

# A ansiedade da unidade: uma teoria da edição<sup>1</sup>

*Jerónimo Pizarro*

Universidad de los Andes (<jeronimopizarro@gmail.com>)

## *Abstract*

Em 1973 Harold Bloom publicou o livro *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Uma variação sobre este título poderá ser-nos hoje útil para abordar um outro tipo de ansiedade: o da unidade. Os campos da edição e da interpretação vivem imersos nesse outro tipo de ansiedade. Tanto a interpretação, preocupada com a intenção do autor, da obra ou do leitor, como a edição, angustiada com as intenções finais do autor e o estabelecimento do *copy-text*, parecem, por vezes, pouco capazes de se libertarem desse ensejo de unidade e de se adaptarem à existência da multiplicidade. Neste artigo, procuro fazer um novo apelo a uma necessária mudança de paradigma, atendendo, em especial, às novas e libertadoras possibilidades potenciadas pela edição electrónica.

Keywords: *ansiedade da unidade, edição, edição electrónica, Fernando Pessoa, Umberto Eco*

O artigo que se segue é o resultado de um diálogo com o livro de Umberto Eco, *Interpretation and Overinterpretation* (1992; com Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose; editado por Stefan Collini), livro que nasceu de uma série de conferências de Eco no âmbito das “Tanner Lectures on Human Values”, em 1990 (cf. Lecture Library, <<http://tannerlectures.utah.edu>>). *Interpretation and Overinterpretation* é uma espécie de crítica da crítica literária moderna, em defesa dos limites da interpretação, tal como *A Critique of Modern Textual Criticism* (1992 [1983]), de Jerome J. McGann, é uma crítica da crítica textual moderna. A diferença, que é grande, é que Eco defende uma crítica literária moderna – a sua – contra uma pós-moderna – a

<sup>1</sup> Este texto é a versão escrita de uma comunicação oral de 2013, apresentada na Universidade de Coimbra, a convite de Manuel Portela. O seminário que aí dirigi foi organizado pelo Programa de Doutoramento em Materialidades da Literatura e pelos Programas em Literatura Portuguesa: Investigação e Ensino.

## L'ansia di unità: Una teoria dell'edizione<sup>1</sup>

Jerónimo Pizarro

Traduzione di Michela Graziani (<[michela.graziani@unifi.it](mailto:michela.graziani@unifi.it)>)

### *Abstract*

In 1973 Harold Bloom published his book *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. A variation on this title might be useful for us today to refer to another kind of anxiety: the anxiety of unity. The fields of editing and interpretation lie within this other kind of anxiety. Interpretation, concerned with the author's, the reader's or the work's intention, and editing, worried about the author's final intentions and the setting up of the copy-text, seem, at times, unable to free themselves from the need to attain unity and adapt to the existence of multiplicity. In this article I intend to make a new appeal on behalf of a change of paradigm, addressing, especially, the new and liberating possibilities of electronic editing.

*Keywords: anxiety of unity, editing, electronic editing, Fernando Pessoa, Umberto Eco*

Il presente articolo è il risultato di un dialogo con il libro di Umberto Eco, *Interpretation and Overinterpretation* (1992; con Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose; edito da Stefan Collini); libro nato da una serie di conferenze tenute da Eco nel 1990 nell'ambito delle "Tanner Lectures on Human Values" (cfr. Lecture Library, <<http://tannerlectures.utah.edu>>). *Interpretation and Overinterpretation* è una sorta di critica della critica letteraria moderna, in difesa dei limiti dell'interpretazione, proprio come *A Critique of Modern Textual Criticism* (1992 [1983]), di Jerome J. McGann, è una critica della critica testuale moderna. La differenza più rilevante è che Eco difende una critica letteraria moderna – la sua – contro una post-moderna – quella di

<sup>1</sup>Questo testo è la versione scritta di un intervento orale del 2013, tenuto all'Università di Coimbra su invito di Manuel Portela. La conferenza da me lì proferita, fu organizzata all'interno del Programma di Dottorato in "Materialità della Letteratura" e dei Programmi in "Letteratura Portoghese: Ricerca e Insegnamento".

de Derrida *et al.* –, enquanto McGann ataca uma crítica textual moderna – a de Bowers *et al.* –, que ainda considera tradicional, em favor de uma nova crítica, esta sim autenticamente moderna, que se adapte inteiramente a uma mudança de paradigma. Qual é este paradigma? O da presença. A filologia clássica costuma ser uma conjectura sobre um texto original (*Urtext*) ausente, de um autor longínquo e, por vezes, não plenamente determinado, por ser anónimo ou colectivo; a filologia moderna costuma ser uma proposta de estabelecimento textual de um documento autógrafa existente, de um autor próximo e bem determinado. Em ambas as definições mantive as formas singulares – texto, autor, etc. – apenas por convenção e comodidade, mas, como espero demonstrar neste artigo, essas formas são falsos singulares e revelam o que eu denominaria (lembrando Harold Bloom e o conceito da “ansiedade da influência”, 1973) a ansiedade da unidade. Fazer uma crítica deste tipo de ansiedade – que tornou possível a Bíblia e o Deus cristão – é também defender, como fez McGann, um entendimento social e histórico da existência das obras literárias, tendo bem presente a finalidade última do projecto: “Its ultimate hope, and expectation, is that the crisis of two disciplines [literary studies and textual criticism] – in hermeneutics, on the one hand, and editorial method on the other – will not fail to bring about their destined appointment” (McGann 1992, 11).

\*

Se um leitor ingénuo folhear alguma teoria literária – apenas alguma, nomeadamente a mais tradicional – e se esse leitor visitar algumas páginas de teoria textual – não toda e designadamente a de tipo mais canónico – talvez fique surpreendido com a insistência de determinados críticos literários e textuais numa série de entidades unitárias, ou concebidas como unitárias, designadamente o Autor, a Obra, o Texto ou o Original, embora o autor tenha sido declarado morto – em nome do Leitor – por Roland Barthes (1968); embora a definição do que é uma Obra – definida por aquilo que inclui e exclui – seja problemática, como frisou Michel Foucault (1969); embora o Texto não deva ser considerado como uma entidade abstracta, mas material e histórica, segundo paleógrafos e bibliógrafos (McKenzie 1986; Petrucci 2002); e embora o Original tenha deixado de ser uma ausência para se transformar numa presença<sup>2</sup>. Ora, se esse mesmo leitor, para humanizar ainda mais o Autor, a Obra, o Texto ou o Original – e a linguagem humana é antropomorfista<sup>3</sup> – decidir dotar de uma intenção essas instâncias, e optar por descrever alguns tipos de intenções – a “*intentio operis*”,

<sup>2</sup> Não conhecemos o original de *El Quijote*, por exemplo, mas conhecemos os originais de Victor Hugo, Franz Kafka, Fernando Pessoa, Samuel Beckett e tantos outros autores dos últimos séculos.

<sup>3</sup> Veja-se o célebre ensaio de Nietzsche “Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne” (1873; “Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-moral”, 1983).

Derrida *et al.* –, mentre McGann attacca una critica testuale moderna – quella di Bowers *et al.* –, da lui ritenuta ancora tradizionale, a favore di una nuova critica, questa sì autenticamente moderna, che si adatti interamente a un cambiamento di paradigma. Qual è questo paradigma? Quello della presenza. La filologia classica è solita essere una congettura su di un testo originale (*Urtext*) assente, di un autore lontano nel tempo e, a volte, non del tutto determinato, in quanto anonimo o collettivo; la filologia moderna, invece, è solita essere una proposta di istituzione testuale di un documento autografo esistente, di un autore vicino e ben determinato. In entrambe le definizioni ho mantenuto le forme singolari – testo, autore, etc. – solo per convenzione e comodità, ma come spero di dimostrare in questo articolo, tali forme sono falsi singolari e rivelano ciò che denominerei (ricordando Harold Bloom e il concetto di “ansia di influenza”, 1973) l’ansia di unità. Fare una critica di questo tipo di ansia – che ha reso possibile la Bibbia e il Dio cristiano – è anche difendere, come ha fatto McGann, una concezione sociale e storica dell’esistenza delle opere letterarie, tenendo bene in vista il fine ultimo del progetto: “Its ultimate hope, and expectation, is that the crisis of two disciplines [literary studies and textual criticism] – in hermeneutics, on the one hand, and editorial method on the other – will not fail to bring about their destined appointment” (1992, 11).

\*

Se un lettore ingenuo sfogliasse una qualche teoria letteraria – solo qualche, nella fattispecie la più tradizionale – e se questo lettore visitasse alcune pagine di teoria testuale – non tutta e non per forza quella più canonica – forse rimarrebbe sorpreso dall’insistenza di alcuni critici letterari e testuali su di una serie di entità unitarie, o concepite come unitarie, nello specifico l’Autore, l’Opera, il Testo o l’Originale, malgrado l’autore sia stato dichiarato morto – in nome del Lettore – da Roland Barthes (1968); malgrado la definizione di Opera – definita per ciò che include e esclude – sia problematica, come evidenziato da Michel Foucault (1969); malgrado il Testo non debba essere considerato una entità astratta, ma storica e materiale, secondo paleografi e bibliografi (McKenzie 1986; Petrucci 2002); malgrado l’Originale non sia più un’assenza, quanto una presenza<sup>2</sup>. Ora, se questo lettore, per umanizzare ancora meglio l’Autore, l’Opera, il Testo o l’Originale – e il linguaggio umano è antropomorfo<sup>3</sup> – decidesse di dotare di intenzione queste istanze, optando per descrivere alcune tipologie di intenzioni – la “intention operis”, ad esempio,

<sup>2</sup> Non conosciamo l’originale di *El Quijote*, per esempio, ma conosciamo gli originali di Victor Hugo, Franz Kafka, Fernando Pessoa, Samuel Beckett e di tanti altri autori degli ultimi secoli.

