

PARA UMA TEORIA CRÍTICO-EDITORIAL: AUTORIA, MEDIAÇÃO E POSTERIDADE

TOWARDS A CRITICAL-EDITORIAL THEORY: AUTHORSHIP, MEDIATION, AND POSTERITY

*Jerónimo Pizarro*¹

RESUMO

A edição póstuma de autores como Konstantinos Kavafis, Fernando Pessoa e Macedonio Fernández, revela o papel ativo da mediação editorial na configuração das obras literárias. A crítica textual, ao longo dos séculos, tem lidado com a instabilidade dos textos e com a complexa relação entre autoria e edição. A noção de “obra” torna-se problemática diante da multiplicidade de versões e das intervenções editoriais, desafiando fronteiras entre produção e recepção, arquivo e interpretação. Este artigo propõe uma reflexão sobre a crítica editorial e sua relação com a crítica literária e a materialidade do texto, considerando o impacto das transformações culturais e institucionais na circulação e preservação dos textos, com especial atenção às edições da Colección Archivos e seus princípios metodológicos.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica editorial. Autoria. Edição póstuma. Crítica textual. Mediação editorial

ABSTRACT

The posthumous publication of authors such as Konstantinos Kavafis, Fernando Pessoa, and Macedonio Fernández, highlights the active role of editorial agency in shaping literary works. Over the centuries, textual criticism has grappled with textual instability and the complex relationship between authorship and editing. The notion of “work” becomes problematic in the face of multiple versions and editorial interventions, challenging the boundaries between production and reception, archive and interpretation. This article explores editorial criticism and its relationship with literary criticism, and textual materiality, considering the impact of cultural and institutional transformations on the circulation and preservation of texts, with special attention to the Colección Archivos editions and their methodological principles.

KEYWORDS: Editorial criticism. Authorship. Posthumous edition. Textual criticism. Editorial agency

Os meus livros ficarão; eu, não. Eu serei apenas um nome.

Aliás, não sei se reparou, mas eu só quero ser um nome.

António Lobo Antunes

(em Vaz Marques, 2008, p. 41)

Existem escritores que têm sido os seus próprios editores, em maior ou menor grau. Um dos casos mais singulares talvez seja o de Konstantinos Kavafis, que proscreeu, como Jorge Luis Borges (ver: Balderston, 2008), os seus poemas juvenis e, além disso, queimou muitos dos seus escritos. Depois, foi editando pessoalmente alguns poemas. Como se fosse um poeta menor ou um eterno editor de pequenas edições numeradas, Kavafis publicou durante anos os seus poemas em folhas soltas e folhetos. A sua poesia circulou assim entre amigos e pessoas próximas, sendo reunida num único volume apenas após a sua morte, em 1933 (**Poiēmata [Poemas]**, 1935). As versões dos seus poemas, deixadas principalmente em Alexandria, podem ser consideradas todas “autorizadas”, mas contêm variações — são múltiplas — e, isoladamente, não constituem uma edição “representativa” da sua produção.

A obra de Kavafis, tal como a de Fernando Pessoa ou a de Macedonio Fernández, entre outras, foi-se construindo maioritariamente no contexto da posteridade. Todas as suas reservas, a sua discrição, o seu silêncio contribuíram, como nos outros casos, para que o papel dos editores póstumos fosse ainda mais ativo. De resto, desde que se instituiu a propriedade literária e a estética da originalidade envolveu o escritor numa espécie de aura, as fronteiras entre o público e o privado foram-se esbatendo e alargando.

Há alguns séculos, talvez ninguém tivesse publicado as notas pessoais de Kavafis, as cartas de amor de Pessoa ou os cadernos de Macedonio. Hoje, a posteridade tem efeitos muito mais portentosos do que outrora. A intimidade tem vindo a redefinir-se, a crítica textual ocupa-se cada vez mais

de textos alegadamente “documentais”, os escritores talvez conservem hoje com mais zelo todos os seus papéis e, nas últimas décadas, multiplicaram-se os arquivos literários em alguns países. Quando Victor Hugo doou os seus manuscritos à Bibliothèque Nationale — que um dia deveria ser a Biblioteca dos Estados Unidos da Europa (ver: Biasi, 2017) —, fê-lo imaginando que tudo o que escrevera e desenhara, ainda que não fosse um escritor “inédito”, tinha um valor e poderia manter “vivo” o seu nome.

A MEDIAÇÃO EDITORIAL

As reflexões que agora se farão sobre a mediação editorial não teriam o mesmo alcance se essas transformações históricas não tivessem ocorrido. Sempre existiram editores póstumos, mas estes nem sempre tiveram acesso a um arquivo de literatura contemporânea, a originais autógrafos, a materiais preparatórios e a documentos de índole mais privada. E, quando tiveram acesso a esse tipo de materiais, as inibições foram mais profundas: ou os destruíram, ou os esqueceram, ou os arredondaram, ou os cortaram. Os critérios de edição, tal como os de literatura e história, foram mudando, e essa mudança ajuda a explicar por que razão a mediação editorial se redimensionou e adquiriu repercussões académicas e culturais cada vez mais notórias.

A mediação editorial pode ser considerada de forma mais diacrónica ou mais sincrónica. Existe uma bibliografia amplíssima sobre crítica textual — Tanselle lembra que esta “é uma das poucas áreas académicas de que se pode falar em termos de milénios”² —, sendo sempre possível comentar uma edição, descrever um trabalho editorial e discutir teorias e metodologias. Por vezes, é fundamental não nos cingirmos apenas às questões mais técnicas, para não aprofundar uma série de separações perniciosas e de longa data entre edição e interpretação, produção e recepção, tradição editorial e história textual, entre outras. Cada termo supõe o outro: por vezes antecipa-o, por vezes integra-o, por vezes não existe alteridade. Evitar essas separações, que compartimentam as disciplinas, permite entrelaçar diferentes abordagens, como a bibliografia material, a *histoire du livre*, a teoria e a crítica literária, a filosofia e a sociologia cultural.

Assim como se pode trabalhar num arquivo sem refletir sobre ele como fenómeno, também se pode ler um livro sem meditar sobre ele como produto; no primeiro caso, o arquivo será apenas uma soma de objetos; no segundo, o livro será apenas o veículo de um texto. Quando alguém pergunta sobre um livro, pensa-se normalmente menos no objeto do que no texto, e menos no texto como resultado de uma edição do que como fruto de uma criação verbal. Esses vazios indicam alguns dos caminhos que se podem tomar para expandir abordagens restritas, ainda que complementares. Não há motivo para não ler os livros e as edições com a atenção e a suspeita com que se lêem os textos, nem para não entrecruzar diversas linhas de investigação e perspectivas. Muitas críticas esgotam-se rapidamente e ficam associadas apenas a um momento da recepção de uma obra (da “História do texto”),

por parecerem quase divagações forçadas, redundantes e algo pretensiosas, desprovidas de fundamentos e marcadas por um distanciamento excessivo. Assim como esses fundamentos podem encontrar-se lendo as teorias de diversas disciplinas, o afastamento interpretativo pode ser reduzido estudando a tradição editorial de um texto, consultando arquivos literários e combinando a investigação com a exegese.

Se algo foi desvantajoso na ruptura da crítica literária com a chamada “velha filologia”, sobretudo em França, foi o consequente afastamento das fontes. O “Texto” de Roland Barthes ([1968] 1984) ergue-se em maiúscula para destronar o “Autor”, mas emudece quando o texto é considerado “instável” e a autoria “múltipla”, ou seja, quando existem várias versões e se destaca que a produção de uma obra, salvo raras exceções (como a de Kavafis até 1933), não depende primordialmente apenas do autor. O texto não é uma entidade absoluta, privada de produção e variação, como sugeriria essa maiúscula “T”.

