

VEREDAS

Revista da Associação Internacional de Lusitanistas

VOLUME 8



PORTO ALEGRE
2007

A AIL – Associação Internacional de Lusitanistas tem por finalidade o fomento dos estudos de língua, literatura e cultura dos países de língua portuguesa. Organiza congressos trienais dos sócios e participantes interessados, bem como co-patrocina eventos científicos em escala local. Publica a revista *Veredas* e colabora com instituições nacionais e internacionais vinculadas à lusofonia. Sua sede se localiza na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em Portugal, e seus órgãos diretivos são a Assembléia Geral dos sócios, um Conselho Diretivo e um Conselho Fiscal, com mandato de três anos. Seu patrimônio é formado pelas quotas dos associados e subsídios, doações e patrocínios de entidades nacionais ou estrangeiras, públicas, privadas ou cooperativas. Podem ser membros da AIL docentes universitários, pesquisadores e estudiosos aceitos pelo Conselho Diretivo e cuja admissão seja ratificada pela Assembléia Geral.

Conselho Diretivo

Presidente: Regina Zilberman, UFRGS
regina.zilberman@gmail.com

1º. Vice-Presidente: Carlos Reis, Univ. de Coimbra
c.a.reis@mail.telepac.pt

2º. Vice-Presidente: Elias Torres Feijó, Univ. de Santiago de Compostela
fjetorres@usc.es

Secretária-Geral: Maria da Glória Bordini, UFRGS
mgbordini@portoweb.com.br

Vogais: Ana Mafalda Leite (Univ. Nova de Lisboa); Benjamin Abdala Junior (Univ. São Paulo); Cristina Robalo Cordeiro (Univ. Coimbra); Ettore Finazzi-Agrò (Univ. Roma, La Sapienza); Fátima Celeste Ribeiro (Contacto, Serviços de Línguas, Lda); Helena Rebelo (Univ. da Madeira) M. Carmen Villarino Pardo (Univ. Santiago de Compostela); Sebastião Tavares de Pinho (Univ. Coimbra); Rolf Nagel (Univ. Duisburg); Teresa Cristina Cerdeira da Silva (Univ. Fed. do Rio de Janeiro).

Conselho Fiscal

Fátima Viegas Brauer-Figueiredo (Univ. Hamburgo); Laura Calcavante Padilha (Univ. Fed. Fluminense); Thomas Earle (Univ. Oxford)

Associe-se pela *homepage* da AIL:

www.lusitanistasail.net

Informações pelos *e-mails*:

[lusitanistasail@terra.com.br](mailto:ailusit@ci.uc.pt); ailusit@ci.uc.pt

Veredas

Revista de publicação anual

Volume 8 – Agosto de 2007

Diretor:

Regina Zilberman

Diretor Executivo:

Benjamin Abdala Junior

Conselho Redatorial:

Aníbal Pinto de Castro, Axel Schönberger, Claudio Guillén, Cleonice Berardinelli, Fernando Gil, Francisco Bethencourt, Helder Macedo, J. Romero de Magalhães, Jorge Couto, Maria Alzira Seixo, Marie-Hélène Piwnick, Ria Lemaire. *Por inerência:* Ana Mafalda Leite; Carlos Reis; Cristina Robalo Cordeiro; Elias Torres Feijó; Ettore Finazzi-Agrò; Fátima Celeste Ribeiro; Fátima Viegas Brauer-Figueiredo; Helena Rebelo; Laura Calcavante Padilha; M. Carmen Villarino Pardo; Maria da Glória Bordini; Rolf Nagel; Sebastião Tavares de Pinho; Teresa Cristina Cerdeira da Silva; Thomas Earle

Redação:

VEREDAS: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas

Endereço eletrônico: ailusit@ci.uc.pt

Realização:

Coordenação: Luiz Fagundes Duarte

Revisão: Tania Regina Ortiz Vernet

Capa: Atelier Henrique Cayatte – Lisboa, Portugal

Impressão e acabamento:

Evangraf, Porto Alegre, Brasil

ISSN 0874-5102

SUMÁRIO

EDITORIAL	09
LUIZ FAGUNDES DUARTE	
Tempo de perguntar	11
TEORIA E CRÍTICA DA CRÍTICA	
ALMUTH GRESILLON	
La critique génétique: origines, méthodes, théories, espaces, frontières	31
GIUSEPPE TAVANI	
O texto medieval e as suas “misérias e desventuras”	46
VANDA ANASTÁCIO	
Quando o papel interfere com a escrita: reflexões sobre alguns autógrafos do Segundo Marquês de Alorna	75
JOÃO DIONÍSIO	
<i>Criticus fit</i>	104
CRÍTICA E LINGUÍSTICA	
HEITOR MEGALE, SÍLVIO DE ALMEIDA TOLEDO NETO, PHABLO ROBERTO MARCHIS FACHIN, RENATA FERREIRA COSTA, VANESSA MARTINS DO MONTE	
Crítica textual: análise grafemática e pesquisa lingüística	127
LUÍS PRISTA	
Um manuscrito de João Félix Pereira: a <i>Carta</i> sobre a Reforma Ortográfica de Barbosa Leão	147

Editar Camilo Pessanha

Questões de método e de princípios

PAULO FRANCHETTI

Universidade Estadual de Campinas

No final do ano de 1995, quando foi lançada a edição portuguesa dos versos de Pessanha por mim organizada, iniciei a apresentação afirmando que *Clepsydra* é o nome de um livro que não existe.¹ Não existe como desenho seqüencial significativo, e nem sequer existe como conjunto avalizado por uma clara assunção autoral. Essa é a tese defendida ao longo das setenta páginas de introdução ao volume então apresentado ao público, e fundamentada também ao longo das outras setenta em que nele vêm dispostas as variantes e as considerações sobre o texto escolhido como base para o registro das anotações.

Em decorrência, os critérios para a ordenação seqüencial dos poemas e fragmentos nessa edição são propositadamente fluidos, já que não pretendi dotar o conjunto dos textos de uma ordem significativa. Daí que os tenha alinhado apenas de forma cronológica, segundo a data da primeira notícia que temos deles, seja autógrafo datado, referências de terceiros ou primeira versão impressa.

Já no que diz respeito ao texto de cada um dos poemas, o procedimento adotado, em consonância com esses princípios gerais, foi

¹ PESSANHA, Camilo. *Clepsydra*. Estabelecimento de texto, notas e comentários de Paulo Franchetti. Lisboa: Relógio d'Água, 1995.

apresentar no corpo do volume, como referência para a anotação das variantes, a versão que parecesse representar a última intervenção consistente do autor. Isto é: escolhi como textos-base, além do conjunto mais recente de autógrafos, que é o de 1916, os que traziam a indicação “limpa” ou “definitiva”, com que o poeta marcou várias versões existentes em seu caderno de trabalho. O objetivo desse procedimento não era, está claro, o de *fixar* um texto, mas apenas o de eliminar, tanto quanto possível, dos textos que até então líamos como canônicos, as variantes introduzidas pelos editores. Por outro lado, assumindo que o texto de Pessanha é melhor compreendido quando entendido como *work in progress*, tratei de listar, no aparato crítico, todas as versões correntes dos poemas de Pessanha ao longo do tempo da sua vida, bem como todas as intervenções do poeta, nos vários manuscritos e recortes de jornal, facultando ao leitor a escolha de versões e leituras que melhores lhe parecessem.

No que diz respeito à adoção do nome *Clepsydra* para denominar o conjunto dos textos recolhidos no livro, as considerações foram de outra ordem. O mais simples seria denominar o conjunto apenas de modo geral: versos ou poemas de Camilo Pessanha. Duas considerações me levaram a utilizar o nome para todo o conjunto. A primeira foi a de que a edição de 20 de forma alguma me parece ter sido concebida, supervisionada ou mesmo claramente sancionada por Camilo Pessanha. Por isso, não parecia razoável denominar *Clepsydra* apenas aquele conjunto e ajuntar os demais sob a denominação ‘outros’. Não vou repetir aqui todos os argumentos que desenvolvi na introdução ao volume há pouco mencionado, embora mais adiante os deva retomar de modo sumário. Registro, por agora, apenas que as primeiras edições foram feitas com material de vária procedência, e que o conjunto dos autógrafos que serviu de base à edição de 1920 continha apenas dezoto dos trinta poemas que integraram o volume. O próprio João de Castro Osório reconheceu o caráter precário da primeira edição, afirmando, em momentos vários, que o editor reuniu, para compor a *Clepsydra*, tudo o que havia disponível em jornais e em cópias de autógrafos, nos arquivos da família, e que desde a primeira edição era claro que outros textos deveriam ter integrado o limitado conjunto de 1920. Foi por assim o reconhecer que ele continuou a denominar *Clepsydra* ao conjunto dos poemas de Pessanha; e quando, em 1969, intitulou o vo-

lume *Clepsydra e outros poemas*, o fez apenas para poder dispor à parte uns poucos textos que julgou não estarem à altura (por incompletude ou pequena realização estética) ou não terem o mesmo tom dos demais.² Quanto à propriedade de incluir no conjunto principal dos poemas de Pessanha outros textos que não os que vieram na edição de 20, concordei, pois, plenamente com João de Castro Osório. Já no que diz respeito aos outros pontos, não pude concordar inteiramente com aquele editor. Não existindo àquela época (como até hoje não existem) testemunhos textuais que indicassem que o arranjo dos poemas na edição de 1920 fosse de autoria de Pessanha, é claro que tampouco poderia reconhecer a propriedade dos sucessivos rearranjos do próprio Castro Osório, segundo desenhos temáticos que ele atribuía a indicações orais de Pessanha; nem poderia concordar com a exclusão de alguns textos do corpo principal do volume, conforme o seu presumível acabamento formal ou estético.³