<sup>3</sup> Si veda il celebre saggio di Nietzsche, “Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne” (1873; “Su verità e menzogna in senso extramurale”, 2015 [1998]).

por exemplo, como faz Umberto Eco (1990a) –, e ainda outras possíveis – como a “*intentio auctoris*” –, então terá de admitir que quer o Produto, quer o Produtor podem ser individualizados e imaginados como Entes ou Dispositivos (no sentido em que um Texto deveria produzir um Leitor ou um Espectador modelares). Ora, também existe a possibilidade de que esse leitor – sem maiúscula – abandone a abstração e o simbolismo que levam a capitalizar determinadas entidades – a Noite como epítome de todas as noites, a Mulher como resumo de todas as mulheres – e reconheça, sem angústia, que um autor não é necessariamente o único responsável pela produção de um texto, escrito ou oral; que uma obra pode ser múltipla (Hemingway escreveu 47 finais para *A Farewell to Arms*); que um texto – ainda para mais se for oral – pode ter múltiplas variantes; e que um original é apenas um dos muitos testemunhos materiais de um processo criativo. Esse leitor talvez fique, então, ainda mais consciente da sua própria multiplicidade e da pluralidade do mundo, e se liberte da ansiedade da unidade, uma ansiedade ligeiramente autoritária que nos leva a defender um mundo mais uno e coeso do que aquele que existe, quer na sua origem, quer na sua produção, quer na sua recepção, quer na sua circulação, quer na sua transformação.

A meu ver – e é isso que pretendo defender nestas páginas – tanto a crítica literária, como a crítica textual beneficiam sempre que procuram ajustar as suas teorias e práticas – elas mesmas plurais – à multiplicidade dos seus objectos, esconjurando a ansiedade da unidade, abandonando o paradigma do uno a favor do paradigma do múltiplo. Durante muito tempo, ambas as críticas estiveram empenhadas em reivindicar o Autor, em certificar a sua existência e em tratar a obra / o texto / o original como um prolongamento ideal dessa primeira idealização. Mas o que acontece se na própria origem nos encontramos com a multiplicidade? Se o Autor, por exemplo, se multiplica nos seus editores e cada editor constrói o seu autor? Se um texto, como Leyla Perroné-Moisés afirmou do *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, “nunca existiu, e não existirá jamais” (2001, 293)? Se o arquivo digital desse *Livro*, como sugere Manuel Portela citando precisamente Pessoa, revela que “Nenhum problema tem solução” (cf. <<https://projetoldod.wordpress.com>>)? Se um poema, como Manuel Gusmão (1986) escreveu do *Fausto* pessoano, é “impossível”?

\*

A um dado momento da primeira conferência das Tanner Lectures, Eco exclama:

Someone could say that a text, once it is separated from its utterer (as well as from the utterer’s intention) and from the concrete circumstances of its utterance (and by consequent from its intended referent) floats (so to speak) in the vacuum of a potentially infinite range of possible interpretations. (Eco 1990b, 160)

come fa Umberto Eco (1990a) –, e altre possibili – come la “*intentio auctoris*” –, allora dovrebbe ammettere che sia il Prodotto, che il Produttore possono essere individualizzati e immaginati come Enti o Dispositivi (ovvero un Testo dovrebbe produrre un Lettore o uno Spettatore esemplari). Ora, esiste anche la possibilità che tale lettore – senza maiuscola – abbandoni l’astratto e il simbolismo che portano a capitalizzare determinate entità – la Notte come epitome di tutte le notti, la Donna come sunto di tutte le donne – riconoscendo, senza timore, che un autore non è necessariamente l’unico responsabile della produzione di un testo, scritto o orale; che un’opera può essere multipla (Hemingway ha scritto 47 finali per *A Farewell to Arms*); che un testo – soprattutto se orale – può avere molteplici varianti e che un originale è solo uno tra i tanti testimoni materiali di un processo creativo. Questo lettore, così facendo, è forse più cosciente della sua molteplicità e della pluralità del mondo e più libero dall’ansia di unità, un’ansia leggermente autoritaria che ci porta a difendere un mondo più unito e coeso di quello che esiste sia nella sua origine, che nella sua produzione, ricezione, circolazione e trasformazione.

A mio avviso – ed è questo che cercherò di dimostrare in queste pagine – sia la critica letteraria che la critica testuale rimediano sempre dicendo di adeguare le proprie teorie e pratiche – esse stesse plurali – alla molteplicità dei loro oggetti, scongiurando l’ansia di unità, abbandonando il paradigma dell’uno a favore del paradigma del multiplo. Per molto tempo entrambe le critiche sono state impegnate a rivendicare l’Autore, certificando la sua esistenza e trattando l’opera / il testo / l’originale come un prolungamento ideale di questa prima idealizzazione. Ma cosa accade se all’origine ci incontriamo con la molteplicità? Se l’Autore, per esempio, si moltiplica nei suoi editori ed ogni editore costruisce il suo autore? Se un testo, come ha affermato Leyla Perroné-Moisés riferendosi al *Libro dell’Inquietudine* di Fernando Pessoa, “non è mai esistito e mai esisterà”? Se l’archivio digitale di questo *Libro*, come suggerisce Manuel Portela citando direttamente Pessoa, rivela che “Nessun problema ha la soluzione”? (cfr. <<https://projetoldod.wordpress.com>>). Se una poesia, come ha scritto Manuel Gusmão (1986) sul *Faust* pessoano, è “impossibile”?

\*

A un certo punto della prima conferenza delle “Tanner Lectures”, Eco afferma:

Someone could say that a text, once it is separated from its utterer (as well as from the utterer’s intention) and from the concrete circumstances of its utterance (and by consequent from its intended referent) floats (so to speak) in the vacuum of a potentially infinite range of possible interpretations. (Eco 1990b, 160)

Eco tende a considerar como um problema a falta de limites na interpretação – como quem, após a morte de Deus, fica preocupado com a falta da sua Palavra, ou melhor, com a dos seus Intérpretes – e reivindica, contra a morte do Autor por parte da Linguística – destruição celebrada por Barthes – não o nascimento do Leitor, mas o surgimento do Texto. A leitura em aberto passa então a ser uma actividade gerada e, até certo ponto, legitimada por uma obra, isto é, por uma entidade textual<sup>4</sup>.

Mas como foi gerado, por sua vez, esse texto? Eco não se detém neste ponto. E que acontece se as intenções de quem o enuncia não são unívocas e se as circunstâncias concretas em que o texto é enunciado mudaram com o tempo e são diversas? Eco também não examina detidamente estas possibilidades. E porque considera tão perigoso que exista uma gama potencialmente infinita de interpretações possíveis? Eco limita-se a reiterar que a interpretação tem critérios.

No meu caso, quando coloco estas questões estou menos a pensar como intérprete e mais como editor de um texto, e este pode ser um desvio produtivo, tanto para aproximar a crítica textual da literária, como para indicar alguns pontos cegos da argumentação de Eco. Finalmente, uma obra pode ser, em parte, uma construção alheia e, se nós admitirmos que uma obra define determinados limites – enquanto suma de palavras e construção verbal –, então devemos admitir que a existência de muitas versões dessa obra pode ter claras repercussões sobre a sua interpretação.

O *Livro do Desassossego*, por exemplo, foi publicado quase cinquenta anos depois da morte de Pessoa, e não há duas edições que ofereçam o mesmo número de fragmentos, nem a mesma organização; nem sequer a mesma leitura de determinadas passagens. O *Livro*, que teve três autores (um real, Pessoa; e dois fictícios, Guedes e Soares), já teve mais de seis editores (Galhoz, Cunha, Quadros, Zenith, Pizarro, Lopes, *et al.*), e, por isso, quando nos referimos ao *Livro*, há uma pergunta que se impõe: a que *Livro* aludimos? Finalmente, a recolha e o confronto de todos os textos manuscritos, dactilografados e impressos (porque Pessoa publicou uns poucos trechos em vida) não é suficiente para resolver todos os problemas suscitados por este *work in progress*, e hoje temos menos um livro do que diversas encarnações editoriais. Daí que nem o singular da palavra *Livro* nos conceda a tranquilidade expectável.

Num texto datável de 1929, que Pessoa tencionava utilizar para o prefácio às edições próprias, descobrimos, por exemplo, que foi nesta altura, e não antes, que ele decidiu excluir alguns poemas do volume.

<sup>4</sup> Cf. “The open-ended reading I was supporting was an activity elicited by (and aiming at interpreting) a work” (Eco 1990b, 143).

Eco tende a considerare come problema la mancanza di limiti nell'interpretazione – come colui che, dopo la morte di Dio, si preoccupa per l'assenza della sua Parola, o meglio, per quella dei suoi Interpreti – rivendicando contro la morte dell'Autore da parte della Linguistica – distruzione celebrata da Barthes – non la nascita del Lettore, ma la genesi del Testo. La lettura libera diventa allora un'attività creata e, in un certo senso, legittimata da un'opera, ovvero da un'entità testuale<sup>4</sup>.

Ma, a sua volta, come è stato generato questo testo? Eco non si sofferma su questo aspetto. E cosa succede se le intenzioni di chi lo enuncia non sono univoche e se le circostanze concrete in cui il testo è enunciato sono varie e cambiate nel tempo? Eco non esamina minuziosamente nemmeno queste possibilità. E per quale motivo ritiene così pericoloso il fatto che esista una gamma potenzialmente infinita di possibili interpretazioni? Eco si limita a reiterare che l'interpretazione ha dei criteri.

