

Filologia como curadoria: o caso Pessoa* *Philology as curatorship: The Pessoa affair*

Pedro Tiago Ferreira**
Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal

Resumo: O argumento desenvolvido ao longo deste ensaio consiste em defender que a filologia é curadoria textual. Com efeito, “curar de” significa “administrar o patrimônio de outrem”; ora, editar um texto é uma atividade segundo a qual o filólogo administra um patrimônio, ou seja, o texto que se tem em vista editar, de outrem, o respetivo autor; logo, o filólogo é um curador textual. Esta afirmação encerra, contudo, duas dificuldades que são abordadas ao longo deste estudo, e que podem ser expressas a partir das seguintes perguntas: Como se administra um patrimônio incorpóreo? Como administrar textos que se encontrem em situações semelhantes às da maior parte dos textos que compõem a obra de Fernando Pessoa, que são incompletos por inacabamento e não por partes dos mesmos se terem perdido? Nestes casos, é preciso entender que o filólogo, não deixando de ser curador, acaba por ter que assumir uma posição de coautoria *sui generis*, visto que a edição/administração deste tipo de textos implica a tomada de decisões que tipicamente são feitas pelos autores de obras literárias.

Palavras-chave: Filologia. Curadoria. Administração de textos. Patrimônio. Coautoria *sui generis*. Esemplastic Power. Ineinsbildung.

Abstract: The argument presented throughout this essay is that philology is textual curatorship. “To curate” means “to administer someone else’s assets”; to edit a text is an activity according to which the textual critic administers someone else’s

* Agradecemos aos Professores Miguel Tamen, João Dionísio e Jerónimo Pizarro os comentários efetuados a versões anteriores deste trabalho.

** Doutorando no Programa em Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal. E-mail: pedrotsferreira@yahoo.com.

text, which is that author's asset; therefore, the textual critic is a textual curator. There are two difficulties which this assertion raises, which can be formulated as follows: how can an incorporeal asset be administered? How can one administer texts whose characteristics are similar to those which make up Fernando Pessoa's work? These texts are incomplete because they were left unfinished, not because portions of them have been lost. When this occurs, it is necessary to understand that besides being a textual curator, the textual critic becomes a *sui generis* co-author as well, as the critic assumes the responsibility of making decisions which are typically made by authors of literary works.

Keywords: Philology. Curatorship. Administration of texts. Patrimony. *Sui generis* co-authorship. Esemplastic Power. Incensbildung.

1 INTRODUÇÃO

O argumento desenvolvido ao longo deste ensaio consiste em defender que a filologia é curadoria textual. A seção 2 deste estudo analisa alguns dos usos mais comuns do termo “curadoria”, que surgem no mundo das artes e do Direito. Na medida em que a ideia segundo a qual “curar de” significa “administrar o patrimônio de outrem” é transversal aos diversos usos de “curadoria”, editar um texto é uma atividade segundo a qual o filólogo, que é um curador textual, administra o patrimônio de outrem, o texto em questão.

Surge, contudo, uma dificuldade, a saber, a de como administrar um patrimônio incorpóreo, ou imaterial, visto que textos são coisas incorpóreas, distintas dos suportes materiais em que estão inscritos. A seção 3 deste estudo discute esta questão, fazendo uso da analogia traçada por Paul Eggert entre a curadoria de objetos físicos e a crítica textual, bem como do argumento de Jerónimo Pizarro segundo o qual a crítica textual é uma atividade de “mediação editorial”.

Por fim, na seção 4, dedicada ao “caso Pessoa”, arguimos que tanto a tese de Eggert, explorada na seção 3, como a de Hans Ulrich Gumbrecht, segundo a qual curadores textuais têm invariavelmente que usar a imaginação de forma a completar a sua tarefa, são, apesar de aplicáveis,

desajustadas quando se trate de curar de textos como o *Livro do Desassossego* ou as *Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro*. As posições de Eggert e de Gumbrecht são aplicáveis à obra pessoana porque, sendo esta composta por textos, a analogia entre a curadoria de objetos físicos e de textos mantém-se operativa, por um lado, e, por outro lado, a edição dos textos pessoanos implica, como acontece com todas as edições, um uso da imaginação. No entanto, há um desajustamento porque Eggert desenvolve a sua tese sobre textos que, apesar de completos, contêm sinais de “ruína”, ou de “degradação”, em virtude de haver variantes entre originais e/ou versões publicadas sem que seja possível identificar-se, com absoluta certeza, que variantes são autorais e que variantes são curatoriais. Gumbrecht, por seu turno, desenvolve o seu argumento tendo em vista a crítica textual do original ausente; neste caso, os textos, tal como se encontram acessíveis aos curadores contemporâneos, encontram-se incompletos por efeito de “ruína” na medida em que parte dos suportes materiais desses mesmos textos se perdeu. A obra pessoana, como é sabido, encontra-se incompleta não por “ruína”, mas sim por inacabamento, ou seja, não se perderam suportes materiais de textos completos; a incompletude da obra pessoana advém de falta de conclusão, não de “degradação” de um todo outrora completo. Adaptando a metáfora de Eggert, Pessoa construiu os alicerces e algumas paredes, mas não chegou a completar o edifício. Retira-se a partir destas considerações que a imaginação que o curador textual tem que usar para curar de obras como o *Livro do Desassossego* ou as *Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro* não é aquela à qual Gumbrecht se refere, mas sim a que Samuel Taylor Coleridge designa por “Esemplastic Power” (moldar para tornar uno) e F.W.J. Schelling por “Ineinsbildung” (o poder de formar mutuamente numa unidade).

2 FILOLOGIA COMO CURADORIA

“Filologia” é um conceito que, nas palavras de Gumbrecht, tem dois sentidos:

De um lado, encontram-se definições da palavra filologia que, trazendo-a de volta ao seu significado etimológico de “interesse ou fascínio por palavras”, tornam a noção

sinônima de qualquer estudo da linguagem ou, ainda mais geralmente, de praticamente qualquer estudo de qualquer produto do espírito humano. De outro lado, mais específico e familiar, o significado de filologia é estreitamente circunscrito a uma curadoria de texto histórico referente exclusivamente a textos escritos (Gumbrecht, 2003, p. 3)¹.

Detendo-nos no segundo sentido² proposto por Gumbrecht, isto é, na noção de que a filologia é “uma curadoria de texto histórico”, torna-se necessário averiguar o que “curadoria” significa exatamente neste contexto. Com efeito, o uso desta expressão para designar a atividade filológica é intrigante porque, habitualmente, não se pensa na filologia como sendo uma curadoria. No entanto, a alusão não é, de todo, desajustada. Etimologicamente, a aproximação entre os termos “filologia” e “curadoria”, bem como entre os substantivos “filólogo” e “curador”, faz todo o sentido, na medida em que “*curare*”, em latim, é um vocábulo que pode ser usado em referência à atividade de “tomar conta de” algo, ou “administrar”, sendo que a pessoa que o faz é um “*curator*”. Quatro exemplos de usos comuns da palavra “curadoria” noutros contextos ilustram que a mesma é sempre usada com o intuito de aludir à administração de um patrimônio:

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

2) “Curadoria” é o termo genérico utilizado em referência às funções do curador de museu, que são, identicamente, de gestão e administração, visto que o curador se encontra incumbido, por exemplo, de efetuar todas

¹ On the one side, you will find definitions of the word philology that, bringing it back to its etymological meaning of “interest in or fascination with words,” make the notion synonymous with any study of language or, even more generally, with almost any study of any product of the human spirit. On the other, more specific and more familiar side, however, philology is narrowly circumscribed to mean a historical text curatorship that refers exclusively to written texts.

² Quanto ao primeiro sentido cf. Ferreira, 2015a.

as diligências indispensáveis à segurança das obras de arte do museu a seu cargo, tanto no interior do mesmo como em transporte, de se certificar que as obras de arte não se deterioram no interior do museu, ou, se tal não puder ser evitado, de velar pela sua restauração.

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

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

Pese embora o fato de estas atividades serem substancialmente diferentes tanto entre si como em relação à filologia, é nossa contenção que, tal como em todas as atividades acima mencionadas a título de exemplo, também a filologia é uma atividade nos termos da qual o filólogo tem a seu cargo a tarefa de cuidar de algo, isto é, de uma parte, ou da totalidade, de patrimônio alheio, que, neste caso, é o texto criado por um determinado autor.