EDIÇÃO E INTERPRETAÇÃO

Hoje urge integrar diversas abordagens: a bibliografia material, a *histoire du livre*, a teoria e crítica literária, a filosofia e a sociologia cultural. Da mesma forma que se pode trabalhar num arquivo sem refletir sobre ele como fenómeno, também se pode ler um livro sem pensar nele como um produto. No primeiro caso, o arquivo reduz-se a uma soma de objetos; no segundo, o livro não passa de um suporte para um texto. Quando se pergunta sobre um livro, pensa-se mais no texto do que no objeto, e mais no texto como uma criação verbal do que como o resultado de uma edição. Mas estes vazios revelam caminhos para ampliar abordagens restritivas. Não há motivo para não ler os livros e edições com a mesma atenção e suspeição que se dedica aos textos, nem para evitar cruzar diferentes linhas de investigação.

Muitas interpretações esgotam-se rapidamente porque estão limitadas a um momento específico da recepção de uma obra (da história do texto). Parecem divagações forçadas, redundantes e pretensiosas, sem fundamento e distantes da matéria textual. No entanto, esses fundamentos podem ser encontrados através da leitura de teorias de diversas disciplinas. Da mesma forma, a distância interpretativa pode ser reduzida pelo estudo da tradição editorial de um texto, pela consulta de arquivos literários e pela combinação entre investigação e exegese.

Se houve um prejuízo na ruptura da crítica literária com a “velha filologia” — sobretudo na França e através da França —, ele reside no consequente afastamento das fontes³. O “Texto” de Roland Barthes ergue-se em maiúsculas para destronar o “Autor”, mas emudece quando o texto é considerado “instável” e a autoria “múltipla”⁴. Ou seja, quando existem várias versões e se reconhece que a produção de uma obra raramente depende apenas do autor. O texto não é uma entidade absoluta, imune a mudanças e contextos, como poderia sugerir essa maiúscula. De facto, o conceito de texto

devia, muitas vezes, ser substituído pelo do rascunho, lembrando Borges: “Pressupor que toda recombinação de elementos é necessariamente inferior ao seu original é pressupor que o rascunho 9 é necessariamente inferior ao rascunho H — já que não pode haver senão rascunhos. O conceito de texto definitivo só corresponde à religião ou ao cansaço”⁵.

AS OBRAS DE FERNANDO PESSOA

Basta examinar a publicação das **Obras** — várias vezes denominadas “completas” — de Fernando Pessoa, cuja produção continuou a ser descoberta ao longo do século XXI. Perante tais **Obras** que crescem, divergem, surpreendem e se multiplicam, a pergunta imediata é, precisamente, o que é uma obra? Será um produto acabado? Não necessariamente, pois uma obra pode ser modificada e vai-se construindo ao longo do tempo. As **Obras** de Pessoa continuam ainda em construção. Além disso, “acabado” implica um juízo ideal, produto de um sujeito, e envolve a subjetividade. Quem determinaria, então, o acabamento, como uma espécie de clausura ou ato terminal? Talvez o autor, mas, no fundo, ele poderá sempre continuar a rever a sua obra, e o mesmo fará a posteridade, que, além disso, tornará a obra mais dilatada e heterogênea. Às centenas de projetos de livros, antologias e diversas compilações próprias e alheias concebidas por Pessoa parecem corresponder, em parte, as diferentes configurações póstumas das suas **Obras**. Em parte, porque nos projetos de Pessoa não figuram muitos dos títulos hoje conhecidos, como **Cartas de Amor**, **Pessoa Inédito** ou **Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal**, para mencionar apenas três; e porque os seus projetos poderiam “autorizar” inúmeras arquiteturas.

Isto leva-nos a questionar se uma obra pode ter mais de um autor, mesmo quando atribuída a um autor singular. Aqui pode concluir-se que sim, em certo sentido, ou melhor, em certas acepções da palavra “autor”. Difícil seria encontrar um exemplo mais eloquente do que o de Pessoa, cuja obra crítica e literária, não muito extensa e publicada até 1935, transformou-se, após a sua morte, numa obra colossal e ainda mais heterogênea, como se os seus baús não tivessem fundo. Terá sido Pessoa o único autor dessa obra profusa e variada? Concebido como sujeito empírico, foi-o apenas parcialmente. Os seus papéis são a sua obra — deles surgiu quase toda — mas as edições póstumas desses papéis foram “obra” de outros; e embora essas edições tenham respeitado, em maior ou menor medida, as suas intenções textuais, quase nunca seguiram as suas intenções arquitetônicas, em parte porque isso era impossível, em parte porque estas apenas podiam ser conjecturadas.

O carácter coletivo da sua obra — de cada uma e do conjunto delas — permite concluir que uma obra é o produto ou o resultado do trabalho conjunto que alguns homens deixam e outros, progressivamente, se encarregam de completar, rever, comentar ou ordenar. Acrescente-se que toda a produção humana é potencialmente póstuma e que a socialização de uma obra começa desde o seu aparecimento, ainda que gradualmente

se dilate e se torne mais evidente. Isto não põe em causa os princípios nem os fundamentos da crítica textual, que não procura produzir edições “definitivas”, mas cotejar todas as edições existentes, embora implique alguns reconhecimentos modestos. Afinal, relativizar a autoria individual, reconhecer a transcendência da participação coletiva e assinalar o carácter móvel e migratório de alguns textos significa admitir que as diferentes **Obras** editadas nunca restabelecerão completamente umas **Obras** ideais — pois estas nunca existiram e nunca existirão de modo absoluto — e implica aceitar que, ao aumentar ou modificar um *corpus*, um editor se afasta e se aproxima, ao mesmo tempo, das intenções do autor. Um editor pode aproximar-se passo a passo, ao inserir um acréscimo e seguir uma indicação, por exemplo, mas tende a ir além delas quando tenta organizar um conjunto de fragmentos ou definir o esquema de uma série de obras. Não é o mesmo ler o teatro de Pessoa no quadro da sua poesia (Edições Ática) ou junto com as suas ficções, incluindo as policiais (Publicações Europa-América). Num caso, talvez se pense no lirismo do teatro pessoano ou na condição de poeta do seu autor; no outro, talvez na dimensão intelectual e “estática” dos seus dramas e das suas narrativas de mistério sem ação.

RECONSTRUÇÃO E RECONFIGURAÇÃO

Conjeturar a forma de uma história ou de um poema não equivale exatamente a imaginar a forma de um conjunto de histórias ou de poemas; nos primeiros casos, é mais provável que exista uma sequência ou um padrão rítmico, ou seja, que se possa seguir uma lógica interna (assim aconteceu, por exemplo, com os **Rubaiyat**; Pessoa, 2008; Pizarro, 2012 e 2013). Do mesmo modo, conceber umas Obras é um problema que vai além de uma eventual “reconstrução”. Assim, Pessoa deixou diversos esquemas organizativos das suas obras, mas cada um apenas cifra uma configuração possível e, por vezes, contradiz outras. Noutro lugar, já destaquei o esquema que se pode inferir da “Tábua Bibliográfica” (1928), onde Pessoa propõe uma divisão da sua obra em ortônima e heterônima, e assinalei que essa divisão, ainda que fosse fundamental e extremamente inovadora, não permitiria organizar a edição de todos os papéis pessoanos sem uma enorme assimetria (Pizarro, 2020).

Como outros autores, Pessoa nunca contemplou editar tudo o que foi guardando e deixando relegado, e delineou apenas parcialmente como projetar algumas publicações. (Além disso, deixou numerosas lacunas, como quando, nas suas listas de projetos, anuncia títulos de obras ainda não iniciadas ou apenas esboçadas.) Por tudo isso, os editores de Pessoa tiveram, desde o início, de resolver o problema da organização dos seus inéditos, que continuam a ser demasiado numerosos e complexos para o tempo real que uns poucos interessados lhes podem dedicar. Os primeiros, os editores que publicaram os seus trabalhos na casa Ática, começaram pela poesia ortônima (1942) e prosseguiram com a heterônima (1944-1946). Talvez tenham dado um primeiro passo em falso, porque a primeira já transbordava um único

volume mediano — como, de facto, aconteceu — enquanto a segunda era mais fácil de distribuir em tomos pouco mais ou menos do mesmo tamanho. A partir de 1955, surgiram outras e novas poesias, antecipando uma polémica (cf. Nemésio, 1957), e, desde 1966, começou a aparecer a prosa pessoana, em volumes já sem numeração, como se esta se tivesse tornado desnecessária. Nesse momento, quebrou-se uma ordem muito frágil e sucederam-se todo o tipo de “páginas” — textos sociológicos, políticos e cartas de amor — que culminaram no **Livro do Desassossego** (1982).