A segunda consideração foi esta: não podendo, por tudo que acabo de dizer, denominar *Clepsydra* apenas uma parte dos versos de Pessanha, e sendo o nome tradicionalmente, por obra das edições sucessivas, associado ao conjunto dos seus versos, e uma vez que não parecia advir daí maior mal, pareceu-me razoável manter o título e explicar, como o fiz, que ele não indicava qualquer desejo de ordenação temática ou formal na apresentação dos poemas. Não escapou essa oscilação à inteligência de Gustavo Rubim, que numa recensão anotou

² A seção “Outros poemas (não indicados para a *Clepsydra*)”, da edição de 1969, é composta pelos seguintes textos, agrupados em três subseções: a) “Poemas iniciais”, contendo *Lúbrica* (e a versão posterior, denominada *Desejos*), *Madrigal* e o *Soneto de Gelo*; b) “Poemas de ocasião e fragmentários”, contendo *Rosas de Inverno*, *Numa despedida*, “Fragmento de um hino” e “Imagem nocturna da cidade vista do alto”; e c) “Dois sonetos de satírica imitação”: *A miragem* e *Transfiguração*. O critério utilizado para a exclusão de alguns textos do corpo principal do volume revelará toda a sua inconsistência se considerarmos aqui unicamente dois casos: *Lúbrica* e *Roteiro da Vida*. *Lúbrica* aparecera, como parte do núcleo denominado *Clépsidra*, nas edições de 45 e 56, sendo daí excluído em 69; já o conjunto que Castro Osório denominou *Roteiro da Vida* e incluiu no núcleo denominado *Clepsydra* foi composto pelo editor, da seguinte forma: a primeira parte ficou sendo um poema já publicado na *Clépsidra* de 1945; a segunda e a terceira parte resultaram do agrupamento de três conjuntos encontrados no caderno de Macau, que não tinham indicação de seqüência, nem de formarem conjunto entre si ou com o poema já publicado em 1945, e que vinham, no mesmo caderno, numa ordem diferente daquela em que vieram na edição de Castro Osório.

³ Julguei por bem, por outro lado, manter à parte dois fragmentos de poemas reproduzidos de memória por terceiros, dos quais não há autógrafo ou publicação em vida de Pessanha, e dois sonetos de declarado intuito paródico ou satírico, enviados em carta a Trindade Coelho.

que só uma outra lógica, que ele chamou “poética”, me levava a denominar ainda *Clepsydra* ao conjunto dos textos que ali ajuntava. E não lhe escapou porque percebeu claramente o objetivo mais interpretativo do trabalho, que era “dar a reler na ‘Clepsydra’ o corpo necessariamente espectral de um livro que aceita no seu próprio título o emblema anacrônico do tempo medido pelo correr da água”.⁴

As razões que me levaram a esse esforço de restituir aos versos de Pessanha e ao conjunto tradicionalmente denominado *Clepsydra* o seu caráter movente, fluido e incerto, estão dadas na já referida “Introdução” e também numa história breve da construção da imagem de Pessanha como poeta e como personagem literária, publicada em 1993, numa revista acadêmica brasileira.⁵ Consistem, basicamente, no desejo de desmontar uma certa tradição de autoria e de eliminar, mesmo que em prejuízo eventual do acabamento do texto corrente de alguns poemas, as interferências dos primeiros editores da *Clepsydra*, Ana e João de Castro Osório. De fato, a leitura da grande quantidade de comentários que João de Castro Osório foi produzindo a cada nova edição da sua *Clepsydra* traz indicações suficientes, como julgo ter demonstrado, para que não aceitemos facilmente as sucessivas alterações por que passou o texto de vários poemas e o desenho geral do seu conjunto. Frequentemente contraditório sobre a origem das fontes de que se valeram ele e a editora de 1920, João de Castro Osório honestamente admite, em vários momentos, que interferiu nos poemas, corrigindo a pontuação, a métrica e a eufonia, e também acrescentando títulos. Além disso, como referi há pouco, esse editor alterou, de edição para edição, o número e a seqüência dos poemas, sempre em nome de um desenho significativo que alegava ter sido sugerido ou indicado verbalmente por Pessanha nos idos de 1915 ou 1916.

Uma primeira tarefa queurgia realizar era, assim, a eliminação dessas interferências. E como elas fossem muitas e os argumentos que as embasassem fossem precários, e também porque o editor disputava ferrenhamente a outros estudiosos o direito exclusivo de publicação e decisão sobre versões concorrentes de poemas ou versos, produzindo argumentos *ad hoc* e *ad hominem*, o princípio que me impus foi a dú-

⁴ RUBIM, Gustavo. O livro de água. *O Público*, Lisboa, 10 fev. 1996.

⁵ Camilo Pessanha – algumas considerações em contributo à sua biografia. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 21, 1993.

vida metódica: a menos que outros testemunhos corroborassem, não aceitaria o simples argumento de autoridade, que é o mais freqüente na maior parte das disputas que atravessam as dúzias de páginas introdutórias e de comentários presentes nas suas edições. Isso não significa, é claro, desmerecer o papel de João de Castro Osório como preservador e editor de poemas de Camilo Pessanha. Significa apenas que, ao invés da conveniência da homenagem cega a um membro de uma família ilustre de intelectuais, até hoje notável na cena cultural portuguesa, preferi a homenagem mais honesta que lhe podia prestar, vivendo nos anos de 1990: a continuação do seu trabalho com o maior rigor analítico de que era capaz.

Para atender ao mesmo objetivo de rigor, e para permitir aos interessados o acesso a todas as fontes de que dispus graças à pesquisa realizada em Lisboa, no Porto e em Macau, e graças especialmente à ajuda de amigos que me auxiliaram com fotocópias e transcrições de documentos que não estavam disponíveis para a consulta direta, tratei de colocar ao alcance do leitor, de forma clara e organizada, a maior soma possível de informações sobre a produção poética de Camilo Pessanha. Nos comentários extensos que constituem a terceira parte do volume, apresentei, assim, todas as informações textuais disponíveis sobre cada poema: autógrafos existentes, publicações, trechos de cartas e outros escritos de Pessanha que poderiam iluminar de alguma forma a gênese de algumas passagens etc. No registro das variantes, além das impressas, apresentei ainda a leitura de todas as versões autógrafas que pude compulsar, transcrevendo os trechos cancelados e os trechos substitutos, anotando ainda os gestos textuais do poeta, principalmente os que dizem respeito à forma e à ordem das substituições. Nesse trabalho, a não ser no caso de evidente má leitura de autógrafos que eu mesmo pude consultar (como se dá, por exemplo com os fragmentos que Castro Osório denominou “Roteiro da vida”), ou no caso de comprovada interferência do editor, não propus, por todas as razões que acabo de apresentar, que o texto oferecido à leitura no corpo principal do volume fosse exclusivo em relação a outras versões, ou mesmo o único aceitável em publicações com outro escopo ou outros pressupostos. Já no que diz respeito à apresentação dos poemas em ordem cronológica, e não segundo a ordem em que apareceram na edição de 1920 ou na de 1969, julguei mesmo necessário registrar: “A partir des-

te trabalho poder-se-á proceder, na leitura ou em publicações de diferente natureza, a novas ordenações e seleções, temática ou formalmente mais significativas, que pessoalmente não me julgo capaz de fazer, nem me sinto tentado a experimentar”.⁶

Causou-me, pois, algum espanto a leitura da edição crítica que dos mesmos textos – sem acrescentar qualquer informação nova ou documento que já não estivesse ali relacionado – fez, dois anos depois, Barbara Spaggiari.⁷ Proveio esse espanto de ver a autora referir-se à minha escolha do texto-base de alguns poemas como “erro grosseiro” e às divergências entre os critérios dela e os meus como erros “nem sempre veniais” em que eu teria incorrido. De fato, da apresentação do volume às notas aos poemas, esse é o tom com que se refere às divergências editoriais: uma opção entre o certo, que é o que ela propõe, e o errado, que é o que eu propus ou ela julga que eu propus. Mesmo que os dois trabalhos tivessem os mesmos pressupostos, o mesmo objetivo e os mesmos critérios, como não temos a mesma avaliação do valor dos testemunhos, nem da confiabilidade de alguns deles, creio que sempre sobraria margem para divergências e para escolhas diferentes, sem que essas divergências e escolhas tivessem de ser submetidas a uma dicotomia primária de certo ou errado. Não têm, entretanto, de modo algum, nem os mesmos pressupostos, nem os mesmos critérios, nem o mesmo objetivo; e isso torna ainda mais inaceitável que o olhar crítico e a apresentação de argumentos cedam lugar a postulações dogmáticas, ou ao furor religioso que se vaza na linguagem do pecado e da salvação.

Antes de passar ao exame das afirmações da editora italiana, devo referir que, em tudo o que vai abaixo, fez ela escola em Portugal. Se não escola, ao menos um aluno, o Sr. António Barahona.⁸ Trata-se de uma figura curiosa. Epígono deslumbrado e autoproclamado editor crítico, levou ao paroxismo não só o vezo religioso da sua mestra, mas ainda a sua fé de ser o escolhido – por, como Pessanha, também ele publicar versos – para a tarefa de edição. Tarefa essa, diga-se, para a qual lhe parecem faltar, em doses iguais, o preparo e a seriedade inte-

⁶ Op. cit., p. 47.