Poder-se-á levantar a questão de saber por que razão somente certas atividades de gestão e de administração, como as acima exemplificadas, são denominadas pelo termo “curadoria”, ao passo que outras são designadas por outros termos. É o que acontece, por exemplo, com a administração de uma empresa ou de um condomínio. Há duas explicações para este fato. A primeira prende-se com a evolução linguística da palavra “curadoria”, que parece, conforme os dois primeiros exemplos mostram, ter evoluído no sentido de a sua aplicação se circunscrever à administração de obras de arte. O terceiro exemplo, por seu turno, indica que o termo é igualmente aplicável em relação à restauração e conservação, também aqui, de obras de arte. Por conseguinte, há, aparentemente, uma relação entre o vocábulo “curadoria” e a arte que a evolução linguística das línguas românicas não manteve para designar a gestão e administração de outros bens. Esta explicação é, à primeira vista, refutada pelo quarto uso acima mencionado; com efeito, a relação jurídica de representação tecnicamente denominada por “curadoria” não confere, ao curador, poderes para administrar somente

obras de arte de que o curatelado seja eventualmente proprietário. Aqui, os poderes de gestão incidem, potencialmente, sobre todo o patrimônio do curatelado, pelo que não há qualquer relação entre a curadoria jurídica e a administração de obras de arte. É, no entanto, importante notar que, e esta é a segunda explicação, a evolução linguística dos termos técnico-jurídicos nem sempre acompanha a evolução linguística das demais palavras de uma determinada língua. A curadoria, no Direito atual, é um instituto do Direito Civil tributário de outro instituto existente no Direito Romano, e que, na altura, não versava sobre a administração de obras de arte, mas sim de pessoas. Conforme refere António Menezes Cordeiro (2011, p. 502-503), “[d]e origem romana, o curador acompanhava os jovens, dos 14 aos 25 anos. (...) A figura foi recuperada, no Direito italiano, aquando da preparação do Código Civil de 1942, para designar a entidade encarregada de velar pelo inabilitado.” No Direito português atual, por exemplo, não compete ao curador do inabilitado velar pela pessoa deste, mas sim autorizar “os actos de disposição de bens [do inabilitado] entre vivos e de todos os que, em atenção às circunstâncias de cada caso, forem especificados na sentença.” (Nº 1 do artigo 153.º do Código Civil)³. Isto significa que o curador é administrador do *patrimônio* de um indivíduo, mas não é administrador da *pessoa* desse mesmo indivíduo. Só há administração sobre indivíduos em casos de interdição. Assim sendo, “[a] especial diferença entre a interdição e a inabilitação mantém-se (...) no domínio das situações de natureza pessoal; o curador – ao contrário do tutor – não pode tomar quaisquer medidas no tocante ao inabilitado, o qual se conserva livre, na esfera pessoal.” (Cordeiro, 2011, p. 502-503). Dito por outras palavras, o tutor administra a pessoa, o curador administra o patrimônio. Ambos são administradores; contudo, por razões de clareza e precisão técnica, há duas designações para a atividade “administrar”, correspondendo cada designação a um tipo de administração distinto, a da pessoa ou a do patrimônio. No entanto, estas duas designações são, na realidade, apenas dois exemplos. Há vários termos técnico-jurídicos para designar a pessoa que tem a seu cargo administrar algo, como, por exemplo, “agente”, “comissário”, “mandatário”, “trabalhador”, “prestador de serviços”, “representante”, etc. “Administrador” é, também, outro termo técnico-jurídico que existe a par dos acima mencionados, bem como de

³ Todas as referências legislativas feitas ao longo deste trabalho pertencem à ordem jurídica portuguesa.

outros, para designar aquilo a que nos referimos, no âmbito da linguagem comum, como “administrar algo”.

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

“Curadoria” é, assim, um termo técnico-jurídico com um sentido muito preciso. Fora do Direito é um termo utilizado em referência à administração de um tipo específico de patrimônio, a saber, obras de arte. Na medida em que textos também podem ser obras de arte, e em que a função do filólogo é a de administrar textos, o filólogo é um curador textual. Contudo, o fato de o texto ser uma coisa incorpórea coloca a dificuldade de perceber como se administra uma coisa que não tem existência física, tema que passaremos desde já a discutir.

3 ADMINISTRAR TEXTOS

Parece-nos manifesto que as coisas incorpóreas podem, em geral, ser geridas ou administradas. Basta pensar-se em valores mobiliários para que fique imediatamente claro que coisas que não têm uma existência física podem, com efeito, ser administradas, quer pelo titular dessas mesmas coisas, quer por terceiros em sua representação. Textos levantam, no entanto, uma dificuldade que não surge quando se pensa em valores mobiliários, e que pode ser formulada através da seguinte questão: em que consiste administrar um texto? A resposta a esta questão é decisiva para o argumento de que a filologia é curadoria textual. Com efeito, “curar de” é administrar um patrimônio. É, todavia, necessário esclarecer em que consiste, exatamente, curar de, ou administrar, o patrimônio “texto”.

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

Podem ser objecto de classificação [como de interesse nacional ou de interesse público]⁴ as espécies bibliográficas com especial valor de civilização ou de cultura e, em particular:

- a) Os manuscritos notáveis;
- b) Os impressos raros;
- c) Os manuscritos autógrafos, bem como todos os documentos que registem as técnicas e os hábitos de trabalho de autores e personalidades notáveis das letras, artes e ciência, seja qual for o nível de acabamento do texto ou textos neles contidos;
- d) As colecções e espólios de autores e personalidades notáveis das letras, artes e ciência, considerados como universalidades de facto reunidas pelos mesmos ou por terceiros.

Assim, se é verdade que aquilo que integra o patrimônio bibliográfico são espécies bibliográficas, que são coisas corpóreas, a sua classificação como sendo de interesse nacional ou público depende, em primeira instância, de essas mesmas espécies conterem textos “com especial valor de civilização ou de cultura”, que sejam, por exemplo, “notáveis” ou que registem técnicas e hábitos de trabalho “de autores e

⁴ Cf. artigo 86.º, para o interesse nacional, e 87.º, para o interesse público, da mesma Lei.

personalidades notáveis” que, em princípio, serão os criadores intelectuais dos manuscritos notáveis. A lei concede proteção especial a determinadas espécies bibliográficas, os testemunhos de escritos notáveis, não pelo valor pecuniário destas coisas corpóreas em si, mas sim pelo valor cultural das coisas incorpóreas que albergam, os textos⁵.

O reconhecimento jurídico do valor cultural destes textos, patente neste regime especial de proteção dos seus suportes materiais, proteção essa que inclui a aplicação de sanções penais (artigo 102.º da Lei nº107/2001 e alínea d) do nº1 do artigo 213.º do Código Penal), o que, dada a função de tutela subsidiária, ou de *ultima ratio*⁶, do Direito Penal é ilustrativo da importância que o legislador português atribui à conservação dos suportes materiais destes escritos, é o corolário de um processo de criação de arquivos literários de autores modernos iniciado, noutros países, no século XIX, mas que, desde há algumas décadas, também se verifica em Portugal. O Estado, através da lei, procura garantir a possibilidade de investigar de forma rigorosa e metodológica os originais de autores notáveis, de forma a que curadores textuais possam construir edições de qualidade que deem a conhecer, de forma mais compreensiva e abrangente, a obra desses mesmos autores, não só a académicos especialistas nas respetivas áreas do conhecimento, mas também ao público em geral. Conforme observa Pizarro, o aparecimento de arquivos literários produziu um impacto significativo na crítica textual, ao ponto de criar uma distinção entre crítica textual “tradicional” e “moderna”:

A edição ou reedição de originais autógrafos é uma tarefa caracteristicamente póstuma, que se viu favorecida desde o século XIX através da criação de arquivos literários de autores modernos. A existência desses originais foi suficiente para provocar uma mudança de orientação na crítica textual, visto que esta, na vertente que se pode chamar “tradicional”, é uma crítica do original ausente, que se interroga acerca de como editar um texto sem o original do autor, enquanto na vertente “moderna” é uma crítica do

⁵ O regime da Lei nº 107/2001 é um regime especial que protege coisas classificadas como de interesse nacional ou público. Em todo o caso, todas as espécies bibliográficas que não tenham uma destas classificações encontram-se protegidas por regras jurídicas que tutelam a propriedade sobre coisas corpóreas em geral (cf. os artigos 1302.º e 1305.º do Código Civil, bem como o artigo 212.º do Código Penal).

⁶ A propósito destes conceitos, cf. Dias, 2012, p. 113-114.

original presente, que se interroga acerca de como editar um texto com o original do autor (Pizarro, 2012a, p. 145-146)^{7,8}.