Dividir a obra de Pessoa por géneros, em poesia (incluindo o drama), por um lado, e em prosa, por outro, foi a solução inicial. Foi também a adotada por António Quadros nos livros de bolso da Europa-América. Mais tarde, abandonou-se a divisão por géneros literários: o grupo de trabalho destinado a preparar a edição crítica da **Obra Completa de Fernando Pessoa** não optou por essa divisão, porque inicialmente propôs editar apenas a poesia; e também não a escolheram os editores ligados à casa Assírio & Alvim, pois não partiram de um esquema prévio. Assim, nos últimos anos, têm surgido, com uma grande dose de surpresa, inúmeros títulos sob os quais figura o nome de Pessoa (a Ática teve uma nova série e surgiu a Tinta-da-china no panorama editorial); e é de prever que continuem a surgir muitos outros.

Alguns desses títulos mereceram menção especial, porque, de alguma forma, puseram em causa o conceito tradicional de obra literária. Como indica Foucault, aqueles que empreendem a edição de um projeto de Obras normalmente não contam com uma teoria da obra e esquecem que “a palavra ‘obra’, e a unidade que designa, são, provavelmente, tão problemáticas quanto a individualidade do autor”⁶. Assim, interroga-se o estatuto da correspondência, das entrevistas, das anotações nas margens e de outros tipos de testemunhos afins, que nem sempre são incluídos no quadro de umas Obras. Mais do que concluir o que a palavra obra deve ou não abranger, importa reafirmar o seu carácter problemático e ilustrar como toda obra — assim como todo texto — se constrói progressivamente, num processo coletivo de configuração do qual participam sucessivos editores e críticos.

REPERCUSSÕES INTERPRETATIVAS

As repercussões interpretativas que a mediação editorial pode ter talvez tenham ficado fixadas numa série de instâncias e exemplos que se podem evocar novamente. Entre outras, pode-se recordar o aparecimento e o desaparecimento de Coelho Pacheco, cujo poema “Para além doutro oceano” serviu de base para que António Tabucchi e Maria José de Lancastre apresentassem Pessoa como um precursor do surrealismo (Pessoa, 1979, p. 256; cf. Galhoz, 2007); uma das edições do **Livro do Desassossego** (Pessoa, 1988), que, através de uma “montagem de atrações”, sobrepõe ao “esqueleto” dos trechos da fase tardia os da fase inicial, estratégia que dissuade acerca da polémica existência de dois livros de tom e estética diferentes (Paes, 2000, p. 208; Martins, 2000, p. 220); o poema de Campos que começa “Accordar

da cidade de Lisboa”, que poderia ser considerado “moderno” pelos seus bruscos contrastes de ritmo e estrutura, não fosse o facto de se ter descoberto que uma das três folhas do poema editado por Simões e Montalvor estava intercalada e fora do seu lugar (Pessoa, 2014, pp. 368 e 667)⁷; e a ode de Reis, “Não sei se é amor que tens”, com três finais diferentes em três edições sucessivas, que modificam a forma, o sentido e o tom do poema (Pizarro, 2018, pp. 132-135). Isto, se nos limitarmos a quatro exemplos, a um conjunto de poucos casos concretos de edições de textos que implicam diferenças interpretativas. Isto demonstra bem o impacto da mediação editorial, que pode ser responsável pela criação de um autor (Coelho Pacheco) ou de uma obra (**Eliezer**⁸), pela forma de um livro (**Livro do Desassossego**) ou de um poema (“Accordar da cidade de Lisboa”).

Estes casos ilustram bem o impacto da mediação editorial na interpretação dos textos, evidenciando como as edições podem influenciar a percepção da obra e do autor.

Ainda há outro caso, recentemente assinalado (Pizarro; Gaspar, 2021), referente ao poema, já musicalizado, “Há uma música do povo”, composto por cinco quadras de oito sílabas com rima cruzada. A versão transposta para fado tornou-se conhecida através de Mariza e figura e está disponível no acervo do “Portal do Fado”, importante repositório desta tipologia musical; mas essa versão não coincide em pleno com a versão do poema disponibilizado, por sua vez, em “Arquivo Pessoa: Obra Édita”, fonte de referência para divulgação de edições não críticas de Pessoa. Observava-se uma discrepância em dois versos: “há um ritmo novo” (Portal) *versus* “há um chiste novo” (Arquivo), no terceiro verso da primeira estrofe, e “Sou uma emoção estrangeira” (Portal) *versus* “Se uma emoção estrangeira” (Arquivo), no primeiro verso da última estrofe do poema. Após a consulta do manuscrito, ficou esclarecido que “ritmo” e “sou” corresponderiam, pelo menos com muito maior probabilidade, às palavras registadas no manuscrito, ao invés de “chiste” e “se”. Mas “chiste” figura no volume dedicado aos **Poemas de 1921-1930** (Pessoa, 2001), no âmbito da edição crítica de Fernando Pessoa, e noutros lugares.

A COLECCIÓN ARCHIVOS

Poder-se-ia fazer um desvio para o conceito de texto e para algumas questões mais textuais, bem como para outras relativas ao escrutínio dos manuscritos; mais uma vez, procurando não dissociar atividades como a edição e a interpretação, a produção e a recepção. A meu ver, é conveniente considerar mais de perto a mediação editorial, e examinar, para tal fim, a própria construção dos textos que compõem uma ou várias obras e que, antes ou depois, surgem identificados por um título e um nome de autor. Dado que o estabelecimento de um texto é uma das fases características de uma edição crítica e que esta é o produto mais acabado da crítica textual, pode-se tomar como ponto de partida das análises as edições críticas da Colección

Archivos. Este grande projeto de edição de obras latino-americanas e caribenhas propôs-se, desde o início, a transgredir cenários verbais estáticos e a estabelecer novas textualidades de diversas obras canônicas, aproveitando, para isso, todos os testemunhos existentes e conhecidos de cada obra singular (Colla, 2005). Ora, é inevitável insistir no caráter relativo das obras designadas como “completas”, pois, em alguns casos, a Colección Archivos admitiu a publicação de umas Obras Completas e não de uma única obra, e essas Obras não, na verdade, são plenamente “completas”.

Em certos casos, não parece ter faltado uma teoria da obra — de Oliverio Girondo, por exemplo, o coordenador pretendia publicar aquilo que *non potest non fieri* — mas essa teoria, ou melhor, esse critério era antológico e poderia ajustar-se tanto a uma antologia mediana quanto a uma de maior dimensão. Convém, portanto, rever os princípios metodológicos e teóricos da Colección Archivos e analisar a estrutura das suas edições (Segala e Tavani, 1988) com um duplo propósito: por um lado, estudar concretamente um dos projetos editoriais mais ambiciosos dos últimos anos; por outro, considerar em abstrato as fases de elaboração de uma edição crítica, as quais explicam por que estas edições, mais do que outras, tendem a modificar realidades textuais anteriores e a abrir caminho para novas interpretações.

Dado que nem todas as edições críticas são iguais, é necessário mover-se entre o particular e o geral. As da Coleção Archivos surgiram após vários encontros e dois seminários internacionais, nos quais Giuseppe Tavani apresentou uma série de reflexões teóricas, metodológicas e éticas. Como a maioria dos editores, sobretudo quando trabalham com rigor filológico, Tavani entendia que o texto crítico — o resultado escrito do exame de todas as unidades do texto — era a essência de uma edição, e que este deveria estar em primeiro plano, ainda que se documentasse o processo da sua elaboração e as variantes da tradição editorial. Neste ponto, opôs-se àqueles que “postergavam” o texto, para começar e terminar pelo “pré-texto” (Tavani, 1996).