⁷ PESSANHA, Camilo. *Clepsidra e outros poemas*. Edição crítica, fixação do texto, introdução e notas de Barbara Spaggiari. Porto: Lello Editores, 1997. Embora a autora escreva, na *Advertência*, que “são pela primeira vez aqui utilizados documentos inéditos da Biblioteca Nacional de Lisboa e da Biblioteca Pública Municipal do Porto”, isso não é verdade.

⁸ PESSANHA, Camilo. *Clepsydra*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

lectual, além de discernimento. Por isso mesmo a sua edição é uma espécie de tributo cego à de Barbara Spaggiari. Tributo fatal, é certo, dadas as suas qualificações; mas tributo também conveniente, pois o andar colado à sombra da mestra lhe poupou a ele, como antes poupava a ela, quando andou colada a mim, o duro trato com os autógrafos de Pessanha e com quaisquer questões que exigissem reflexão e raciocínio acurado. Sendo assim, tudo o que eu poderia dizer sobre o seu trabalho fica dito ao tratar da sua fonte e matriz. E ganhamos todos: ele por apanhar menos, e o leitor – especialmente o português – por não ter de contemplar a que tem descido o rigor crítico no campo da edição de um dos principais poetas da língua e o que tem podido o oportunismo, mesmo em editoras sérias e de expressão no mercado livreiro, na área da poesia.

Vejamos agora em que consistem os vários tipos de diferença entre a edição de Barbara Spaggiari e a minha, e qual a importância dessas diferenças. Em primeiro lugar, há uma divergência de fundo: Spaggiari acredita que errei redondamente ao considerar que a edição de 1920 não pode ser tomada como definitiva e consoante à vontade do autor. Segundo ela, é possível afirmar que sim por um conjunto de razões de ordem diversa, que podem agrupar-se em dois arrazoados, que passo a expor.

O primeiro começa com uma argumentação de fundo psicológico. Camilo Pessanha pertenceria a um “tipo de poeta desistente”. Poetas dessa espécie “não conseguem vigiar totalmente a edição da sua obra; nem mostram interesse bastante por esse aspecto da própria atividade poética, que consideram ao mesmo tempo com indiferença e aborrecimento. O texto continua vivendo com o poeta, e modificando-se no tempo, como se, depois da composição, os poemas nunca acabassem de obsidiar o seu autor.” Por isso mesmo, o texto de Pessanha “é um *continuum*, em que a fluidez da matéria poética tarda a fixar-se na sua forma definitiva”. Nesse quadro, que me abstenho de comentar, a publicação em livro vai aparecer como uma necessidade ou quase como um alívio: “Nesse sentido, a primeira publicação dos poemas em volume orgânico, com a autorização do autor, constitui a etapa fundamental da sua história, pois interrompe o fluxo da elaboração e confe-

re, enfim, autonomia aos textos”.⁹ A notar apenas que aqui ainda não se afirma, antes pelo contrário, que Pessanha supervisionou a preparação do volume. A “autorização” a que se refere a autora é ou a de publicarem-se os seus poemas ou a sanção posterior, em carta de 1921, na qual Pessanha agradece a edição e os “cuidados da disposição (que é como eu próprio a faria)”. Spaggiari conclui, entretanto, que a carta de 1921 “equivale ao *imprimatur* do autor” à edição de 1920. Até aqui não há, como se vê, qualquer postulação de que a escolha dos poemas, ou o texto com que vieram em 20 ou ainda a sua divisão em “sonetos” e “poesias” possam ser atribuídos a Pessanha. A idéia é que, mesmo que não o sejam, podem ser tomados como tal, já que acredita que o poeta tenha concordado com a idéia da recolha e já que ele sancionou posteriormente a edição. O que não está dito aqui é, primeiro, que Pessanha fez questão de anotar, nos autógrafos datados de 1916, que eram transcritos “de memória”; segundo, que o editor recolheu no livro, a partir de publicações várias em jornais, uma dúzia de outros textos; terceiro, que os autógrafos traziam indicações claras de que alguns sonetos formavam conjuntos e que essas indicações não foram respeitadas pelo editor; quarto, que não há qualquer indicação, nem nos autógrafos, nem em qualquer outro documento, de que os poemas deviam ser divididos, na publicação em livro, em dois blocos, conforme fossem sonetos ou textos de forma variada; quinto, que a própria Ana de Castro Osório assumiu, em entrevista por ocasião do lançamento da edição de 1920, ter sido ela quem, de fato, realizara a edição e que o fez a partir de textos soltos e não de um conjunto organizado seqüencial e significativamente: “Há tempos, tendo eu ouvido alguém recitar versos seus, deturpando-os e truncando-os sem piedade, pensei que era absolutamente necessário reunir num volume algumas das suas melhores poesias. Então, sem dizer ao poeta os meus planos, pedi-lhe que fosse ditando versos seus, pois queria guardá-los num caderno. Camilo Pessanha ditou-me algumas belas poesias. E foi assim que nasceu a *Clepsydra*.”¹⁰ Spaggiari não refere este trecho da entrevista, muito me-

⁹ Op. cit., p. 10-1.

¹⁰ A entrevista foi publicada no *Diário de Lisboa*, em 21 de abril de 1921, e reproduzida, um ano depois, num jornal de Macau: *O Liberal*, n. 34, de 30 de abril de 1922. Não temos registro da reação de Pessanha a tais afirmativas, e não há correspondência conhecida entre o poeta e Ana de Castro Osório datada de depois da publicação da entrevista. O texto encontra-se reproduzido a páginas 82-83 do volume *Homenagem a Camilo Pessanha*, organizado por Daniel Pires e publicado em Macau, em 1990, pelo Instituto Português do Oriente e Instituto Cul-

nos o transcreve. Mas deveria ser a aceitação desta versão a decorrência lógica dos argumentos com que ela começa o seu arrazoado psicológico sobre o tipo do poeta desistente. E já que a autora aceita como boa a informação de Castro Osório de que Pessanha ficara de enviar de Macau alguns poemas para completar o livro (entre eles, um soneto que completaria o díptico *Vénus*, o soneto que começa “Ó Madalena, ó cabelos de rastos”, e mais outros sete), e que só não o fez por causa da mesma “abulia”, se quisesse pensar consistentemente teria de concluir que a *Clepsydra* de 1920 não é, nem no conjunto textual, nem na sua ordenação, de responsabilidade de Pessanha. Não só porque o considera assim abúlico e desistente, mas também e principalmente porque aceita que não eram só aqueles os textos que o poeta planejara incluir no volume. Como não leva até o fim o raciocínio, o resultado é um argumento contraditório, logicamente insubsistente. E porque toma posição sem expor e considerar criticamente todos os testemunhos existentes, acaba por produzir uma tese incongruente, cujas consequências para o trabalho de edição trataremos de apontar logo mais.

Resta, assim, desse primeiro arrazoado, um único ponto de apoio para a afirmação de que a primeira edição da *Clepsydra* é um “volume orgânico”: a carta de Camilo Pessanha de 1921. É um apoio frágil. Considerando os dados acima e também a relação entre o poeta e a família Osório, considerando atentamente o tom do texto e ainda o fato de que é apenas no bojo de uma carta de apresentação de um companheiro de maçonaria que o poeta dedica dois parágrafos à edição do volume, e considerando, acima de tudo, que Pessanha ali declara não só a sua “comoção” – que tanto se refere à publicação, quanto à notícia que teve de uma conferência realizada por João de Castro Osório –, mas também a sua “surpresa” com a publicação, não posso reconhecer nesse documento, de forma alguma, o equivalente de um *imprimatur*.¹¹

O segundo arrazoado de Spaggiari pode ser resumido assim: a escolha e a ordem dos poemas são de autoria de Pessanha, porque ele transcreveu um conjunto de 18 poemas expressamente para a publicação do livro – são os autógrafos da Biblioteca Nacional, em que se lê a

tural de Macau.

¹¹ A reprodução completa da carta pode ser consultada em: PESSANHA, C. *Cartas a Alberto Osório de Castro, João Baptista de Castro e Ana de Castro Osório*. Recolha, transcrição e notas de Maria José de Lancastre. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984. p. 83.

data “janeiro, 15, 916”; porque “a lista autógrafa, encontrada por Franchetti no mesmo espólio [...] contém os primeiros versos de 10 poemas, todos incluídos na edição de 1920”; e porque “uma análise da estrutura do livro revela que a *Clepsydra* de 1920 é construída segundo parâmetros comuns às teorias literárias da época, que ficam evidentes e estruturam solidamente o livro”.¹² Quanto ao primeiro argumento, o que importa registrar, além do que já foi há pouco arrolado, é que mesmo esse conjunto, embora seja a versão mais recente que nos restou desses poemas, não tem o caráter que lhe quer atribuir a autora, pois ali se lê claramente a indicação “de memória”, como em tantos outros documentos distribuídos por Pessanha a amigos de Lisboa; isto é: o registro impede que atribuamos a esses textos o mesmo estatuto daqueles que, no seu caderno de Macau, o poeta identificava como versão “Limpa” ou “definitiva” e impede também que consideremos outras versões concorrentes, anotadas da mesma maneira, como versões abandonadas em favor de uma versão “definitiva”, produzida expressamente para a publicação do livro.¹³ Isso é tudo o que se pode concluir objetivamente. Não imagino como se possa, da sua consideração, extrair a prova de que eles sancionam a edição de 20 seja na escolha dos poemas, seja na ordem em que eles ali vêm. Quanto ao segundo argumento, a lista por mim encontrada, devo dizer que sequer entendo que a tenha mencionado em apoio às suas teses. Só a pôde mencionar, na verdade, porque não a transcreveu. Se o tivesse feito, o leitor veria claramente que os poemas aparecem ordenados de forma muito diferente daquela em que vieram na edição de 20, que a sucessão dos poemas não parece ter ali nenhum desenho e, por fim, que a lista alterna, de modo assistemático, sonetos e poemas de forma variada. Já quanto ao terceiro argumento, depois de tudo o que vem aqui exposto, faz ainda menos sentido, porque o que ele diz é: o livro foi publicado em 1920 e apresenta uma dada divisão e ordem interna; a análise do livro demonstra que ele, de fato, corresponde à época em que foi publicado. Creio que esse volteio tautológico é uma resposta a um passo em que escrevi que “com exceção de Castro Osório, a crítica não tem achado muito sentido na divisão do livro em duas partes. Na

¹² Op. cit., p. 15.