Não obstante o surgimento desta *summa divisio*, provocada, conforme acima referido, pelo fato de se ter chegado à conclusão de que a proteção da coisa corpórea que o próprio autor utilizou como suporte material do texto por si criado é tão importante como a manutenção, através de cópia manual ou de letra impressa, do acesso à coisa incorpórea que é o texto, Pizarro observa que muitos dos problemas editoriais já identificados na era tradicional mantêm-se na moderna:

Ter um original nas mãos não resolve todos os problemas da ecdótica (do gr. *ἐκδοσις*, edição) nem faz com que uma edição crítica se torne mais “autêntica”. Traz, simplesmente, novos desafios e torna inúteis alguns esforços. Tal como no passado, agora tem que se decidir como editar um texto, especialmente quando existem variantes ou múltiplos testemunhos, embora já não seja necessário conjecturar um manuscrito inexistente ou procurar o copista menos distante do *Urtext*, porque todas as variantes são autorais. A existência de originais autógrafos não suprimiu, por seu turno, as diferenças. Tal como não existe uma única maneira de reconstituir um texto ausente, também não existe uma única forma de estabelecer um texto presente. [...] Um editor tem, então, uma tarefa delicada: decidir como publicar o que ficou da produção de outra pessoa. Na ausência do autor – constante que tanto a crítica textual tradicional como a moderna partilham quase sempre – pertence ao editor, com maior ou menor consciência do

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

⁸ Em nota de rodapé, Pizarro menciona que retira a terminologia “tradicional” e “moderna” do trabalho de Ivo Castro que, por sua vez, utiliza o segundo termo a partir do trabalho de Jerome McGann.

seu ofício, a responsabilidade de mediar entre o passado e o presente, entre a materialidade e o sentido dos textos (Pizarro, 2012a, p. 146-147)⁹.

É precisamente no âmbito da “mediação entre o passado e o presente”, caracterizada pela ausência do autor, que é possível estabelecer uma ligação muito forte entre a curadoria textual e a curadoria, na sua vertente de restauração, de objetos físicos, tais como edifícios ou obras de arte plásticas. Neste sentido, em *Securing the Past*, Eggert, que descreve a sua obra como sendo “o primeiro livro a juntar num só texto as artes da restauração de forma a examinar as filosofias que as unem e que lhes estão subjacentes”¹⁰ (2009, p. 9), nota que “[t]anto o objeto como o texto levantam questões acerca das formas através das quais se pode legitimamente lidar com, e apresentar o, passado em público.”¹¹ (2009, p. 7).

O argumento de Eggert é o de que existem semelhanças não negligenciáveis entre a conservação, ou a curadoria, de objetos físicos, e a prática da crítica textual, que, conforme temos vindo a arguir no presente trabalho, é igualmente uma atividade de curadoria, que, não

⁹ Tener un original en las manos no resuelve todos los problemas de la ecdótica (del gr. ἔκδοσις, edición) ni vuelve una edición crítica más “auténtica”. Simplemente, trae nuevos desafíos y hace inútiles algunos esfuerzos. Al igual que en el pasado, ahora hay que decidir cómo editar un texto, especialmente cuando existen variantes o múltiples testimonios, sólo que ya no es necesario conjeturar un manuscrito inexistente o buscar al copista menos lejano del *Urtext*, porque todas las variaciones son autorales. La existencia de originales autógrafos tampoco suprimió las diferencias. Así como no existe una sola manera de reconstituir un texto ausente, tampoco existe una sola forma de establecer un texto presente. [...] A un editor le corresponde entonces una tarea delicada: decidir cómo publicar lo que quedó de la producción de otra persona. En ausencia del autor – constante que comparten casi siempre la crítica textual tradicional y la moderna – le corresponde al editor, con mayor o menor conciencia de su oficio, mediar entre el pasado y el presente, entre la materialidad y el sentido de los textos.

¹⁰ “(...) the first book to bring the arts of restoration together to examine their linked, underlying philosophies.”

¹¹ Both object and text raise questions about the ways in which the past may be legitimately addressed, legitimately presented in public: this, in general terms, is the subject matter of the present book. It is not about the *writing* of history but about its retrieval through one form of restoration or another.

obstante, versa sobre uma coisa incorpórea. Apesar de Eggert não fazer, linguisticamente, a conexão entre curadoria textual e curadoria na acepção tradicional do termo, i.e., sobre objetos físicos, como nós o fazemos, o seu argumento é construído tendo por base a realidade de que quer objetos físicos, como, por exemplo, edifícios, quer textos, são testemunhos de um passado irremediavelmente perdido, ao qual apenas temos acesso através da mediação de atos de curadoria:

O material do edifício reentra no domínio do significado – a ordem semiótica – através do ato de curadoria. É simultaneamente um ato de recepção e de produção, que medeia necessariamente o espectro produção-consumo, que é maior, ao longo do tempo. Somente a existência contínua do material enquanto material permite que este acesso mediado ao passado seja de todo executado, tanto agora como através de emolduramentos futuros. As curadorias sucessivas tornam-se em atos tardios nessa história (Eggert, 2009, p. 42)¹².

Existe, por conseguinte, uma mediação curatorial entre o presente e aquilo que se pretende observar, um objeto do passado, em tudo paralela à mediação editorial que Pizarro defende ser inerente à atividade do crítico textual. Neste sentido, Eggert e Pizarro estão de acordo, dado que o primeiro defende que também ocorre mediação na filologia; para ilustrar este ponto, Eggert estabelece um paralelo entre a restauração de quadros e a prática editorial, denunciando o que, na sua ótica, há de errado nas filosofias tradicionais subjacentes a estes dois tipos de curadoria:

[N]a prática editorial é normalmente visto como essencial, tanto quanto possível, que o editor identifique as partes responsáveis pelas mudanças entre versões de forma a que possam ser tomadas decisões informadas entre leituras concorrentes. As técnicas de bibliografia física ajudam o editor a reconstruir a história da produção da obra em

¹² The building fabric re-enters the realm of meaning – the semiotic order – through the act of curation. It is simultaneously an act of reception and of production, which necessarily mediates the larger production-consumption spectrum over time. Only the continuing existence of the fabric as fabric allows this mediated access to the past to be performed at all, both now and through later enframings. The successive curations become later acts in that history.

forma impressa. De uma forma mais ou menos paralela os restauradores procuram indícios de *pentimenti* (revisões) de versões anteriores por baixo da superfície pintada, e analisam a acumulação de camadas de tinta a partir da chamada camada de base em direção ao exterior. A atribuição passa então a ter bases mais sólidas, e torna-se possível elaborar catálogos que delimitem as fronteiras da *oeuvre* do artista. Estes paralelizam as técnicas bibliográficas descritivas empregues pelos editores. Se curadores e conservadores são arqueólogos da imagem – se eles conseguem fazer com que a superfície articule a história do quadro – então os editores são arqueólogos da palavra impressa ou escrita, da sua história de escrita e de produção.

Em ambas as áreas, tem-se sentido tradicionalmente que a principal vantagem deste esforço considerável é trazer a lume, para o público observador ou leitor, um quadro restaurado ou um texto crítico de uma obra literária – a coisa verdadeira, ou a coisa mais próxima desta que possamos alcançar. Tal como, acredita-se, a acumulação de sujidade e de verniz deve ser removida de forma a revelar o quadro tal como o mesmo saiu da mão do artista, devem os editores igualmente ter como objetivo recuperar o texto que o autor intencionou. Através do vidro obscurecido, podemos – com a ajuda dos conservadores e dos editores – identificar a coisa em si mesma: a obra de arte literária ou artística (Eggert, 2009, p. 16)¹³.

¹³ in editorial practice it is normally seen as essential, as far as possible, that the editor identify the parties responsible for the changes between versions so that informed decisions between competing readings can be made. The techniques of physical bibliography help the editor to reconstruct the history of the production of the work in printed form. In a somewhat parallel way restorers seek evidence of *pentimenti* (revisions) of earlier versions beneath the painted surface, and analyse the build-up of the layers of paint from the so-called ground coat outwards. Attribution is then more soundly based, and catalogues raisonnés, delimiting the boundaries of the artist's *oeuvre*, become possible. These parallel the descriptive bibliographies employed by editors. If curators and conservators are archaeologists of the image – if they can make the surface articulate the painting's history – then editors are archaeologists of the printed or written word, of its history of writing and production.