NOVAS TEXTUALIDADES

Aqui diz-se “texto” no abstrato, mas seria mais adequado dizer “textos”, pois o texto de uma edição crítica é uma nova proposta de outro, por vezes já conhecido (por exemplo, o texto de **Paradiso**, de José Lezama Lima), e, para chegar a produzir esse novo objeto, um editor costuma cotejar múltiplos e diversos testemunhos textuais. Daí que um texto crítico possa cifrar muitas versões e dialogar com as leituras de outras edições.

Um texto pode ser definido como um produto histórico para enfatizar essa multiplicidade ou sucessão de concretizações únicas. É possível considerar como um “texto” (escrito) todo enunciado autógrafa, geralmente, embora nem sempre, entretecido e pontuado que se encontra em um determinado suporte; e notar, assim, a imprecisão de outros conceitos, como o de pré-texto (*avant-texte*) ou pós-texto (*après-texte*) (Hay e Nagy, 1982; Deppman *et al.*, 2004). No entanto, esses dois últimos, sobretudo o primeiro

(*avant-texte*), foram importantes em seu momento para delimitar o campo de estudo da crítica genética, da qual Tavani manteve uma distância prudente, ainda que informada e produtiva, para não “postergar” o texto. Essa distância só teria sido contraproducente nos casos de testemunhos únicos e inéditos, que às vezes podem ser reivindicados tanto como “textos” quanto como “pré-textos”, e que tiveram pouca presença na Colección Archivos, que deu primazia aos textos de história extensa ou dilatada, ou seja, àqueles que permitiam estabelecer um antes e um depois da publicação e que, no melhor dos casos, cifravam várias versões autógrafas semelhantes.

Nessa medida, a edição de **El Árbol de la Cruz** (1993) foi uma exceção, assim como outros volumes das obras de Miguel Ángel Asturias, pois Aline Janquart editou o único testemunho existente, que era um manuscrito inédito. Se a Colección Archivos tivesse tratado de maneira mais abrangente outros arquivos literários, como tratou o de Asturias, teria publicado muitos mais textos inéditos conservados numa única versão, ou seja, o conteúdo habitual de uma parte importante dessas “papeletas e papelitos”, que fariam os filólogos — em palavras de Tavani — sentirem-se “como peixes fora d’água”⁹.

Um texto tem um contexto e uma realidade histórica, além de uma dimensão coletiva. Antes do estabelecimento crítico de um texto, este é discutido e selecionado passo a passo, e essa seleção é tão significativa quanto a sua renovação editorial. O texto de Archivos, antes de se tornar o texto crítico de cada edição, disposto no espaço de uma página predefinida, é o título aprovado pelo comitê de uma coleção. Depois, é o texto inserido numa estrutura crítica e editorial, montado numa página dividida em dois retângulos verticais e um horizontal, de modo a propor, além de uma leitura contínua do texto à esquerda, uma leitura pausada ou “intra-textual”, em que esse texto se entrelaça com os excertos à direita e em baixo, encaixados nos retângulos menores.

O texto de Archivos insere-se numa coleção, e esse contexto condiciona a leitura, tal como o fazem as decisões tomadas por um editor. Nesse sentido, a teoria da recepção ganharia, sem dúvida, em profundidade se integrasse a instância editorial entre os polos representados pelo texto e a leitura, evitando assim o mito e a idealização da autoria única e da produção não mediada. O editor é um primeiro leitor que intervém entre uma “nova textualidade” — que cria e que não existiria sem a sua edição — e os leitores futuros.

A “AURA” DOS ORIGINAIS

Existe um momento em que talvez se adquira uma consciência mais clara da mediação editorial: quando se têm os originais de um determinado autor em mãos, quando o alheio é tocado, examinado e lido de forma direta. Os originais criam a ilusão da origem e a sensação primitiva de viver antes da especulação. A força do encontro é por vezes tão intensa que faz esquecer as conotações do próprio termo “original”, aplicado a um conjunto

de documentos. A “aura” dos originais obnubila justamente quando mais se necessita de um olhar científico e quase “policial”: um original autógrafo é um suporte significativo que contém um conjunto de vestígios deixados pelo autor. Todas as características do objeto e todas as peculiaridades das marcas são vitais para estabelecer diversas hipóteses de trabalho e reconstituir os processos da escrita.

A consciência mediática tende a ser ainda mais aguda quando os originais se encontram inéditos e, mais ainda, quando contêm textos de suposto interesse “documental” (cartas, diários, notas pessoais, rascunhos, entre outros), que provavelmente o autor não teria publicado. A existência desses objetos e a possibilidade de os consultar foram razões suficientes para que houvesse uma ramificação na crítica textual. Na sua vertente “tradicional”, esta estaria acostumada a lidar com cópias alógrafas; na moderna, habituada a dispor de originais autógrafos (McGann, 1983).

A isso devem ser acrescentadas as delicadas e mutáveis distinções entre o “documental” e o “literário”, o público e o privado, o preparado e o preparatório, que, por um lado, levaram à proposição de diferentes formas de tratamento dos materiais e, por outro, ao surgimento de diversos tipos de apresentação, consoante a sua natureza. Essas distinções culminaram, inclusive, na reivindicação de autonomia por parte da crítica genética, menos por ter “descoberto” algo novo (o manuscrito ou a gênese) e mais por se ater a evidências “pré-textuais”, que frequentemente mereceriam um tipo especial de apresentação.

O MITO DA AUSÊNCIA MEDIÁTICA

Entre os geneticistas mais radicais, essa apresentação aproximar-se-ia de uma cópia sempre renovada da “topografia” manuscrita. Com mais ponderação, Vander Meulen e Tanselle sugerem que, quando há autógrafos com rasuras, entrelinhas, marginalia e outras intervenções, podem ser consideradas três opções editoriais, caso se descarte a de efetuar imitações fac-similares (*type-facsimiles*), que, em geral, não compensam a ausência de um fac-símile ou o duplicam sem maior proveito: (1) Utilizar símbolos ou palavras para representar ou indicar essas rasuras, entrelinhas, etc.; (2) Incorporar as notas codificadas ou descritivas ao texto crítico ou deixá-las em um aparato crítico adjunto; ou (3) Apresentar o itinerário da escrita, do testemunho inicial ao final, ou do final ao inicial (ver Vander Meulen e Tanselle, 1999; cf. Tanselle, 1995). Ora, alguns dos representantes mais ferrenhos da escola genética optam pelas imitações fac-similares; por uma ética supersticiosa da fidelidade, que reinstaura o mito da ausência mediática (Bonaccorso *et al.*, 1982-1998; Goldin, 1984). Louis Hay refere-se a “uma crítica genética que sonha sempre em aceder diretamente à escrita, sem se deixar aprisionar desde o início nas redes do texto”¹⁰; e é a essa evasão algo romântica que se pode dirigir certa atenção crítica (Jenny, 1996).

ENTRE O LITERÁRIO E O DOCUMENTAL

A unicidade não é um dado absoluto nem eterno. Por vezes, basta esperar algum tempo para que o mais singular deixe de o ser; para descobrir que, em alguns manuscritos, Macedonio ocupou todas as margens, como fazia Hugo von Hofmannsthal; para verificar que, em certos cadernos, Coleridge escreveu em torno de outras entradas, tal como Pessoa redigiu e riscou um testemunho “retorcido” de “Woman in Black” (ver Anexo). Kathleen Curn assinala que as “entradas tardias” nos cadernos do poeta inglês foram “escritas em torno de outras entradas [...] ou espremidas, enquanto a mão comprimida se ia tornando cada vez mais reduzida à medida que o espaço em branco se ia preenchendo”¹¹.

Como documentar essas constrições e os ensaios menos sequenciais de um projeto de escrita? A meu ver, da forma mais legível possível, sem deixar de documentar. Note-se que uma transcrição “reta” de um poema de Coleridge ou de Pessoa pode ser tão “documental” quanto uma transcrição “torta”; a primeira disporá simplesmente de notas e de outros recursos afins para registar todas as particularidades. Em ambos os casos, o fenómeno da mediação será inevitável e, em ambos, ocorrerá um tipo de alteração; mas a transcrição “topográfica” de certos geneticistas levará a crer que nada foi alterado, como se o projeto de um poema não fosse, em parte, uma realidade intangível, susceptível de ser “cartografada” ou não.

