por quaisquer demonstrações. Estas só obrigam os ignorantes, aos quais basta a fé» (p. 77).

É neste momento, em que já se começa a definir um retrato de superioridade que todo o discurso deixa transparecer, mesmo perante as sucessivas remissões humildes a um patamar comum de desconhecimento, algo que Pessoa fixaria, com

a sua argúcia crítica na identificação entre o núcleo duro do pensamento sancheiano e a sua noção de «homem superior» (cf. SOUSA, 2017: 372-393). Será útil lembrar que, na primeira frase do texto, com a paráfrase adulteradora da afirmação aristotélica, se descrevia já uma inequívoca hierarquia relacionada com o potencial ou a predisposição dos homens para evoluir do «querer saber» para o «saber querer» e daí para o «saber», pelo que não será exagerado dizer que o ultrapassar da crise alimentar e a conseqüente capacidade de distinguir os alimentos procurados e de perceber as limitações comuns a todos indicia já uma maior arte pessoal de lidar com o conhecimento, um «saber comer» que é outra forma de afirmar o «saber querer». E que é o fundamento a partir do qual se produz a dúvida generalizada, pois, à semelhança da descrição que Descartes fará do seu próprio momento de epifania, nasce do «Voltei-me então para mim próprio» a necessidade de colocar em causa tudo o que entretanto havia sido defendido: «e pondo tudo em dúvida como se até então nada se tivesse dito, comecei a examinar as próprias coisas: é esse o verdadeiro meio de saber» (p. 63).

É surpreendente a concisão com que Sanches se exprime, assumindo o tom cuidadoso e agressivo que na dedicatória se anuncia, pois em pouquíssimos parágrafos, delineados com um exemplar rigor, descreve a evolução pessoal e o que distingue o seu próprio método, o tipo de influências culturais a que recorreu a certa altura e que conseguiu ultrapassar e o patamar dos que são presas fáceis da suposta sabedoria que não é mais do que um caprichoso impulso de universalização de teorias abstratas, de verdadeiras obsessões individuais convertidas em fundamentos da verdade. A ficção, nesta perspetiva, é encarada como um mecanismo de redução da realidade a um circuito fechado de mitologias privadas que ameaçam encapsular, alienando-as, as consciências alheias. A esse estado de verdadeira escravidão cultural, o pensador português responde com a descrição dos seus pares:

Quero-me com aqueles que, não se tendo obrigado a jurar nas palavras de um mestre, examinam com os recursos próprios as questões, levados pelos sentidos e pela razão. Por isso tu, quem quer que sejas, que tens a mesma condição e temperamento que eu, e que no teu íntimo tens muitíssimas vezes duvidado da natureza das coisas, duvida agora comigo: exercitemos juntos o nosso engenho. Que os meus juízos sejam livres, mas não desarrazoados. O mesmo concedo e peço para ti (p. 64)

Sanches coloca-se precisamente no mesmo patamar em que Pessoa se fixou naquela que terá sido — depois de exercícios precoces que já o prenunciavam, como as teses divulgadas nos textos publicados em *A Águia*, em 1912, com o célebre anúncio da aparição próxima de um supra-Camões, ou a tentativa de

dimensionar polemicamente os heterónimos, e Alberto Caeiro em primeiro lugar, como seres com realidade extraliterária, nos tempos imediatamente antes e durante o *Orpheu* (cf. SOUSA, 2011) — a primeira autodescrição de si enquanto criador excepcional, distinto de todos os outros e com um projeto a cumprir que deriva tanto de uma «digestão» do alheio como do trabalho sobre os seus próprios materiais, a que a teorização do Sensacionismo, que escapa aos limites definidos para este trabalho, não será alheia. Referimo-nos à também muito comentada carta enviada em 19 de janeiro de 1915 ao poeta açoriano ligado à aventura órfica, Armando Côrtes-Rodrigues, que situa de um modo mais consistente e trabalhado o problema de que já começara a dar conta desde pelo menos 1 de fevereiro de 1913, numa missiva dirigida a Mário Beirão em que a «crise de abundância» (PESSOA, 1999: 79-81) que lhe preenchia o espírito, ainda sem uma contextualização adequadamente trabalhável, começava a coincidir com a sua identidade pessoal e, sobretudo, autoral.

A 19 de janeiro, Pessoa começa por descrever com algum pormenor a «crise de incompatibilidade com os outros» que sucede a uma outra que remetia para a relação consigo próprio e que se diz ultrapassada em função de uma «gradualmente adquirida, auto-disciplina» (p. 139) e que é equivalente, parece-nos, ao gradual domínio de si que permite a Sanches superar as influências perniciosas dos saberes consolidados que não correspondiam à sua íntima angústia questionadora e que, no caso da argumentação pessoana, se identifica com um sentido mais profundo a dar à sua obra, a «atitude [...] para com a sua própria noção-do-dever» de quem «olha religiosamente para o espectáculo triste e misterioso do Mundo» (p. 141). Segue-se um dos habituais parágrafos de transição em que Pessoa sublinha a vertente material do documento que escreve — a carta que afirma ter pensado rasgar — e simula criticar o conteúdo das suas teses, ou pelo menos o modo como as transmite ao interlocutor, para dimensionar o anúncio subsequente da etapa final dessa evolução: um «regresso a si» que o converte em fundamento essencial de todas as suas interrogações, depois dos «anos (em que) andei viajando a colher maneiras-de-sentir» (p. 142), que, embora aqui sejam matérias-primas úteis e não, como ocorre no caso do percurso do autor do *QNS*, considerações encaradas com distância, sugere obrigatoriamente que é no espaço íntimo da interioridade que se encontram os fundamentos de um projeto autónomo e superador, próprio de alguém que «se adiantou de mais aos companheiros de viagem — desta viagem que os outros fazem para se distrair e acho grave, tão cheia de termos de pensar no seu fim, de reflectir no que diremos ao Desconhecido para cuja casa a nossa inconsciência guia os nossos passos...» (p. 143).

O destinatário ao qual Sanches se dirige, mesmo quando mostra alguma abertura para a possível conciliação de pontos de vista com alguns raros eleitos que escaparam à limitação da sua própria liberdade pelo peso incómodo da tradição acéfala, não nos parece ser muito mais do que um «Côrtes-Rodrigues» que, embora capaz de receber tais manifestações de megalomania — é o próprio Pessoa que, no tom ironicamente hiperconsciente que as suas cartas exibem como poucos outros textos, salienta que «é o único dos meus amigos que tem, a par daquela apreciação das minhas qualidades que lhe permitirá não julgar esta carta um documento de megalómano, a profunda religiosidade, e a convicção do doloroso enigma da Vida, para simpatizar comigo em tudo isto» (p. 143) — nunca será, precisamente, mais que um «apreciador» e um «simpatizante», palavras que demarcam uma fronteira, ainda que cúmplice, entre ambos. O leitor anónimo com o qual estaria disposto a dialogar é também ele um companheiro de «condição» e de «temperamento», não necessariamente de «engenho»<sup>79</sup>.

Numa passagem do QNS, que parece ocupar-se também desta superação das opiniões alheias pelo recolhimento interior, a inquietação parece ser o único elemento que permanece, incontrolável: «e muitas vezes eu atirei com ira os livros para longe de mim, e fugi da biblioteca; mas na praça ou no campo penso sempre em alguma coisa, e nunca estou menos só do que quando estou só, nunca menos ocioso do que quando estou ocioso: tenho comigo um inimigo a que não posso fugir» (p. 93). É em função dessa desestabilizadora «dor de pensar», da qual Pessoa se ocupará quase obsessivamente, que a busca do conhecimento se assume como um percurso dinâmico, que está em permanente movimento e que ocupa todos os momentos da existência individual. Estrutura fundamental do «desassossego», que, como expressivamente defende José Gil, surge «quando se julga chegar a um termo» e «ele faz-nos descobrir um outro, mais longe, e tão pensável, e portanto, tão injustificável como o primeiro», situação que converte o desassossego numa dilaceração entre «vectores contrários que impedem o primeiro de se fixar. Assim, paradoxalmente, o pensamento exacerba o próprio desassossego» (GIL, 1990: 189).

Sanches poderá descrever essa experiência através do contraste que estabelece entre o contexto de persistência individual num caminho que conduz a sucessivos recomeços e que se sintetiza exemplarmente na tensão entre o «desespero» e a «persistência» — «Iniciando aí as minhas reflexões, quanto mais penso, mais duvido: nada posso compreender bem. Desespero. No entanto, persisto» (p. 63) —

---

79 A tradução inglesa é ainda mais explícita no que respeita à identificação do destinatário de Sanches com um potencial leitor da obra, ao mesmo tempo que parece ajudar a centrar a «dúvida» que eventualmente partilhem, primeiro e acima de tudo, em si e na sua obra, convertida em plataforma na qual as «dúvidas privadas» podem ser partilhadas e desenvolvidas através da leitura (o itálico não consta da tradução de Basílio de Vasconcelos): «You, reader, whoever you may be, who share my situation and disposition, who have very often entertained private doubts concerning private doubts concerning the nature of things — share, now, *my* doubts too» (SANCHES, 1988: 169).

e a cristalização a que chegam os seguidores dos sistemas alheios, «fantasias» pessoais que cada um foi erguendo e que, alimentando-se uns dos outros, se reproduziram até produzirem «um labirinto de palavras sem fundamento de verdade» que, de tão estagnado, não oferece «a compreensão das coisas naturais» mas sim «a textura de novas coisas e ficções», entre as quais se encontram, indiferenciados como exemplos, «os átomos de Demócrito, as ideias de Platão, os números de Pitágoras, os universais de Aristóteles, o intelecto activo e as inteligências» (pp. 63-64).