Nel mio caso, quando pongo tali questioni, penso meno come interprete e più come editore di un testo e questo può essere un allontanamento produttivo, sia per avvicinare la critica testuale a quella letteraria, sia per indicare alcune zone d'ombra del discorso di Eco. Infine, un'opera può essere, in parte, una costruzione altrui, e se ammettiamo che un'opera definisca determinati limiti – in quanto congiunto di parole e costruzione verbale – allora dobbiamo ammettere che l'esistenza di molte versioni di tale opera può avere chiare ripercussioni sulla sua interpretazione.

Il *Libro dell'Inquietudine*, ad esempio, è stato pubblicato quasi cinquant'anni dopo la morte di Pessoa e non esistono due edizioni che offrano lo stesso numero di frammenti, o la medesima organizzazione; nemmeno la stessa lettura di certi passaggi. Il *Libro*, che ha avuto tre autori (uno vero, Pessoa; e due fittizi, Guedes e Soares) ha già avuto oltre sei editori (Galhoz, Cunha, Quadros, Zenith, Pizarro, Lopes, *et al.*) e per questo, quando ci riferiamo al *Libro*, una domanda è d'obbligo: a quale *Libro* alludiamo? Infine, la raccolta e il confronto di tutti i testi manoscritti, dattilografati e stampati (perché Pessoa ha pubblicato pochi brani in vita) non è sufficiente a risolvere tutti i problemi derivanti da questo *work in progress* e oggi piuttosto che un libro in meno abbiamo diverse incarnazioni editoriali. Da ciò, nemmeno il singolare della parola *Libro* ci concede la tanto auspicata tranquillità.

In un testo datato 1929, che Pessoa aveva intenzione di usare come prefazione alle proprie edizioni, scopriamo ad esempio che è stato in questo periodo, e non prima, che decise di escludere alcune poesie dal volume.

<sup>4</sup>Cfr. "The open-ended reading I was supporting was an activity elicited by (and aiming at interpreting) a work" (Eco 1990b, 143).

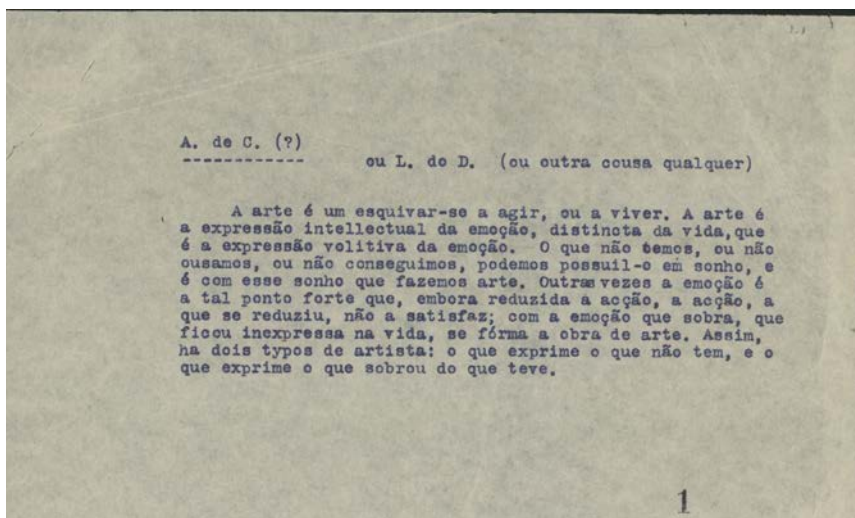


Nota para as edições próprias.  
(e aproveitável para o “Prefácio”)

Reunir, mais tarde, em um livro separado, os poemas varios que havia errada tenção de incluir no *Livro do Desassossego*; este livro deve ter um titulo mais ou menos equivalente a dizer que contém lixo ou intervalo, ou qualquer palavra de igual afastamento. (Pessoa 2010, 452)

Como tenho vindo a sublinhar (Pizarro 2013), o *Livro do Desassossego* teve pelo menos duas fases. Uma primeira fase (1913-1920), tardo-decadentista e de paisagens vagas; e um segundo momento (1929-1934), tardo-modernista e de paisagens concretas. A estética de quem o enuncia alterou-se no percurso, tal como o nome do autor fictício associado à obra: Guedes ao *Livro* mais decadente; Soares ao *Livro* mais modernista. Os “poemas varios” fizeram, pois, sentido até 1929, mas não posteriormente. Neste caso, temos acesso a uma decisão explícita e registada por escrito, mas noutros casos não.

A edição, tanto ou mais que a interpretação, tem “critérios”, como diz Eco. Mas isso não implica que sejam sempre os mesmos, nem que exista uma única forma de editar. No caso do *Livro do Desassossego* não existe uma edição “definitiva”, entre outros motivos, para além dos humanos e dos comerciais, porque a incerteza e a multiplicidade estão na sua origem. A primeira folha do espólio pessoano – mesmo a primeira, com a cota 1-1 – é a seguinte:



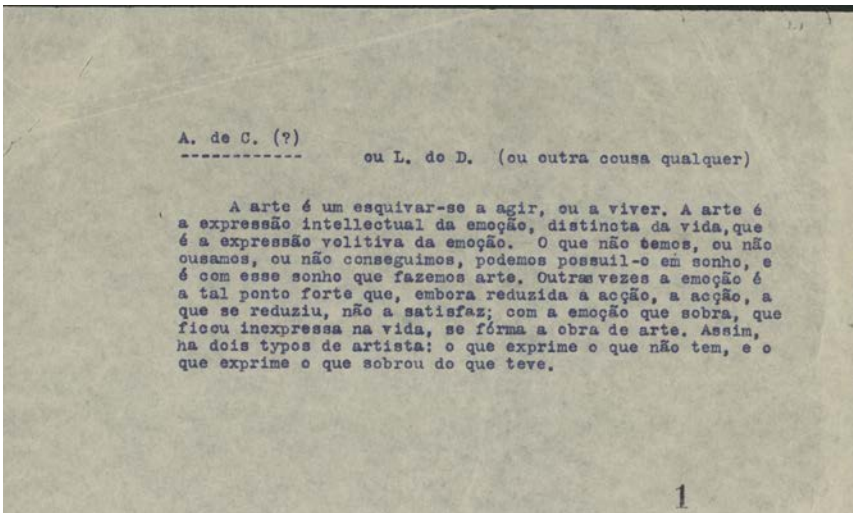
Este apontamento, como se lê, poderia ser atribuído a Álvaro de Campos (“A. de C.”), poderia ser inserido no *Livro do Desassossego* (“L. do D.”), ou poderia ser “outra cousa qualquer”. A folha 3-48 no inventário, que tem apenas duas frases, também não oferece uma solução “definitiva”: “O peso de sentir! O peso de ter que / de sentir!”:

Nota per le proprie edizioni.  
(utile per la "Prefazione")

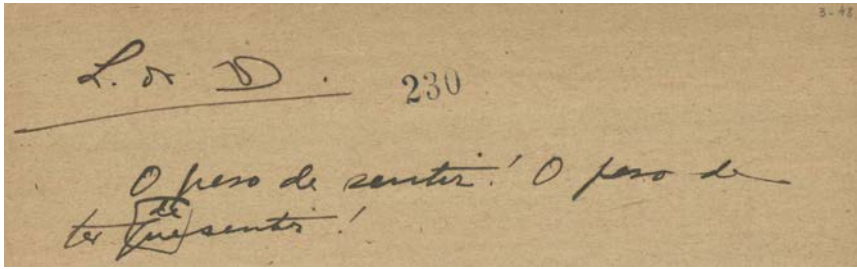
Riunire, in seguito, in un libro a parte, le varie poesie che volevo erroneamente inserire nel *Libro dell'Inquietudine*; questo libro dovrà recare un titolo equivalente a dire che contiene spaziatura o intervallo o una qualsiasi parola di uguale allontanamento.

Come ho già avuto modo di evidenziare (Pizarro 2013), il *Libro dell'Inquietudine* ha avuto almeno due fasi. Una prima fase (1913-1920) tardo-decadentista, con paesaggi vaghi, e un secondo momento (1929-1934) tardo-modernista, con paesaggi concreti. L'estetica di chi lo enuncia si è alterata nel corso del tempo, come il nome dell'autore fittizio associato all'opera: Guedes al *Libro* più decadente; Soares al *Libro* più modernista. Le "poesie varie" ebbero dunque senso fino al 1929, ma non in seguito. In questo caso ci troviamo davanti ad una decisione esplicita e messa per iscritto, ma non è così in altri casi.

L'edizione, quanto o più dell'interpretazione, ha dei "criteri", come dice Eco. Ma questo non implica che siano sempre gli stessi, nemmeno che esista un'unica forma di editare. Nel caso del *Libro dell'Inquietudine* non esiste una edizione "definitiva" per vari motivi, oltre a quelli umani e commerciali, perché l'incertezza e la molteplicità ne sono alla sua origine. Il primo foglio del fondo pessoano – proprio il primo con la collocazione 1-1 – è il seguente:



Questa annotazione, come si legge, potrebbe essere attribuita ad Álvaro de Campos ("A. de C."), potrebbe essere inserita nel *Libro dell'Inquietudine* ("L. do D."), o potrebbe essere "un'altra cosa qualsiasi". Anche il foglio 3-48 dell'inventario, che reca appena due frasi, non offre una soluzione "definitiva": "Il peso di sentire! Il peso di dover / di sentire!":



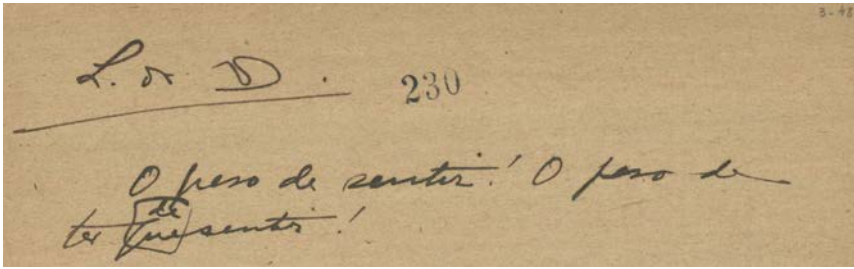
Nestes dois casos, e em muitos outros afins, é interessante constatar, primeiro, que o texto pode ser visto como um universo de infinitas possibilidades (ou um “jardín de senderos que se bifurcan”); e, segundo, que muitos editores têm rasurado as marcas de hesitação ou variação existentes, com uma certa ansiedade da unidade. Assim, no caso de 1-1, alguns eliminarão o cabeçalho e incluirão o trecho “A arte de esquivar-se a agir” como mais um fragmento do *Livro*; ou optarão, no caso de 3-48, por “que” ou por “de”, sem anotar ou justificar a sua decisão. Naturalmente, uma regra fundamental da edição é não emendar em silêncio, mas quase sempre que assistimos a este tipo de emenda é com o objectivo de apresentar um texto mais limpo, coeso e terminado. Mais uno.