¹³ Ou seja, só o critério de consignar a última intervenção consistente do autor é que pode embasar rigorosamente a escolha desses textos como texto-base para a anotação das variantes. Foi por isso que assim o fiz.

verdade, não tenho conhecimento de qualquer trabalho que demonstre convincentemente o caráter de *livro* – isto é, conjunto de poemas organizado seqüencialmente segundo algum princípio significativo – da *Clepsydra* de 1920”.¹⁴ No entanto, já em 1996, num texto apresentado num colóquio brasileiro de que também participou Barbara Spaggiari, atentei para a finura do desenho significativo da primeira parte da edição de 20, que os documentos existentes só me permitem atribuir a Ana de Castro Osório.¹⁵ Ou seja, o problema não é saber se existe um desenho temático em cada parte do livro de 1920, mas se se justificam as duas partes e – o mais importante – se temos alguma indicação segura de que o desenho possa ser atribuído a Pessanha. Eu julgo que não pode. Spaggiari julga que tem de atribuí-lo, mesmo que para isso tenha de fazer as provas dizerem o que, positivamente, não dizem ou, como é o caso da lista por mim encontrada, dizerem exatamente o contrário do que dizem.

Até aqui, discuti as divergências reais, de princípio, entre as duas edições, e os argumentos que as embasam. Outras há, e, embora não sejam muitas, dividem-se em duas espécies, que merecem comentários separados.

Um primeiro bloco, que é pequeno, contém as divergências que são justas achegas à minha edição e fico feliz de poder consignar aqui. Spaggiari notou que transcrevi incorretamente uma palavra no verso 12 do soneto “Quando voltei encontrei os meus passos” transcrevi “esta”, por “essa”; notou também que, na segunda vez que me referi ao ano de publicação do poema que começa “Não sei se é amor...”, enganei-me e grafiei 1899 por 1889; finalmente, notou que me escapou uma variante em relação ao texto, por mim adotado, do poema “Na cadeia os bandidos presos”. Por elas só posso agradecer e garantir que esses problemas serão eliminados numa futura edição.¹⁶

¹⁴ A frase vem na p. 42 da edição de 1995. Na seqüência, transcrevia este comentário de Esther de Lemos: “A Clepsidra não constitui um todo organizado; é, sob aquele título, uma colectânea de poemas de Camilo Pessanha [...]”.

¹⁵ *Clepsydra*: poemas de Camilo Pessanha - reflexões para uma história de leitura e uma proposta de edição. *Quinto Império*: Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa, Salvador, n. 7, ago.-dez. 1996.

¹⁶ Os textos a retificar encontram-se nas p. 103, 93 e 153, respectivamente.

Já o segundo bloco é aparentemente mais numeroso, e diz respeito a divergências na leitura dos autógrafos e na escolha do texto-base de um poema importante.

Na escolha do texto-base, encontramos o que Spaggiari considera o meu erro maior – “um dos erros mais grosseiros”, escreve ela, na p. 128 – que julga seu dever “corrigir”: o caso do *Violoncelo*. Ao invés de anotar as variantes a partir da versão que veio na *Clepsydra* de 1920, eu o fiz a partir do autógrafo que julguei mais recente, que é o que pertence ao espólio de Carlos Amaro. Spaggiari anota que se trataria de uma versão mais antiga do que a da *Clepsydra* e que a inversão da rima nos últimos versos “apenas sugere que Pessanha, como lhe era freqüente, escreveu de memória o texto dedicado ao seu amigo Carlos Amaro, equivocando-se no final do poema, cujo esquema é bastante artificioso para ser facilmente retido”. No afã de corrigir o meu “erro”, por fim, escreve que aceito a versão Carlos Amaro “como texto ‘definitivo’”.

Em primeiro lugar, é preciso registrar que o texto não traz a anotação “de memória” com que Pessanha de regra marcou os poemas que assim transcreveu; inclusive, como vimos, os autógrafos produzidos em casa de Ana de Castro Osório e que foram utilizados na primeira edição da *Clepsydra*. Essa ‘sugestão’ não tem, portanto, nenhum solo firme em que se apóie. Por outro lado, é curioso que Spaggiari tente diminuir a importância do manuscrito Carlos Amaro com a alegação que ele é transcrito “de memória”, quando aceita sem qualquer problema os textos da Biblioteca Nacional, que trazem a indicação “de memória” do próprio punho do poeta. Também é preciso corrigir a afirmação de que postulei a versão do manuscrito Carlos Amaro como “definitivo”. Não o fiz nem neste caso, nem em outro qualquer. As aspas com que a autora marcou a palavra (atribuindo o termo ao meu discurso) são, portanto, falsas, bem como a sua afirmação geral. Um terceiro ponto a destacar é o argumento de que o esquema do poema é “bastante artificioso para ser facilmente retido”. Não vou comentar a distinção de cariz romântico entre o que seja “artificioso” ou não-artificioso em poesia; tampouco me disponho a discutir a postulação, decorrente dessa distinção, de que é difícil decorar um texto “artificioso”. Mas, mesmo que aceitasse esses parâmetros, ainda assim chegaria a conclusão diversa daquela a que chegou Spaggiari, pois seria justa-

mente a preservação do mesmo esquema rímico em todas as estrofes o mais fácil artifício mnemônico de que se poderia valer o poeta, para o reproduzir. Isto é: mesmo que aceitasse escolher o texto-base a partir de considerações e conceitos desse nível, julgaria que o mais plausível seria que o poeta mantivesse a constância rímica das estrofes, e não que a abandonasse, como faz na versão Carlos Amaro. Donde concluiria que, se alterou a estrutura rímica, alterou-a voluntariamente. Mas essas questões, de fato, não me parecem pertinentes. Ainda que o fossem, não se aplicariam ao caso presente, pois, como já vimos, não há, no texto do manuscrito Carlos Amaro, nenhuma indicação de que tenha sido produzido de memória.

Uma última consideração se faz necessária, no que diz respeito a esse poema: já chamei a atenção, tanto na edição brasileira, quanto na portuguesa, para o fato de que a ortografia adotada no autógrafo pertencente ao espólio de Carlos Amaro é já moderna, sem consoantes dobradas. Spaggiari não parece avaliar corretamente esse dado, que a impediria de supor que está frente a uma versão muito antiga do poema. De fato, a ortografia indica que o texto é posterior a 1911, pois é de setembro desse ano a portaria governamental que atualiza o sistema ortográfico. Como sabemos que Pessanha deixou Portugal em fevereiro de 1909 e só retornou a esse país no final de 1915, temos três situações possíveis: ou o poeta, entre 1911 e 1915, remeteu o poema a Carlos Amaro, de Macau, onde tinha o caderno e por isso não o anotou como transcrito “de memória”; ou lhe deu o autógrafo quando estava em Lisboa, na mesma ocasião em que produziu os autógrafos hoje depositados na Biblioteca Nacional; ou o enviou de Macau, depois de chegar de Portugal, em maio de 1916. A hipótese do envio desde Macau é a mais forte, não só pela falta da anotação “de memória” presente nos documentos produzidos em Lisboa em 1915/1916, mas também pelo papel azul pautado e pelas marcas de dobra, no autógrafo, que reforçam a idéia de envio postal. Não temos outro autógrafo desse poema, senão o que pertenceu a Danilo Barreiros e está vazado na velha ortografia. Portanto, é o autógrafo Carlos Amaro o documento mais recente e fidedigno hoje disponível. Para contestar a minha escolha, Spaggiari aposta em que a versão que veio na *Clepsydra* de 1920 foi feita sobre algum documento que se perdeu, porém mais atualizado e, sobretudo, mais correto do que o que eu usei. Ora, só há aqui duas hi-

póteses plausíveis, dentro do seu quadro de referências: ou o poema foi anotado por Pessanha, juntamente com os demais, em casa de Ana de Castro Osório, ou foi ditado naquela ocasião. Mas se no autógrafo do espólio de Carlos Amaro, que não traz a indicação “de memória”, o poema vem assim, como eu poderia preteri-lo em nome de outra versão, de que não há testemunho autógrafo, e que, se foi registrada pelo poeta, o foi numa situação em que ele teve o cuidado de anotar que estava transcrevendo de memória, isto é, sem poder consultar os seus registros escritos? Só para encerrar a discussão deste caso, queria sugerir que, mantendo a versão da *Clepsydra* de 1920, Spaggiari, como fez em outros poemas que saíram com problemas nessa edição, ao menos considere a possibilidade de acertar, pelos dois documentos autógrafos, a pontuação da primeira estrofe, pois ambos trazem ponto depois de “convulsionadas”, fazendo com que esse adjetivo se refira imediatamente a “arcadas” e não a “pontes”, como veio na primeira edição.