Se entendermos o «desassossego» como condição central da própria investigação, e ao mesmo tempo pensarmos que o percurso que lhe subjaz é o próprio terreno a partir do qual germinam as novas fontes de inquietação que implicam um indeterminado horizonte de questionamento e de reflexão, verificaremos as profundas ligações que se podem estabelecer entre as suas implicações e a *zétesis* sanchesiana, conforme definida por Rui Bertrand Romão. Logo no começo das «Hipotiposes Pirrónicas», de Sexto Empírico, que conheceram importante fortuna editorial a partir da segunda metade do séc. XVI<sup>80</sup>, a *zétesis* é entendida como princípio subjacente a uma das diferentes atitudes face à investigação:

O resultado natural de qualquer investigação é que aquele que investiga ou bem encontra aquilo que busca, ou bem que nega que seja encontrável e confessa ser isso inapreensível, ou ainda, persiste em sua busca. O mesmo ocorre com as investigações filosóficas, e é provavelmente por isso que alguns afirmaram ter descoberto a verdade, outros que a verdade não pode ser apreendida, enquanto outros continuam buscando. Aqueles que afirmam ter descoberto a verdade são os dogmáticos, assim são chamados especialmente Aristóteles, por exemplo, Epicuro, os estóicos e alguns outros. Clitômano, Carnéades e outros académicos consideram a verdade inapreensível, e os céuticos continuam buscando. Portanto, parece razoável manter que há três tipos de filosofia: a dogmática, a académica e a céutica.<sup>81</sup>

80 Referimo-nos às primeiras edições das obras de Sexto Empírico do grego para o latim, a das *Hipotiposes Pirrónicas*, de Henri Estienne (1562), e a dos restantes textos do autor, da responsabilidade de Gentian Hervet (1569). Esta recuperação do essencial dos textos teria ecos profundos nas obras de escritores e filósofos decisivos no que respeita à definição do pensamento moderno, como Montaigne, Sanches, Charron, Descartes, Pascal, David Hume, entre outros. Na mais recente edição da sua *History of Scepticism*, Richard Popkin dá outros contornos à receção moderna dos textos de Sexto, atualizando as suas próprias considerações a partir das investigações de Luciano Floridi, que conduziram, entre outros, à descoberta de traduções anteriores: «The earliest extant manuscripts are three Latin translations of the *Hypotyposes* located in Venice, Paris, and Madrid. Floridi has analyzed them and shown that they are basically the same translation and that they were done in the 1340s by Niccolò da Reggio (fl. 1308-45). Then there is a late Latin translation of parts of *Adversus Mathematicos*, probably by Johannes Laurentius. A different Latin translation about 1549 of the *Hypotyposes* by the great Spanish humanist, Juan Páez de Castro, is in private hands in New York» (POPKIN, 2003: 18).

81 EMPÍRICO, Sexto, «Hipotiposes Pirrónicas. Livro I», trad. Danilo Marcondes, *O Que Nos Faz Pensar*, n.º 12, setembro 1997, p. 115 (disponível em [http://www.oquenofazpensar.com/adm/uploads/artigo/traducao\\_hipotiposes\\_pirronicas/n12traducao.pdf](http://www.oquenofazpensar.com/adm/uploads/artigo/traducao_hipotiposes_pirronicas/n12traducao.pdf); consultado em 23 de fevereiro de 2018).



No capítulo III, Sexto Empírico concretizará a exposição relacionando a designação habitual para a filosofia cética — «zetética» — com as suas duas atividades essenciais, «investigar» e «indagar»<sup>82</sup>.

Francisco Sanches, certamente, discordaria tanto da perspectiva dogmática — que poderemos reconhecer como típica do conhecimento que marcou a sua formação e que, insatisfatório, conduziu a novos horizontes pessoais de investigação — como da atitude acomodada, contrária à sua «persistência», que define os «académicos», potencialmente identificáveis com o ponto de vista de Pessoa a respeito de um falso entendimento do «agnosticismo»<sup>83</sup>. Romão observa, justamente que a sua atitude é a de quem «nunca desfalece, como, de resto, é característico de quem se acha animado pela prossecução de uma indeterminada e interminável *zétesis*».

Assim, e tendo em conta que o refrão «que nada se sabe» se mantém ao longo de toda a obra e, nomeadamente no final através da sua imagem de marca, o uso do pronome interrogativo «Quid?», que é potencialmente dirigido à totalidade do que fora escrito antes, parece-nos também evidente que Sanches encarava o ceticismo, acima de tudo, como «condição de exame livre das coisas» indispensável à demonstração da sua tese<sup>84</sup>. O pensamento sanchesiano é típico de um investigador que compreende que o que num certo momento é tido como dado adquirido não passa de uma suspensão que constitui certos resultados como respostas definitivas, que cabe ao espírito livre contestar para que desse modo se consiga um aprofundamento das condições em que se processa a própria busca e se produzam novas criações baseadas nos vestígios do que já existe.

---

82 *Ibidem*: 116.

83 Cf., por exemplo, um dos textos que Pina Coelho incluiu em *Textos Filosóficos*, datando-o provavelmente de 1914, no qual o poeta considera que «o único agnosticismo verdadeiro é a ignorância»: «para nos radicarmos no agnosticismo émos preciso um raciocínio para nos persuadir que a razão tem certos limites. — Ora, quem observa, pode parar; quem raciocina não pode parar. Portanto, quando pelo raciocínio havemos provado a limitação ou a não-limitação destas ou daquelas faculdades, não podemos dizer: “paremos aqui” mas devemos seguir no raciocínio e tirar dessa limitação — na limitação, as consequências deduzíveis. Assim fazem todos os “agnósticos” consciente ou inconscientemente» (PES-SOA, 1993: 128). Sanches utiliza argumentos muito semelhantes em pelo menos dois momentos. Na primeira ocasião, trata-se de rebater os que procuram limitar o dinamismo da sua investigação: «Dir-me-ás que deve forçosamente haver um ponto em que terminem as nossas investigações. Isso não resolve a dificuldade, nem satisfaz o espírito. És obrigado a manifestar a ignorância, e com isso me regozijo eu: também eu a confesso. Continuemos» (p. 68). Veja-se como nesta passagem Sanches opera dois dos recorrentes exercícios de ambiguidade em que a sua escrita é bastante fértil, dando um duplo sentido à «ignorância», encarada tanto como limitação do oponente como suporte fundamental da sua própria teoria de que «nada se sabe», e ao verbo «continuar», que remete tanto para o próprio texto como para o movimento investigativo que os oponentes visavam deixar em suspenso. Mais à frente, volta a utilizar a mesma estratégia ligando-a diretamente à incapacidade de definir o conhecimento, que é, portanto, encarado como único limite que poderia colocar um termo ao questionamento: «Dizes que nas nossas investigações devemos parar em algum ponto. Efectivamente assim sucede, porque não podemos proceder doutra maneira. Mas não sei o que seja conhecimento, e por isso define-mo» (p. 85).

84 Comentando o texto dedicado ao leitor e o problema da «indigestão» a que já nos referimos, Rui Betrand Romão procura demonstrar como a *zétesis* é central na descrição dos tipos de saber que aí se desenvolvem: «A incontável avidez de saber, entregue a si própria, é a face patológica da tendência cuja forma saudável, por assim dizer, é a *zétesis*, em que se pode reconverter quando aquele que a experimenta de forma dilacerante, mergulha em si mesmo, do que resulta poder vir a se reencontrar, encontrando-se transfigurado. A crise céptica de Sanches (da qual ele, insistimos, não mais sairia) é também a sua força, o alcançar de uma postura de reequilíbrio, que o transforma em autor e que lhe permite conviver de modo são consigo mesmo. A dúvida é na sua filosofia inseparável da sua abertura para o mundo, do seu exame das coisas. Duvidar para ele é o “verdadeiro” modo de saber» (p. 80).

Ora, e independentemente de convocarmos ou não as considerações a respeito da *zétesis* como suporte da tese sanchesiana — parece-nos evidente que o modo como coloca o seu próprio texto em diálogo com o âmbito da ficcionalidade e da impostura alheia à ciência que ela pressupõe, depois das muitas considerações que teceu a respeito da suspeição em que poderia cair o seu próprio trabalho e imediatamente antes de deixar ao cuidado do leitor a capacidade de julgar os resultados da sua obra, merece ser lida mais atentamente. Sobretudo se recuperarmos uma sequência fundamental do texto, que começa com a sua própria definição de «ciência» — «A CIÊNCIA É O CONHECIMENTO PERFEITO DO ASSUNTO», da qual conclui que, em função disso, não podemos definir o conhecimento adequadamente e portanto determinar um limite para a suspensão das investigações (p. 85). Depois de todas estas afirmações, nas quais integra a suspeição quanto aos seus resultados individuais no âmbito da pluralidade dos exercícios intelectuais que resultam do inultrapassável desconhecimento, surge o seguinte parágrafo, quanto a nós decisivo:

Voltemos ao assunto. Nada sabemos; mas, para prosseguirmos, supõe a definição que eu dei da palavra ciência e daqui inframos que nada se sabe, pois supor não é saber mas fingir; e, por isso, de suposições nascerão ficções, mas não ciência. Olha para onde o discurso nos levou já: toda a ciência é uma ficção. É evidente: a ciência obtém-se por demonstração; esta supõe a definição; e as definições não se podem provar, mas devem acreditar-se; logo a demonstração por suposições produzirá uma ciência suposta, e não uma ciência firme e certa. E depois em toda a ciência tu tens de supor princípios, sobre os quais não convém a essa ciência discutir, e por isso o que deles se seguir será suposto, e não sabido. Há nada mais triste? Para sabermos, temos de ignorar. Efectivamente o que é supor senão admitir o que não sabemos? (p. 86)

A tese central da obra, o «assunto» a partir do qual se edifica a sua «ciência» e que aqui retoma — pois o «assunto» é também o próprio texto em desenvolvimento, o argumento que estrutura a totalidade da obra e que sintetiza insistentemente através do recurso ao «Quid?», é também ele colocado no domínio da «suposição».

Se lermos atentamente o que Sanches nos diz neste momento, «supor» é equivalente a «fingir», que por sua vez, como qualquer leitor pessoano recordará e Sanches explicita, é etimologicamente próximo de «ficcionalizar». Toda a ciência, incluindo a sua — pois «ciência» reside no conhecimento de um «assunto» e o «assunto» de Sanches é uma «suposição» — «é uma ficção». Aqui chegados, teremos de perguntar-nos se esse «que nada se sabe» que se vai desdobrando ao longo do texto não será, essencialmente, a suprema forma de produzir uma

ficção privada, destinada a desmontar todas as outras depois de se colocar a si própria em causa, na convicção de que nunca se ultrapassa o plano da suposição sem que, na própria verbalização dos resultados, sejam produzidas «definições» que, conforme o próprio acentua, só existem enquanto forem «crenças» em função das quais «admitimos que não sabemos», e isto, como nos parece ser deixado implícito pelo próprio autor, no duplo sentido do verbo: assumindo como verdades coisas que desconhecemos se o são ou não, admitimos que não conseguimos obter a verdade a não ser justamente nessa constante definição de novas ficções passíveis de serem abraçadas até que venham a ser sujeitas a novas dúvidas quanto aos seus conteúdos.