Quem enuncia o texto? Quais são as circunstâncias de enunciação? É preciso contemplar cada edição de forma discreta, separada, porque o editor também pode ser um “referente intencional”. E um referente que declara, se é um bom editor, os critérios que o guiaram, ao contrário de um autor, quase nunca revela como construiu uma obra, e não se espera que o faça.

\*

Voltemos a Eco. No final da segunda conferência, o autor italiano escreve: “What the text says by virtue of its textual coherence and of an original underlying signification system [...] The initiative of the reader basically consists in making a conjecture about the text intention” (1990b, 180).. Daí que Eco defenda a existência de um “Model reader postulated by the text” (ivi, 180) e que chegue a falar, na terceira conferência, e talvez de forma algo precipitada, de uma intenção transparente do texto: “Between the unattainable intention of the author and the arguable intention of the reader there is the transparent intention of the text, which disproves an untenable interpretation” (ivi, 193). Novamente, não me interessa discutir aqui directa, mas indirectamente as afirmações de Eco.

Primeiro, quando se conservam vários testemunhos textuais a “intenção do autor” nem sempre é discernível, mas quando há testemunhos únicos pode sê-lo amplamente. Como saber, entre variantes alternativas, como “que” e “de”, qual teria escolhido Pessoa? Não é possível sabê-lo, como também não chegaremos a saber como teria classificado finalmente o trecho “A arte de esquivar-se a agir”



In questi due casi, e in molti altri affini, è interessante constatare, in primo luogo, che il testo può essere visto come un universo di infinite possibilità (o un “giardino di sentieri che si biforcano”); in secondo luogo, che molti editori hanno cancellato le tracce di esitazione o variazione esistenti con una certa ansia di unità. Così, nel caso di 1-1, alcuni elimineranno l’intestazione e includeranno il testo “L’arte di sottrarsi dall’agire” come un ulteriore frammento del *Libro*; oppure opereranno, nel caso di 3-48, per il “que” o “de”, senza annotare o giustificare la propria decisione. Naturalmente, una regola fondamentale dell’edizione è di non correggere in silenzio anche se, ogni volta che assistiamo a questo tipo di correzione, è con l’obiettivo di presentare un testo più pulito, coeso e finito. Più unitario.

Chi enuncia il testo? Quali sono le circostanze dell’enunciazione? È necessario contemplare ogni edizione in maniera distinta, separata, in quanto anche l’editore può essere un “referente intenzionale”. E un referente che dichiara, se è un buon editore, i criteri che lo hanno guidato, al contrario dell’autore, quasi mai rivelerà come ha costruito un’opera e nemmeno ci si aspetta che lo faccia.

\*

Torniamo a Eco. Alla fine della seconda conferenza l’autore italiano scrive: “What the text says by virtue of its textual coherence and of an original underlying signification system [...] The initiative of the reader basically consists in making a conjecture about the text intention” (1990b, 180). Da ciò Eco difende l’esistenza di un “Model reader postulated by the text” (ivi, 180) e nella terza conferenza, forse in modo un po’ precipitoso, arriva a parlare di una intenzione trasparente del testo: “Between the unattainable intention of the author and the arguable intention of the reader there is the transparent intention of the text, which disproves an untenable interpretation” (ivi, 193). Di nuovo, non mi interessa discutere qui direttamente le affermazioni di Eco, quanto indirettamente.

In primo luogo, quando si conservano vari testimoni testuali “l’intenzione dell’autore” non è sempre discernibile, ma quando esistono testimoni unici può esserlo ampiamente. Come è possibile sapere, tra varianti alternative, come “que” e “de”, quale avrebbe scelto Pessoa? Non è possibile saperlo, e nemmeno arriveremo a sapere come avrebbe classificato il testo “L’arte di sottrarsi dall’agire”

(mas sabemos, e isso é importante, que a folha que contém esse trecho ficou guardada entre papéis destinados ao *Livro*). Segundo, um dos primeiros leitores de um texto pode ser o seu editor, cuja “intenção”, por “discutível” que seja, não pode ser esquecida. Terceiro, um texto é sempre, em maior ou menor medida, um rascunho, e a sua intenção não é “transparente”, porque está a ser construído (isto é mais evidente quando se trabalha com manuscritos do que com impressos, por exemplo, mas a observação é válida para todo o tipo de documentos). Quarto, supondo que admitimos que existe um “leitor modelo postulado pelo texto”, teríamos, então, de ponderar, se há também um editor modelo postulado pelo texto. Nos casos em que existem segmentos rasurados talvez sim (mas como saber se a decisão de riscar era irreversível?); nos casos em que há variantes alternativas, não, ou não é tão claro. Quinto e último, se a tarefa do leitor é fazer uma conjectura sobre a intenção do texto, qual seria a tarefa do editor? Propor uma configuração textual? Provavelmente sim. Mas com uma ressalva: o editor não tem apenas de procurar o sentido de um texto, mas deve também atender aos elementos não textuais de um documento (instrumentos de escrita, tipo de papel, eventual marca de água, etc.). Quando não há uma narrativa, como é o caso do *Livro do Desassossego*, a organização, por exemplo, depende tanto do sentido dos textos, como da materialidade dos suportes. Eu não sei se há uma *intentio editoris*, nem se esta é dedutível do texto, nem se o texto recusa uma edição “insustentável”. Até gostaria de responder afirmativamente, com um certo optimismo. Até gostaria de imaginar que eu sou gerado pelos materiais autógrafos. Mas quando o editor deve, ou considera que deve, tomar decisões que o autor não tomou, o certo é que o texto editado se torna indissociável dessas decisões.

\*

Gosto também de imaginar que Eco tem razão quando afirma, encerrando a última conferência, o seguinte: “The text qua text still represents a comfortable presence, the point to which we can stick” (ivi, 202). Mas não sei se alguns textos me têm trazido sossego (embora nos arquivos costume sentir paz, como quando estou numa fonte alta) ou me têm inoculado desassossego. Lembro-me que há textos que me desassossegaram durante semanas, meses ou anos porque não conseguia ler (decifrar) uma palavra, porque o seu sentido escapava-me ou porque havia algumas perguntas, dessas que um historiador faz às suas fontes, que eu não podia responder. Além disso, há textos que claramente não foram escritos para nos sentirmos cómodos. E é pouco provável que um texto, quando é mesmo bom, seja “cómodo”, na medida em que procura que não lhe fiquemos indiferentes. Claro, antes e depois das especulações, temos os textos (e mais ainda, os “originais”) e, neste sentido, podemos sempre recuar, e podemos firmar-nos neles, como quem pede para reler um texto antes de arriscar uma interpretação. Neste sentido posso compreender Eco, quando escreve que as palavras são “The words brought by the author are a rather embarrassing bunch of material evi-

(ma sappiamo, e questo è importante, che il foglio contenente questo testo è rimasto tra le carte destinate al *Libro*). In secondo luogo, un primo lettore di un testo può essere il suo editore, la cui "intenzione", per quanto "discutibile", non può essere dimenticata. In terzo luogo, un testo è sempre, in maggiore o minore misura, una bozza e la sua intenzione non è "trasparente", poiché viene costruita (e questo è più evidente, per esempio, quando si lavora con manoscritti anziché con testi stampati, ma l'osservazione è valida per ogni tipo di documento). In quarto luogo, supponendo che ammettiamo l'esistenza di un "lettore modello postulato dal testo" ci dovremmo chiedere se esista anche un editore modello postulato dal testo. Nel caso in cui esistano segmenti cancellati forse sì (ma come è possibile sapere se la decisione di cancellare era irreversibile?), e nel caso di varianti alternative, no, oppure non è così chiaro. In quinto e ultimo luogo, se il compito del lettore è di fare una congettura sull'intenzione del testo, quale sarebbe il compito dell'editore? Proporre una configurazione testuale? Probabilmente sì, ma con una riserva: l'editore non deve solo cercare il senso di un testo, deve anche comprendere gli elementi non testuali di un documento (strumenti di scrittura, tipo di carta, eventuale filigrana, etc.). Quando non esiste una struttura narrativa, come nel caso del *Libro dell'Inquietudine*, l'organizzazione, ad esempio, dipende sia dal senso dei testi, sia dalla materialità dei supporti. Non so se esista una *intentio editoris*, nemmeno se questa sia deducibile dal testo, e nemmeno se il testo rifiuti una edizione "insostenibile". Vorrei rispondere affermativamente, con un certo ottimismo e mi piacerebbe immaginare che sono generato da materiali autografi. Ma quando l'editore deve, o ritiene di dover prendere decisioni che l'autore non ha preso, di sicuro il testo pubblicato diventa indissociabile da queste decisioni.

