

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

CRÍTICA E EDIÇÃO / AUTORES

MELÂNIA SILVA DE AGUIAR Editar Cláudio Manuel da Costa e Tomás António Gonzaga: um diálogo possível	171
CARLOS REIS O cânone da literatura queirosiana	185
WALNICE NOGUEIRA GALVÃO Editar Euclides da Cunha	200
PAULO FRANCHETTI Editar Camilo Pessanha. Questões de método e de princípios	215
JERÓNIMO PIZARRO Pessoa existe?	244
TELÊ ANCONA LOPEZ Leituras e criação: fragmentos de um diálogo de Mário de Andrade	260
ISABEL CADETE NOVAIS José Régio: enveredando pelos trilhos da sua criação	285
NEUMA CAVALCANTE Cadernetas de viagem de João Guimarães Rosa: fonte de criação literária	303
HÉLDER GODINHO, ANA ISABEL TURÍBIO O espólio de Vergílio Ferreira	319
GIULIA LANCIANI Il processo genetico nella formazione del testo in Carlos de Oliveira	331

CRÍTICA E EDIÇÃO / TRADUÇÕES

SÍLVIO DE ALMEIDA TOLEDO NETO
O Livro de José de Arimatéia: breve comentário sobre
questões atuais 347

MAMEDE MUSTAFA JAROUCHE
O Livro das Mil e uma Noites. Dilemas e opções de uma
tradução 361

CRÍTICA E ARQUIVÍSTICA

ANTÓNIO BRAZ DE OLIVEIRA
Arquivística literária: notas de memória e perspectiva 373

BIBLIOGRAFIA GERAL 383

OS AUTORES 399



EDITORIAL

Faz parte do pensamento crítico situar os objetos num diálogo contínuo entre suas linhas de construção e a situação sociocultural imbricada em seu processo de modelização. Não apenas interessa o objeto acabado, mas também o objeto em processo. Assim é que se propõe ao crítico genético um debate silencioso e sem tréguas na consideração do primeiro rascunho de um escritor, das retomadas nele efetuadas pelo autor, de que redundam alterações de maior ou menor porte e de vária ordem, ou mesmo refações radicais, ou amplos desdobramentos. Essa matéria que se abre à indagação, situa-se, assim, como uma forma de encenação crítica, que se alimenta do confronto entre possibilidades, entre alternativas textuais, diante das quais muita vez o editor tem de tomar difíceis decisões. Também o trabalho de cotejo de variantes verificáveis na transmissão de textos, exige a tomada de decisões editoriais, de acordo com diferentes metodologias. Num caso e no outro, cabem a imagem de espetáculo crítico e a concepção de texto em processo para a caracterização do trabalho do filólogo.

Na vida, como na literatura, captar e entender os rastros dos inúmeros fluxos discursivos que marcam a gênese de um texto e seus aparatos de mediação pode implicar a busca de gestos que marcaram determinadas configurações psico-sociais, nos desenhos construídos pelos discursos da história. É essa uma das formas, postas em circulação no campo intelectual, de se buscar uma compreensão mais densa da dinâmica dos fatos da vida e de suas simbolizações textuais. De forma correlata, é assim que pode ser vista a atividade dos filólogos quando buscam marcas dos processos criativos que embalaram os escritores, problematizando situações psico-sociais e histórico-culturais.

Neste volume de *Veredas*, revista da Associação Internacional de Lusitanistas, organizado por Luiz Fagundes Duarte, da Universidade Nova de Lisboa, temos uma criteriosa e fecunda reunião de ensaios que traz importantes subsídios para a crítica textual, em

sentido amplo. Como aponta o competente organizador do volume – pesquisador com obra de referência nessa área do conhecimento –, este número reúne colaborações de vinte autores, de formações e metodologias diversas, que são "testemunho do trabalho que fazem com manuscritos autógrafos ou com tradições complexas de transmissão de textos fundamentais de nossa cultura". Desde já, é de enfatizar, ensaios que são testemunhos – à consideração dos filólogos – da diversidade, que permite uma visão ampla e multifacetada da crítica textual que se faz em língua portuguesa.