A sacralização do espaço gráfico não contribui para estabelecer um texto do qual o editor desapareça, mas para criar um texto “acidentado”, que exacerba o protagonismo editorial. Um editor deve ser exaustivo, transparente e objetivo, e, para isso, não precisa adquirir o programa de design mais completo. Enquanto registar as suas decisões, propostas e leituras, um editor competente permitirá que o texto seja lido de modo a esquecer “literariamente” a instância editorial por momentos de fruição e a recuperar “documentalmente” essa mesma instância ao examinar o estabelecimento do texto e o contexto de sua inserção. Um dos maiores desafios editoriais está em saber conciliar materialidade e sentido, e em fazer com que os textos sejam, ao mesmo tempo, únicos e significantes, como o arquivo.

O EDITOR COMO LEITOR E INTÉRPRETE

Em muitos casos, é difícil estabelecer o que veio primeiro, embora normalmente a interpretação anteceda a edição. O livro de Héctor Orjuela **Las luciérnagas fantásticas: poesía y poética de José Asunción Silva** (1996) influenciou, por exemplo, a edição de **Gotas Amargas** (Silva, 1996), tal como as conceptualizações de Jacinto do Prado Coelho sobre a unidade e a diversidade da obra pessoana (Coelho, 1949) influenciaram a sua organização do **Livro do Desassossego** (Pessoa, 1982). Se Jean-Philippe Barnabé não tivesse partido de um interesse especial pelo processo de elaboração dos contos e lendas asturianos, incitado pelo modelo editorial da Colección Archivos,

talvez tivesse reeditado as **Leyendas** na forma em que circulavam (Asturias, 2000). Se Dante Liano tivesse optado por recuperar a leitura anedótica de “El hombre que parecía un caballo” e “El trovador colombiano”, poderia ter editado esse “núcleo originário” do livro arevaliano, em vez de avançar para a sua forma “final” ou “resultante”, aproximando Rafael Arévalo Martínez mais de Augusto Monterroso do que de Oscar Wilde, ou seja, mais das fábulas repletas de humor e ironia do que da literatura lida com foco na biografia e na sexualidade (Arévalo Martínez, 1997).

Um editor não renuncia às suas leituras críticas, aos seus vieses ou às suas intenções ao abordar a edição de uma obra, tal como um crítico também não o faz ao escrever uma crítica. De facto, um editor é quase sempre um crítico — por isso, às vezes se fala num editor-crítico — e um crítico é um editor, sempre que, por exemplo, compila um certo número de citações, as examina, as dispõe, as organiza, as comenta e as põe em jogo. Assim como se pode historiar e analisar criticamente a literatura e a crítica literária, pode-se igualmente historiar e analisar a edição e a crítica textual. Em ambos os casos, trata-se não apenas de detectar o desenvolvimento de uma atividade ou disciplina, mas de observar certas constantes discursivas e captar como essas constantes, inseridas em contextos mutáveis, podem moldar as práticas.

Para Héctor Orjuela, foi decisivo compreender José Asunción Silva como um poeta moderno, que transcenderia o modernismo latino-americano, para editar um Silva pós-simbolista. Para Barnabé, em **Cuentos y Leyendas**, assim como para Gerald Martin, em **Hombres de Maíz** (1992) e **El Señor Presidente** (2000), foi crucial o projeto da Colección Archivos e o interesse pelo processo de elaboração de uma obra e de uma produção literária, para editar umas **Leyendas** mais fiéis à cronologia e ao desenvolvimento da narrativa asturiana.

A interpretação e a história impregnam a edição, que, para além dos seus acertos e falhas, é uma prática histórica, na qual participam os critérios e as conjecturas de um editor, capaz de modificar as leituras de um texto ou de um conjunto de textos. Entre o arquivo e o público mais amplo, que não frequenta uma sala de documentos reservados; entre o texto e a leitura, que necessita de objetos tangíveis para ser realizada; entre um termo e outro, há frequentemente a mediação de um editor, que produz uma edição.

Estamos habituados a livros publicados de maneira menos mediata, por um autor através de uma editora, mas, no contexto da posteridade, a partir do qual se lê muitos autores do passado e inúmeros arquivos, a figura do editor crítico adquire uma dimensão particularmente ampla, tornando insuficiente o hábito apressado de julgar a qualidade de uma edição pelo prestígio de uma editora. À história das editoras e dos seus gestores, deve-se acrescentar a de certos editores individuais, indissociáveis da existência de algumas obras que surgiram sob nomes de autores.

A CONSCIÊNCIA TEXTUAL E EDITORIAL

Por fim, é necessário “aproximar o que a tradição ocidental afastou tenazmente: por um lado, a compreensão e o comentário das obras; por outro, a análise das condições técnicas ou sociais de sua publicação, circulação e apropriação”¹². Falta apenas acrescentar às “condições técnicas ou sociais” a edição. Convém dar maior atenção crítica às diversas edições de muitas obras, aos múltiplos testemunhos de inúmeros textos, à colaboração de editores, testamenteiros, pesquisadores e revisores na produção de objetos de leitura.

Cada vez mais se impõe a necessidade de rever cuidadosamente o estabelecimento de certos textos e de reler os originais de algumas obras, sobretudo quando esses textos e essas obras são póstumos. A edição é uma prática que pode ser estudada a partir de dentro, desde a teoria e a metodologia, ou a partir de fora, pela sociologia cultural ou pela história.

Uma crítica literária mais abrangente deveria integrar o estudo das edições e dos materiais que elas fornecem, pois a prática editorial não escapa à interpretação e costuma lançar as bases e oferecer os elementos de diversas leituras. Os textos e as edições não são entidades abstratas ou definitivas, mas produtos históricos aos quais se pode retornar. Adquirir uma maior consciência textual e editorial ajuda a ler com mais desconfiança e a apreciar melhor aquilo que, por vezes, passa despercebido: a constituição de um texto, a edição que o enquadra e veicula, e o nome de autor que o reconhece e unifica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nestas páginas, não se consideraram as edições eletrônicas, mas talvez este seja o momento de o fazer, para não encerrar sem indicar um dos caminhos que permanece aberto. À medida que o século XXI avança e as edições eletrônicas se tornam comuns, frequentemente cumprindo o corolário de incluir *fac-símiles*, os arquivos físicos começam a ser cada vez mais visualizados por meio de imagens sucessivas. Algumas edições eletrônicas bastante completas parecem, inclusive, edições de “arquivos”, que possibilitariam o conhecimento da produção quase total de um autor. Essas edições de arquivos, sendo bancos de arquivos digitais, podem, além disso, facilmente tornar-se arquivos de edições: quando isso ocorre, um texto pode ser lido em suas múltiplas versões, assim como se pode ler os incontáveis comentários sobre um verso da **Divina Commedia**. Basta um clique para descobrir as conexões entre diversos hipertextos. Em teoria, a rede de remissões é inesgotável e, por isso, uma linha pode abrir um mundo.

Isto significa que uma edição eletrônica: (1) pode ser a reprodução de uma ou várias edições impressas; e que (2) pode incluir e conectar arquivos de imagem, áudio ou vídeo, além de blocos de texto. Mas isso não implica que uma edição eletrônica substitua uma edição fac-similar,

diplomática ou crítica, caso uma dessas não exista. Uma edição eletrônica não constitui, em si, um novo tipo de edição: trata-se de uma edição mista, fac-similar-diplomática ou fac-similar-crítica, na qual o formato é alterado.

Esclarecer este ponto é essencial para lembrar que o trabalho fundamental envolvido na elaboração de uma edição continua a ser o mesmo; e que, mesmo com imagens de alta qualidade disponíveis, a consulta aos originais de uma obra continua a ser uma tarefa crucial. Os novos meios de codificação, armazenamento, vinculação e disposição da informação são apenas isso: meios.