No que toca à leitura do caderno de Macau, temos poucos desacordos, e é fácil verificar que os reparos agressivos de Spaggiari se devem menos a uma real divergência do que a uma estratégia de valorização do seu trabalho, e de diferenciação em relação ao meu, pois é claro à análise que Spaggiari dele se vale todo o tempo, inclusive e principalmente quando não o confessa, o que várias vezes me fez passar do estado de espanto inicial para outro, de indignação. Para que se possa aferir a qualidade científica do trabalho da autora – que, na “Nota introdutória”, o opõe ao meu com a justificativa que o dela “reclama a sua origem na escola filológica italiana” –, basta verificar que Spaggiari não teve acesso aos autógrafos de Macau em reprodução decente. Que não os consultou em Macau, ela mesma o declara. Mas que se valeu das minhas transcrições, poucas vezes admite, afirmando que fez as suas a partir de uma reprodução fotográfica do caderno. Se alegasse que utilizou a reprodução que veio na *Revista de Cultura* (Macau: 1990), seus argumentos mereceriam, em princípio, maior consideração. Afinal, é essa uma bela edição e os documentos ali se lêem tão bem quanto se pode ler, quando não se dispõe dos originais. Mas não foi essa a fonte de que se utilizou a autora. Aliás, se fosse, as divergências provavelmente não existiriam. Mas ela nem mesmo refere a *Revista de Cultura*. “Leu” os autógrafos, como vemos na p. 42, na reprodução publicada pela Biblioteca Nacional de Macau, em 1986. Ora,

essa reprodução é de péssima qualidade e fica imediatamente claro, para quem a consultar, que é impossível que Spaggiari tenha podido anotar as variantes todas que anota a partir dela. Se ao menos calasse sobre a fonte, poderia ter sido mais convincente. Não o fez, porém, e, tendo em mãos apenas esse borrão que é a publicação de 1986, tenta escorar com ele as objeções insustentáveis que faz à minha leitura dos originais de Pessanha. Isso se dá, por exemplo, na p. 284, nota 246; na p. 124; na p. 290, nota 287; e nas páginas 166-7.

Na p. 284 o caso é simples: fiando-se numa reprodução muito ruim, anota simplesmente “a segunda palavra fica ilegível; PF, p. 198, propõe ‘constelação’”. Nem seria preciso ir ao original. Bastaria aqui a consulta à *Revista de Cultura* para ver que a palavra se lê nitidamente. Um pouco mais grave é o segundo caso, o da p. 124. Trata-se da leitura de um recorte de jornal, em que veio o poema intitulado *Queda* e que tem por primeiro verso “O meu coração desce,”. Quando lê o verso 10, anota: “não é visível no recorte, devida [sic] a uma mancha de tinta, a eventual vírgula depois de *Atono*”. Ora, não há mancha de tinta no original e nem na reprodução da *Revista de Cultura* e em ambos a vírgula tipográfica é limpidamente visível.¹⁷ O que há é um empastelamento na reprodução que a autora utilizou. Mas esse caso serve para demonstrar ainda outro ponto: de que tipo de argumento se vale a autora, quando quer consertar um dos meus “erros”. No caso, a leitura “Atono, miserando,” que propus como texto-base. Da vírgula invisível, Spaggiari passa a outro argumento, que reproduz: “A variante *Atono*, impressa em A e não corrigida por Pessanha no Caderno, pode ter gerado, na forma manuscrita, a leitura *Atomo*, tendo em conta que faltava o acento na vogal inicial (pois Pessanha escrevia *Atomo*, e não *Átomo*).[...] A lição *Atomo* é, aliás, muito mais conforme quer ao tom geral do poema, quer à sua estrutura formal: o ritmo e os acentos do verso correspondem, de facto, aos vv. 6 e 14 [...] Todos têm acento inicial na primeira sílaba, destacando-se dos restantes, que têm um ritmo as-

¹⁷ Mesmo não tendo acesso aos autógrafos ou à reprodução deles na *Revista de Cultura de Macau*, a autora poderia fugir à afirmação enganosa: bastava-lhe olhar a reprodução do recorte do jornal que apareceu na revista *Persona*, que ela refere na sua bibliografia. Cf. *Persona*, Porto, n. 10, p. 65, jul. 1984. Além da reprodução da *Revista de Cultura* e da *Persona*, também estava disponível, desde 1991, uma reprodução bastante legível desse documento no catálogo da Exposição Bibliográfica Itinerante em Portugal: 70^o aniversário da primeira edição da *Clepsidra* (org. por Daniel Pires). Lisboa/Macau: Instituto Português do Oriente, Fundação Oriente e Missão de Macau em Lisboa, p. 32.

cedente, com uma sílaba átona no começo.” Este argumento se divide em três partes, que são os motivos de a autora ter *fixado* a versão da *Clepsydra* e não a do jornal. A primeira consideração é que “atono” pode ser, afinal, apenas um erro tipográfico. Essa parte do argumento é a menos importante e é um bocado confusa. Mas como a autora parece mover-se num universo de pura suposição com vistas à defesa da versão Osório, creio que poderia ser mais persuasiva se invertesse o raciocínio: Pessanha teria escrito “atomo” e o tipógrafo do jornal teria lido “atono”.¹⁸ A segunda parte do argumento é uma consideração de caráter estilístico: “átomo miserando” seria “muito mais conforme ao tom geral do poema”. Absolutamente não concordo, e continuo com a opinião de Alfredo Margarido, que, depois da reprodução dos manuscritos e recortes do Caderno, na revista *Persona*, nº 10, escreveu, no número seguinte do mesmo periódico: “O recorte de Macau diz: *Átono, miserando*, enquanto a lição da *Clepsidra* compilada por João de Castro Osório ensina: *Átomo miserando*. A primeira versão, a do caderno, está mais de acordo com o ritmo e o sentido do poema e elimina sobretudo o junqueiriano involuntário que assim lhe foi inculcado.” (p. 81). Mas o ponto que vale a pena frisar aqui é a terceira parte do argumento, aquela em que Spaggiari nos diz que “átomo” é preferível porque corresponde melhor ao ritmo de outros versos que começam por uma tônica. Na sua leitura, assim, “átomo” é uma palavra proparoxítone, enquanto a outra seria paroxítone. Isso numa frase em que, em

¹⁸ Este é um dos casos em que João de Castro Osório é contraditório sobre a fonte que utilizou (ele ora diz que foi esse um dos textos ditados pelo poeta em 1916, ora que utilizou uma cópia de autógrafo enviado por terceiro). Spaggiari parece reconhecer a contradição e deve ter percebido que ela enfraquece a defesa da versão da *Clepsydra* de 1920. Isso explicaria os seus comentários e especulações sobre a fonte do editor de 1920, pois ela postula que o editor seguiu uma cópia – e não um ditado –, que essa cópia deveria ser de uma versão posterior à que está no Caderno, que essa cópia, por alguma razão, “tem probabilidade” de ser autêntica e, finalmente, que essa mesma cópia “tem fortes probabilidades de ser, efectivamente, a lição definitiva, escolhida pelo poeta por volta de 1908 ou 1916”. Por outro lado, para a autora parece ter havido ainda uma outra cópia manuscrita, a que ela se refere quando aventa mais uma hipótese sobre a introdução da variante “átomo”, e que ficamos sem saber se seria a mesma de que se valeu o editor da *Clepsydra* de 1920, e se seria autógrafa ou apógrafa. Em suma: há aqui um *imbroglio* que não pode e talvez não deva ser decifrado, pois, ao que tudo indica, a estratégia argumentativa de Spaggiari consiste justamente em confundir os dados, lançar hipóteses não fundamentadas, progredir de uma para outra com forte gradação de adjetivos e advérbios e obter, assim, uma aparência de demonstração que conduza à conformidade com o *parti-pris*, que é a aceitação da versão Osório e a recusa a fundamentalista a qualquer divergência.

português, ela mesma ou o revisor da Lello, escreveu com a tonicidade correta a forma feminina do adjetivo: *átona*. Não só pelas ilações a que conduz na “fixação do texto”, enganos desse tipo são preocupantes numa obra dessa natureza. As dificuldades da autora com a tonicidade, a classificação e divisão silábica das palavras portuguesas não são, porém, recentes. Já na sua edição de 1983, entre outras passagens que mereceriam citação, encontramos esta: “Le rime sono in prevalenza piane, ma Pessanha no rinuncia anche in questa sede alla sua predilezione per i proparossitoni: cf. ad es. *fráguas:águas* (55,11:14), *inválidos:pálidos* (51,13:16), *vário:aviário* (15,9:10), *aquário:tumultuário* (29,6:8), *solitário:calvário* (32,9:10), *antipático:aquático* (7,2:3), *liquescência:transparência* (44,15:18), *propício:sacrifício* (41,26:28), *cômico:anatômico* (42,9:11).” E esta outra: “In Poema final” (v. 2 *fulgurações / azuis, vermelhos de hemoptise*), [nota: a barra oblíqua não indica aqui, como poderia parecer, divisão de verso: todas a palavras ocorrem na mesma linha] la sequenza Sost. + Agg. o Sost. + Compl. viene alterata dalla presenza di *vermelhos*, che dal punto di vista grammaticale è sì un sostantivo, ma posto qui a diretto contatto con l’aggettivo *azuis*, indicante and’esso un colore. La disposizione chiasmica degli elementi [...] conferisce a *vermelhos* un valore incerto, a metà fra sostantivo e aggettivo. Quasi che le *fulgurações* (unico vero sostantivo su cui gravita il resto del verso) fossero lampi intermittenti, ora di un azzurro freddo e metallico, ora invece rossi come il sangue che macchia il fazzoletto di un tísico”.¹⁹ Ora, tanto pelo material utilizado para consulta e leitura de autógrafos, quanto pelo tipo de considerações tecidas pela autora, em 1983 como em 1997, devo aqui dizer que sai injustamente maltratada a nobre tradição da filologia italiana de que se reclama ostensivamente a autora para opor-se ao “brasileiro”, que é como se refere a este autor.