Estaríamos, de algum modo, em presença de um efeito semelhante àquele que Gustavo Rubim cunhou a partir da noção de «híper-autor», assinalando um mecanismo estrutural da teorização pessoana a respeito da sua obra e da noção de arte e de literatura em geral: o carácter subtilmente totalitário inerente a todas as teses centrais do Sensacionismo, desde logo a famosa regra que impõe «sentir tudo de todas as maneiras», e o modo como em enunciados como «Abolir o dogma da personalidade: cada um de nós *deve* ser muitos» estamos perante uma transição imediata do plano da recusa de quaisquer dogmas para a imposição de um novo dogma, coincidente com essa recusa (cf. RUBIM, 2017). Segundo este raciocínio, e tal como ocorre no procedimento de Sanches, teríamos de somar ao «híper-autor» uma espécie de «híper-dogma» que procura universalizar uma teoria artística (ou filosófica) que começa por se fundamentar no ataque a todas as outras (abolição de dogmas e abolição de discursos ficcionais com pretensões de coincidência com o saber definitivo) para depois se converter numa radical proclamação dogmática: o «dever ser ou fazer as coisas de determinada maneira» e a impossibilidade de argumentar contra o «que nada se sabe» sem se cair na armadilha que desde o princípio da obra se descreve (recorremos, por nos parecer mais expressiva no que respeita a este assunto, à tradução de Rui Bertrand Romão): «Se eu souber provar isto, concluo com ganho nada se saber; se não o souber, ainda melhor: é o que eu sustentava» (ROMÃO, 2003: 18; cf., nas pp. 17-20, a reflexão do ensaísta a respeito da ambiguidade que esta frase impõe e que faz do duplo sentido e da autocontradição processos argumentativos).

Não foi, portanto, necessário a Sanches abrir mão das «subtilezas e ficções engenhosas» que diz possuir como todos os outros, «até mais que eles, se o meu espírito se satisfizesse com elas» (p. 147), para produzir aquilo que é também uma ficção — a «ciência» definida como impossibilidade de «ciência verdadeira», que abre caminho a um diálogo sistemático com tudo aquilo que foi e venha a ser pensado como resposta.

E, no entanto, apesar de se saber tão falível como os demais, Sanches não esconde a convicção — poderíamos talvez dizer « vaidade » — na superioridade das suas teses. Por exemplo quando, no ataque que dirige aos « enganos silogísticos » da tradição escolástica, comparando a sua perniciosa influência à ameaça representada pelos encantos de Circe, se figura primeiro como herdeiro da prudente postura do herói da *Odisseia* homérica — « A mim ter-me-ia acontecido quase o mesmo se, auxiliado pelas palavras de Ulisses, não evitasse as circeias figuras silogísticas, feiticeiras donas dessa ponte » — e em seguida como uma espécie de Mercúrio incapaz de ter junto dos demais o mesmo efeito que o deus mensageiro teve relativamente a Eneias, retirando-os à escravidão com que se entregam a manter de pé o edifício instável, ultrapassado e pouco mais que ruinoso em cujos alicerces se estabeleceu a « doutrina silogística » (pp. 136-137). Ambas as posturas deixam perceber uma elevação pessoal, mesmo que limitada ou ineficaz, e que existe desde sempre. É o que indicia, parecem-nos, o « quase » que o distingue dos outros e que pressupõe que, mesmo sem subterfúgios libertadores, os efeitos das sereias nunca seriam tão amplos em si como o são nos outros aos quais, depois da elevação definitiva, poderia servir de guia.

Numa ampla descrição das circunstâncias relacionadas com a obtenção do conhecimento, Fernando Gil acentua uma componente central desse procedimento: a « invenção », enquanto produção de novidades, pode dar-se a partir de « repertórios de representações, de operadores, de soluções adquiridas » e da sua contínua recombinação, que encontra soluções inovadoras a partir do que existe desde sempre, ao mesmo tempo que atua de acordo com um espírito seletivo — « as recombinações fazem-se por *decomposição* dos dados preexistentes e pela sua *agregação* em constelações novas » — que é simultaneamente dogmático, pois « consiste em reduzir drasticamente o espaço de possibilidades de análise, definindo vias preferenciais na solução de problemas ». As matérias-primas desse processo criador, que Gil define como « operadores », são sempre previamente « normalizados », « coisas tão variadas como conceitos e hipóteses, métodos e técnicas de diversa espécie, um utensílio ou uma fábrica, as peças de um jogo de xadrez ». Cabe ao autor individual, enquanto técnico de « operadores », fazer individualmente « a escolha das estratégias e das heurísticas » (GIL, 2000: 191-194).

É precisamente isto o que afirma Sanches no texto dedicado ao leitor, como justificação para a autonomia de criar que lhe assiste: « De novo nada há; sendo assim, porque escreveu Aristóteles? Ou porque nos havemos de calar nós? Acaso limitou ele todo o poder da Natureza, e tudo abarcou? » (p. 64). Ao contrário do que acontece com os seus discípulos acéfalos, as teses aristotélicas tornaram-se, na obra do português, mais uma série de « operadores » que, analisados pormenorizada e criticamente e dispostos em diálogo com outras ficções, lhe proporcionam o tão decisivo « regresso a si » — a fonte para essa ficção de si enquanto

um par de Sócrates, que se julga capaz de ir mais longe do que o grande modelo. É desta natureza a conclusão pessoal de que Sanches corresponde a um estado subsequente relativamente à «ironia socrática», fornecida pelo próprio autor do QNS, que é, de resto, plenamente coerente na medida em que integra o mestre de Platão no âmbito da sua ambiciosa busca:

Isto apenas foi o que eu, acima de tudo, procurei sempre, como agora faço, ver se encontrava em alguém para dizer com verdade que ele tinha sabido alguma coisa; mas em parte alguma o encontrei, a não ser naquele sábio e justo varão, Sócrates (embora também os chamados pirrónicos, académicos e cépticos, juntamente com Favorino, afirmassem o mesmo), o qual «uma só coisa sabia, e era — que não sabia nada». Só por essa afirmação o julgo eu doutíssimo, embora ela não satisfaça ainda por completo o meu espírito, porque mesmo isso, como as outras coisas, ele ignorava; mas, para afirmar mais fortemente que nada sabia, disse que só aquilo sabia, e por isso mesmo que não sabia nada, nada quis deixar-nos escrito (pp. 74-75)

Esta eletividade é, para Sanches, uma forma de superiorizar a sua marginalidade, na medida em que, consciente de que os que atuam «como os papagaios», apropriando ideias alheias sem terem a menor capacidade para as compreender, são muitos, enquanto os «que perscrutem a natureza em si» são, se não inexistentes, «pelo menos [...] muito poucos, e pelos outros e pelo vulgo são considerados ignorantes, o que não é de estranhar, pois cada um julga os outros segundo a sua natureza» (p. 132). Se recuperarmos os motivos do reconhecimento de Sanches relativamente a Sócrates, perceberemos que neste caso a convicção de nada saber é — como várias vezes, de um modo quase obsessivo ainda que através de argumentos e de formas distintas, se defende ao longo de todo o QNS — correspondente a esse acréscimo de compreensão que caracteriza os verdadeiros doutos e os liberta de estarem demasiado convictos da certeza de certas teorias, retirando-os ao contexto de fanática turba em que, com raríssimas exceções, se perdem os jovens investigadores, sujeitos a um jogo vicioso de persuasão.

A crítica de Sanches é relacionada, sobretudo, com o excesso em que se pode cair partindo de um uso descontrolado da «invenção» e com o dogmatismo com que os diferentes sistemas procuram impor-se a outros, não compreendendo que a condição humana implica um diálogo entre diferentes instâncias e, de algum modo, a uma síntese dos resultados obtidos por cada uma delas.

Mais adiante, esse exercício continuado de expansão ficcional é designado como «esfera de acção» delimitada por «artistas» e como «império das ciências»,

colocada ao mesmo nível da distribuição dos campos pelo povo e da lúdica imaginação infantil que anima e divide os territórios que respeitam a cada um.

É deste modo que toda a humanidade parece definir-se por um comum exercício da ficcionalidade, mais ou menos elaborada, que estabelece as suas próprias leis, mas de que a maioria não está ciente.

Percebe-se também que Sanches aproveita estas considerações para estabelecer a distinção entre os homens, na medida em que o conhecimento é sobretudo um procedimento individual, dependente do modo como se atua a partir do que os sentidos oferecem. Se o «conhecimento» equivale a «apreensão do assunto» e «apreensão», por seu lado, é descrita como «intelecção» ou «intuição», este contraste é ainda mais perceptível se atentarmos a que a «apreensão» não é mera «recepção» do que se processa no exterior, na medida em que os animais também são dotados dessa faculdade e nem por isso são capazes de conhecer, tal como ocorre com os próprios órgãos perceptivos e com as almas menos dotadas (p. 111).

O saber humano, apetrechado com mais complexas capacidades intelectivas, encontra-se integrado numa hierarquia que tem como cume da pirâmide o «conhecimento perfeito» que lhe é vedado e que, numa espécie de interseção de planos, pertenceria à esfera divina e à sua capacidade de «ver as coisas por todos os lados, por dentro e por fora».

O itinerário tem, portanto, como escalas o conhecimento divino, totalmente abrangente, e os diferentes graus do «conhecimento imperfeito», «maior ou menor, mais claro ou mais obscuro, [...] segundo a capacidade intelectual dos homens», proveniente de duas vias distintas, que são justamente as que o conhecimento exclusivo de Deus apreende perfeitamente: a que se obtém pelos sentidos, direcionado do indivíduo para o que lhe é alheio, e a que trabalha o que está concentrado no seu próprio espírito.

Sanches defende que tudo aquilo que se passa na mente humana é fruto de um destes dois domínios — o dos sentidos, que oferecem imagens de coisas que podem depois ser utilizadas como matéria-prima que dá a ilusão de conhecer as coisas em si e não apenas as imagens que delas nos são sensitivamente fornecidas, e o da própria intelecção, que pode partir desses recursos extraídos ao exterior para os submeter aos procedimentos que lhe são próprios, reduzindo os acidentes particulares a um conceito comum que lhes serve de etiqueta, ou pode mesmo produzir autonomamente coisas que não existem, «de que ela é mãe e que estão dentro de nós, não se apresentam, não se mostram à mente por meio doutras imagens, mas por si mesmas» (p. 112).