Poderia avançar-se, por exemplo, com uma edição fac-similar, em papel ou em formato eletrônico, dos inéditos de Macedonio Fernández, mas ainda assim faltaria a sua transcrição, com ou sem emendas. Refletir sobre a mediação editorial é uma possibilidade que segue aberta, como sempre esteve, desde que alguém, pela primeira vez, editou a produção de outrem. Por que tende a esquecer-se essa instância? Talvez porque, por vezes, se esquecem os processos e analisam-se apenas os acontecimentos. Mas, como se espera ter demonstrado, esse tipo de análise torna-se particularmente inviável quando há mediação, quando não se omite a história e quando se toma consciência da produção de qualquer objeto físico.

A ilha negra do texto que flutua no mar branco de uma página é apenas a ponta de um iceberg: não apenas porque um texto, por vezes, “oculta” dezenas de rascunhos e versões, mas porque esse texto é, muitas vezes, o resultado de um longo trabalho editorial. Ler em profundidade não pode ser entendido apenas como interpretar em profundidade; também pode ser compreendido como ler entrelaçando disciplinas, com um olhar intelectual múltiplo; como ler aproximando, não diremos matéria e espírito, mas sim materialidade e sentido.

Um intercâmbio ativo e frutífero entre a crítica textual e a crítica literária, entre a história e a teoria, talvez seja um caminho feliz para não separar o texto dos processos de produção e recepção, de edição e interpretação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALDERSTON, Daniel. Borges, las sucesivas rupturas. In: **In Memoriam Jorge Luis Borges**, editado por Rafael Olea Franco. México: El Colegio de México, 2008, pp. 19-35.

BARTHES, Roland. La mort de l'auteur. In: **Le bruissement de la langue. Essais critiques IV**. Paris: Editions du Seuil, [1968] 1984, pp. 63-69.

BERARDINELLI, Cleonice; Castro, Ivo. **Defesa da Edição Crítica de Fernando Pessoa**. Lisboa: [Imprensa Nacional-Casa da Moeda], 1993.

BIASI, Pierre-Marc de. Je donne tous mes manuscrits..., **Genesis**, 45, 2017, em linha: 15 de dez. de 2018, <http://journals.openedition.org/genesis/2968>; DOI: <https://doi.org/10.4000/genesis.2968>

- BORNSTEIN, George (ed.). **Representing Modernist Texts: editing as interpretation**. Ann Arbor, Mich.: The University of Michigan Press, 1991.
- CASTRO, Ivo. **Editar Pessoa**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.
- CASTRO, Ivo, João DIONÍSIO, José Nobre da SILVEIRA y Luís PRISTA. Eliezer: ascensão e queda de um romance pessoano. *In: Revista da Biblioteca Nacional*, 2, VII, 1, jan.-jun.: 75-136, 1992.
- CHARTIER, Roger (ed.). **¿Qué es un texto?** Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006. Transcrições revistas de um encontro com Roger Chartier, em 21 de novembro de 2005.
- COELHO, Jacinto do Prado. **Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa**. Lisboa: Verbo, 1949.
- COLLA, Fernando (coord.). **Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX**. Paris: CRLA-Archivos, 2005.
- DEPPMAN, Jed, Daniel FERRER y Michael GRODEN (eds.). **Genetic Criticism. Text and Avant-textes**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.
- ESPAGNE, Michel. **De l'archive au texte. Recherches d'histoire génétique**. Paris: PUF, 1998.
- ESPAGNE, Michel. La question de la légitimation dans l'utilisation des manuscrits. *In: De la genèse du texte littéraire. Manuscrit, texte, auteur, critique*. Memórias do Colóquio franco-soviético, 8-9 outubro 1987. Textos reunidos por Almuth Grésillon. Tusson: Du Lérot, 1988, pp. 67-81.
- FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur? *In: Bulletin de la Société française de philosophie*, setembro, 1969, pp. 73-104.
- GALHOZ, Maria Aliete. O Equívoco de Coelho Pacheco. *In: As Mãos da Escrita*. 25 anos do Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea. DUARTE, Luiz Fagundes; OLIVEIRA, António Braz (Org.). Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2007, pp. 374-377.
- GOLDIN, Jeanne. **Les comices agricoles de Gustave Flaubert. Transcription intégrale et genèse dans le manuscrit g 223 – I Etude génétique – II Transcription**. Genève: Librairie Droz, 1984.
- HAY, Louis (org.). **Carnets d'écrivains 1. Hugo, Flaubert, Proust, Valéry, Gide, du Bouchet, Pérec**. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1990.
- HAY, Louis y Péter NAGY (eds.). **Avant-texte, texte, après-texte**. Colóquio internacional de textologia, realizado em Mátrafüred, Hungria, 1978. Paris: Editions du CNRS; Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982.
- JENNY, Laurent. Genetic Criticism and its Myths. *In: Yale French Studies*, 89 ("Drafts"), 1996, pp. 9-25.
- LOPES, Teresa Rita. A crítica da edição crítica. *In: Colóquio-Letras*, 125/126, julho-dezembro, 1992, pp. 199-218.

- MARTINS, Fernando Cabral. Editar Bernardo Soares. *In: Colóquio-Letras*, 155-156, janeiro-junho, 2000, pp. 220-225.
- MCGANN, Jerome. **A Critique of Modern Textual Criticism**. Chicago: University of Chicago Press, 1983. Publicação posterior: Charlottesville: University Press of Virginia, 1992.
- MCGANN, Jerome. **The Textual Condition**. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- NEMÉSIO, Jorge. **Os Inéditos de Fernando Pessoa e os critérios do Dr. Gaspar Simões, com seis poemas inéditos de Fernando Pessoa e seus heterónimos: Ricardo Reis e Vicente Guedes**. Lisboa: Eros, 1957.
- PAES, Sidónio de Freitas Branco. **Livro do Desassossego**. Reflexões de um leitor pessoano sobre várias versões. *In: Colóquio-Letras*, 155-156, janeiro-junho, 2000, pp. 193-215.
- PIZARRO, Jeronimo. From FitzGerald's Omar to Pessoa's Rubaiyat. *In: Fernando Pessoa's Modernity Without Frontiers*, organizado por Mariana Gray de Castro. Woodbridge: Tamesis, 2013, pp. 87-100.
- PIZARRO, Jeronimo. **Ler Pessoa**. Lisboa: Tinta-da-china, 2018.
- PIZARRO, Jeronimo. Pessoa e Khayyam. *In: Pessoa existe?* Lisbon: Atica, 2012, pp. 127-149.
- PIZARRO, Jeronimo. The Stars Are as Variable as the Lines: Fernando Pessoa's Works Considered from the Perspective of Editorial Agency. *In: Revista do CESP*, v. 40, n. 64, Belo Horizonte, 2020, pp. 15-35.
- SEGALA, Amos y Giuseppe TAVANI (coord.). **Littérature Latino-américaine et des Caraïbes du XX^{ème} siècle. Théorie et pratique de l'édition critique**. Roma: Bulzoni, 1988.
- STILLINGER, Jack. **Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius**. New York: Oxford University Press, 1991.
- TANSELLE, G. Thomas. Critical editions, hypertexts, and genetic criticism. *In: Romanic Review*, 86, 3, mayo, 1995, pp. 581-593.
- TANSELLE, G. Thomas. Textual criticism at the millennium. *In: Studies in Bibliography*, 54, 2001, pp. 1-80.
- TAVANI, Giuseppe. Filologia e genética. *In: Cuadernos de Filologia Italiana*, 3, 1996, pp. 63-90.
- VANDER MEULEN, David L. y G. Thomas TANSELLE. A system of manuscript transcription. *In: Studies in Bibliography*, 52, 1999, pp. 202-213.
- VAN HULLE, Dirk. **Textual Awareness. A Genetic Study of Late Manuscripts by Joyce, Proust, and Mann**. Ann Harbor, Mich.: The University of Michigan Press, 2004.
- VAZ MARQUES, Carlos. Escrevo pela mesma razão que a pereira dá peras. Entrevista com António Lobo Antunes. *In: Ler, Livros & Leitores*, 69, maio, 2008, pp. 33-43.