\*

Mi piace anche immaginare che Eco abbia ragione quando afferma, concludendo l'ultima conferenza: "The text qua text still represents a comfortable presence, the point to which we can stick" (ivi, 202). Ma non so se alcuni testi mi abbiano portato quiete (sebbene negli archivi sia solito avvertire un senso di pace come quando mi trovo in prossimità di una sorgente) o mi abbiano inoculato inquietudine. Mi ricordo di testi che mi hanno angosciato per settimane, mesi o anni perché non riuscivo a leggere (decifrare) una parola, perché il loro senso mi sfuggiva o perché c'erano delle domande, di quelle che uno storico rivolge alle proprie fonti, alle quali non potevo rispondere. Oltre a questo, ci sono testi che non sono stati scritti per farci sentire comodi. Ed è poco probabile che un testo, quando è bello davvero, sia "comodo", dal momento che cerca di non farci sentire indifferenti ad esso. È chiaro che, prima e dopo le speculazioni, abbiamo i testi (e ancora di più gli "originali") e in questo senso possiamo sempre retrocedere e fissarci su di essi come colui che chiede di rileggere un testo prima di azzardare un'interpretazione. In questo senso posso comprendere Eco, quando scrive che le parole sono "The words brought by the author are a rather embarrassing bunch

dences that the reader cannot pass over in silence” (ivi, 144). Finalmente, são o que existe; são o ponto de partida. Mas seria também necessário contemplar uma série de elementos não textuais, nesse caso.

Por exemplo, há textos que foram incluídos no *Livro do Desassossego* antes da sua edição crítica (Pessoa 2010), que eram anteriores a 1913, o que tornava quase impossível a sua inclusão; a datação crítica, com base nos suportes materiais, ajudou-nos a confirmar que eram elementos estranhos. Apresento apenas um de muitos exemplos:

138A-16 | *O meu ideal* [↑ *está claro*] é [↑ *muito*] maior do que eu. (*Livro do Desassossego* 2008, 232)

Manuscrito num envelope dirigido a *Mr. F. A. N. Pessoa* | *Rua da Bella Vista à Lapa 17, 1º* | *Lisbon, Portugal*. Datável de *circa* 1908; é bastante anterior aos primeiros trechos do *Livro*. (Pessoa 2010, 549)

Este texto jamais poderia pertencer ao *Livro*, visto que, como projecto, o *Livro* ainda nem existia.

Há um caso recente que me parece ainda mais exemplar. Na edição crítica dos *Poemas de Alberto Caeiro* (2015 [1946]), Ivo Castro demonstra que dois poemas caeirianos, do ciclo *O Pastor Amoroso*, são apenas um poema, baseando-se em indícios materiais. Esta é a descrição da folha em que figura o poema:

Ao alto da folha, dois fragmentos datilografados a azul, imediatamente anteriores ao início do poema, mas dele claramente distintos. Com efeito, ambos se acham cancelados por traços ondulados a lápis, como vimos Pessoa fazer na folha 67-56<sup>o</sup>, dos poemas anteriores; inclino-me, por isso, a considerar que estes cancelamentos são autorais, ao contrário do que supõem Martins-Zenith, [p.] 214. [...]

Todos [os editores] têm considerado estar perante duas composições autónomas, uma azul e uma vermelha; salvo erro, esta será a primeira edição a propor que as duas partes, escritas em momentos separados mas consecutivos, formam um único poema. A Ática (seguida pela Aguilar) publicou apenas a parte datilografada a vermelho como poema autónomo, a partir do v. 10, «Todos os dias agora acordo com alegria e pena». [...]

Cunha, [pp.] 107-108, publica as duas estrofes como poemas autónomos, mas em ordem inversa, atribuindo o número V à segunda e o VI à primeira. Além disso, associa a uma e a outra alguns dos fragmentos das margens. Martins-Zenith, [pp.] 93-94, também publicam as duas estrofes como poemas autónomos, mas pela ordem natural. Já se percebeu que, ao falar de duas estrofes, vejo o texto desta peça, descontados todos os seus fragmentos, como um poema único. Direi porquê. A análise material da página revela que a escrita se distribuiu basicamente por três fases intervaladas: na primeira, a primeira estrofe, precedida de dois fragmentos, foi datilografada a azul (a máquina que Pessoa usou neste caso estava equipada com uma fita bicolor, de duas faixas azul e vermelha). Na segunda fase, após uma pausa de duração desconhecida,

of material evidences that the reader cannot pass over in silence" (ivi, 144). Infine, i testi sono ciò che esiste, sono il punto di partenza, ma al contempo, in questo caso, sarebbe necessario contemplare una serie di elementi non testuali.

Per esempio, ci sono testi che sono stati inseriti nel *Libro dell'Inquietudine* prima della sua edizione critica (Pessoa 2010), precedenti al 1913; un fatto questo che rendeva quasi impossibile il loro inserimento; la datazione critica, basata su supporti materiali, ci ha aiutato a confermare che erano elementi estranei. Presento solo uno tra i tanti esempi possibili:

138A-16 | *O meu ideal* [↑ *está claro*] é [↑ *muito*] *maior do que eu.* (*Livro do Desassossego* 2008, 232)

Manoscritto in una busta indirizzata a *Mr. F. A. N. Pessoa* | *Rua da Bella Vista à Lapa 17, 1º* | *Lisbon, Portugal*. Databile circa 1908; è alquanto antecedente ai primi brani del *Libro*.

Questo testo non potrebbe mai appartenere al *Libro*, visto che, come progetto, il *Libro* ancora non esisteva.

Un caso recente mi pare ancora più significativo. Nell'edizione critica delle *Le Poesie di Alberto Caeiro* (2002), Ivo Castro afferma che due poesie caeiriane, appartenenti al ciclo *Il Pastore Ammoso*, sono una poesia sola, basandosi su indizi materiali. Questa è la descrizione del foglio in cui figura la poesia:

Nel foglio in alto, due frammenti dattilografati in blu, subito precedenti l'inizio della poesia, ma da essa chiaramente separati. In effetti, entrambi sono cancellati da tratti ondulatori a lapis, come abbiamo visto fare da Pessoa nel foglio 67-56<sup>c</sup>, due poesie antecedenti; propendo, dunque, a ritenere che queste cancellazioni sono autoriali, al contrario di quanto suppongono Martins-Zenith, [p.] 214. [...]

Tutti [gli editori] hanno pensato di trovarsi davanti a due componimenti autonomi, uno blu e uno rosso; salvo errori, questa è la prima edizione che presenta le due parti, scritte in momenti separati ma consecutivi, come un'unica poesia. La casa editrice *Ática* (seguita da *Aguilar*) ha pubblicato solo la parte dattilografata in rosso come poesia autonoma, a partire dal verso 10, "Ogni giorno, adesso, mi sveglio con allegria e pena". [...]

Cunha, [pp.] 107-108, pubblica le due strofe come poesie autonome, ma con ordine inverso, attribuendo il numero V alla seconda e il VI alla prima. Inoltre, associa a una e all'altra alcuni frammenti ai margini. Anche Martins-Zenith, [pp.] 93-94, pubblicano le due strofe come poesie autonome, ma seguendo l'ordine normale.

Ormai si è capito che, parlando delle due strofe, vedo il testo di questo documento, ad eccezione dei suoi frammenti, come un'unica opera. E ne spiego il motivo. L'analisi materiale della pagina rivela che la scrittura è stata distribuita essenzialmente in tre fasi intervallate: nella prima, la prima strofa, preceduta da due frammenti, è stata dattilografata in blu (la macchina usata da Pessoa in questo caso era equipaggiata con un nastro bicolore con due strisce, blu e rossa). Nella seconda fase, dopo una pausa dalla durata sconosciuta, che è servita a rileggere il testo scritto, è stata dattilografata in rosso un'annotazione dal valore retrospettivo, ovvero, riferita al testo ormai scritto:



que serviu para reler o texto escrito, foi datilografada a vermelho uma instrução de valor retrospectivo, isto é, referida ao texto já escrito: «(examine very carefully)». A esta instrução seguiu-se imediatamente a segunda estrofe, também usando a faixa vermelha da mesma fita bicolor. Nos traços ascendentes de algumas letras, vê-se o azul da faixa superior. Por essa altura, a página encontrava-se limpa de emendas manuscritas: apenas texto a azul na metade superior e texto a vermelho na metade inferior, tudo datilografado. A pausa entre os dois momentos não pode ter sido muito longa, pois a folha não foi retirada da máquina; se o tivesse sido, ao ser reintroduzida para receber a secção a tinta vermelha, ter-se-ia perdido o alinhamento vertical das margens e das letras das secções datilografadas nas duas cores. A presença desse alinhamento significa que a folha permaneceu na máquina enquanto o poeta relia a estrofe azul, a achava precisada de cuidadosa revisão, registava imediatamente essa opinião num vermelho cominatório e na mesma cor procedia à escrita da segunda estrofe, com isso indicando que esta estava dispensada de revisão, pois era o remate desejado, a que a primeira estrofe ainda deveria ser adaptada. Só então a folha foi retirada da máquina, ainda limpa de emendas manuscritas. (em Pessoa 2015, 257-260)

Esta longa citação é apenas uma parte de uma longa e minuciosa descrição material. O mais importante é sublinhar em que medida as observações materiais e o estabelecimento da génese da escrita podem ser elementos determinantes para a fixação de um texto, e como os elementos a ter em conta ultrapassam, de longe, a dimensão textual de um escrito. Apenas depois da edição de Castro, este poema bicéfalo foi unificado, e o breve ciclo de *O Pastor Amoroso*, construído postumamente em 1960, passou a ter uma forma de conjunto mais fiável. Não só as palavras, mas também a materialidade das mesmas e dos suportes, podem ser “um feixe embaraçoso de dados materiais”. De facto, se considerarmos as palavras como “dados materiais”, devemos no mínimo recuperar o seu contexto, não esquecendo a sua própria materialidade. Até porque toda inscrição torna mais transparente a elaboração de um escrito e o processo editorial do seu estabelecimento (*constitutio textus*).