In both areas, it has traditionally been felt that the primary upshot of this considerable effort

No parágrafo imediatamente a seguir a esta citação, Eggert (2009, p. 16) comenta: “Bem, *sim*, mas então o nosso ceticismo entra em jogo. Esta conclusão não pode ser verdadeira se o argumento de teoria-cultural acima delineado for correto.”¹⁴. O argumento ao qual Eggert se refere pode ser resumido da seguinte maneira: ao curar de uma obra, literária ou artística, quer seja uma coisa corpórea ou incorpórea, representativa de um passado cultural, o curador produz, inerentemente, marcas em resultado da sua intervenção. Entre outras coisas, isto significa que curadores posteriores irão intervir sobre uma obra que é não só o produto do seu autor, mas também daqueles que, entre o momento da criação e o momento presente, efetuaram, por sua vez, atos de curadoria. Assim, quanto mais antiga for uma obra, mais difícil se torna discernir que traços da mesma foram criados quer pelo seu autor, quer pelos curadores que sobre ela intervieram no passado. Em relação a textos de obras literárias, Eggert observa que

[t]ipicamente, os editores têm que estabelecer textos críticos de obras literárias, filosóficas, bíblicas ou outras. As obras escolhidas para este tratamento são geralmente aquelas que se consideram suficientemente importantes do ponto de vista cultural para que valha a pena o esforço considerável que a identificação, comparação e análise iniciais das suas formas variantes requer. Mas ocupar uma posição entre o leitor e os indícios frequentemente confusos de versões múltiplas ou incompletas de obras pode ser vertiginoso. Sabemos que estamos prestes a salvar uma forma de uma dada linha ou trecho proporcionando-lhe uma continuada atenção por parte dos leitores, mas ao fazê-lo consignamos as formas alternativas à escuridão mais profunda. Contudo sabemos também que, de um ponto de vista externo ao nosso, as leituras alternativas podem ser mais ricas, ou

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

¹⁴ Well, *yes*, but then one's scepticism comes into play. This conclusion cannot be true if the cultural-theory argument that I sketched above is correct.

mais reveladoras, ou podem respeitar o direito que o autor tem em controlar os seus próprios significados, quando, sobre fundamentos muito bons, decidimos respeitar antes as formas textuais que gerações de leitores encontraram. [...] O design da nossa edição força-nos a sacrificar muitas leituras variantes de forma a recuperar algumas. [...] [S]e estivermos a editar um romance do século XIX cujas provas corrigidas se perderam, perguntamo-nos: *Quem* escreveu este trecho fraco que aparece na primeira edição mas não no manuscrito? Foi um revisor editorial, o compositor a transcrever o esperado ao invés do trecho real, ou terá sido o autor que reviu, mas num dia mau? (Eggert, 2009, p. 11)¹⁵.

O aspeto da prática da crítica textual aqui realçado, a saber, o de decidir o que mostrar aos leitores, e, inerentemente, o que esconder, assemelha-se à prática da restauração de edifícios ou de obras de arte, na medida em que a primeira tarefa do conservador, perante a impossibilidade de ser completamente fiel ao trabalho original do autor, é a de decidir o que revelar ou ocultar. Assim, se uma parede interior de um edifício antigo estiver em vias de ruir, terá que se optar entre restaurá-la utilizando materiais que, não podendo ser os mesmos da construção original, produzam um efeito visual que torne os materiais mais recentes indiscerníveis dos originais, pelo menos para o olho leigo, ou, em alternativa, destruí-la,

¹⁵ Typically, editors have to establish reading texts of literary, philosophical, biblical or other works. The works chosen for this treatment are generally those held to be culturally important enough to be worth the considerable effort that the initial identification, comparison and analysis of their variant forms requires. But to stand between the reader and the often confusing evidence of multiple or incomplete versions of works can be like vertigo. You know you are about to save one form of a particular line or phrase for the continuing attention of readers, but by doing so you will consign the alternative forms to the outer darkness. Yet you also know that, from a point of view other than your own, the alternative readings may be richer, or more revealing, or they may respect the author's right to control his or her own meanings when you have, on very good grounds, decided to respect instead the textual forms that generations of readers have encountered. [...] The design of your edition will force you to sacrifice many variant readings to retrieve the few. [...] [I]f it is a nineteenth-century novel that you are editing whose corrected proofs are lost, you ask yourself: *Who* wrote this weak phrase that appears in the first edition but is not in the manuscript? Was it an in-house editor, the compositor typesetting the expected rather than the actual phrase, or was it indeed the author who was revising, but on a bad day?

desde que tal possa ser feito sem pôr em causa a integridade¹⁶ do edifício. Caso se optasse pela segunda solução haveria, posteriormente, que tomar uma outra decisão, a saber, entre construir uma parede de raiz, utilizando materiais mais recentes, mas que, visualmente, fossem indiscerníveis das restantes paredes do edifício, ou, pura e simplesmente, não construir nada, opção que teria a desvantagem de conferir ao observador a sensação de que falta algo. Quando, posteriormente, este processo tivesse que ser repetido, o segundo curador deparar-se-ia com uma mistura de duas intervenções: a do autor e a do primeiro curador. A partir daqui, é fácil concluir que, com a passagem do tempo e a intervenção sucessiva de vários curadores, as intervenções de cada um tornar-se-ão indiscerníveis entre si, ocultando, simultaneamente, a produção autoral.

Assim, e independentemente das opções tomadas em cada caso, o ponto onde Eggert quer chegar é o de que todos estes atos de curadoria produzem um efeito material sobre o edifício, passando, por conseguinte, a fazer parte da sua história. Desta forma, os curadores alteram, inevitavelmente, aquilo que o autor idealizou. As escolhas que, no decurso deste processo, possam ser feitas recaem sobre o que mostrar ou ocultar ao observador, isto é, entre conferir-lhe a ilusão de que o edifício nunca foi restaurado ou não esconder os efeitos materiais da restauração. O desiderato de respeitar a vontade do autor apenas poderá ser observado em circunstâncias muito especiais, como, por exemplo, não construir uma parede num local onde nunca existiu; fora destes casos, todo e qualquer ato de curadoria altera a produção original.

A constatação da existência de dificuldades semelhantes na curadoria textual leva ao ceticismo de Eggert, na medida em que o filólogo/curador, longe de poder respeitar integralmente a vontade do autor, entra numa “luta” que consiste em decidir que partes do texto mostrar ou ocultar ao leitor. Tal como no caso dos edifícios, o curador textual deve respeitar a vontade do autor; sem embargo, este mesmo respeito é, na grande maioria das situações, inatingível, precisamente pelos mesmos motivos apontados em relação à curadoria de edifícios: é, muitas vezes, impossível distinguir que

¹⁶ Utilizamos o termo “integridade” para transmitir a ideia de que uma parede não poderá, obviamente, ser retirada se tal ato tiver como consequência a queda do edifício. Não queremos, por conseguinte, fazer qualquer alusão ao sentido técnico-jurídico do termo; com efeito, nesta acepção, destruir uma parte do edifício viola a integridade da obra arquitetônica. Cf. acerca das vicissitudes específicas da proteção do direito moral de autor na obra arquitetônica Ascensão, 2012, p. 185-187.

porções textuais são criação do autor e que trechos foram acrescentados, eliminados ou alterados pelos curadores textuais na sua atividade de estabelecimento do texto para publicação. Isto é marcadamente assim quando estamos perante textos antigos, cujos suportes materiais originais se perderam, mas também se aplica a textos modernos em virtude de, tal como Pizarro refere, o autor estar, na maioria dos casos, ausente, visto que grande parte das edições críticas são elaboradas postumamente. De fato, como Pizarro menciona, no “caso – caracteristicamente póstumo – da edição de material inédito”, o que sucede é que

[e]ste material autógrafa, escrito por um autor determinado, costuma ser editado por um agente tardio, que o prepara para publicação. Esse agente poderá encontrar material apenas preparatório, ou já mais organizado com vista à publicação, o que significa que poderá dispor de documentos mais “privados” ou mais “públicos”, aos quais poderá outorgar um carácter mais “documental” ou mais “literário”. Esta é uma disjunção que poderá ter amplas repercussões interpretativas.