PRINCIPAIS EDIÇÕES DE TEXTOS REFERIDAS

ARÉVALO MARTÍNEZ, Rafael. **El hombre que parecía un caballo y otros cuentos**. Dante Liano, coordinador. Madrid: ALLCA XX / ediciones UNESCO, 1997. Colección Archivos, vol. 29.

ASTURIAS, Miguel Ángel. **Cuentos y leyendas**. Edição crítica. Mario Roberto Morales, coordenador; Jean-Philippe Barnabé, colaborador. Madrid: ALLCA XX, 2000. Colección Archivos, vol. 46.

ASTURIAS, Miguel Ángel. **El Árbol de la Cruz**. Edição crítica. Amos Segala e Aline Janquart, coordenadores. Madrid: ALLCA XX / ediciones UNESCO, [1993] 1996. Colección Archivos, vol. 24.

ASTURIAS, Miguel Ángel. **El Señor Presidente**. Edição crítica. Gerald Martin, coordenador. Madrid: ALLCA XX, 2000. Colección Archivos, vol. 49.

ASTURIAS, Miguel Ángel. **Hombres de maíz**. Edição crítica. Gerald Martin, coordenador. Madrid: ALLCA XX, 1992. Colección Archivos, vol. 21.

BONACCORSO, Giovanni *et al.*. **Corpus Flaubertianum. I. Un coeur simple; II. Hérodias (2 tomos); III. La légende de Saint Julien l'hospitalier**. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres" (I); Librairie Nizet (II, t. 1); Sicania (II, t. 2); Didier Érudition (III), 1982-1998.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974.

COLERIDGE, Samuel Taylor. **The Notebooks**. Edição de Kathleen Coburn. New York: Pantheon Books (vols. I-II); Princeton: Princeton University Press (vols III-V). Vol. IV, coeditado com M. Christensen; vol. V, coeditado com Anthony John Harding, 1957-2002.

FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museo de la novela de la eterna**. Edição crítica. Ana Camblong e Adolfo de Obieta, coordenadores. Madrid: ALLCA XX / ediciones UNESCO, 1993. Colección Archivos, vol. 25.

GIRONDO, Oliverio. **Obra Completa**. Edição crítica. Raúl Antelo, coordenador. Madrid: ALLCA XX, 1999. Colección Archivos, vol. 38.

LEZAMA LIMA, José. **Paradiso**. Edição crítica. Cintio Vintier, coordenador. Madrid: ALLCA XX, 1988. Colección Archivos, vol. 3.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**. Recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha; prefácio e organização de Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1982.

PESSOA, Fernando. **Obra Completa de Álvaro de Campos**. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta-da-china, 2014.

PESSOA, Fernando. **Poemas de 1921-1930**. Edição crítica de Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.

PESSOA, Fernando. **Rubaiyat**. Edição crítica de Maria Aliete Galhoz. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

PESSOA, Fernando. **Una sola multitudine**. Edição de Antonio Tabucchi, com a colaboração de Maria José de Lancastre. Milano: Adelphi, 1979. 2 vol.

SILVA, José Asunción. **Gotas Amargas**. Edição, estudo preliminar e notas de Hector H. Orjuela. Bogotá: Kelly, 1996.

SILVA, José Asunción. **Obra completa**. Héctor H. Orjuela, coordenador. Madrid: ALLCA XX / ediciones UNESCO, 1990. Colección Archivos, vol. 7.

Recebido para avaliação em 31/11/2024.

Aprovado para publicação em 17/04/2025.

NOTAS

1 Professor, tradutor, crítico e editor, Jerónimo Pizarro é o responsável pela maior parte das novas edições e novas séries de textos de Fernando Pessoa publicadas em Portugal desde 2006. Professor da Universidade dos Andes, titular da Cátedra de Estudos Portugueses do Instituto Camões na Colômbia e Prémio Eduardo Lourenço (2013), Pizarro foi o comissário da visita de Portugal à FILBo (Bogotá, 2013) e à Fiesta del Libro (Medellín, 2022). Edita a revista **Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies**. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9688-9830>

2 “Textual criticism is one of the few scholarly fields that can be talked about in terms of millennia, for it has been practiced in an organized fashion for at least twenty-three hundred years” (Tanselle, 2001, p. 2).

3 Michel Espagne (1988) reconstrói bem o conflito entre a filologia e a retórica, em França, e o consequente “rejeição” da filologia. Do mesmo modo, Dirk Van Hulle (2004, pp. 29-36) recorda a dicotomia entre positivismo e belles lettres, como uma reação contra a escola filológica alemã. Ver também Espagne (1998, pp. 81-91).

4 Veja-se, a este respeito, os livros de Jerome McGann, **The Textual Condition** (1991), e de Jack Stillinger, **Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius** (1991), que têm insistido de forma convincente na necessidade de não separar nem tratar como atividades independentes a prática editorial e a crítica literária. Outros autores que defenderam essa posição estão reunidos no livro **Representing Modernist Texts: Editing as Interpretation**; ver Bornstein (1991).

5 “Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H — ya que no puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio” (Borges, 1974, p. 239).

6 “Le mot ‘œuvre’, et l’unité qu’il désigne, sont probablement aussi problématiques que l’individualité de l’auteur” (Foucault, 1969, p. 80).

7 “Accordar da cidade de Lisboa, mais tarde do que as outras,” (BNP/E3, 69-51). Deste poema existe uma versão abreviada da versão Ática (BNP/E3, 69-51 e 69-52) em **Poesia de Álvaro de Campos** (2002), porque a editora, Teresa Rita Lopes, não parece ter reavaliado as palavras críticas que escreveu dez anos antes. Ver Lopes (1992, pp. 210-211); Berardinelli e Castro (1993).

8 Trata-se da autobiografia de Eliezer Kamenezky, um judeu russo, viajante e espiritualista, que foi publicada em Itália como a grande novela desconhecida de Pessoa (tradutor para inglês da narração do seu amigo), por Amina Di Munno. Ver Castro et al. (1992).

9 “Pero, cuando se trata de luchar con papeletas y papelitos de la más variada consistencia e importancia, creo que los filólogos nos sentimos como el pez fuera del agua”. Ver a conferência “Los textos del siglo XX”, em **Littérature Latino-américaine et des Caraïbes du XX^{ème} siècle. Théorie et pratique de l’édition critique** (Segala e Tavani, 1988, p. 61).

10 “Une critique génétique qui rêve toujours d’accéder directement à l’écriture sans se faire prendre d’emblée dans les mailles du texte” (Hay, 1990, p. 19).

11 “Later entries [...] [were] written around other entries [...] or crowded in, the cramped hand continually becoming smaller as a blank space is filled” (Coburn, en Coleridge 1957-2002, vol. I, p. xxiii).

12 “[...] acercar lo que la tradición occidental alejó tenazmente: por un lado, la comprensión y el comentario de las obras; por otro lado, el análisis de las condiciones técnicas o sociales de su publicación, circulación y apropiación” (Chartier, 2006, p. 11).