Como também sai maltratada a mesma tradição, quando se evidencia – nos dois últimos casos daquela série exemplar de divergências (p. 290, nota 287; e 166-7) – o procedimento pouco ortodoxo des-

¹⁹ Tampouco parece muito precisa em outros aspectos, mais propriamente históricos, quanto à introdução ou origem do vocabulário poético em língua portuguesa, como se pode ver nesta afirmação, em comentário ao poema “Eu vi a luz em um país perdido.”: il sintagma *minha alma*, calco del francese *mon âme* e imperversante nella poesia portoghese *fim-do-século*, [...]. In.: PESSANHA, Camilo. *Clepsidra* (a cura di Barbara Spaggiari). Bari: Adriatica Editrice, 1983. p. 64, p. 66 e p. 245, rispettivamente.

sa sua autoproclamada representante, que consiste em fazer de conta que leu o que não pôde ler e que julgou com propriedade o que não tinha elementos para poder avaliar. De fato, não é preciso aqui longa demonstração: basta que o leitor compare, no tocante aos poemas que comparecem nessas páginas, as leituras que vêm nas duas edições e que verifique depois a ilegibilidade da reprodução utilizada por Spaggiari. Desmascarar-se-á, com este simples recurso às fontes, o artifício e revelar-se-ão afinal ridículas as passagens em que a autora, sobranceiramente, ajuíza e sentencia sobre a exatidão ou a propriedade das minhas leituras.

O caso mais grave de má utilização de anotações de terceiros e de leviandade ao fazê-lo ainda não é nenhum desses, mas o da anotação do aparato genético e dos comentários estilísticos ao soneto que começa “Quando voltei encontrei os meus passos”.

Já na edição de 1983, Spaggiari se confundira totalmente na análise das versões deste texto. O caso é o seguinte: temos três versões do soneto. A primeira é o texto do jornal *O Progresso*, de 22/1/1898; a segunda é uma versão manuscrita que resulta de uma série de intervenções do poeta sobre o texto do jornal; a terceira integra o conjunto de manuscritos de 1916, depositados hoje na Biblioteca Nacional. Quando João de Castro Osório consultou as fotocópias do Caderno, para preparar a sua edição de 1969, anotou as variantes de uma forma inexplicável: apesar de a versão manuscrita ser a transcrição das intervenções sobre o recorte de *O Progresso*, Castro Osório afirmou que ela lhe era anterior. Fez, assim, uma anotação de variantes que apresentava uma evolução em direção ao texto de 1916. Ou seja, ao invés de mostrar que Pessanha redigiu uma primeira versão que era mais próxima da de 1916, e que no entretempo fez modificações que depois não manteve, preferiu, decerto para fortalecer o seu argumento habitual – qual seja, o de que as versões que possuía eram as mais recentes e definitivas – ir contra aquilo que, mesmo em fotocópias, era evidente: que houve três versões do soneto e que a do autógrafo de 1916 recuperava em vários pontos a primeira versão, abandonando modificações manuscritas sobre o texto do jornal.

Pois bem, Spaggiari, que realizou a sua primeira edição contando exclusivamente com as informações de Castro Osório, incorre

no mesmo engano. De fato, naquela época não tinha como não o fazer, uma vez que os autógrafos não estavam disponíveis e ela, por princípio, em 1983 como em 1997, não duvidava das informações de Castro Osório. Como Spaggiari, além de buscar a fixação do texto, também procedeu à análise estilística das variantes, acabou produzindo uma análise equivocada do sentido das alterações, cuja leitura é hoje divertida. Foi por compreender as contingências daquele seu primeiro trabalho de edição de Pessanha que não fez menção direta, nem na edição brasileira, nem na portuguesa, a esses e outros enganos da autora. Mas agora a situação é muito diferente. Depois de acessíveis os autógrafos, e depois da leitura que eu mesmo fiz do caderno de Macau, não é aceitável que enganos desse tipo continuem a ocorrer. Principalmente não é aceitável que o aparato crítico seja correto, as leituras das correções autógrafas e do manuscrito sejam registradas na ordem em que de fato ocorreram e que, na análise estilística, os comentários da autora reproduzam, com pequenas modificações, os da edição de 1983, invertendo a ordem das versões e procedendo como se o registro das variantes e versões já não estivesse corrigido. Nesse sentido, a leitura da p. 100 do volume de 1997, é um tanto desnorteante: contra as próprias anotações a autora sistematicamente entende que a ordem das versões é ainda a que consignou, em 1983, segundo a informação distorcida de João de Castro Osório. Produz assim um texto incongruente, e que revela, mais uma vez, a livre incorporação de leituras mais modernas dos documentos, sem a correspondente aceitação das modificações que elas acarretariam para o seu próprio discurso analítico e interpretativo.

Não vou me deter em todos os exemplos, mas creio que é necessário fazer uma análise deste caso, já que é bastante ilustrativo do nível de rigor analítico da autora, bem como da natureza e embasamento dos seus argumentos filológicos.

Vamos considerar aqui, portanto, apenas um pequeno conjunto: a primeira quadra do soneto, com as sucessivas versões autógrafas dos três últimos versos dela, e, por fim, os comentários de Spaggiari. Na primeira versão, a do jornal, vinha:

- 1 Quando voltei encontrei os meus passos
- 2 Ainda vivos sobre a húmida areia.
- 3 A fugitiva hora – encontrei-a

4 E reviveu sob os meus olhos baços.

Na segunda versão, que é uma intervenção manuscrita sobre o texto do jornal, lemos:

- 1 Quando voltei encontrei os meus passos
- 2 Ainda vivos sobre a humida areia.
- 3 A fugitiva hora reencontrei-a
- 4 Tão rediviva, em fugitivos traços.

Essa versão do v. 3 foi cancelada, e uma nova foi escrita à direita do texto impresso: 3 A tão antiga hora! Reevoquei-a /. É essa que é passada a limpo, na cópia manuscrita, com uma modificação de pontuação:

- 1 Quando voltei encontrei os meus passos
- 2 Ainda vivos, sobre a húmida areia.
- 3 A tão antiga hora, – reevoquei-a,
- 4 Tão rediviva, em fugitivos traços.

Finalmente, no manuscrito de 1916, lemos:

- 1 Quando voltei encontrei os meus passos
- 2 Ainda frescos sobre a húmida areia.
- 3 A fugitiva hora, reevoquei-a,
- 4 – Tão rediviva!, nos meus olhos baços...

Spaggiari comenta assim: “No v. 3, *tão antiga* é abandonado em favor de *fugitiva*, conforme a tendência usual em Pessanha para substituir *tão* + adjetivo por uma só forma adjetival, de medida silábica equivalente (aqui *Tão* + adj. trissilábico → um só adjetivo quadrisilábico). No caso vertente, o quadrisilabo *fugitiva* é extraído do v. 4 da redação mais antiga (*em fugitivos traços*) e produz, no v. 2, a forma aliterante *frescos* em lugar de *vivos*. Ainda no v. 3, a palavra em rima *reencontrei-a* da versão intermédia, conflitual em relação com *encontrei* no primeiro verso, é então substituída pela lição original (*reevo-*

quei-a). Igualmente, *e reviveu* (v. 4) representa uma tentativa, logo abandonada, para suprir *tão rediviva* no começo do verso: finalmente o poeta prefere o adjetivo ao verbo, pois consegue mais uma correspondência com *fugitiva* do v. 3, e até uma rima interna”.²⁰

Esse comentário é, em linhas gerais, o mesmo que encontramos na edição de 1983 (p. 321-2), quando a autora ainda acreditava que a ordem das versões era outra. É fácil ver a confusão. Só invertendo a ordem dos testemunhos é possível dizer que “fugitiva” vem substituir “tão antiga”, quando só a versão intermediária traz essa última forma. E só a ignorância da ordem das intervenções poderia permitir a formulação da hipótese de que nestes versos e versões se constata uma tendência estilística de Pessanha, que consistiria em evitar a forma *tão+adjetivo*, quando é justamente essa forma que é introduzida no verso 4 da segunda versão para persistir até a de 1916. É porque ainda está lendo na cronologia inversa, e desprezando uma versão intermediária, que pode pensar que o adjetivo *fugitiva* “é extraído do v. 4 da versão mais antiga” (que é: “E reviveu sob os meus olhos baços”), ou que seja a sua introdução que tenha “produzido” a forma aliterante *frescos* (sem entrar no mérito das questões implicadas por essa forma de conceber a composição poética), quando, na verdade o adjetivo já está nessa posição nas duas primeiras versões. É também por julgar que a cópia manuscrita é a primeira versão, como o fazia em 1983, que pode dizer que *reevoquei-a* é a lição original. E é também por isso que pode, finalmente, pensar que *e reviveu* foi uma versão intermediária, isto é, que veio depois de *tão rediviva*, talvez consoante à lei, por ela descoberta, de eliminação da forma *tão+adj*. Dessa trapalhada, creio que só se pode concluir que, embora na edição de 1997, Spaggiari transcreva no aparato genético as minhas leituras dos autógrafos, nem por isso dá conta de que essa transcrição invalida a sua análise da ordem e do sentido das intervenções de Pessanha.²¹

²⁰ Op. cit., p. 100. A anotação das variantes e o “aparato genético” se encontram na p. 98-9.