Um aspeto fulcral da edição de inéditos é a responsabilidade: um editor deve optar e tomar as decisões que o autor não tomou ou sobre as quais não deixou indicações manifestas. Como organizar os fragmentos destinados a uma obra? Que variante integrar no texto “público” em detrimento de outra, se o autor não indicou a sua preferência ou hesitou mais do que uma vez? A qual das versões dar mais relevo, se forem múltiplos os testemunhos de um escrito? (Pizarro, 2012b, p. 212-213)

Estas considerações de Pizarro, que ecoam as de Eggert, demonstram claramente que a existência de originais autógrafos ou dactiloscritos não “compensa” a ausência do autor. Tanto no caso da edição de textos antigos como de textos modernos, não se pode (pelo menos nos casos de edição póstuma) perguntar ao autor que variantes são autorais e que variantes são curatoriais, i.e., introduzidas por outrem que não o autor. Há, por isso mesmo, nos casos de textos cujo original se encontra presente, mas cuja edição é póstuma, uma responsabilidade que, conforme Pizarro menciona, recai sobre o curador, e que o obriga a tomar decisões, como aquelas às quais Pizarro alude a título exemplificativo, que,

em princípio, cabem ao autor. No entanto, existe, entre edifícios ou obras de arte plásticas, e textos, uma diferença física: no caso dos primeiros, todos os “testemunhos” encontram-se aglutinados no próprio objeto, ao passo que, nos últimos, as divergências ocorrem a partir da comparação efetuada entre testemunhos distintos, como originais autógrafos (quando existam) ou publicações impressas que, de edição para edição, contenham disparidades. Isto significa que, muitas vezes, se torna virtualmente impossível apurar se as divergências entre uma terceira e uma primeira edição, ou entre estas e um original autógrafo, são da responsabilidade do autor ou, por outro lado, se são resultado de opções editoriais tomadas pelos revisores das respectivas editoras. Após a morte do autor, estas dificuldades aumentam precisamente porque o texto passa em certos casos a ser construído/curado por filólogos/curadores, que tomam opções editoriais inerentes à sua atividade e que, por isso, deixam marcas, não no texto em si, mas na tradição que se vai formando a partir da recepção do(s) texto(s). Naturalmente, conforme acima referido, por ser uma coisa incorpórea, bem como pelo fato de o seu suporte material se encontrar juridicamente protegido, o texto contido num original autógrafo ou numa edição publicada não é fisicamente alterado, ao contrário do que sucede com edifícios ou obras de arte plásticas; todas as alterações são visíveis somente num texto posterior, texto esse que é criado em resultado de vários atos de curadoria efetuados durante o processo de mediação editorial. Eggert não deixa, aliás, de constatar este fato:

[P]recisamos de distinguir a continuidade temporal do edifício enquanto ‘documento’ físico dos significados ‘textuais’ que o mesmo adquire e da sua reorganização por parte dos curadores. Esta metáfora literário-editorial falha somente na medida em que leituras curatoriais de edifícios deixam invariavelmente traços físicos. As interpretações *requerem* adaptações. O editor acadêmico irá também quase de certeza mudar o texto do documento base que serve de texto-base, e, por definição, a edição será um livro novo. Mas os documentos originários a partir dos quais a edição deriva não são fisicamente afetados (Eggert, 2009, p. 37)¹⁷.

¹⁷ [W]e need to differentiate the building’s temporal continuity as physical ‘document’

Isto não significa, contudo, que a filologia apenas possa ser designada como curadoria textual metaforicamente, visto que, dentro do pensamento de Eggert, que, *grosso modo*, subscrevemos, o que é metafórico é a consideração de que textos são conservados *como* se fossem objetos físicos; com efeito, coisas incorpóreas não podem, de todo, ser conservadas, na medida em que não têm existência física. No entanto, o *acesso* às coisas incorpóreas que designamos como “textos”, que é feito através de suportes materiais, é passível de sofrer atos de curadoria, isto é, atos de administração, de entre os quais se incluem os atos de conservação, que, contudo, são apenas um tipo de atos de curadoria. É, de fato, preciso, neste ponto, lembrar que “curar de” é administrar, e não somente “conservar”; com efeito, se “curadoria” fosse somente “conservação”, a relação entre filologia e restauração de objetos físicos seria claramente metafórica. No entanto, atos de conservação são apenas um tipo de atos de curadoria, isto é, de atos de administração. O acesso aos textos só é possível, como Pizarro e Eggert arguem, através de uma mediação, sendo que esta mediação envolve, por vezes, efetuar operações de restauro, no caso de objetos físicos, ou operações que permitam o acesso ao texto, que, metaforicamente, são operações de restauro. A metáfora, por conseguinte, encontra-se na ideia de que os textos requerem restauro, ou conservação, não na de que a manutenção de vias de acesso aos textos tem que ser feita através de atos de curadoria, i.e., de administração. Dito por outras palavras, a forma como se edita um texto assemelha-se, metaforicamente, à forma como se restauram objetos físicos; no entanto, a atividade de edição de texto é tão indispensável para o acesso, por parte do leitor, ao texto, como a atividade de restauração de objetos é indispensável à manutenção da sua existência física. Assim, curar de um objeto é impedir a sua degradação, mantendo o acesso do público ao mesmo; curar de um texto é torná-lo acessível ao público. Considerar um texto como passível de “degradação” cai, certamente, no domínio da metáfora, mas mantê-lo acessível ao público não. Por estas razões, a filologia é uma atividade de

from the ‘textual’ meanings it acquires and their reorganisation by curators. This literary-editorial metaphor only fails insofar as curatorial readings of buildings invariably leave physical traces. The interpretations *require* adaptations. The scholarly editor, too, will almost certainly change the text of the basic document that serves as copy-text, and by definition the edition will be a new book. But the originating documents from which the edition derives will be physically unaffected.

curadoria textual. Esta qualificação não é metafórica, mas sim descritiva, visto que o filólogo é um indivíduo que, através de atos de restauro metafóricos, administra literalmente um patrimônio, o texto.

4 O CASO PESSOA

A obra de Pessoa é um exemplo paradigmático de uma obra que necessita inerentemente de intervenção curatorial. Esta afirmação tem alcance geral, visto que abrange tanto obras publicadas em vida do autor, mas que sofreram alterações posteriores à publicação introduzidas pelo próprio (e.g. *Mensagem*), bem como obras que não chegaram a ser publicadas em vida do autor, obras essas que, na sua esmagadora maioria, se não mesmo na sua totalidade, são, com efeito, obras incompletas. Não será necessário efetuar curadoria textual sobre obras cujo texto não apresente variantes entre as versões publicadas em vida e os manuscritos e/ou dactiloscritos presentes no espólio do autor. Com efeito, o argumento construído ao longo deste ensaio, apoiado na ideia de Gumbrecht segundo a qual a filologia é uma curadoria de texto, bem como nas ideias de Pizarro e de Eggert de que a crítica textual é uma atividade que medeia entre o passado e o presente, tem como corolário que intervenções curatoriais sobre textos só são necessárias na medida em que se tenha perdido a ligação entre o que o autor efetivamente escreveu (nos manuscritos) e aquilo que surge publicado (em vida). Textos que mantenham esta ligação são, contudo, minoritários na obra pessoana.

A correção dos argumentos de Gumbrecht, Pizarro e Eggert é facilmente comprovável na medida em que quase todos os textos se prestam a ser curados segundo as formas avançadas por estes autores. Por este motivo, cremos que será útil, ao invés de selecionar um texto com o intuito de corroborar aquilo que nos parece evidente, tratar de um aspeto que não é explicitamente abordado por Gumbrecht e Eggert, que representa um desvio às relações que estes autores estabelecem entre a curadoria de objetos físicos e a crítica textual, e que se prende com o fato de a obra pessoana não ser comparável a ruínas de algo outrora completo, visto que é um projeto inacabado, i.e., as “ruínas” são, na realidade,

alicerces e paredes de um edifício que nunca se chegou a completar, e, por isso, em bom rigor não são ruínas¹⁸.