Parece-nos evidente que é precisamente tendo por base a descrição que faz deste exclusivo exercício produtivo da mente humana — pois é nele que reside a ret ferida distância que vai da mera receção animal para a apreensão, que implica desde logo um trabalho inteligente sobre materiais previamente existentes — que Sanches compreende o essencial da sua leitura das diferentes formas que se dizem próprias da «ciência» como produtos de ficcionalidade<sup>85</sup>. Tanto nas imagens arquetípicas que modela a partir do que parece realmente existir no exterior, como na mais complexa geração espontânea de universos inteiramente abstratos, que a partir da acumulação de palavras conseguirá desenvolver com pelo menos alguma espessura, parece não estar ao alcance do ser humano outras propriedades que não as de converter tudo em deformações habitando, antes de mais, a intimidade do seu próprio pensamento.

Estas considerações permitem uma série de definições conceptuais que, independentemente do sentido que Sanches lhes quisesse dar na ocasião, podem ser lidas em função de uma teoria desse exercício criativo e das relações que o autor elabora com aquilo que produz. No âmbito da «comparação entre o conhecimento que se obtém por meio dos sentidos e aquele em que não há intervenção deles», conforme sintetiza exemplarmente uma das notas ao texto, Sanches questiona a certeza relativamente às próprias ideias que lhe ocorrem e a sua composição escrita — «Estou certo de que penso agora nestas coisas que estou escrevendo, e de que as quero escrever, e de que desejo que sejam verdadeiras e que sejam aprovadas por ti, embora esta última parte me não preocupe demasiado».

Desta aparente convicção relativamente à qualidade e à potencial receção das ideias que o *QNS* reúne, parece sobressair dúvidas quanto à própria capacidade de ter a certeza de que pensa o que supõe estar a pensar — dúvidas que são essencialmente de natureza cognitiva, na medida em que, de tudo isso que surge continuamente dentro de si, «nada veio que possa observar ou apreender», ou seja, que tenha uma realidade exterior independente e apreensível, constituindo, portanto, abstrações tão ficcionais como os conceitos inexistentes de Aristóteles, Platão, Demócrito, Cícero, Heródoto e todos os outros adversários com os quais entra em diálogo polémico, não apenas no *QNS* mas em boa parte

---

85 António Azevedo, analisando as ideias de Sanches a respeito do contraste entre «a natureza perpétua de algumas coisas e a perpétua mudança e fim de outras», observa o seguinte: «Como explicar a geração das coisas, como acompanhar a mudança, como possuir a verdade deste rio ontológico? Estas interrogações epistemológicas continuam presentes e actuais, sendo o relativismo, a dialéctica e a estetização da gnoseologia (transformação do sujeito epistémico em sujeito poético) as principais saídas para aquela pergunta. Sanches teve consciência de que face à eterna mudança das coisas, a dúvida é, à partida, mais coerente do que o dogmatismo» (AZEVEDO, 2006: 50-51). Terá sido, provavelmente, este o motivo para que Pessoa, contemporâneo de uma série de interrogações científicas que colocaram em discussão as noções de espaço e de tempo e a coesão estrutural dos distintos elementos que compõem a nossa percepção da realidade, se tenha interessado pelas pioneiras interrogações de Francisco Sanches e pelo potencial de «estetização da gnoseologia» propiciada pelas passagens a respeito da ficcionalidade inerente ao pensamento humano.

da sua obra. Essa pulsão dialogante é exemplarmente exibida pela pouco convincente despreocupação para com o leitor e o que este possa vir a pensar, dado que é ao leitor que se confia a missão de «aprovar» as ideias defendidas, ou seja, de as converter em algo mais do que abstrações internas — de resto, reproduzindo o que ocorreu com as teses dos filósofos que Sanches procurou imolar criticamente e que, se lermos como o estamos a fazer o que aqui afirma, parece desejar substituir, impondo a sua consciência da ficcionalidade à suposição de verdade que todos pretendem atribuir às suas mistificações engenhosas.

Como Pessoa defenderá em várias ocasiões, que comentaremos com alguma atenção, a originalidade sanchesiana reside precisamente nesta imediata desconfiança a respeito da natureza daquilo que produz, que é da mesma ordem que uma outra dúvida decisiva: a que respeita ao próprio facto de podermos não saber sequer se sabemos ou não sabemos o que supomos saber ou não saber. Ainda mais significativo é que Sanches distancie o que parece ser da ordem de um conhecimento mais coerentemente preciso — a apreensão de coisas exteriores que são dadas concretamente ao espírito, por existirem no mundo exterior à mercê dos diferentes sentidos — de um outro tipo de «certeza», a convicção pessoal que é aqui transgressão evidente da sua própria teoria que foca nos sentidos o conhecimento: «sob o ponto de vista da certeza, o conhecimento que temos das coisas que externas por meio dos sentidos é vencido por aquele que temos das coisas que existem em nós, ou são feitas por nós: efectivamente, estou mais certo de ter apetite e vontade, e de pensar agora nisto e ter há pouco evitado ou detestado aquilo, do que de ver um templo de Sócrates».

Como ocorre noutras circunstâncias, segue-se a este parágrafo uma espécie de explicação do que se afirmou, que, mantendo o essencial e aprofundando mesmo algumas das suas principais conclusões, procura aligeirar um pouco o tom argumentativo, por exemplo quando a oposição deixa de ter como suporte o contraste entre «o que dentro de mim se manifesta ou se produz» e «um templo de Sócrates» para remeter para um par mais modesto e impessoal, o «ser branco este pergaminho em que escrevo» e os «elementos» que o compõem e são formas distintas dele. No entanto, não deixa de reafirmar que está mais convicto do que é da sua autoria, e, portanto, lhe pertence e assume um potencial de crença inerente a essa ligação umbilical.

O que poderíamos retirar desta convicção quanto à preferência de Francisco Sanches no que respeita aos níveis da hierarquia já sintetizada, que segmenta o conhecimento na distinção entre imagens que resultam da apreensão dos acidentes exteriores pelos sentidos, coisas que são um misto do que se apreende e do que a partir desse material se elabora e coisas que são exclusivas de uma



mente inventiva, ganha ainda maior profundidade quando concretiza que «exceptuando aquelas coisas que existem em nós e são feitas por nós, o conhecimento mais certo de todos é o que nos vem por meio dos sentidos, e o menos certo de todos o que se obtém por palavras» (p. 113).

Assim, e na medida que «o que se obtém por palavras» não estava contemplado, pois «não é verdadeiro conhecimento, mas palpação, dúvida, opinião, conjectura», restaria alcançar a supra-humana habilidade de inversão direcional capaz de garantir uma espécie de «visão interna» que apreendesse as coisas produzidas com a mesma qualidade com que os sentidos apreendem os dados exteriores. É nessa impossibilidade, comum a todos os homens, que reside a ideia de que «nada sabemos» (p. 113).

Concluamos com a aproximação, que nos parece possível, entre algumas ideias implícadas aqui — e que resumimos do seguinte modo: o conhecimento mais próximo do absoluto divino é aquele que um indivíduo dotado de capacidades intelectivas extremamente elevadas consegue obter a partir do que produz internamente e que, apesar de não conseguir «ver» ou «trazer aos sentidos» com a mesma nitidez com que o faz a apreensão sensitiva relativamente aos objetos externos, sejam eles quais forem, considera muito mais «certas», «verdadeiras» e «existentes» do que as coisas obtidas pelos sentidos — e outras que dizem respeito à descrição das condições necessárias para o conhecimento perfeito, desde logo a absoluta perfeição do indivíduo que possui esse conhecimento, tanto no que respeita ao espírito como no que respeita ao corpo.

O «argumento mais forte», conforme o próprio o classifica, implica que «Todas as coisas perfeitas gostam das que também o são, e todas elas são feitas por seres perfeitos e meios também perfeitos»; sendo a «criação» e o estatuto do «criador» fundamentais a uma ideia de «conhecimento perfeitíssimo», derivada do «poder perfeitíssimo, porque é o único infinito, pois é o próprio de Deus». Os aspetos cruciais para Sanches, típicos de um pensador que ao longo de todo o texto assume a intrínseca necessidade de concentrar as suas observações no indivíduo particular e não na falsidade a que o reduzem os universais, é assinalável que a «simpatia» que diz sentir pelas suas ideias, portadoras de «mais certeza» do que tudo quanto existe no exterior, pelo menos de acordo com o que sugerem os sentidos, seja muito idêntica à que os «seres perfeitos» teriam necessariamente de sentir pelas suas realizações.

Poderemos, talvez, dizer que a frase «Todas as outras coisas bastante perfeitas são feitas por seres também suficientemente perfeitos» é uma descrição adequada para si e para o seu trabalho (pp. 124-125). Afinal, só «coisas bastante perfeitas» seriam mais válidas do que as coisas exteriores, os sentidos que as captam ou as «palavras» que designam «opiniões» alheias e que resumem, rigorosamente, todos os que

estão além desse universo exclusivo de diálogo entre o eu e o que dele nasce, que já estava implícito no eloquente momento em que abdica de todos os mestres e recupera da indigestão por eles provocada mergulhando ampla e absolutamente no seu interior, que, calcula-se, não tem em si nada que possa conduzir a uma nova intoxicação alimentar.

Repare-se que, logo em seguida, o filósofo assume explicitamente que o cerne das suas observações, pelo menos naquela ocasião, passa por provar a obrigatoriedade de um «ser perfeito» produzir «seres perfeitos». E parece ter consciência de que o leitor poderia ainda não ter compreendido o alcance do que vai dizendo, ocultando-o na circularidade obsessiva com que ataca outras teses, argumenta contra elas e direciona as suas observações no sentido de valorizar o modo como se vai redescrivendo, ao acentuar a insciência como valor supremo, de acordo com o conceito cunhado por Pessoa de degrau supremo da ironia, uma «ironia sanchesiana» que é a sua designação pessoal do mote que percorre todo o QNS.

É para explicitar as suas conclusões que lança a pergunta retórica «Mas afinal, a que vem tantas coisas?», depois de uma série de ideias que visam demonstrar ser o homem o mais perfeito dos animais e portanto o mais equivalente a uma criação de um ser perfeito como Deus — suficientemente perfeito, pelo menos, para, num patamar mais evoluído das suas faculdades, saber que nada sabe e desse modo também produzir «obras bastante perfeitas». Não podia ser mais claro quando, ocultando-o na tradicional oposição entre alma e corpo, descreve os mais doutos como dotados de «um corpo mais perfeito», restringindo depois o «modo que se sirva dele» às esferas que estão aqui em causa: «quer para imaginar, quer para entender; e assim, o doutíssimo tem um corpo perfeitíssimo, e esse é o que realmente sabe» (pp. 127-128). Que nada sabe, pois está suficientemente próximo de ser uma expressão humana das faculdades divinas para perceber as suas limitações e o que o distingue tanto da perfeição como dos outros mais imperfeitos, como nos parece que se pode depreender.