²¹ A propósito das versões desse soneto e do seu sentido, consultar o meu ensaio *Uma poética da nostalgia - Notas sobre a temática do exílio* na obra de Camilo Pessanha. In: VV.AA. *Sentido que a vida faz - estudos para Óscar Lopes*. Porto: Campo das Letras, 1997. Esse texto, algo desenvolvido, integra, junto com alguns outros ensaios, inéditos até então, o volume *Nostalgia, exílio e melancolia - leituras de Camilo Pessanha*, que publiquei em São Paulo, pela Editora da Universidade de São Paulo, em 2001.

Se Spaggiari, assim, contra a evidência dos dados que ela mesma aceita, exhibe conclusões tão disparatadas, o que dizer dos casos em que raciocina apenas a partir das anotações de Castro Osório, ou daqueles em que a pesquisa não revelou ainda elementos que permitam invalidar as fortes indicações de que os primeiros editores da *Clepsydra* se valeram de fontes não confiáveis ou introduziram alterações significativas no texto dos poemas? Nesses momentos, seu discurso abandona mais decididamente o registro analítico e se transforma em protesto de fé e afirmação de escolhas fundamentadas apenas por algum tipo de convicção íntima. É o caso da opção por manter, no soneto que começa “Ó meu coração, torna para trás.” a pontuação deficiente e a hipometria do verso 4, “Queimou... Voltai horas de paz.” sem que haja nenhum autógrafo que embase a sua opção, e ainda contra o próprio Castro Osório, que o corrigiu nas edições posteriores. Que o faça, considerado o conjunto dos seus procedimentos, não causa espécie. Mas não deixa de ser interessante observar como, mesmo dispondo já das minhas anotações do caderno, e sem dispor de documento autógrafo que confirme o texto de 20, tenha tanta certeza dos desígnios do poeta: “o poeta tem, aparentemente, dificuldade na construção da similitude: ‘cismai, meus olhos, como [cismam] os velinhos / como os [olhos] dos velinhos’; e propõe várias soluções, para fluidificar o nexos sintático. [...] Na versão final, porém, insatisfeito com o resultado, Pessanha prefere manter a hipometria.” (p. 83) Devo ser um empedernido e frio racionalista, pois nem sequer compreendo que grande comunhão anímica com o poeta poderia produzir uma certeza assim inabalável sobre quais seriam as suas dificuldades e escolhas, mesmo quando não haja nenhum documento que as fundamente (muito pelo contrário). A autora, que anuncia a sua edição como o “signo tangível de uma *longue fidélité*” (p. 5), parece acreditar que daí lhe advém alguma especial identificação com a vontade inexpressa do poeta. Talvez por isso sinta ser sua missão empreender o ataque frontal a qualquer heresia, a cavaleiro da filologia italiana, e brandindo as suas certezas e as edições canônicas da *Clepsydra*. Principalmente quando julga que o herético não tem a mesma fidelidade ao poeta ou não percebe tão bem a sua psicologia. Nesse sentido, é realmente uma herdeira à altura da tradição editorial da *Clepsydra*. E também, por ironia, daqueles “lidadores”, que no poema *Quando?*, Pessanha nos apresenta envoltos

“nas prolixas e vãs contendadas,/ lançando juras, impropérios,/ pelas divisas e legendas”.

Não creio que seja útil continuar a desenvolver outras reflexões que mostrem pontos em que, afinal, a utilização dos dados da minha edição não produziu divergências, mas apenas incoerência no discurso da autora.²² Mas há, por outro lado, que comentar, mesmo brevemente, algumas questões de método e de princípio que produzem as restantes diferenças entre as edições, e com elas creio que será possível encerrar estas notas.

Trata-se de dois procedimentos, de duas opções práticas que contrariam frontalmente os princípios de edição que a autora estabelece na sua Introdução.

O primeiro diz respeito ao texto de poemas publicados sob a supervisão do autor e que têm versão diferente em alguma das edições póstumas, organizadas por Castro Osório. Na p. 28, quando estabelece os princípios que deveriam guiar a escolha do texto-base dos poemas que não figuraram na *Clepsydra* de 1920, escreve Spaggiari: “Faltando indicações específicas, o ‘original’ coincide ali com a versão mais recente publicada pelo poeta, ou em vida dele, e não – como pretende Franchetti – com a última versão conhecida, manuscrita ou impressa que seja”. E completa, mais abaixo: “Portanto, a prudência exige aceitarmos, como definitiva, apenas a versão *mais recente* que tenha sido *publicada* pelo poeta, ou em vida do poeta” (grifos da autora). Registrando, mais uma vez, que nunca pretendi estabelecer o “original”, e muito menos afirmei que a última versão impressa (postumamente, subentende-se, eu creio) tivesse prevalência sobre autógrafos ou versões publicadas pelo poeta, e, finalmente, que por certo têm estatuto diferente as publicações feitas pelo poeta e as feitas em vida do poeta,

²² Fico, aqui, com apenas mais um, que se encontra nas suas notas e no texto que nos dá do poema que começa “Depois das bodas de oiro”. Lemos na p. 120: “Texto da presente edição: CII”. Isto é: a autora estaria propondo, como texto-base, o da edição de 1920 e não o que eu propus. Quando cotejamos os textos, porém, vemos que ela simplesmente adotou, sem nenhum registro, a pontuação que eu transcrevera e que é diferente da edição de 1920. É claro que a editora sabe que não utilizou a versão de 1920, com a sua pontuação excessiva de reticências. Tanto que anota, contraditoriamente, no aparato de variantes, todas as diferenças entre o texto que nos apresenta como o de 1920 e o que efetivamente veio naquela publicação. Só se esqueceu de registrar que ele coincide exatamente com a minha leitura do autógrafo publicado no número 10 da revista *Persona*.

sem a sua participação efetiva, examinemos um caso específico em que Spaggiari discorda da minha leitura. Trata-se do díptico *San Gabriel*, publicado por Pessanha no *Jornal Único*, de Macau, em 1898. Esses sonetos não vieram na primeira edição. Foram introduzidos na *Clépsidra* de 1945, isto é: 19 anos depois da morte do poeta, que não os publicou em outro local. Tampouco temos deles versão manuscrita. No texto que vem na edição de 45, os versos 9 e 10 do segundo soneto, que no jornal eram “San Gabriel, vem-nos guiar à nebulosa / Que do horizonte vapura, luminosa”, apareceram assim: “Vem guiar-nos, Arcanjo, à nebulosa / Que do além vapura, luminosa”. Escolhi, para texto-base, o que veio no jornal, e era o que a autora, se seguisse o princípio há pouco enunciado, que me acusa de não seguir, teria obrigatoriamente de consignar. Não o faz, porém, mantendo a versão de Castro Osório, que alega ter tido acesso a um autógrafo de Pessanha – de que nunca se teve, até agora, outra notícia – em que o poeta teria corrigido o texto publicado em vida em Macau. No mínimo, faltou-lhe aqui a prudência que defende na Introdução, pois o texto do *Jornal Único* é justamente, a versão *mais recente* (porque única) e foi, sem dúvida, *publicada* pelo poeta, que parece ter escrito o díptico expressamente para a publicação comemorativa da viagem para a Índia.

O segundo princípio violado pela autora é o que se encontra expresso na p. 16, quando ela se pergunta, à guisa de síntese da seção 2 da sua Introdução: “Aqui se detém o filólogo, enfrentando a eterna questão: será preciso perseguir um original que nunca existiu, senão na imaginação, e até na potencialidade do autor (*Ur-Text*)? Ou será melhor editar o texto que realmente existe (*Text*), procurando eliminar apenas as intervenções alheias (do editor, neste caso)?”. Ora, a resposta a esta pergunta, além de valer para o caso de *San Gabriel* e de *Paisagens de Inverno*, por exemplo, também vale, sem dúvida, para os títulos dos poemas, acrescentados ou suprimidos pelo editor. Aliás, apresso-me a declarar que, do meu ponto de vista, o melhor é mesmo seguir o segundo princípio, que é o que autora professa: editar o texto, eliminando as intervenções dos editores. Foi o que tratei de fazer, no que diz respeito à totalidade dos poemas. Daí que não apresentasse, no texto-base, os títulos acrescentados pelo editor, e daí também que os repusesse, quando o editor os eliminara.

Spaggiari dedica uma seção da Introdução ao problema dos títulos, e ali registra, na p. 31: “Os títulos com certeza atribuídos por Castro Osório são os seguintes: 11 *No claustro de Celas*, 17 *Castelo de Óbidos*, 18 *Interrogação*, 29 *Na cadeia*, 37 *Olvido*, 39-44-45 *Roteiro da vida*, 42 *Madalena*, 46 *Água morrente*, 52 *Numa despedida*, 53 *Fragmento de um hino*, 54 *Imagem noturna da cidade, vista do alto*.” Creio que há outros, mas não vem ao caso discutir isto aqui.²³ Importa, sim, observar que, tanto na edição brasileira, quanto na portuguesa, por aceitar o critério de eliminar as intervenções de terceiros, não consignei nenhum dos títulos atribuídos por Castro Osório. E como se comportou Barbara Spaggiari? Sem lógica. Suprimiu o título dos poemas acima identificados pelos números 11, 17, 18, 29, 37, 39-44-45; mas manteve o título dado por Castro Osório aos poemas 42, 46, 52, 53 e 54. O caso mais grave é o do soneto que, na sua edição, tem o número 42, porque aí Spaggiari infringe simultaneamente os dois critérios que defende, já que desse soneto não há autógrafo e ele foi publicado apenas uma vez, em vida do poeta, e sem título.²⁴ Por outro lado, julga que é “com certeza” de João de Castro Osório, na edição de 45, a atribuição do título *Interrogação*, e o consigna sem título, como veio na edição de 20. Diz, entretanto, no aparato, que está seguindo, na transcrição do poema, o texto da única publicação em vida do autor, que foi a fonte do editor de 20 e que é o do jornal *O Novo Tempo* de 1889. Ora, nem uma coisa nem outra: se seguisse de fato o texto do jornal, veria que lá o poema tem por título o sinal de pergunta – ? – portanto, o que se pode atribuir a João de Castro Osório (que nasceu em 1899) é apenas a substituição do sinal tipográfico pela palavra “interrogação”.