“Agora que sinto amor” foi publicado como um poema único em 2015. Isto significa que durante quase setenta anos foi editado de diversas formas e que quando lermos o que foi escrito sobre esse poema, antes de 2015, não poderemos ignorar uma questão básica: qual foi a edição de referência, porque cada edição apresentou um poema ou poemas diferentes.

“(examine very carefully)”. A questa annotazione è seguita immediatamente la seconda strofa, anche in questo caso usando la striscia rossa del nastro bicolore. Nei tratti ascendenti di alcune lettere, si vede il blu della striscia superiore. A quell'epoca la pagina era libera da correzioni manoscritte: solo il testo in blu nella metà superiore e il testo in rosso nella metà inferiore, tutto dattilografato. La pausa tra i due momenti non può essere stata molto lunga, in quanto il foglio non è stato tolto dalla macchina; se così fosse stato, al momento di introdurla di nuovo per avere la sessione in rosso, si sarebbe perduto l'allineamento verticale dei margini e delle lettere delle sessioni dattilografate nei due colori. La presenza di questo allineamento significa che il foglio è rimasto nella macchina mentre il poeta, nel rileggere la strofa blu trovandola bisognosa di attenta revisione, registrava immediatamente questa opinione in un rosso combinatorio e con lo stesso colore procedeva a scrivere la seconda strofa, indicando con questo che era dispensata di revisione, visto che era il risultato desiderato, a cui la prima strofa doveva ancora essere adattata. Solo allora il foglio è stato tolto dalla macchina, ancora privo di correzioni manoscritte.

Questa lunga citazione è solo una parte di una lunga e minuziosa descrizione materiale. L'aspetto più importante è evidenziare in che misura le osservazioni materiali e lo strutturarsi della genesi della scrittura possano essere elementi determinanti per la fissazione di un testo, e come gli elementi da tenere in considerazione superino, di gran lunga, la dimensione testuale di uno scritto. Solo dopo l'edizione di Castro questa poesia bicefala è stata unificata e il breve ciclo de *Il Pastore Amoro*, costruito postumo nel 1960, ha avuto una forma d'insieme più fluida. Non solo le parole, ma anche la materialità delle stesse e dei supporti possono essere “un insieme imbarazzante di dati materiali”. Di fatto, se consideriamo le parole come “dati materiali”, dobbiamo come minimo recuperare il loro contesto senza dimenticare la loro materialità. Anche perché tutta l'iscrizione rende più trasparente l'elaborazione di uno scritto e il processo editoriale della sua costruzione (*constitutio textus*).

“Adesso che sento amore” è stata pubblicata come un'unica poesia nel 2015. Ciò significa che per quasi settant'anni è stata edita in forme diverse e quando leggiamo ciò che è stato scritto su questa poesia prima del 2015, non possiamo ignorare una questione essenziale: qual è stata l'edizione di riferimento, visto che ogni edizione ha presentato una poesia o poesie differenti.

*Retirado*

67-67

15-

Mother Paula - a aplicação local da Cruz de Guerra em brasa. (the phrase suggested by the appearance of that person in Rua dos Capellistas...)

E tudo é bello porque tu és bella  
(And all looks lovely in thy loveliness)

23/7/1930. Agora que sinto amor <sup>no que cheira:</sup>  
Tenho ~~uma~~ interesse nos perfumes.  
Nunca antes me interessou que uma flor tivesse cheiro.  
Agora sinto o perfume das flores como uma coisa nova.  
Sei bem que ellas cheiravam, como sei que existia.  
Mas agora sei com ~~os sentidos~~ <sup>degradação de labir.</sup> a percepção de labir.

*Das coisas que se  
outem perfum.  
na  
loação.*

~~Antigamente sabia com a intelligencia, que é sempre  
dos outros.~~  
Hoje sei commigo as flores sabem-me bem <sup>o</sup> paladar  
que ha no cheiro.

Nem se vejo de se sentir cheirar bem, <sup>é amo.</sup> ~~(Não sei nada)~~  
Hoje si vejo acorda e cheira ~~o cheiro~~  
antes de me. (examine very carefully).

Todos os dias agora acordo com alegria e pena.  
Antigamente acordava sem sensação nenhuma, acordava.  
Tenho alêgria e pena porque perco o que sonho  
E posso estar na realidade onde está o que sonho.  
Não sei o que hei de fazer das minhas sensações.  
~~Exercis~~ Não sei o que hei de ser commigo ~~(de si)~~  
Quero que ella me diga qualquer coisa para eu acordar.

p. 101

XXXXX

*de novo.*

*Quem ama é effeunt a fim i,  
E é a mesma pessoa sem ~~alguma~~  
Não tem ~~para~~ para a grande ~~com~~ ~~altes~~*



*Retirado*

67-67

15-

Mother Paula - a applicação local da Cruz de Guerra em brasa. (the phrase suggested by the appearance of that person in Rua dos Capellistas...)

E tudo é bello porque tu és bella  
(And all looks lovely in thy leveliness)

23/7/1930. Agora que sinto amor <sup>no que cheira.</sup>  
Tenho ~~mais~~ interesse nos perfumes.  
Nunca antes me interessou que uma flor tivesse cheiro.  
Agora sinto o perfume das flores como uma coisa nova.  
Sei bem que ellas cheiravam, como sei que existia.  
Mas agora sei com ~~os~~ <sup>os</sup> sentidos a ~~perfeição~~ <sup>perfeição</sup> da ~~cheira~~ <sup>cheira</sup>.  
~~Antigamente sabia com a intelligencia, que é sempre~~

*São coisas que se  
sentem perfumadas  
na  
mente.*

*Quando  
me  
cheira?  
falta de tra*

~~Antigamente sabia com a intelligencia, que é sempre~~  
~~dos outros~~  
Hoje sei ~~comigo~~ as flores sabem-me bem <sup>o</sup> paladar  
que ha no cheiro.

*que se  
sentem  
na  
mente*

*Hoy si voy a acordar a dentro  
antes de me.*

Nem se vejo de se sentir cheirar bem, <sup>é</sup> amor. ~~(Não sei nada)~~  
(examine very carefully).

Todos os dias agora acordo com alegria e pena.  
Antigamente acordava sem sensação nenhuma; acordava.  
Tenho alâgria e pena porque perco o que sonho  
E posso estar na realidade onde está o que sonho.  
NÃO sei o que hei de fazer das minhas sensações.  
~~XXXXXX~~ Não sei o que hei de ser ~~comigo~~ <sup>(Não sei nada)</sup>  
Quero que ella me diga qualquer coisa para eu acordar.

p. 101

XXXXX

*de novo.*

*Quem ama é diferente de quem é,  
E é a mesma pessoa <sup>sem</sup> ~~sem~~ <sup>ninguém</sup> ~~ninguém~~.  
Não tem fundamento para a grande ~~comp.~~ ~~delib.~~*



No âmbito dos estudos literários tornou-se clássico o texto de William Wimsatt e Monroe Beardsley em que os críticos americanos defendem que a intenção de um autor não está disponível nem é desejável: “We argue that the design or intention of the author is neither available nor desirable as a standard for judging either the meaning or the value of a work of literary art” (1946, 468). Mas apesar dos trabalhos do *new criticism*, em que a intenção do autor foi declarada uma falácia afectiva ou interpretativa, o conceito da intenção final foi decisivo nos estudos textuais anglo-americanos. Fredson Bowers declarou: “A critical edition that pursues and recovers the author’s full intentions wherever found, and correctly associates them in one synthesis [by emending and conflating], is clearly the only suitable edition that is complete and accurate enough to satisfy the needs of a critic” (1970, 30-31). G. Thomas Tanselle sugeriu que o objectivo último, e por vezes silencioso, de um editor crítico era aproximar-se da última vontade do autor (1976). Steven Mailloux propôs o conceito de intenção inferida: “Inferred intentions characterize the critic’s description of the convention-based responses that the author, as he is writing, understands he will achieve as a result (at least in part) of his projected reader’s recognition of his intention” (1982, 99). Peter Shillingsburg distinguiu uma “intention to do”, que se poderia recuperar (“An intention to record [...] a specific sequence of words and punctuation according to an acceptable or feasible grammar”), de uma “intention to mean”, que só se poderia reaver de forma não conclusiva, isto é, não completa ou terminada através da interpretação crítica (1996, 33). David Greetham dividiu o campo das intenções finais em três territórios: teorias baseadas no autor (“writer-based theories”; Bowers *et al.*); teorias baseadas no texto (“text-based theories”; Wimsatt/Beardsley); e teorias baseadas no leitor (“reader-based theories”; Derrida *et al.* 1998, 265). Naturalmente, esta divisão lembra a de Umberto Eco em *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris*. Por último, como já referimos, Jerome J. McGann defendeu, desde os inícios da década de 1980, a ruptura definitiva com o conceito de intenção autoral:

These rival positions share the view that the rule of final intentions will govern the choice of copy-text. My argument here is that such decisions need not finally depend upon any concept of author’s intentions at all. Greg does not employ such a concept in his rationale at least partly because he understood so well the social and historical circumstances under which Shakespeare’s texts were produced. Because the concept of author’s intentions does not find a clear and unambiguous purchase in the reality of those productive circumstances, it cannot be used as the ultimate measure for determining editorial decisions. (1992, 55)