## BIBLIOGRAFIA

---

AZEVEDO, António, *Da Epistemologia e Metodologia de Francisco Sanches*, Lisboa, Instituto Piaget, 2006.

---

BAPTISTA, Abel Barros, *De Espécie Complicada*, Coimbra, Angelus Novus, 2010.

---

CASTRO, Ivo, «Quantas Horas Tem um Dia Triunfal?», *Revista Estranhar Pessoa*, n.º 1: «Caderno do *Dia Triunfal*», 2014, pp. 12-25.

---

COELHO, Jacinto do Prado, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, 4.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Verbo, 1973.

---

GIL, Fernando, «Inventar», in Fernando Gil (org.), *O Conhecimento — Enciclopédia Einaudi*, vol. 41, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000, pp. 174-252.

---

GIL, José, «O Sentido do Trágico e os Destinos do Desassossego em Fernando Pessoa», *Análise*, n.º 13, 1990, pp. 175-192.

---

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Seuil, s. d.

---

LIMBRICK, Elaine, «Introduction», in Francisco Sanches, *That Nothing is Known*, ed. Elaine Limbrick e Douglas F. S. Thomson, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 1-88.

---

LOURENÇO, Eduardo, *Fernando Pessoa Revisitado: Leitura Estruturante do Drama em Gente*, 3.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Gradiva, 2000.

---

PENTEADO, Flávio Rodrigo, «O Efeito de Verdade do *Dia Triunfal*», *Revista Estranhar Pessoa*, n.º 1: «Caderno do *Dia Triunfal*», 2014, pp. 71-82.

---

PESSOA, Fernando, *Textos Filosóficos* (2 vols.), ed. António Pina Coelho, Lisboa, Ática, 1993.

---

PESSOA, Fernando, *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da presença*, ed. e estudo Enrico Martines, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.

---

PESSOA, Fernando, *Correspondência. 1905-1922*, ed. Manuela Parreira da Silva: *Obras de Fernando Pessoa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999.

---

PESSOA, Fernando, *Crítica: Ensaios, Artigos e Entrevistas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.

---

POPKIN, Richard, *The History of Scepticism. From Savanarola to Bayle*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

---

ROMÃO, Rui Bertrand, *Quid?: Estudos sobre Francisco Sanches*, Porto, Campo das Letras, 2003.

---

RUBIM, Gustavo, «O Híper-Autor», *Revista Estranhar Pessoa*, n.º 3: «Caderno O que é um Autor», 2017, pp. 10-22.

---

SANCHES, Francisco, *Obra Filosófica*, ed. Pedro Calafate, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.

---

EMPÍRICO, Sexto, «Hipotiposes Pirrônicas. Livro I», trad. Danilo Marcondes, *O Que Nos Faz Pensar*, n.º 12, setembro 1997, p. 115 (disponível em [http://www.oquenofazpensar.com/adm/uploads/artigo/traducao\\_hipotiposes\\_pirronicas/n12traducao.pdf](http://www.oquenofazpensar.com/adm/uploads/artigo/traducao_hipotiposes_pirronicas/n12traducao.pdf)).

---

SOUSA, Rui, *Os Bastidores de Orpheu*, Lisboa, CLEPUL, 2011.

---

SOUSA, Rui, «A Ironia Sanchesiana e o Homem Superior Pessoaano», *Congresso Internacional Fernando Pessoa 2017*, Lisboa, Casa Fernando Pessoa, 2017, pp. 372-393.

---

TAMEN, Miguel, «Caves e Andares Nobres», *Artigos Portugueses*, Lisboa, Documenta, 2015, pp. 113-118.

# Edição digital e estudo da marginália de Fernando Pessoa

*Teresa Filipe*<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> Bolseira FCT. Doutoranda em Crítica Textual, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

A edição *online* da marginália da biblioteca particular de Fernando Pessoa pretende mostrar o modo como a produção literária do maior poeta-pensador do séc. XX português se construiu em diálogo permanente com outros autores. Neste sentido, pretende contribuir para a análise genética da obra pessoana, tomando como ponto de partida o uso documentado dos livros que eram propriedade sua ou a que teve acesso. O interesse múltiplo de que se reveste a marginália pessoana prende-se com a convicção de que o trabalho da sua recolha, organização, transcrição, edição e estudo, em confronto com o espólio número 3 da Biblioteca Nacional de Portugal (que alberga mais de 27 000 autógrafos pessoanos), virá a constituir-se como elemento de referência essencial para a compreensão renovada do universo do autor.

Para a execução deste trabalho contamos com uma ferramenta preciosa: desde 2010, a biblioteca passou a estar disponível *online*, no *site* da Casa Fernando Pessoa, facilitando extraordinariamente o acesso aos livros, bem como a partilha de informação com outros investigadores, promovendo um trabalho de investigação em rede e à distância. Por exemplo, para o trabalho de decifração e fixação dos textos transcritos, em que é importante o confronto entre leituras, o facto de a biblioteca estar *online* e disponível para *download* (salvo nos casos onde as obras ainda se encontrem ao abrigo dos direitos de autor) torna muito mais fácil e rápida a partilha dessas imagens com outros investigadores.

A digitalização da biblioteca foi realizada no âmbito de uma colaboração protocolada entre a Casa Fernando Pessoa e o Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, e foi coordenada por Jerónimo Pizarro, Patricio Ferrari e Antonio Cardiello. Em 2016, a Casa Fernando Pessoa acolheu a primeira edição do *workshop* «Espólios de Pessoa», coordenado por Antonio Cardiello e Bruno Béu. Foi nesta ocasião que, pela primeira vez, tive contacto directo com os livros que pertenceram a Pessoa. Nesse encontro tive a oportunidade de conhecer a biblioteca e as anotações nela contidas, assim como o facto de não estar ainda efectuada a transcrição sistemática e exaustiva dessas notas, e assim se deu início ao processo de construção do presente projecto.

Gostaria de agradecer à actual Directora da Casa Fernando Pessoa, Dr.<sup>a</sup> Clara Riso, pelo apoio, designadamente na disponibilização de recursos, na consulta das obras de acesso restrito, bem como a possibilidade da consulta do livro físico, restrita naturalmente a situações de decifração específicas, para salvaguarda das melhores condições dos exemplares, mas que permite desfazer algumas dúvidas que a melhor imagem digitalizada por vezes não consegue. A página do livro impresso continua a ser a fonte mais segura para nos informar, por exemplo, acerca do instrumento de escrita usado em determinada

anotação, o que é essencial para se estabelecer, entre outros, se numa determinada obra houve uma ou mais leituras.

«Às futuras gerações de filólogos, à procura das fontes que inspiraram o maior poeta português desde Camões, recomendamos uma pesquisa na biblioteca de Fernando Pessoa» (LIND, 1962: 7). Foi com esta frase que Georg Rudolf Lind iniciou o histórico artigo de 1962 no *Diário de Notícias*, mostrando como o estudo da biblioteca fernandina poderia contribuir para o «retrato fiel da personalidade de Pessoa-leitor, reflectindo a amplitude dos seus interesses» (LIND, 1962: 8).

Yvette Centeno, num artigo de 1978 intitulado «O Espólio e a Biblioteca de Fernando Pessoa: Uma Solução Para Alguns Enigmas» (CENTENO, 1978) ilustra como o cruzamento do estudo da biblioteca com o espólio do autor pode contribuir decisivamente para o esclarecimento de alguns enigmas, por exemplo, para confirmar ou não, se Fernando Pessoa conhecia a obra de Walt Whitman anteriormente à criação de Alberto Caeiro em 8 de Março de 1914. Na biblioteca particular existe um exemplar do livro de Perry Bliss, intitulado *Walt Whitman: His Life and Work*, de 1906, sublinhado e anotado pelo poeta. (A versão integral destes artigos pode ser consultada no *site* da biblioteca particular de Fernando Pessoa, secção «Estudos».)

O estudo das bibliotecas dos autores é hoje uma ferramenta decisiva para todos aqueles que procuram as fontes dos processos criativos ao mesmo tempo que contribui para a desmistificação da ideia de autor como um ser mais ou menos isolado do mundo, inspirado por qualquer coisa que não se sabe muito bem o que é ou de onde vem.

Aos trabalhos pioneiros mencionados, têm-se somado gerações de investigadores que com os seus estudos contribuem para um melhor conhecimento da biblioteca pessoana, como uma consulta pelo *site* da biblioteca digital, na secção «Bibliografia», pode comprovar. Se estes estudos (livros, artigos, contribuições mais breves) comprovam a relevância do estudo da biblioteca e da marginália para uma compreensão renovada do universo do autor, por outro lado, respondem ainda, muitas vezes, aos interesses específicos de cada investigador e da linha de investigação em que se enquadram, de que são exemplos, entre outros, *Escritos sobre Génio e Loucura*, de Jerónimo Pizarro (2006), *A Marginália de Fernando Pessoa*, de Maria do Céu Estibeira (2008), ou mais recentemente, *Shakespeare, Fernando Pessoa, e a Invenção dos Heterónimos*, de Mariana Gray de Castro (2017).

Assim, o projecto de edição e estudo da marginália vem propor a transcrição sistemática das anotações existentes nos livros, assim como a recolha de transcrições

já efectuadas por outros investigadores permitindo-se a comparação entre transcrições como forma de contribuir para a fixação das mesmas, esperando vir a constituir-se como ferramenta essencial para futuras investigações.

A fase inicial do trabalho consiste na recolha de dados, ou seja, transcrição e registo de anotações inscritas nos livros que pertencem à Biblioteca particular de Fernando Pessoa (BpFP). A estas anotações designamos por *marginália*, um termo inicialmente usado por Samuel Taylor Coleridge para designar as suas anotações à margem dos livros<sup>87</sup>.

Usamos o conceito de *marginália* de forma inclusiva, ou seja, e citando Heather Jackson no prefácio à obra *Romantic Readers*, «todas as adições efectuadas a um texto impresso, manuscritas pelos seus leitores, quer estejam ou não especificamente à margem»<sup>88</sup>.