Um último comentário deve ser dedicado aos famosos autógrafos de 1916, que serviram de base à edição de 1920, e que fornecem,

²³ Não temos nenhuma prova de que foi Pessanha que intitulou um tríptico de sonetos “Caminho”; tampouco temos por certa a atribuição do título “Inscrição” e do título “Final”, com que vêm identificados, nas edições Osório, o primeiro e o último poema do conjunto que os editores entenderam como o núcleo da *Clepsydra*. Na edição de 1920, aliás, “Inscrição” e “Final” não ocupam o lugar tipográfico de título de poema, mas de seções do livro, que, assim, teria quatro: “Inscrição”, “Sonetos”, “Poesias” e “Final”. Spaggiari, na edição de 83, incorporou os nomes “Inscrição” e “Final” (no caso, mais exatamente, seguindo as edições posteriores: “Poema final”) aos poemas, como títulos. Na edição de 97, esses nomes vêm como na edição de 1920, abrindo seções.

²⁴ Trata-se do soneto que começa: “Ó Madalena, ó cabelos de rastos,”. Spaggiari parece não perceber também que, neste caso específico, talvez mais até do que em outros, atribuir um título dirige fortemente a leitura do poema.

segundo indicação de Spaggiari, o texto da sua edição. Duas questões merecem atenção aqui, além das que já implicaram referência a esses documentos. No tocante ao texto, quando há divergência entre o que neles vêm e o que veio na *Clepsydra* de 1920, a autora da edição de 97 oscila. Assim, adota, como fiz, o texto do autógrafo e não o do livro, no que diz respeito ao último verso do soneto “Quando voltei...”, mas não adota o texto do autógrafo no poema “Rufando...”. Pessanha escreveu “Amor’s te bafejem”, mantendo a isometria do verso, pois todos os outros são pentassílabos. O editor de 1920 transcreveu “Amores te bafejem”, acrescentando assim uma sílaba poética, e Spaggiari o seguiu. É só um pormenor, mas quando se arguem critérios, é preciso tê-los.

O caso mais grave dos autógrafos de 1916 é, porém, outro. Diz respeito às marcações claras de seqüência para a formação de três dípticos de sonetos, que não foram obedecidas pelo editor de 1920. É importante esse ponto, porque utilizei a existência dos dípticos como mais um argumento contra a tese de que a *Clepsydra* de 20 é um livro idealizado por Pessanha. A filóloga italiana reconhece que existe aí um problema, e dedica aos dípticos e trípticos uma seção do seu texto introdutório. Nela, as indicações de seqüência são encaradas em dois momentos e com duas funções argumentativas. Por um lado, são uma “prova ulterior da vontade de Pessanha para reunir, organizar e publicar os seus poemas” (p. 12-13) – ou seja, são indicações significativas e de autoria do poeta. Já em nota de rodapé a essa frase, Spaggiari afirma que essa mesma ordem poderia ter sido abandonada em função de uma ordenação mais ampla (nota 12, p. 256-7). Mas, pergunto, feita por quem? Spaggiari também se fez essa pergunta, e admite que, muito provavelmente, a ordenação foi feita pelos editores. Eis o que escreve na p. 15: “Concluindo, a *Clepsydra* de 1920 não corresponde, por certo, em todos os detalhes, à que ele próprio faria; nem é, tão-pouco, totalmente confiável, pois existe uma margem de intervenção (mais ou menos relevante) do editor”, acrescentando na respectiva nota de rodapé: “O que verosimilmente acontece na ordenação dos poemas dentro das duas seções SONETOS e POESIAS. Na *Clepsydra* de 1920, o critério adotado parece temático, buscando a analogia dos textos, enquanto, a partir da segunda edição, visa a uma ordem cronológica (ainda que aproximativa)” (nota 16, p. 257). Ora, é justamente a ordenação dos poemas dentro das duas seções que fica afetada pelas indicações

autógrafas de seqüência que não foram respeitadas pelo editor de 20, nem por Spaggiari, que desenvolve três argumentos para justificar-se por seguir novamente a intervenção do primeiro editor contra a indicação expressa nos autógrafos que diz reproduzir como texto. O primeiro é frágil: porque Pessanha, em dois sonetos satíricos, anotou a ordem de modo reversível (I ou II, escreveu num deles; II ou I, escreveu no outro), pretende que aqui também é possível a inversão efetuada pelo editor de 20; mas Pessanha num caso marcou a reversibilidade e, nos outros três, não. O segundo é de caráter metodológico, e faz apelo à prudência, critério que já vimos em pleno uso no caso do díptico *San Gabriel*: “quanto às indicações nos autógrafos do espólio da Biblioteca Nacional, também é preciso encará-las com muita prudência, antes de as aceitar como prova cabal da última vontade do autor”. O terceiro argumento é um desenvolvimento do segundo, e vem em nota, na p. 257: “Cumpre também precisar, após uma cuidadosa leitura dos autógrafos, que os sinais de seqüência foram acrescentados posteriormente, com tinta mais clara e traço mais grosseiro relativamente à caligrafia habitual de Pessanha”. Quando comparamos essas marcações com as que vieram nos dois sonetos satíricos, não resta dúvida sobre a autoria; e a tinta mais clara e o traço mais grosseiro realmente não nos parecem existir. Nem parece a própria Spaggiari duvidar da sua autenticidade quando, além da passagem acima referida, também na p. 34, ao notar que, num dos casos, a seqüência indicada por Pessanha é a mesma que foi seguida na edição de 1920, sem que se mantivesse, entretanto, a numeração, escreve: “A indicação de seqüência, presente nos autógrafos do espólio da BN, confirma agora a ordem de CII.” Resumindo: há indicações autógrafas que me parecem indubitáveis, e que Spaggiari ora reconhece como tais, ora parece não reconhecer, e que finalmente despreza em nome de uma assunção que ela mesma, em outro momento, põe em dúvida, a saber, que é de autoria de Pessanha, em momento posterior ao da produção dos autógrafos de 1916, o arranjo “vagamente temático” da primeira edição de 20. Quanto a mim, abduco inteiramente de especular sobre a última vontade íntima do autor ou sobre até que ponto a vontade dos primeiros editores coincidiu com essa vontade perdida ou não expressa materialmente pelo autor, por conta de alguma abulia crônica ou outro fator dessa espécie. Penso que os documentos disponíveis devem fornecer as versões que devemos consignar e que, nem por freqüentar continuamente o universo textual de Pessa-

nha, um editor possa sentir-se ungido de algum poder ou faculdade especial, além dos limites da razão. É uma diferença em relação a João de Castro Osório e é também uma diferença de base com Barbara Spaggiari. É notável que esse princípio de respeito ao texto existente e de oposição às intervenções editoriais seja considerado, por Spaggiari, como não filológico, ou mesmo antifilológico. É, porém, ainda mais notável que, no trabalho de Spaggiari, os argumentos psicologizantes, as considerações estilísticas e os procedimentos de crítica textual que há pouco descrevi sempre convirjam para produzir, como resultado geral, mesmo quando há conflito explícito entre a opção dos primeiros editores e o testemunho textual do autor, a afirmação do direito de intervenção do editor, seja no título, na letra ou na ordem dos poemas. Se o conjunto dessas práticas procede, de fato, alguma tradição filológica, não sei. Se proceder, é evidente que não pretendo, de forma alguma, integrar-me nela.

Entretanto, em 2004 veio à luz uma nova edição da poesia de Camilo Pessanha, na qual se reproduzem documentos até então inéditos. Realizada por Carlos Morais José e Rui Cascais, incorpora, aos testemunhos que pude consultar até 1992, a leitura do exemplar da *Centauro*, que pertenceu a Camilo Pessanha.²⁵ Quando estive em Macau, em 1991, esse exemplar estava em restauro e não houve como ter acesso a ele. Entre a edição brasileira e a portuguesa, Daniel Pires conseguiu e facultou-me uma fotocópia não muito legível de uma página dessa publicação: a que trazia o poema “Fonógrafo”. Por ela anotei variantes na edição da Relógio d’Água.

Já agora, a publicação de Macau seguramente exigirá, além da anotação das variantes, reflexão sobre pontos mais importantes e, talvez, alterações maiores no meu texto, quando republicar a edição de 1995.

Existe, pois, um fato novo na história da edição dos versos de Pessanha. Há agora o que de fato debater. Para preparar o terreno, julguei que valia a pena afastar desde logo os empecilhos à reflexão séria e conseqüente que a revelação dos novos documentos exige. Daí que me tenha sentido na obrigação de me debruçar mais demoradamente

²⁵ PESSANHA, Camilo. *A poesia de Camilo Pessanha*. Coordenação, lição e apresentação de Carlos Morais José e Rui Cascais. Macau: Instituto Internacional de Macau, 2004.

sobre esses dois monumentos de intolerância, de presunção e de ausência de seriedade filológica ou boa-fé que precederam o livro simples e honesto de Macau. Este, reproduzindo franca e generosamente documentos de enorme interesse, por certo permitirá em breve que a bibliografia das edições de Camilo Pessanha e a discussão delas se descole de uma vez por todas do nível rasteiro e do trato bárbaro em que as lançaram o livro de Spaggiari e o de seu seguidor poeta.