The Woman in Black

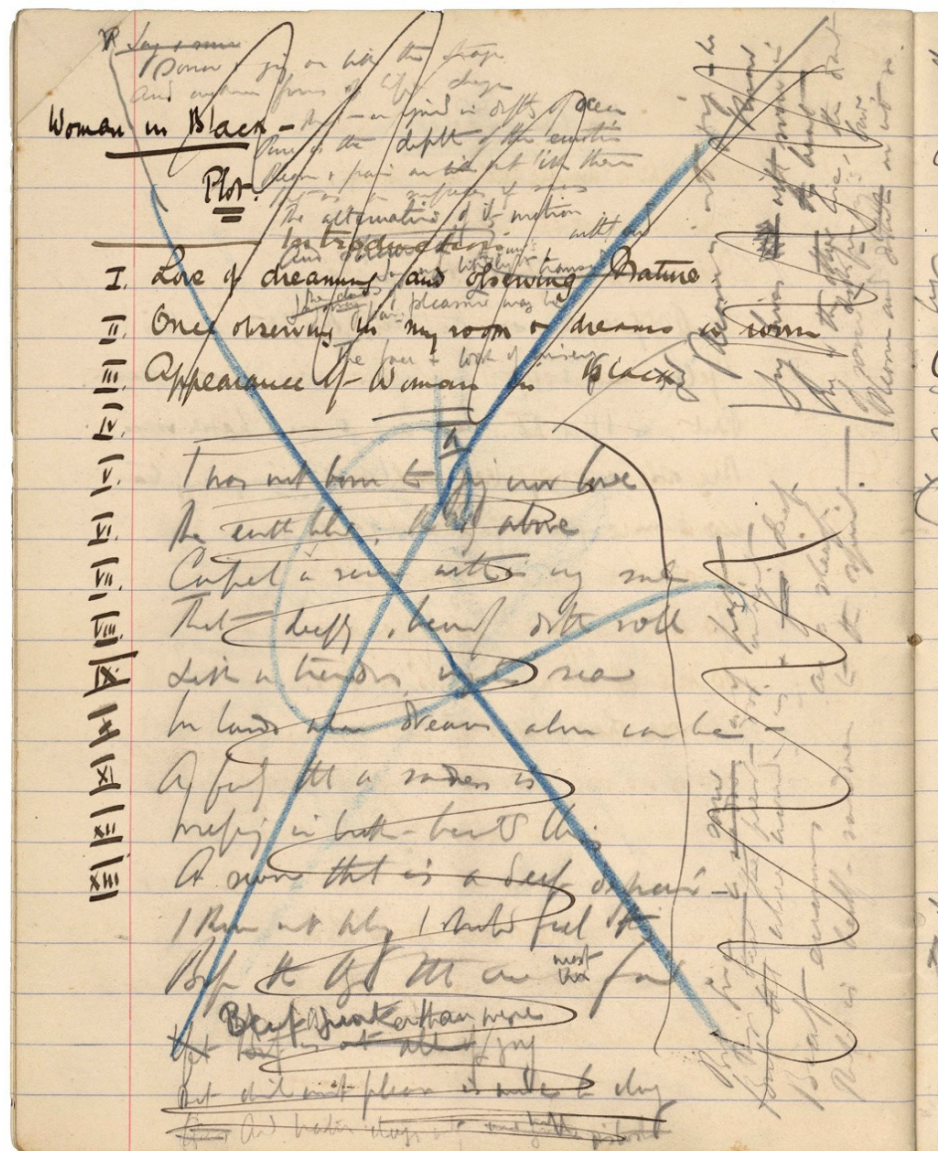
II.

I was not born to joy nor love
 The earth below, the sky above
 Compel a sense within my soul
 That deeply, heavily doth roll
 Like a tremendous, mystic sea
 In lands where dreams alone can be –
 A feeling that a sadness is,
 Weeping in broken-hearted bliss
 A sense that is a deep despair –
 I know not why I should feel this
 Before the things that are most fair.¹

Beauty is greater than mere joy²
 That which must please is made to cloy
 And Nature cloy³ not with distaste³
 But gives a sorrow as of past⁴
 Things that the present does inherit
 □ where wonder is and deep⁵ C[opied]
 Beauty enormous □ as a sleep
 That is half-sadness to the spirit.

For Pleasure is not Joy – we know⁶
 Joy lives – with sorrow in the heart⁷
 One or the other lives, the dart
 Of sorrow shots from joy's bow.⁸
 Pleasure and distaste are not so.

Sorrow and joy are like the strange⁹
 And unknown forms of life and change
 That are ignored in depths of ocean
 Pure is the depth of the emotion
 Pleasure and Pain are not like these¹⁰
 But as on surfaces of seas
 The alternations of its motion
 And shows of □ without end.
 Joy may like the sun's light transcend¹¹
 The clouds of pain; pleasure may be¹²



* Testemunho A da segunda parte do poema “The Woman in Black” (cota 144S-10). (□ = espaço em branco; † ilegível).

NOTAS

1 Before the things that are so [↑ most] fair 2 Yet Beauty is not all of [↑ Beauty [is] great[er] than mere] joy. 3 And And Nature cloys not †† [↑ with] distaste. 4 [← But gives a sadness [↑ sorrow] as of past] *seguem-se nove versos manuscritos à direita, com o caderno girado 90°.* 5 But that where wonder is and fine deep. 6 [↑ For] Pleasure is not Joy – we know. 7 Joy lives to[–] with sorrow in the heart. 8 Of sorrow [shots from] joy’s bow. 9 R Joy and sorrow | Sorrow and joy are like the strange] *a partir daqui e até ao final, os versos encontram-se na parte superior da página, com o caderno na posição inicial.* 10 Pleasure and Pain are like not like these. 11 Joy may like [↑ the sun’s] light transcend. 12 Joy may [↑ The clouds of ↓ pain:] pleasure may be.

Transcreve-se aqui o argumento manuscrito, anterior ao poema: Woman in Black – | Plot: | I. Love of dreaming and observing Nature. | II. Once observing in my room and dreams in room | III. Appearance of woman in Black | IV. □ | V. □ | VI. □ | VII. □ | VIII. □ | IX. □ | X □ | XI □ | XII □ | XIII □

I was not born to joy nor love.
 The earth below, the sky above
 [40^e] Compel a sense within my soul
 That deeply, heavily doth roll,
 Like a tremendous, mystic sea
 In lands where dreams alone can be;
 A feeling that a sadness is,
 Weeping in broken-hearted bliss;
 A sense that is a deep despair –
 I know not why I should feel this
 Before the things that are most fair.

Beauty is more than pleasure's joy:
 That which must please is made to cloy,
 And Nature cloyes not with distaste
 But gives a sorrow, as of past
 Things whence the Present does inherit
 Something where wonder is and deep
 Beauty delirious in a sleep¹
 That is half-sadness to the spirit.

For Pleasure is not Joy – we know
 Joy lives as sorrow in the heart;²
 One or the other lives; the dart
 That sorrow kills comes from joy's bow.
 Pleasure and distaste are not so.

[41^o] Sorrow and joy are as the strange
 And unknown forms of life and change
 That are ignored in depths of ocean:
 Pure is the depth of their emotion.
 Pleasure and Pain are not like these,³
 But as on surfaces of seas
 The alternations of their motion
 And shows of moving □ without end.⁴
 Joy may like the sun's light transcend
 The clouds of Pain; Pleasure may be⁵
 The face and look of Misery. *

*Testemunho B da segunda parte do poema "The Woman in Black" (cotas 78B-39 a 41).
 (□ = espaço em branco; † ilegível).

NOTAS

1 Beauty enormous-at [↑ delirious in] a sleep 2 Joy lives with [↑ as] sorrow in the heart;
 3 Pleasure and p[P]ain are not like these, 4 And shows of shifting [↓ moving] □ without
 end.] intervenção com um lápis roxo. 5 The clouds of p[P]ain; Pleasure may be

Woman in Black - 2.

Compel a sense within my soul
 That deeply, heavily doth roll,
 Like a hemlock, mystic sea
 In lands where dreams alone can be;
 A feeling that a sadness is
 Creeping in broken-hearted bliss;
 A sense that is a deep despair
 I know not why I should feel this
 Before the things that are most fair.

Beauty is more than pleasure's joy:
 That which must please is made to decay,
 And Nature clays not with distance
 But gives a glow, as if past
 Things whence the Present does inherit
 Something where wonder is and deep
 Beauty ~~enriches~~ ^{delicious} in a sleep
 That is half-sadness to the spirit.

For Pleasure is not Joy - we know
 Joy lives ^{as} within sorrow in the heart,
 One or the other lives; the dart
 That sorrow kills comes from Joy's bow.
 Pleasure and distance are not so.



Uma das cinco folhas em que Pessoa passou a limpo *The Woman in Black*. Constan os versos 3 a 24 da segunda parte. Existem poucas diferenças. Veja-se as da primeira estrofe, a partir do quarto verso ("That deeply, heavily doth roll,"):

4 A roll] B ~,

6 A be —] B ~; — (travessão riscado)

7 A is] B ~,

8 A bliss] B ~;

11 A so [↑ most] fair.] B most fair.