A biblioteca digital particular de Fernando Pessoa permite não só a navegação pelas páginas que Pessoa leu como também aceder à forma como leu. Isto é possível através do estudo das numerosas notas de leitura aí registadas. A Biblioteca particular de Pessoa é hoje constituída por cerca de 1300 títulos, mais de metade em língua inglesa, mas também espanhol, francês, galego, grego, italiano, latim e português. A grande maioria das notas está escrita na língua original da obra, mas, por vezes, podem coexistir o inglês, francês e o português, também de acordo com o local do livro onde as notas se encontram. Por exemplo, se a anotação se encontra à margem e dialoga directamente com o conteúdo do que está a ser lido, em princípio, usa a mesma língua, mas se surge na parte final do livro pode aparecer numa língua diferente. É o caso, por exemplo, de *Pioneer Humanists*, de Robertson, onde encontramos anotações em português na contracapa da obra, e que veremos mais à frente.

Actualmente encontram-se disponibilizados *online* 1213 títulos (1317 volumes). Cerca de 270 estão ainda em acesso condicionado pelos direitos de autor, mas podem ser consultados a partir da biblioteca na Casa Fernando Pessoa.

A colecção terá começado a ser construída gradualmente em 1898, com livros escolares como *A First Latin Course*, em que Pessoa inscreveu a data «V-II-MDCCCXCVIII» (5 de Fevereiro de 1898), e *The Remarkable Adventure of Walter Trelawney*, com o qual Pessoa foi premiado a 20 de Dezembro de 1898.

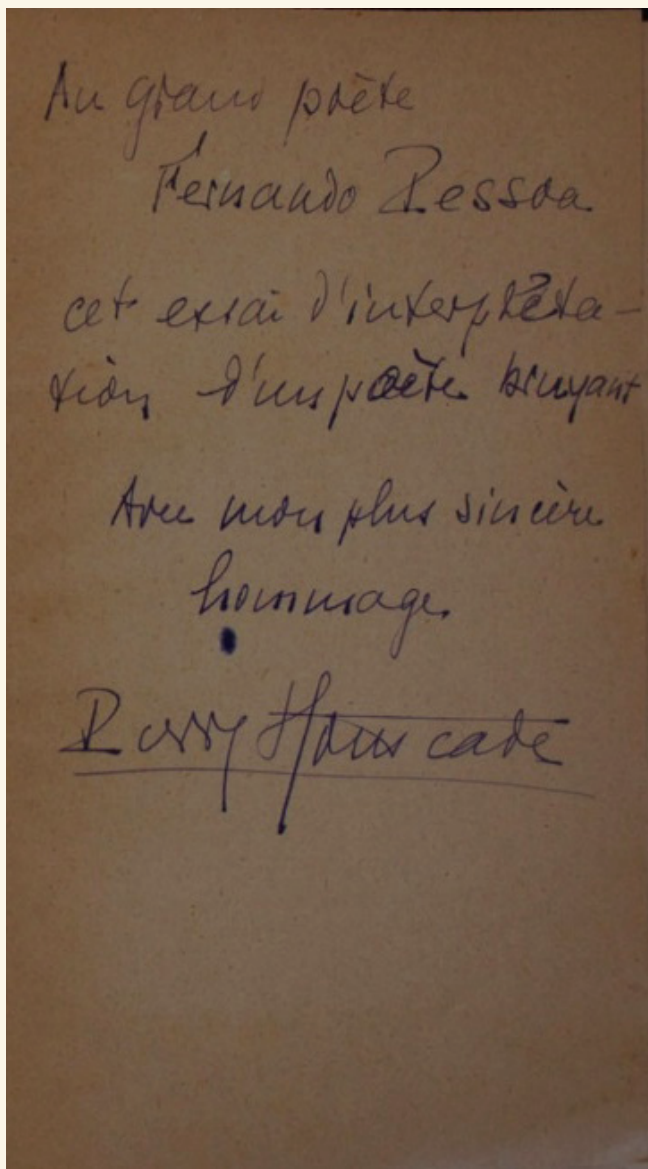
---

87 COLERIDGE, Samuel Taylor, *Marginalia I*, vol. XII (parte I), in *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, 16 vols., ed. George Whalley, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. cxv, *apud* Patricio Ferrari, «Fernando Pessoa as a Writing-reader: Some Justifications for a Complete Digital Edition of his *Marginália*», *Portuguese Studies*, 24 (2), 2008, p. 69 (disponível em <http://www.jstor.org/stable/41105307>).

88 JACKSON, Heather, *Romantic Readers: The Evidence of Marginalia*, New Haven/London, Yale University Press, 2005, p. xv (tradução minha).



Alguns dos últimos livros a formarem parte da biblioteca terão provavelmente sido *Histoire de la Franc-Maçonnerie Française*, de Albert Lantoiné, publicado em Julho de 1935, e *Desaparecido: Poemas*, de Carlos Queirós, com uma dedicatória do seu autor datada de «31-10-1935», cerca de um mês antes da morte do autor.



Dedicatória de Pierre Hourcade, na obra *Guerra Junqueiro et le Problème des Influences Françaises dans son Oeuvre*, 1932

As dedicatórias dos autores, além de uma fonte de datação, constituem também um elemento revelador da personalidade colaborativa de Pessoa. São muitos os testemunhos de afecto e admiração pelo grande espírito criativo e poético do autor, entre outros, Leonardo Coimbra, Raul Leal, Adolfo Casais Monteiro, Mário de Sá-Carneiro, António Ferro ou Pierre Hourcade. Destacamos a dedicatória de Pierre Hourcade por, no processo de transcrição, nos ter sido possível confirmar — quando ainda restavam dúvidas — tratar-se efectivamente de Pierre Hourcade e não Rémy (um dos seus filhos). Na transcrição do *site* da BpFP, secção «Dedicatórias», pode ler-se ainda: «Au grand poète | Fernando Pessoa | cet essai d'interprétation d'un poète bruyant | Avec mou<sup>89</sup> plus sincère | hommage | Rémy [?] Hourcade». A caligrafia convida ao equívoco. Mas, se compararmos a primeira letra do nome próprio, que pode parecer um «R», com a primeira letra da palavra «Pessoa», inscrita cinco linhas acima, verificamos a semelhança. A última letra, que pode parecer um «y», induzindo a leitura «Rémy», é apenas o estilo de terminação da assinatura. Esta hipótese foi posteriormente confirmada pelo confronto com outras assinaturas de P. Hourcade, designadamente na *Revista Pessoa Plural*, n.º 9, p. 474<sup>90</sup>.

89 Trata-se de uma gralha, a palavra é «mon».

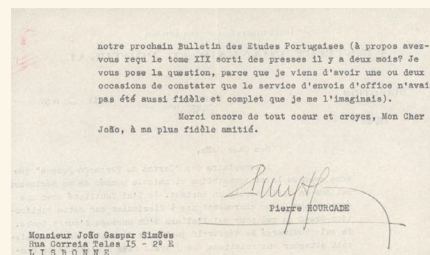
90 Agradeço a Jerónimo Pizarro e a Fernando Carmino Marques pela informação, e a Isabelle Hourcade pelos esclarecimentos acerca do trabalho do seu irmão. Rémy Hourcade efectuou traduções para o francês de poemas de Fernando Pessoa (de 1986-1993 aproximadamente) e encontra-se, actualmente, a finalizar uma tradução da obra completa de Alberto Caeiro.

O conhecimento aprofundado da dimensão e do tipo de biblioteca que Pessoa construiu mostra como o processo criativo também se realiza em diálogo com outros autores. Um dos vestígios desse diálogo encontra-se precisamente nalgumas anotações que enquanto leitor vai deixando nos livros da sua preferência. E Pessoa deixou muitos vestígios. Não só em notas inscritas à margem do texto impresso, mas também nas folhas de guarda iniciais e finais, nas contracapas, em papéis apostos às folhas dos livros.

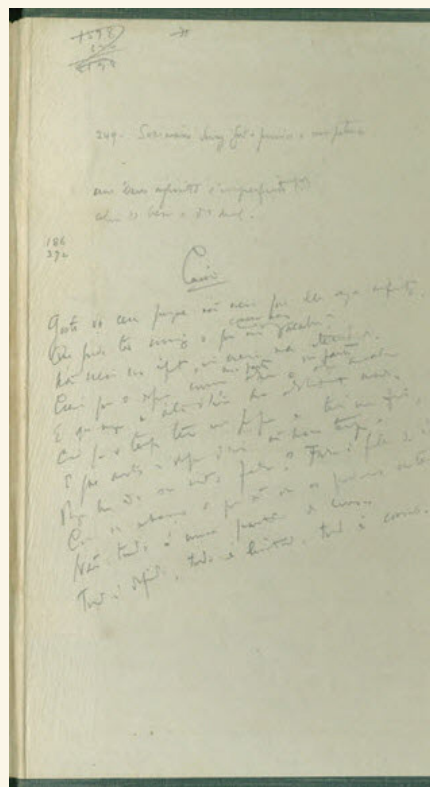
Seguindo os estudos efectuados por Heather Jackson em *Marginalia. Readers Writing in Books* (2001) e *Romantic Readers. The Evidence of Marginalia* (2005) podemos dividir as anotações em dois grandes grupos: anotações verbais e não verbais. Nas anotações verbais encontramos as anotações propriamente discursivas, no caso de Pessoa, assinaturas, notas, comentários de ordem estética, marcas de revisão, traduções, notas onde remete para outros autores, e também sinais de pontuação, numerais, etc. Nas anotações não verbais incluímos os sublinhados, traços, cruces, desenhos, riscos e outros.

No que diz respeito à transcrição proposta, a norma principal é a de conservar a maior parte das características gráficas das anotações tal como se encontram nos livros, mantendo-se a ortografia de Pessoa, mesmo na sua variação ocasional, no que diz respeito a letras maiúsculas, à acentuação, a pontuação e outras particularidades. Os erros eventuais, que são de esperar em escrita privada, também são mantidos.

Das 156 espécies bibliográficas da biblioteca particular de Fernando Pessoa já consideradas de acordo com uma grelha de análise, 39 não exibem qualquer anotação. Todas as outras possuem alguma marca de estudo por Pessoa ou dedicatórias dos autores das obras em causa. Muitos livros foram bastante sublinhados e comentados, alguns acompanharam Pessoa ao longo da sua vida tendo sido objecto de leitura em diferentes momentos, como atestam, por exemplo, as diferenças na caligrafia. Uns apenas registam a assinatura do poeta, outros deram espaço a novas produções poéticas, como é o caso do já bem documentado caso Robertson onde Pessoa registou, na contracapa, um poema intitulado ou atribuído a *Caeiro*. Existem pelo menos cinco transcrições diferentes deste poema, de Maria do Céu Estibeira, Jerónimo Pizarro, Richard Zenith com Fernando Cabral Martins, Ivo Castro e Teresa Rita Lopes, e uma



Pormenor de uma carta de Pierre Hourcade a João Gaspar Simões (BNP/E16, 1606), reproduzida em CARMINO Marques, Fernando, «Pierre Hourcade e a Descoberta de Fernando Pessoa: Novas Cartas e Outros Escritos», *Pessoa Plural*, n.º 9, 2016, p. 474



Contracapa, ROBERTSON, John Mackinnon, *Pioneer Humanists*, Londres, Watts & Co., 1907

tradução para inglês por Pauly Ellen Bothe. A título de exemplo mostramos as propostas de Estibeira e a de Ivo Castro, onde se pode verificar que, apesar de coincidirem em muitos momentos, persistem algumas diferenças, como é notório no penúltimo verso onde Estibeira lê «partida» e Castro «quantidade». O exemplo mostra como a comparação é fundamental para a fixação de textos mais fiáveis e também ilustra bem o papel decisivo do editor e como cada transcrição é uma decisão.