Este fator não torna as posições de Gumbrecht e de Eggert inaplicáveis à obra pessoana, bem como às obras de outros autores que não tenham sido completadas por esses mesmos autores durante as suas vidas. No entanto, tal como se encontram formuladas, as posições de Gumbrecht e de Eggert são desajustadas para caracterizar o tipo de intervenção curatorial que tem que ser feita de forma a publicar, por exemplo, o *Livro do Desassossego* ou as *Notas para a recordação do meu mestre Caetano*. No caso de Gumbrecht, a leitura de *The Powers of Philology* revela que este estudo é orientado para a crítica textual do original ausente, o que justifica o desajustamento com o tipo de curadoria que os dois textos de Pessoa acima referidos requerem. Quanto a Eggert, apesar de as suas considerações visarem, em grande medida, a crítica do original presente, Eggert parece partir do pressuposto de que o editor intervém sobre textos que, outrora completos, se apresentam, contemporaneamente, como se de verdadeiras ruínas se tratassem. Com efeito, a sua obra versa sobre a “manutenção do passado” (*Securing the past*). A grande diferença entre as análises de Gumbrecht e de Eggert pode ser resumida da seguinte forma: o primeiro debruça-se sobre a curadoria textual de textos cujo original já não existe. O segundo pensa acerca de como curar de textos que têm diversos testemunhos, sendo que, muitas vezes, é difícil distinguir com precisão que testemunhos são exclusivamente autorais e que testemunhos são uma mistura da criação do autor e da intervenção do curador textual. O original está presente, mas não é a única fonte de uma edição crítica. Uma edição crítica não é construída somente a partir de originais, razão pela qual as dificuldades identificadas por Eggert, citadas na seção 4 deste estudo, tornam muito difícil reconstruir o texto que corresponde integralmente à vontade do seu autor. Ora, por seu turno, os dois textos pessoanos que são, nesta seção do presente trabalho, utilizados como estudo de caso são, na realidade, obras futuras, “livros por vir”, na conhecida formulação de Maurice Blanchot sobre a obra de Mallarmé, razão pela qual analisar o caso Pessoa é, por conseguinte, útil porque revela uma outra questão importante para a curadoria textual, a saber, a de como curar de textos que nunca chegaram a ser completos. Note-se, no entanto, que estamos

¹⁸ Pizarro escreve precisamente sobre esta temática, embora utilize argumentos e conceitos diferentes dos nossos. Em todo o caso, as conclusões a que este autor chega não diferem substancialmente das nossas.

perante uma diferença de grau, mas não de espécie. Da mesma forma que, conforme Pizarro refere em citação *supra*, muitos dos problemas do crítico textual mantêm-se independentemente de o seu trabalho versar, ou não, sobre um original, muitos dos desafios da curadoria textual exercida sobre textos que são “ruínas” não se alteram quando o texto que irá ser curado seja incompleto não por ser “ruinoso”, mas sim por inacabamento. A principal diferença encontra-se naquilo que se pode esperar do trabalho curatorial. Em princípio, a curadoria de textos “ruinosos” tem por objetivo, conforme acima referimos, reconstituir o texto original, o texto tal como o seu autor o criou. As citações de Eggert incluídas neste trabalho demonstram, como acima mencionado, as razões pelas quais isto quase nunca é possível, mas a partir desta quase impossibilidade não deve ser defendida a ideia de que o curador textual tem legitimidade para editar um texto arbitrariamente. Prescindir de critérios filológicos, ou usar *deliberadamente* critérios filológicos que produzam textos que não sejam resultado da vontade do seu autor não é filologia, ou curadoria textual. Esta é a diferença entre apresentar um texto conjeturado pelo curador porque é impossível reconstituir o texto tal como originariamente escrito e apresentar propositamente uma versão que não é, nem nunca poderia ser, a do autor. Na primeira hipótese, cura-se do texto, dado que há uma preocupação em administrar o patrimônio de outrem. No segundo caso, cria-se um texto novo, o que, naturalmente, não é curadoria, mas sim autoria. Um exemplo desta última situação é dado pela forma como Max Brod lidou com os textos que lhe foram confiados por Franz Kafka. Nas palavras de Álvaro Gonçalves,

as intervenções editoriais do amigo de Kafka alteraram significativamente a sua escrita. Com o seu trabalho editorial, que exclui, por exemplo, os fragmentos da primeira edição d’*O Processo*, Max Brod pretendia dar a conhecer um escritor - e no caso dos *Diários*, um homem - “perfeito”, capaz de conceber uma obra completa e perfeita, portanto pouco consentânea com a realidade que era o carácter fragmentário e “inacabado” das obras [...] de Kafka [...]. Acresce ainda o facto de Brod ter feito alterações nos textos editados por si, tanto a nível da sintaxe como a nível da ortografia e pontuação. No que respeita ao romance *Der Proceß*, expressões [...] foram alteradas [...], corrigindo, em alguns casos, os chamados “praguismos”, e noutros,

simples marcas de oralidade. Houve alterações também a nível de pontuação, quando, por exemplo, Brod coloca vírgulas para separar os advérbios numa enumeração [...]. Estes exemplos demonstram como a escrita por vezes “anómala” de Kafka foi sistematicamente adaptada à escrita normatizada do alto-alemão (Gonçalves, 2006, p. 21-22).

O exercício efetuado por Brod não é filologia, na medida em que ele não tratou de curar do texto, tal como compete ao filólogo, mas sim coautoria. Curiosamente, o próprio Brod reivindica que todas as suas alterações a *Der Proceß* foram efetuadas com o intuito de respeitar a verdadeira intenção de Kafka: “Por isso, iria contra a minha consciência deixar ficar descuidados, erros linguísticos notórios, ‘praguismos’, que revelam a influência do estilo alemão pela sintaxe checa, e outras situações análogas, dado que sei que Kafka teria riscado incondicionalmente esse tipo de lapsos na hipótese de uma eventual publicação.”¹⁹ (Gonçalves, 2006, p. 22, nota 22).

Seja como for, Brod não se limitou a ordenar trechos ou a eliminar gralhas do original: fez alterações profundas. É um fato que as efetuou imaginando que Kafka também as faria se tivesse decidido publicar *Der Proceß* em vida, o que lhe permite argumentar que as alterações não são mais do que o respeitar da verdadeira vontade de Kafka. Naturalmente, como também é sabido, a verdadeira vontade de Kafka, expressa numa carta dirigida a Brod, era a de que todos os seus manuscritos fossem destruídos após a sua morte, algo que Brod não fez. No entanto, mesmo que se concedesse que Kafka teria efetuado alterações semelhantes às que Brod efetivamente fez, se tivesse decidido publicar *Der Proceß*, ainda assim a autoria dos textos publicados por Brod é igualmente deste último, configurando-se, por conseguinte, um caso de coautoria: Kafka é coautor por fornecer as ideias, Brod por moldar a forma sob as quais as mesmas acabaram por ser reduzidas a escrito e publicadas.

A diferença entre uma edição da obra de Pessoa (ou da de Kafka), obra essa que é incompleta por inacabamento e não por “ruína” textual, e

¹⁹ Daher würde es gegen mein Gewissen gehen, Nachlässigkeiten, offenkundige Sprachfehler, ‘Pragismen’, die eine Beeinflussung des deutschen Stils durch die tschechische Syntax darstellen, und ähnliches stehen zu lassen, da ich weiß, daß Kafka derartige Flüchtigkeiten bei einer allfälligen Publikation unbedingt getilgt hätte.

uma edição de textos que sejam “ruínas” no sentido apontado por Eggert, é a de que a incompletude por inacabamento da obra pessoana opõe-se à incompletude por “ruína” de textos cujos originais se perderam, ou de textos (porventura completos e publicados em vida do seu autor) que têm uma multiplicidade de testemunhos com variantes, testemunhos esses que nem sempre são originais, levando a que a curadoria textual da obra pessoana não seja uma curadoria no sentido de “restauro”, como acontece com a curadoria de textos “ruinosos”, mas sim uma curadoria no sentido de “administração”, cujo objetivo é o de apresentar ao leitor uma versão legível daquilo que Pessoa efetivamente produziu. Não se pode restaurar o que não chegou a ser construído, mas pode curar-se de, no sentido de administrar, uma construção incompleta, com o intuito de a tornar acessível ao público em geral.

Chegados a este ponto, importa discernir quais as diferenças metodológicas que existem entre a curadoria de textos “ruinosos” e a de textos inacabados. Em relação aos textos “ruinosos”, Gumbrecht chama a atenção para o fato de que a primeira coisa que o curador textual tem a fazer é identificar se está perante aquilo que o próprio Gumbrecht designa como “fragmento”:

[A] tarefa dual nuclear da filologia consiste na identificação e restauração de textos de cada passado cultural em questão. Baseado em conjeturas, isto inclui a identificação daqueles textos que chegaram até nós como fragmentos; a documentação completa de textos para os quais temos várias versões não completamente idênticas, apresentados na sua pluralidade ou condensados numa proposta de versão original ou mais valiosa; e comentário que forneça informação que ajude a colmatar o hiato entre o conhecimento que um texto pressupõe entre os seus leitores históricos e o conhecimento típico de leitores de uma era mais tardia. Identificar fragmentos, editar textos, e escrever comentário histórico são as três práticas basilares da filologia (Gumbrecht, 2003, p. 4)²⁰.