Em última instância, o que é demonstrado por muitos destes debates é que, mesmo tendo sido declarada “morte” ao autor ou tendo-se tornado mais social o conceito de autor, este tende a regressar, até porque parece manifes-

Nell'ambito degli studi letterari è diventato un classico il testo di William Wimsatt e Monroe Beardsley, nel quale i critici americani difendono l'idea che l'intenzione di un autore non è disponibile e nemmeno desiderabile: "We argue that the design or intention of the author is neither available nor desirable as a standard for judging either the meaning or the value of a work of literary art" (1946, 468). Tuttavia, nonostante i lavori del *new criticism*, dove l'intenzione dell'autore è stato definito come un dichiarato fallimento affettivo o interpretativo, il concetto di intenzione finale è stato decisivo per gli studi testuali anglo-americani. Fredson Bowers ha dichiarato: "A critical edition that pursues and recovers the author's full intentions wherever found, and correctly associates them in one synthesis [by emending and conflating], is clearly the only suitable edition that is complete and accurate enough to satisfy the needs of a critic" (1970, 30-31). G. Thomas Tanselle ha suggerito che l'obiettivo ultimo, a volte silenzioso, di un editore critico sia quello di avvicinarsi alla volontà ultima dell'autore (1976). Steven Mailloux ha proposto il concetto di intenzione indotto: "Inferred intentions characterize the critic's description of the convention-based responses that the author, as he is writing, understands he will achieve as a result (at least in part) of his projected reader's recognition of his intention" (1982, 99). Peter Shillingsburg ha individuato una "intention to do", che si potrebbe recuperare ("An intention to record [...] a specific sequence of words and punctuation according to an acceptable or feasible grammar"), una "intention to mean" che si potrebbe riavere solo in modo non conclusivo, ovvero non completo o determinato attraverso l'interpretazione critica (1996, 33). David Greetham ha diviso il campo delle intenzioni finali in tre aree: teorie basate sull'autore ("writer-based theories"; Bowers *et al.*); teorie basate sul testo ("text-based theories"; Wimsatt e Beardsley); teorie basate sul lettore ("reader-based theories"; Derrida *et al.* 1998, 265). Naturalmente, questa divisione ricorda quella di Umberto Eco tra *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris*. Per ultimo, come abbiamo già riferito, Jerome J. McGann ha difeso, a partire dagli inizi degli anni Ottanta, la rottura definitiva con il concetto di intenzione autorale:

These rival positions share the view that the rule of final intentions will govern the choice of copy-text. My argument here is that such decisions need not finally depend upon any concept of author's intentions at all. Greg does not employ such a concept in his rationale at least partly because he understood so well the social and historical circumstances under which Shakespeare's texts were produced. Because the concept of author's intentions does not find a clear and unambiguous purchase in the reality of those productive circumstances, it cannot be used as the ultimate measure for determining editorial decisions. (1992, 55)

In ultima istanza, ciò che è dimostrato da molti in questi dibattiti è che, sebbene sia stata dichiarata la "morte" dell'autore, o essendo diventato più sociale il concetto di autore, questo tende a tornare anche perché sembra

tar-se em cada passo em que um manuscrito tem correções, por exemplo, e por estarmos pouco preparados para admitir incertezas, ambiguidades, inacabamentos e intenções múltiplas. O debate acerca da existência de uma “obra aberta” sempre supôs, paradoxalmente, uma obra fechada (leia-se encadernada, canonizada, etc.), e mais delicado ainda, uma obra, uma produção una e única. Bowers propugnou sempre um entendimento da edição como uma síntese. Mas como é possível sintetizar o que se ramifica, o que se desdobra, o que fica em aberto, o que está cheio de alternativas, o que passou por inúmeras intervenções? Não estaremos, porventura, a transferir para o nosso trabalho com os rascunhos a nossa mentalidade de impressores e compositores? Não estaremos esquecidos que os textos têm uma história e que as edições vão transformando os universos letrados? Por algum motivo, *humano demasiado humano*, ansiamos a unidade, embora a multiplicidade seja mais real e torne tudo mais complexo e interessante.

\*

Para encerrar, convém referir um tema que mereceria maior desenvolvimento: o da edição electrónica. Manuel Portela tem vindo a trabalhar num arquivo digital que contenha todas as edições do *Livro do Desassossego* (e talvez um dia as suas traduções). Carlos Pittella-Leite, com a colaboração do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, está a preparar uma nova edição do “poema impossível” de Pessoa, o *Fausto*. Não é no papel, mas na edição electrónica que ambos os investigadores têm centrado as suas explorações. Porque? A meu ver, porque uma edição electrónica permite ultrapassar com maior facilidade as limitações do códex e, em geral, dos formatos do livro; facilita as marcações, as remissões, os *layers* e, em geral, as edições de edições (isto é, vários tipos de edição dentro de uma única página); e torna mais simples apresentar um texto ou uma obra em toda a sua multiplicidade. É possível que, com o tempo, o papel albergue cada vez mais livros de bolso que respondam, de forma compacta, à nossa ansiedade de unidade; e que os meios electrónicos ofereçam, como um prolongamento dessas edições, outras mais vastas, dinâmicas e documentadas. Muitos de nós ainda somos filhos de Gutenberg, e preparamos edições sintéticas como queria Bowers, mas sabemos que editamos materiais que não ficaram prontos para serem encaixados nas linhas invisíveis de uma página (que derivam da tipografia em chumbo) e que, para criar um texto linear e corrido, privilegiamos certas palavras em detrimento doutras. Talvez por isso, em certas ocasiões, em vez de tomarmos algumas decisões, preferimos editar um texto de várias maneiras (com e sem símbolos, cartográfica e não cartograficamente), para apresentarmos o mesmo escrito sob várias perspectivas, e de modo a não ocultarmos os processos de uniformização e standardização. Talvez porque depois da ansia da unidade se torne igualmente forte a ansia da variedade, sentida como uma espécie de

comparire, per esempio, ogni volta che un manoscritto contiene correzioni, e perché siamo poco preparati ad ammettere incertezze, ambiguità, incompletezze e intenzioni molteplici. Il dibattito sull'esistenza di una "opera aperta" ha sempre supposto, paradossalmente, un'opera chiusa (sia essa rilegata, canonica, etc.) e, aspetto ancora più delicato, un'opera come una produzione unitaria e unica. Bowers ha sempre sostenuto una interpretazione dell'edizione come una sintesi. Ma com'è possibile sintetizzare ciò che si ramifica, ciò che si sdoppia, ciò che resta aperto, ciò che è pieno di alternative, ciò che ha vissuto innumerevoli interventi? Non staremo, per caso, trasferendo nel nostro lavoro di abbozzi, la nostra mentalità di stampatori e compositori di bozze? Non staremo dimenticando che i testi hanno una storia e che le edizioni trasformano gli universi letterari? Per qualche motivo *umano, troppo umano*, agogniamo l'unità, nonostante la molteplicità sia più reale e renda tutto più complesso e interessante.

\*

Per concludere, è opportuno fare riferimento a un tema che meriterebbe maggiore sviluppo: quello della edizione elettronica. Manuel Portela ha recentemente iniziato a lavorare in un archivio digitale che contiene tutte le edizioni del *Libro dell'Inquietudine* (e forse un giorno le sue traduzioni). Carlos Pittella-Leite, con la collaborazione del Centro Studi di Teatro dell'Università di Lisbona, sta preparando la nuova edizione della "poesia impossibile" di Pessoa, il *Faust*. Non è sulla carta, ma sull'edizione elettronica che entrambi i ricercatori hanno concentrato le loro ricerche. Perché? A mio avviso, perché un'edizione elettronica permette di superare con maggiore facilità le etichettature, i rimandi, i *layers* e, più in generale, le edizioni delle edizioni (ovvero vari tipi di edizione all'interno di un'unica pagina), rendendo più semplice presentare un testo o un'opera in tutta la sua molteplicità. È possibile che, nel tempo, la carta ospiterà sempre più libri tascabili che rispondano, in modo compatto, alla nostra ansia di unità, e che i mezzi elettronici offrano, come una sorta di prolungamento di queste edizioni, altre edizioni più ampie, dinamiche e documentate. Molti di noi sono ancora figli di Gutenberg e preparano edizioni sintetiche come voleva Bowers, ma sappiamo che pubblichiamo materiali che non sono arrivati a noi per essere rinchiusi nelle linee invisibili di una pagina (che si devono alla tipografia a piombo) e che, per creare un testo lineare e scorrevole, privilegiamo certe parole a discapito di altre. Forse è per questo che, in certe occasioni, invece di prendere delle decisioni, preferiamo pubblicare un testo in vari modi (con e senza simboli, cartaceo e non cartaceo) per presentare lo stesso scritto da varie prospettive, in modo da non occultare i processi di uniformità e standardizzazione. Forse perché, dopo l'ansia di unità, possa ritornare ugualmente forte l'ansia di varietà, sentita come una sorta di nostalgia. Dopo la lettura di "Adesso che sento amore", in edizione



nostalgia. Depois de ler “Agora que sinto amor” numa edição impressa, preciso de voltar ao documento autógrafa (cf. o fac-simile, <<http://purl.pt/1000/1/alberto-caeiro/index.html>>) e recuperar esse testemunho. Acredito na versão editada e anotada, segundo determinados critérios editoriais, mas sei que alcançou uma unidade da qual o autor, Pessoa, não foi inteiramente responsável.