### Caeiro

Gosto do céu porque não creio que elle seja infinito.  
Que pode ter comigo o que não começa nem acaba?  
Não creio no infinito, não creio na eternidade.  
Creio que o espaço começa aqui e aqui acaba  
E que longe e atrás d'isso há absolutamente nada.  
Creio que o tempo tem um princípio e terá um fim,  
E que antes e depois disso não houve tempo.  
Porque há de ser isto falso? Falso é falar do infinito  
Como se soubéssemos o que só de ver podemos  
[entender.  
Não: tudo é uma partida de cousas.  
Tudo é definido, tudo é limitado, tudo é cousas.

ESTIBEIRA, M., «Uma Perspectiva da Marginalia de Fernando Pessoa», *Revista Patrimônio e Memória*, vol. 6, n.º 1, Jun. 2010, pp. 143-144, nota 2.

Gosto do ceu porque não creio que elle seja infinito.  
Que pode ter comigo o que não começa nem acaba?  
Não creio no infinito, não creio na eternidade.  
Creio que o espaço começa numa parte e numa parte [acaba  
E que aquem e alem não ha absolutamente [nada.  
Creio que o tempo tem um principio e tem um fim,  
E que antes e depois d'isso não havia tempo.  
Porque ha de ser isto falso? Falso é fallar de infinitos  
Como se soubessemos o que são ou os pudéssemos  
[entender.  
Não: tudo é uma quantidade de cousas.  
Tudo é definido, tudo é limitado, tudo é cousas.

PESSOA, Fernando, *Poemas de Alberto Caeiro*, ed. Ivo Castro, Lisboa, INCM, 2015, p. 104.

Por outro lado, a obra *Pioneer Humanists*, de Robertson, é um exemplo de convivência entre línguas nas anotações dos livros. Como se verifica, o exemplar possui na contracapa anotações em inglês, seguidas do poema, em português.

As dificuldades com a questão da decifração constituem simultaneamente uma forte justificação para a urgência do trabalho de transcrição: além da caligrafia nem sempre fácil, ou quase sempre difícil, o desgaste normal do tempo faz com tenham tendência a desaparecer inclusivamente aquelas anotações escritas a caneta. É o caso da obra *A Thousand and One Gems of English Poetry*, de Charles Mackay, 1896. Neste exemplar, além de sublinhados e traços constantes ao longo da obra, as folhas finais estão praticamente preenchidas com anotações. No processo de decifração, foram notadas semelhanças entre o conteúdo de algumas destas notas e um fragmento editado pela investigadora Pauly Ellen Bothe, na p. 80 das suas *Apreciações Literárias de Fernando Pessoa*.

#### Transcrição:

epig.[rammatico] =

epig[rammatico] – rhet[orico] =

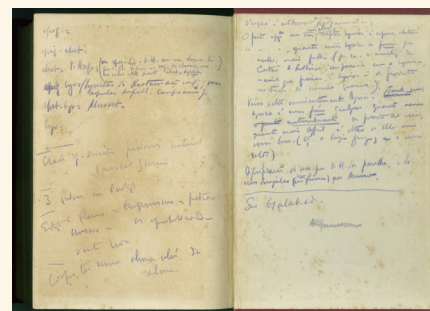
rhet[orico] = V.[ictor] Hugo; (ou epig. rhet: V. H. era um classico tão grande que sahia às vezes do classicismo. no mais alto ponto, rhet-lyrico.)

epig – lyr = (lyristas da Restauração inglesa; verso popular hespanhol; Campoamor).

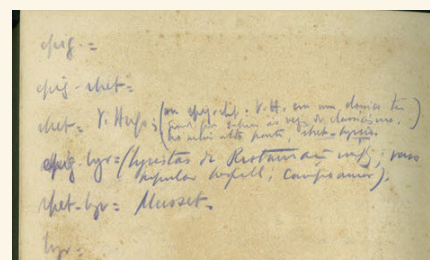
rhet – lyr = Musset.

lyr =

Na página que reproduzimos a seguir (BOTHE, 2013: 80), pode notar-se a semelhança de análise, especialmente nos fragmentos (14<sup>4</sup>-95<sup>r</sup>) e (14A-74), dedicados ao estudo do autor inglês. Neste caso, a identificação da semelhança foi registada pela memória de um experiente investigador e editor pessoano, Jerónimo Pizarro, que ajudava na tarefa de decifração. No futuro, com a edição digital da marginalia, e desde que as transcrições dos documentos estejam disponíveis, estas semelhanças e coincidências poderão ser mais facilmente detectadas.



Folha de guarda e contracapa MACKAY, Charles, *A Thousand and One Gems of English Poetry*, Londres, George Routledge & Sons, Ltd., 1896



Pormenor da parte superior da folha de guarda. MACKAY, Charles, *A Thousand and One Gems of English Poetry*, Londres, George Routledge & Sons, Ltd., 1896

George Gordon Byron (1788-1824)<sup>4</sup>

38 [14A-75<sup>r</sup>]

*Essay on Byron*

The pain he must have suffered with the moral sense of every man of genius and his' evil inclinations! His pride, the thought of flourishing and being a lord aided' his depravity. Oh that he had! not been a lord!

Two things were against Lord Byron — the first that he was a Byron, the second that he was a lord. —

Bases of Lord Byron's Character: □<sup>4</sup>

39 [14<sup>4</sup>-95<sup>r</sup>]

Byron era um rhetorico lyrico, o que não era Victor Hugo.

40 [14A-74]

Byron' sentia mais largamente<sup>4</sup> do que profundamente; d'ahi a sua sympathia pelos hespanhoes, em quem apparece o mesmo *trair* de caracter. As explosões do sen[time]nto onde o proprio sent[imen]to timidamente se perde, as violências do sen[time]nto [o] possuia [ord] Byron como todo inglez<sup>4</sup> e os hespanhoes como raça.

## BIBLIOGRAFIA

---

BOTHE, Pauly Ellen, *Apreciações Literárias de Fernando Pessoa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013.

---

Cardiello, Antonio, Ferrari, Patricio, Pizarro, Jeronimo, *A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2010.

---

CENTENO, Yvette, «O Espólio e a Biblioteca de Fernando Pessoa: Uma Solução para Alguns Enigmas», *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Editora Brasília, 1978, pp. 701-705 (disponível em <http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/index/estudos.htm>).

---

ESTIBEIRA, M., «Uma Perspectiva da Marginalia de Fernando Pessoa», *Revista Patrimônio e Memória*, vol. 6, Jun. 2010.

---

FERRARI, Patricio, «Fernando Pessoa as a Writing-reader: Some Justifications for a Complete Digital Edition of his Marginalia», *Portuguese Studies*, 24 (2), 2008, pp. 69-114 (disponível em <http://www.jstor.org/stable/41105307>).

---

JACKSON, Heather, *Marginalia. Readers Writing in Books*, New Haven/London, Yale University Press, 2001.

---

JACKSON, Heather, *Romantic Readers: The Evidence of Marginalia*, New Haven/London, Yale University Press, 2005.

---

LIND, R. G., «A Biblioteca Fernandina», *Diário de Notícias*, 18 de Janeiro de 1962 (disponível em <http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/index/estudos2.htm>).

---

MARQUES, Fernando Carmino, «Pierre Hourcade e a Descoberta de Fernando Pessoa: Novas Cartas e Outros Escritos», *Pessoa Plural*, n.º 9, 2016 (disponível em [https://www.brown.edu/Departments/Portuguese\\_Brazilian\\_Studies/ejph/pessoaplural/issues.html](https://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/issues.html)).

---

PESSOA, Fernando, *Poemas de Alberto Caetano*, ed. Ivo Castro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.

---

PESSOA, Fernando, *Poesia de Alberto Caetano*, ed. Richard Zenith e Cabral Martins, Lisboa, Assírio e Alvim, 2011.

---

PESSOA, Fernando, *Poemas Escolhidos de Alberto Caeiro*, ed. Richard Zenith e Cabral Martins, Lisboa, Assírio e Alvim, 2013.

---

PESSOA, Fernando, *Obra Completa de Alberto Caeiro*, ed. Jerónimo Pizarro, Lisboa, Tinta da China, 2016.

---

PESSOA, Fernando, *Vida e Obras de Alberto Caeiro*, ed. Teresa Rita Lopes, São Paulo, Global Editora, 2017.

---

QUEIRÓS, Luís Miguel, «Três Leituras de um Inédito de Caeiro», *Público*, 13 de Junho de 2008 (disponível em <https://www.publico.pt/portugal/jornal/tres-leituras-de-um-inedito-de-caeiro-264803>).