²⁰ (...) philology’s two-part core task is the identification and restoration of texts from each cultural past in question. Based on conjecture, this includes the identification of those texts that have come down to us as fragments; the full documentation of texts for which we have several not completely identical versions, to be presented in their plurality or condensed into the proposal of one original or most valuable version; and commentary providing information to help bridge the gap between the knowledge a text presupposes

A partir do momento em que o curador chegue à conclusão de que está perante aquilo a que Gumbrecht chama de “fragmento”, qual o próximo passo? Segundo o próprio (2003, p. 14), “para o caso de qualquer artefato que consideremos um fragmento”²¹, a tarefa do filólogo é, seguidamente, a de “imaginar o seu estado de completude”²², o que implicará “imaginar a intenção de um produtor”²³. Com efeito, se o objetivo da crítica do original ausente é restaurar o texto, tal como se se tratasse de um edifício em ruínas, então o filólogo terá de efetuar um exercício de imaginação de forma a conseguir completar a sua tarefa, desde que esta imaginação não seja da mesma espécie da utilizada por Brod, sob pena de se passar de uma atividade de curadoria para uma situação de coautoria. Esta é a descrição do uso da imaginação que é necessário para se restaurar textos “ruinosos”, e que, no nosso entender, é desajustada ao caso Pessoa. Note-se, sem embargo, que editar o *Livro do Desassossego* ou as *Notas para a recordação do meu Mestre Caetano* exige, igualmente, da parte do curador, que este use a sua imaginação, dado que curar destes textos exige a tomada de uma decisão à qual o curador não se pode furtar, a saber, a de como organizar os vários trechos. O curador tem que imaginar a ordem sob a qual os trechos serão publicados porque o autor não lhe deixou quaisquer pistas que o possam ajudar. No entanto, este tipo de imaginação, à qual o curador pessoano tem que recorrer, não corresponde ao tipo de imaginação à qual Gumbrecht se refere, e que pode ser designada por “imaginação inferencial”, visto que esta imaginação é construída inferencialmente a partir de “fragmentos” de textos completos com o intuito de, através dessas inferências, conjeturar o texto tal como o mesmo foi efetivamente escrito pelo seu autor. Os textos pessoanos acima mencionados não podem, todavia, ser curados através deste tipo de imaginação, porque a “imaginação inferencial” visa propor uma resposta à questão de saber como completar o texto ao qual se deixou de ter parcialmente acesso. No caso dos dois textos pessoanos sob discussão, isto não se aplica, visto que não há porções textuais outrora

among its historical readers and the knowledge typical for readers of a later age. Identifying fragments, editing texts, and writing historical commentary are the three basic practices of philology.

21 For the case of any artifact that we consider to be a fragment.

22 imagining its state of wholeness.

23 imagining the intention of a producer.

acessíveis, mas que tenham deixado de o estar. Logo, o tipo de curadoria necessário não passa por imaginar, através de uma inferência, o hipotético aspeto daquilo que deixou de estar acessível, dado que o que Pessoa efetivamente criou, no respeitante ao *Livro* e às *Notas*, se encontra acessível.

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

Com efeito, Coleridge, referindo-se à expressão “Esemplastic Power”, diz o seguinte: “Eu próprio a construí a partir das palavras gregas, εἰς ἓν πλάττειν, moldar para tornar uno; porque, tendo de transmitir um sentido novo, pensei que um termo novo iria tanto ajudar à lembrança do meu significado, como a prevenir que o mesmo fosse confundido com o sentido normal da palavra imaginação.”²⁴ (1884, p. 272). “Moldar para tornar uno (to shape into one)” tem um paralelo óbvio, conforme o próprio Coleridge o reconhece (1884, p. 272, nota), com o termo

²⁴ I constructed it myself from the Greek words, εἰς ἓν πλάττειν, to shape into one; because, having to convey a new sense, I thought that a new term would both aid the recollection of my meaning, and prevent its being confounded with the usual import of the word, imagination.

“Ineinsbildung”, introduzido por Schelling (1859, p. 386) em *Philosophie der Kunst*: “A admirável palavra alemã imaginação significa, na realidade, o poder de formar mutuamente numa unidade (Ineinsbildung), no qual toda a criação realmente se baseia. É o poder a partir do qual o ideal se torna, simultaneamente, no real, a alma no corpo, o poder da individuação que é na realidade o poder criador.”²⁵

“Esemplastic” e “Ineinsbildung” são, portanto, vocábulos que se referem à função criativa da imaginação, ou, nos termos de Coleridge, à “imaginação secundária”:

Considero a imaginação secundária um eco da primeira [imaginação primária (Coleridge, 1884: 368)], coexistindo com a vontade consciente, e ainda assim idêntica com a primária no *tipo* de agência, diferindo somente em *grau* e no *modo* da sua operação. Dissolve-se, torna-se difusa, dissipa-se em ordem a recriar: ou, onde este processo se torne impossível, ainda assim luta por todos os meios para idealizar e unificar. É essencialmente *vital*, ainda que todos os objetos (*enquanto* objetos) sejam essencialmente fixos e mortos (Coleridge, 1884, p. 368-369)²⁶.

“Ineinsbildung”, no entanto, tal como acima referido, é um termo muito mais geral do que “Esemplastic”; este último parece circunscrever-se ao processo de imaginação inerente à criação literária, ao passo que o primeiro tem como referente “toda a criação” (alle Schöpfung). Conforme refere Daniel Whistler (2013, p. 92): “‘Toda a criação’ assenta num processo de ‘formar mutuamente numa unidade’, ou *Ineinsbildung*. A imaginação deixa, assim, de ser uma faculdade, deixa de residir no sujeito; ao invés, o poder de formar numa unidade, *Einbildungskraft*, é um processo

²⁵ Das treffliche deutsche Wort Einbildungskraft bedeutet eigentlich die Kraft der Ineinsbildung, auf welcher in der Tat alle Schöpfung beruht. Sie ist die Kraft, wodurch ein Ideales zugleich auch ein Reales, die Seele Leib ist, die Kraft der Individuation, welche die eigentlich schöpferische ist.

²⁶ The secondary Imagination I consider as an echo of the former, co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the *kind* of its agency, and differing only in *degree*, and in the *mode* of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to re-create: or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify. It is essentially *vital*, even as all objects (*as* objects) are essentially fixed and dead.

ontológico.”²⁷. Enquanto processo ontológico, “*Ineinsbildung*” denota uma função da imaginação que não é especificamente literária, a saber, a de formar uma determinada realidade, como descreve Whistler:

A realidade é formada em duas etapas: primeiro, é criada uma multiplicidade de formas, e, em segundo lugar, as mesmas são identificadas. Os dois momentos são, assim, a diferenciação de toda a realidade e a sua subsequente reidentificação. Schelling também denomina este processo sujeito-objetivização: a realidade é, primeiro, tornada sujeito e, depois, tornada objeto (daí a indiferença entre sujeito e objeto) (Whistler, 2013, p. 92)²⁸.

Apesar de não serem especificamente literárias, nada impede que estas considerações sejam aplicáveis quer à literatura, quer à filologia enquanto curadoria. Assim, tendo em atenção o caso particular do *Livro do Desassossego* e das *Notas para a recordação do meu Mestre Caetano*, os trechos que compõem estes textos podem considerar-se como uma “multiplicidade de formas criadas” por um autor (Pessoa), e subsequentemente “identificados” como fazendo, ou não, parte da versão final destes dois textos pessoais. Por maioria de razão, a tese da imaginação secundária, ou “*Esemplastic Power*”, propugnada por Coleridge, é igualmente aplicável a obras como as aqui mencionadas. Parafraseando Coleridge, a imaginação secundária dissolve ou dissipa para recriar, e, quando este processo se torna impossível, tenta lutar para idealizar e unificar. Tanto o *Livro do Desassossego* como as *Notas para a recordação do meu Mestre Caetano* podem ser descritos como uma luta, por parte de Pessoa, para idealizar e unificar obras que foram, ao longo dos anos, várias vezes dissolvidas, dissipadas e recriadas na mente do autor, sem, no entanto, este ter conseguido alcançar uma versão definitiva

²⁷ ‘All creation’ rests on a process of ‘mutual informing into one’ or *Ineinsbildung*. Imagination is thus no longer a faculty, it no longer resides in the subject; rather, the power of forming into one, *Einbildungskraft*, is an ontological process.