### Bibliografia

- Barthes Roland (1984 [1968]), “La mort de l’auteur”, en Id., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Editions du Seuil, 63-69. Trad. portuguesa por Mário Laranjeira (1988), “A morte do autor”, in Roland Barthes, *O rumor da língua*, São Paulo, Brasiliense, 65-71.
- Bloom Harold (1973), *The Anxiety of Influence: a theory of poetry*, New York, Oxford UP.
- Bowers Fredson (1970 [1963]), “Textual criticism”, in James Thorpe (ed.), *The Aims and Methods of Scholarship in Modern Languages and Literatures*, New York, Modern Language Association, 29-54.
- Derrida Jacques, Wolfreys Julian (1998), *Writing Performances*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- Eco Umberto (1962), *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani. Trad. portuguesa por João Rodrigo Narciso Furtado (2016 [1989]), *Obra aberta*, Lisboa, Relógio d’Água.
- (1990a), *I limiti dell’interpretazione*, Milano, Bompiani. Trad. portuguesa por José Colaço Barreiros (2014 [1992]), *Os limites da interpretação*, Algés, Difel.
- (1990b), *Interpretation and Overinterpretation: World, History, Texts*, The Tanner Lectures On Human Values. Delivered at Clare Hall, Cambridge University March 7 and 8, 1990, <[http://tannerlectures.utah.edu/\\_documents/a-to-z/e/Eco\\_91.pdf](http://tannerlectures.utah.edu/_documents/a-to-z/e/Eco_91.pdf)> (11/2016).
- Eco Umberto (1992), *Interpretation and Overinterpretation*, with Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose, ed. by Stefan Collini, Cambridge, Cambridge UP.
- Foucault Michel (1969), “Qu’est-ce qu’un auteur?”, *Bulletin de la Société française de philosophie* 3, 73-104. Trad. portuguesa por A.F. Cascais (1992), *O que é um autor?*, prefácio José A. Bragança de Miranda, Lisboa, Vega, 1-21.
- Greetham David (1998), *Textual Transgressions: Essays towards the Construction of a Bibliography*, New York-London, Garland Publishing.
- Gusmão Manuel (1986), *O Poema Impossível: o «Fausto» de Pessoa*, Lisboa, Caminho.
- Mailloux Steven (1982), *Interpretative Convention: the Reader in the Study of American fiction*, Ithaca-London, Cornell University Press.
- Mailloux Steven (1982), *Interpretative Conventions: the Reader in the Study of American Fiction*, Ithaca-London, Cornell UP.
- McGann J.J. (1992 [1983]), *A Critique of Modern Textual Criticism*, Charlottesville, University Press of Virginia.
- McKenzie D.F. (1986), *Bibliography and the Sociology of Texts*, London, British Library.
- Nietzsche Friedrich (1873), “Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne”, in Karl Schlechta (Hrsg.), *Werke in drei Bänden*, München, Hanser. Trad. portuguesa e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho (1983), *Sobre verdade e mentiras no sentido extra-moral*, São Paulo, Abril Cultural.
- Perrone-Moisés Leyla (2001 [1982]), *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*, São Paulo, Martins Fontes.

stampata, sento il bisogno di tornare al documento autografo (cfr. il facsimile <<http://purl.pt/1000/1/alberto-caeiro/index.html>>) e di recuperare questo testimone. Credo nella versione stampata e annotata, secondo determinati criteri editoriali, ma so che ha raggiunto un'unità di cui, l'autore, Pessoa, non è stato interamente responsabile.

#### Riferimenti bibliografici

- Barthes Roland (1984 [1968]), "La mort de l'auteur", in Id., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Editions du Seuil, 63-69. Trad. it. di Bruno Bellotto (1988), "La morte dell'autore", in Roland Barthes, *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi.
- Bloom Harold (1973), *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford UP.
- Bowers Fredson (1970 [1963]), "Textual Criticism", in James Thorpe (ed.), *The Aims and Methods of Scholarship in Modern Languages and Literatures*, New York, Modern Language Association, 29-54.
- Derrida Jacques, Wolfreys Julian (1998), *Writing Performances*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- Eco Umberto (1962), *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani.
- (1990a), *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
- (1990b), *Interpretation and Overinterpretation: World, History, Texts*, "The Tanner Lectures On Human Values", delivered at Clare Hall, Cambridge University March 7 and 8, 1990, <[http://tannerlectures.utah.edu/\\_documents/a-to-z/e/Eco\\_91.pdf](http://tannerlectures.utah.edu/_documents/a-to-z/e/Eco_91.pdf)> (11/2016).
- Eco Umberto (1992), *Interpretation and Overinterpretation*, with Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose, ed. by Stefan Collini, Cambridge, Cambridge UP.
- Foucault Michel (1969), "Qu'est-ce qu'un auteur?", *Bulletin de la Société française de philosophie* 3, 73-104. Trad. it. e cura di Cesare Milanese (1971), "Che cos'è un autore?", in M. Foucault, *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1-20.
- Greetham David (1998), *Textual Transgressions: Essays towards the Construction of a Bibliography*, New York-London, Garland Publishing.
- Gusmão Manuel (1986), *O Poema Impossível: o «Fausto» de Pessoa* (La poesia impossibile: il «Fausto» di Pessoa), Lisboa, Caminho.
- Mailloux Steven (1982), *Interpretative Conventions: the Reader in the Study of American Fiction*, Ithaca-London, Cornell UP.
- McGann J.J. (1992 [1983]), *A Critique of Modern Textual Criticism*, Charlottesville, University Press of Virginia.
- McKenzie D.F. (1986), *Bibliography and the Sociology of Texts*, London, British Library.
- Nietzsche Friedrich (1873), "Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne", in Karl Schlechta (Hrsg.), *Werke in drei Bänden*, München, Hanser. Trad. it. di Giorgio Colli (2015), *Su verità e menzogna in senso extramurale*, Milano, Adelphi.
- Perrone-Moisés Leyla (2001 [1982]), *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro* (Fernando Pessoa: di qua dall'io, al di là dell'altro), São Paulo, Martins Fontes.

- Pessoa Fernando (1988), *Fausto. Tragédia Subjectiva*, texto estabelecido por Teresa Sobral Cunha, prefácio de Eduardo Lourenço, Lisboa, Presença.
- (2008), *Fragmentos escolhidos do „Livro do Desassossego“: Bernardo Soares*, antologia organizada por Carlos Marques Queirós; retrato por Carlos Carreiro; revisor António Esteves, Lisboa, Portugaláia.
- (2010), *Livro do Desassossego*, edição crítica de Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2015 [1946]), *Poemas de Alberto Caeiro*, edição crítica de Ivo Castro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Petrucchi Armando (1995), *Writers and Readers in Medieval Italy: studies in the history of written culture*, translation by Charles M. Radding, London-New Haven, Yale University Press
- Pizarro Jerónimo (2012), *Pessoa Existe?*, Lisboa, Ática/Babel.
- (2013), *Alias Pessoa*, Valencia, Pre-Textos.
- Portela Manuel (2013), “Nenhum Problema Tem Solução: Um Arquivo Digital do LdoD”, *Projeto LDOD*, <<https://projetooldod.wordpress.com/2013/10/18/nenhum-problema-tem-solucao-um-arquivo-digital-do-ldod/>> (11/2016).
- Shillingsburg Peter (1996 [1986]), *Scholarly Editing in the Computer Age: theory and practice*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Tanselle G.T. (1976), “The Editorial Problem of Final Authorial Intention”, *Studies in Bibliography* 29, 167-211.
- Wimsatt William, Beardsley Monroe (1946), “The Intentional Fallacy”, *The Sewanee Review* 54, 3, 468-488.
- (1954), *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, University of Kentucky Press.

- Pessoa Fernando (1988), *Fausto. Tragédia Subjectiva*, texto estabelecido por Teresa Sobral Cunha, prefácio de Eduardo Lourenço, Lisboa, Presença. Trad. it. di Maria José de Lancastre (1989), *Faust*, Torino, Einaudi.
- (2008), *Fragments escolhidos do "Livro do Desassossego": Bernardo Soares* (Frammenti scelti dal "Libro dell'Inquietudine": Bernardo Soares), antologia organizzata por Carlos Marques Queirós; retrato por Carlos Carreiro; revisor António Esteves, Lisboa, Portugália.
- (2010), *Livro do Desassossego*, edição crítica de Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Trad. it. e cura di Paolo Collo (2012), *Libro dell'inquietudine*, testo critico di Jerónimo Pizarro, prefazione di Corrado Bologna, Torino, Einaudi.
- (2015 [1946]), *Poemas de Alberto Caetano*, edição crítica de Ivo Castro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Trad. it. di Pierluigi Raule, Ugo Serani, Laura Naldini (2002), *Le Poesie di Alberto Caetano*, a cura di Fernando Cabral Martins, Richard Zenith, Antella, Passigli.
- Petrucci Armando (2002), *Prima lezione di paleografia*, Roma, Laterza.
- Pizarro Jerónimo (2012), *Pessoa Existe?*, Lisboa, Ática/Babel.
- (2013), *Alias Pessoa*, Valencia, Pre-Textos.
- Portela Manuel (2013), "Nenhum Problema Tem Solução: Um Arquivo Digital do LdoD" (Nessun problema ha la soluzione: un archivio digitale del LDoD), *Projeto LDOD*, <<https://projetooldod.wordpress.com/2013/10/18/nenhum-problema-tem-solucao-um-arquivo-digital-do-ldod/>> (11/2016).
- Shillingsburg P.L. (1996 [1986]), *Scholarly Editing in the Computer Age: Theory and Practice*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Tanselle G.T. (1976), "The Editorial Problem of Final Authorial Intention", *Studies in Bibliography* 29, 167-211.
- Wimsatt William, Beardsley Monroe (1946), "The Intentional Fallacy", *The Sewanee Review* 54, 3, 468-488.
- (1954), *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, University of Kentucky Press.