## **OBRAS DA BIBLIOTECA PARTICULAR DE FERNANDO PESSOA**

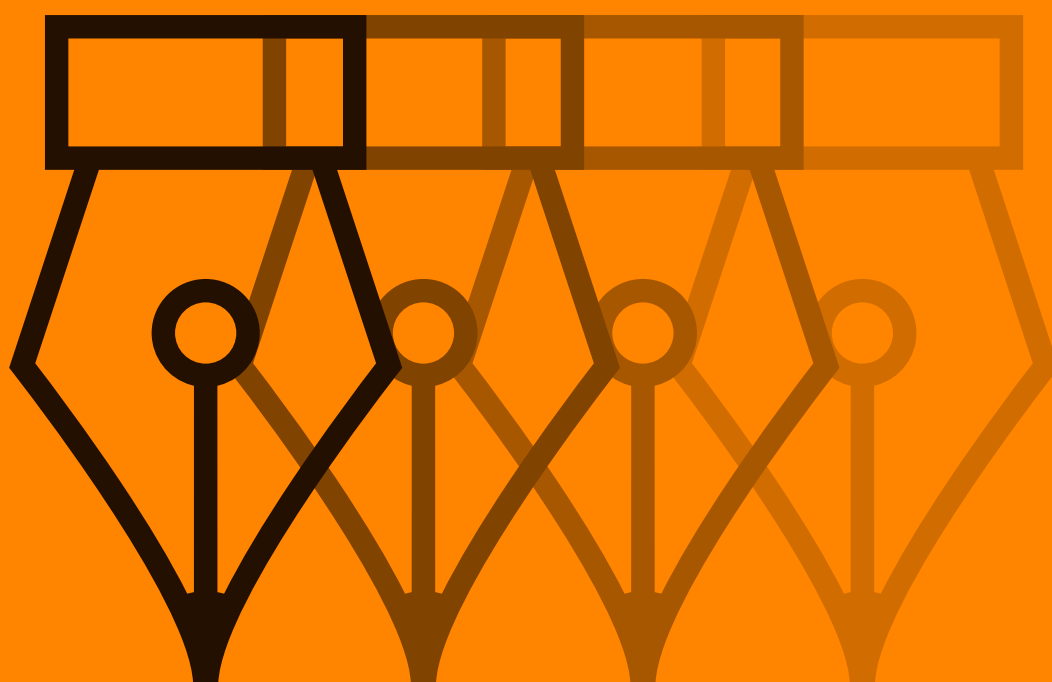
---

Mackay, Charles, *A Thousand and One Gems of English Poetry*, Londres, George Routledge & Sons, Ltd., 1896.

---

Robertson, John Mackinnon, *Pioneer Humanists*, Londres, Watts & Co., 1907.

# Notas biográficas



## ANTONIO CARDIELLO

Doutor em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Investigador de pós-doutoramento do Instituto de Filosofia da Universidade Nova de Lisboa (IFILNOVA), é membro integrado do CultureLab. Codiretor do projeto de digitalização da Biblioteca de Fernando Pessoa (*online* desde 2010), editou *Uma Stirpe Incognita* (EDB Edizioni, 2016) e coeditou *A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa* (Publicações Dom Quixote, 2010), *Nietzsche e Pessoa. Ensaio* (Tinta da China, 2016) e a primeira edição crítica da *Obra Completa de Álvaro de Campos* (Tinta da China, 2014). Comissário de exposições internacionais sobre Fernando Pessoa, interessa-se pelo pensamento português contemporâneo e pela aproximação entre tradições filosóficas ocidentais e orientais.

## CLAUDIA J. FISCHER

Doutorou-se em Teoria da Literatura na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 2007 e leciona no Departamento de Estudos Germanísticos desta Universidade. Em 2015, publicou *Sobre Graça e Graciosidade. Uma Digressão com Particular Incidência nas Teses de Schiller e Kleist* (Verbo). Enquanto membro do Centro de Estudos Comparatistas, coordena a linha de investigação sobre Literatura e Música. Recentemente lançou *Contos Musicais. Wackenroder, Kleist e Hoffmann* (Antígona, 2016), uma antologia de contos do Romantismo alemão sobre temática musical. No âmbito dos estudos pessoanos, publicou nas revistas *Real*, *Pessoa Plural* e *Portuguese Literary & Cultural Studies*, coeditou *Argumentos para Filmes* (Babel, 2011) e comissariou uma exposição documental sobre Pessoa e Cascais. Na qualidade de tradutora, tem publicado traduções de Thomas Mann, R. M. Rilke, W. Benjamin, R. W. Fassbinder, entre outros.

## FILIPA FREITAS

Investigadora no Centro de Estudos de Teatro (Universidade de Lisboa) e no Instituto de Estudos Filosóficos (Universidade de Coimbra). Licenciada em Estudos Portugueses e Lusófonos, é mestre em Estudos Portugueses e em Filosofia. Está a terminar o doutoramento sobre Fernando Pessoa e Søren Kierkegaard (Universidade Nova de Lisboa). Publicou vários artigos sobre a obra de Fernando Pessoa e prepara um livro sobre o Barão de Teive. Coeditou o *Teatro Estático* (2017, Tinta da China) e colaborou na *Obra Completa de Álvaro de Campos* (2014, Tinta da China).



## **JOSÉ BARRETO**

Foi investigador do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa entre 1975 e 2015. Desde 2005, tem-se dedicado ao estudo e edição dos escritos políticos, sociológicos e religiosos de Fernando Pessoa. Publicou os livros: PESSOA, Fernando, *Sobre o Fascismo, a Ditadura Militar e Salazar*, ed. J. Barreto, Lisboa, Tinta da China, 2015, *Misoginia e Anti-Feminismo em Fernando Pessoa* (Ática, 2011) e PESSOA, Fernando, *Associações Secretas e outros Escritos*, ed. J. Barreto (Ática, 2011). É colaborador regular da revista *Pessoa Plural — A Journal of Fernando Pessoa Studies*.

## **MADALENA LOBO ANTUNES**

Está a terminar uma tese de doutoramento sobre a consciência no *Livro do Desassossego*. É investigadora do IELT (Instituto de Estudos de Literatura e Tradição) da FCSH/Universidade Nova de Lisboa. Foi bolsreira de doutoramento da FCT (2011-2015) e faz parte da equipa do projeto «Estranhar Pessoa». Tem apresentado várias comunicações e publicado artigos sobre a influência da literatura em língua inglesa na obra de Fernando Pessoa, de William Shakespeare e John Milton a William Blake, e sobre o papel de Fernando Pessoa no cânone da literatura europeia do século XX. Mais recentemente, tem-se dedicado a leituras sociológicas e políticas dos textos pessoanos, de Karl Marx às teorias contemporâneas sobre modernismos globais e cosmopolitismo.

## **MARIANA GRAY DE CASTRO**

Fez o mestrado na Universidade de Oxford (tese sobre Fernando Pessoa e Oscar Wilde), doutoramento no King's College London (tese sobre Pessoa e Shakespeare), e um pós-doutoramento entre Oxford e Lisboa. Continua a explorar a relação entre Pessoa e os escritores em língua inglesa que mais o influenciaram, e também é professora de literatura (inglesa e portuguesa) no Oeiras International School. O seu livro mais recente é *Shakespeare, Fernando Pessoa, e a Invenção dos Heterónimos*, disponível em versão inglesa e portuguesa na Amazon.

## **NUNO AMADO**

Concluiu o seu doutoramento no Programa em Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa no final de 2016, com uma tese sobre Ricardo Reis, é colaborador do projeto «Estranhar Pessoa» e é professor de Português para Estrangeiros na Universidade Católica Portuguesa.

## **PEDRO SEPÚLVEDA**

Investigador de pós-doutoramento no IELT — FCSH/Universidade Nova de Lisboa, onde também ensina. Lecionou cursos, enquanto Professor Convidado, na FCSH/UNL, FLUL e Universidade de Colónia. A sua investigação centra-se na modernidade literária e filosófica, com acento particular na obra de Fernando Pessoa. Coordena o projeto de investigação «Estranhar Pessoa» (cf. <http://estranharpessoa.com/>). Publicou o ensaio decorrente da sua dissertação de doutoramento *Os Livros de Fernando Pessoa* (Ática, 2013) e um estudo e antologia dos projetos editoriais de Pessoa, *O Planeamento Editorial de Fernando Pessoa* (com Jorge Uribe, INCM, 2016). Encontra-se neste momento a coordenar uma edição digital dos projetos e publicações em vida de Pessoa (<http://www.pessoadigital.pt/>).

## **PEDRO TIAGO FERREIRA**

Licenciado em L. L. M. — Estudos Ingleses e Espanhóis, e em Direito, mestre em Políticas Europeias, Teoria da Literatura e Teoria do Direito, e doutor em Teoria da Literatura, pela Universidade de Lisboa.

## **RAQUEL NOBRE GUERRA**

Nasceu em Lisboa, licenciada em Filosofia, mestre em Estética e Filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, ex-bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia, concluiu o doutoramento em Estudos Portugueses com especialização em Fernando Pessoa.

## **RITA CATANIA MARRONE**

Licenciou-se em Filosofia e é mestre em Ciências Filosóficas, na Università degli Studi di Milano, com a dissertação «Sentieri di Gnosi nell’Opera di Fernando Pessoa». Foi colaboradora da Cátedra de História da Filosofia I da mesma universidade. Atualmente é bolseira da FCT do Programa de Doutoramento em Materialidades da Literatura da FLUC, com um projeto sobre a biblioteca esotérica de Fernando Pessoa.

## **RUI SOUSA**

Nasceu em 1985. Concluiu licenciatura em Estudos Portugueses e mestrado em Estudos Românicos — Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Investigador do CLEPUL, dedica-se, enquanto bolseiro da FCT, a uma tese de doutoramento na qual procurará definir uma ideia de pensamento libertino a partir das muitas definições que o conceito foi conhecendo, analisando também as suas expressões no projeto de crítica sistemática desenvolvida pelo Surrealismo em Portugal.

Colabora no projeto do CLEPUL dedicado à Cultura Negativa em Portugal e tem participado em diferentes encontros científicos com trabalhos sobre o conceito de libertino, o Surrealismo em Portugal e diversos autores portugueses modernos e contemporâneos, tendo também organizado os congressos *Portugal no Tempo de Fialho de Almeida* (2011) e *Surrealismo(s) em Portugal* (2013). Organizou em colaboração com o Professor Ernesto Rodrigues a antologia de ensaios *A Dinâmica dos Olhares* e prepara volumes dedicados a Fialho de Almeida e ao Surrealismo em Portugal, resultantes dos eventos organizados em 2011 e 2013. Publicou em 2017 *A Presença do Objecto no Surrealismo em Portugal*. Colaborador assíduo de vários periódicos, de que se destacam *Letras com Vida*, *Pessoa Plural*, *Golpe d'Asa*, *Revista Desassossego*, *Diacrítica* e *A Ideia*.

## **TERESA FILIPE**

Licenciada em Filosofia, em 2010, e mestre em Filosofia Contemporânea, em 2012, pela Universidade de Évora. Co-traduziu com Ricardo Santos *O Nomear e a Necessidade*, de Saul Kripke (2012). É autora de *Metafísica da Revolução. Poética e Política no Ensaísmo de Eduardo Lourenço* (2013). Foi bolsista de investigação no «Projecto de Edição das Obras Completas de Eduardo Lourenço», Fundação Calouste Gulbenkian/Universidade de Évora (2010-2015).

Atualmente desenvolve um projeto de investigação apoiado pela FCT intitulado «Edição digital e estudo da marginália de Fernando Pessoa», no âmbito do doutoramento em Crítica Textual, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