²⁸ Reality is formed in two stages: first a multiplicity of forms are created and second they are identified. The two moments are thus the differentiation of all reality and its subsequent re-identification. Schelling also dubs this process subject-objectivization: reality is first made subject and then made object (and so the indifference of subject and object).

antes da sua morte. Richard Zenith diz, a este propósito, algo parecido com o que acabamos de referir:

Se Pessoa se dividiu em dezenas de personagens literários que se contradiziam uns aos outros, e mesmo a si próprios, o Livro do Desassossego também *foi um multiplicar-se constante, sendo muitos livros atribuídos a vários autores*, todos eles incertos e vacilantes [...]. Pessoa trabalhou nesta obra durante o resto da vida, *mas quanto mais a “preparava”, mais inacabada ficava. Inacabada e inacabável*. Sem enredo ou plano para cumprir, os seus horizontes foram alargando, os seus confins ficaram cada vez mais incertos, a sua existência enquanto livro cada vez menos viável (Zenith, 2007, p. 14).

“A multiplicação constante”, a “atribuição de muitos livros a vários autores”, ou o carácter “inacabado e inacabável” da obra são manifestações do exercício, por parte de Pessoa, do “Esemplastic Power” da sua imaginação secundária, corporizado numa tentativa de idealizar e unificar através da recriação.

A conclusão natural destas considerações é a de que a “diferenciação da realidade e subsequente reidentificação” própria da “Ineinsbildung”, por um lado, bem como o processo de “idealização e unificação” do “Esemplastic Power”, por outro, são, normalmente, efetuados exclusivamente pelo autor de uma obra no decurso do processo criativo; contudo, é nossa contenção que, tanto no caso do *Livro do Desassossego* como no das *Notas para a recordação do meu Mestre Caetano*, ao filólogo/curador incumbe, igualmente, exercer tanto a “Ineinsbildung” como o “Esemplastic Power”.

Assim, a tese por nós designada por “imaginação inferencial”, tal como Gumbrecht a expõe, é desajustada para curar de textos como o *Livro do Desassossego* ou as *Notas para a recordação do meu Mestre Caetano*, visto que o filólogo se vê obrigado a especular, e não somente a descobrir através de inferências, a intenção de Pessoa quanto à ordem dos trechos. Isto faz, no entanto, com que o curador caia, inevitavelmente, numa situação de coautoria *sui generis*, diferente de todos os tipos de autoria em que estamos habituados a pensar. Antes de nos debruçarmos em maior detalhe sobre este tipo *sui generis* de coautoria é, contudo, necessário refletir até que

ponto o uso da imaginação, em qualquer das suas modalidades, é uma necessidade da filologia/curadoria.

Com efeito, quem considere indesejável que se use a imaginação no âmbito da crítica textual sentir-se-á tentado a sugerir aos filólogos/curadores que editem textos incompletos, seja por se encontrarem em “ruínas”, seja por inacabamento, ignorando a tese da imaginação de Gumbrecht. Uma análise mais detalhada da filologia enquanto curadoria revela, sem embargo, que o que Gumbrecht menciona não são meras sugestões; na realidade, o filólogo não pode usar a imaginação de forma opcional, isto é, a imaginação não é uma espécie de “ferramenta” que possa ser aplicada somente de vez em quando. No exercício da sua atividade, o curador textual utiliza sempre a sua imaginação, que faz parte do processo curatorial, algo que, de resto, é exemplarmente demonstrado por Eggert através da sua analogia com a curadoria de coisas corpóreas. Quer se esteja a restaurar um edifício, quer se esteja a editar um texto incompleto, o curador tem que imaginar o que falta, não para preencher essa lacuna (i.e., para criar exatamente aquilo que se perdeu ou o que o autor nunca chegou a criar), mas para tornar o edifício, ou o texto, acessível quer ao espectador, quer ao leitor. Isto significa que Gumbrecht *descreve*, de forma geral, o processo de curadoria textual, não o *prescreve*. A nossa contenção é somente a de que a sua descrição geral tem que ser suplementada, quando o texto curado não seja uma “ruína”, mas sim um texto inacabado, pela vertente da imaginação designada por Coleridge como “Esemplastic Power” e por Schelling como “Ineinsbildung”.

Tal como acima referido, o curador, quando trate de curar de obras como o *Livro do Desassossego* ou as *Notas para a recordação do meu Mestre Caetano*, não consegue evitar cair numa situação de coautoria *sui generis*. Não será, evidentemente, um caso de coautoria paradigmática porque não se trata de um trabalho feito de comum acordo por dois coautores. No entanto, o fato é que os dois textos de Pessoa aqui referidos só aparecem, enquanto obra acessível ao público em geral, após um trabalho acurado de curadoria que, entre outras coisas, inclui ordenar trechos, decidir que variantes incorporar, ou ler a caligrafia do autor, o que só pode ser feito através do uso da imaginação nas suas vertentes de “Esemplastic Power” ou “Ineinsbildung”. Daqui resulta que cada edição do *Livro* ou das *Notas*, tal como de obras semelhantes (que existem abundantemente no espólio pessoano), é uma obra em si mesma, tendo, por conseguinte, tantos coautores *sui generis* quanto o número de filólogos que decidam editar o texto.

Desta linha de raciocínio advêm consequências jurídicas e literárias que não poderão ser analisadas neste trabalho, pelo que nos limitaremos a mencioná-las: juridicamente, a cada filólogo que cure do *Livro do Desassossego*, das *Notas para a recordação do meu Mestre Caetano*, bem como de outras obras que requeiram uma intervenção curatorial feita nos mesmos moldes, serão conferidos os direitos que o Direito de Autor confere aos autores de obras literárias, e não os direitos que são conferidos a quem se limite a publicar obra inédita. Literariamente, a grande consequência que surge é a de que, em virtude de o *Livro do Desassossego* e as *Notas para a recordação do meu Mestre Caetano* não existirem autonomamente, i.e., sem a dependência da curadoria dos filólogos, o que leva a que cada edição seja uma obra em si mesma, torna-se necessário decidir que edição se considera canônica para efeitos de crítica literária²⁹.

REFERÊNCIAS

Coleridge ST. *Biographia Literaria*. In: Shedd WGT. *The Complete Works of Samuel Taylor Coleridge*. Vol. III. Nova Iorque: Harper and Brothers; 1884.

Eggert P. *Securing the Past – Conservation in Art, Architecture and Literature*. Nova Iorque: Cambridge University Press; 2009.

Ferreira PT. Recensão crítica a *The Powers of Philology*. In: *Forma de Vida, Recensões*. 2015a. Disponível em <<http://formadevida.org/recensoes/60-hans-ulrich-gumbrecht-2003-the-powers-of-philology-dynamics-of-textual-scholarship-urbana-e-chicago-university-of-illinois-press>>.

Ferreira PT. Revogar obras literárias: o caso Pessoa. *Forma de Vida*, 2015b:5. Disponível em <<http://formadevida.org/ptferreirafd5>>.

Figueiredo Dias J. *Direito Penal, Parte Geral. Tomo I – Questões Fundamentais; A Doutrina Geral do Crime*. 2.^a ed. Coimbra: Coimbra Editora; 2012.

Gonçalves A. Prefácio. In: Kafka F. *O Processo*. Trad. Gonçalves A. 3.^a ed. Lisboa: Assírio & Alvim; 2006. p. 11-26.

²⁹ A propósito do desenvolvimento desta questão cf. Ferreira, 2015b.

Gumbrecht HU. *The Powers of Philology – Dynamics of Textual Scholarship*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press; 2003.

Menezes Cordeiro A. *Tratado de Direito Civil. Volume IV – Pessoas*. 3.^a ed. Coimbra: Almedina; 2011.

Oliveira Ascensão J. *Direito Civil – Direito de Autor e direitos conexos*. Coimbra: Coimbra Editora; 2012.

Pizarro J. *La mediación editorial – Sobre la vida póstuma de lo escrito*. Iberoamericana Editorial Vervuert; 2012a.

Pizarro J. *Pessoa Existe?* Lisboa: Ática; 2012b.

Schelling FWJ. *Philosophie der Kunst*. In: *Sämtliche Werke, Band V*. Estugarda e Ausburgo: J. G. Cotta'scher Verlag; 1859.

Whistler D. *Schelling's Theory of Symbolic Language: Forming the System of Identity*. Oxford: Oxford University Press; 2012.

Zenith R. *Introdução*. In: Pessoa F, Zenith R. *Livro do Desassossego*. 7.^a ed. Assírio & Alvim; 2007. p. 13-41.

Recebido em: 23/01/2016

Aceito em: 03/04/2016