Este trabalho entre textos, variantes e notas, é também uma forma de os povos de língua portuguesa se conhecerem, no que têm em comum e de diferente. Encontram-se aí marcas das circulações culturais estabelecidas entre esses países e também as que os associam a outras tradições.

A consciência crítica do filólogo, sob esse aspecto, mostra-se como um campo de fios que se articulam em suas variedades à maneira de um *hipertexto*, caso se queira estabelecer relações com a linguagem da informática. Cada atualização textual seria como *nós* de uma malha instável, que se amarram conjunturalmente nos filtros dessa consciência

Configura-se, assim, na multiplicidade das interações entre a consciência do editor e os manuscritos ou éditos que examina, um espetáculo a animar textos, processos de criação, sujeito criador e possíveis mediadores. Nessa dinâmica, as conjunções, embora movidas por um ideal de fixação, permanecem no reino do provisório, pois que, na prática, lembrando-nos de um conhecido poeta brasileiro, de dicção (também) camoniana, poder-se-ia dizer que essas fixações, no espetáculo crítico montado, só serão infinitas enquanto durarem.

A Direção da Revista

Tempo de Perguntar

1.

[*Sobre as marcas do vento*]

Michel de Montaigne deixou escritas, nas prateleiras da biblioteca do seu castelo, cinquenta e sete frases retiradas da Bíblia e de alguns autores clássicos; estas frases foram copiadas em dois momentos diferentes, algures entre 1571 e 1580, e permitem-nos reconstituir o ambiente ideológico geral em que ele escreveu os *Essais*.¹ Entre elas, há uma que Montaigne atribuiu ao *Eclesiastes* e que rezava assim: “Ex tot Dei operibus nihilum magis cuiquam homini incognitum quam venti vestigium” (o que numa tradução livre daria um: “De todas as obras de Deus, nenhuma é mais desconhecida ao homem do que os vestígios do vento”)² Esta frase não consta do *Eclesiastes* – o que, entre outras razões, leva Pierre Villey³ a considerar que Montaigne a terá transcrito, e a maior parte das frases que atribui ao *Eclesiastes* e ao *Eclesiástico*, de recolhas de segunda mão, o que seria interessante estudar numa perspectiva filológica –, e o seu valor, para além da infinidade de sugestões que nos dá, resulta do facto de Montaigne, inventor do género *ensaio* e da palavra que o designa, a ter bem à vista durante os tempos em que compôs a sua grande obra.

Provavelmente, esta pseudo-frase do *Eclesiastes* não diria a Montaigne aquilo que eu, enquanto filólogo, me apetece ler nela: que os escritores deixam nos manuscritos autógrafos vestígios do seu processo criativo, uma espécie de pegadas no caminho que seguiram, que pela dificuldade que geralmente colocam a quem as pretende interpretar é como se fossem marcas do vento: elas estão

¹ GALY, Edouard; LAPEYRE, Léon. *Montaigne chez lui, visite de deux amis à son château, lettre à M. le Dr. J.-F. Payen*. [Suivi de: *Inscriptions, sentences tracées sur les solives de la Bibliothèque de Michel de Montaigne*]. Périgueux: J. Bonnet, 1861.

² Ver: VILLEY, Pierre. Montaigne. *Les Essais*. Edition de [...]. Paris: Quadrige; PUF, 1962. p. 67.

³ VILLEY, op. cit., p. 67.

lá, identificamos mesmo as que foram deixadas antes e aquelas que vieram depois, mas quem as deixou lá, a umas e outras, seguiu o seu caminho – como o vento em seara por segar. E como qualquer escritor no seu posto de trabalho, Montaigne terá deixado nos seus manuscritos – como deixou nas prateleiras da sua biblioteca – algumas marcas da construção do texto, sem que no entanto se perguntasse se, como as do vento, alguém alguma vez se preocuparia em lhes entender o significado. Esse não seria, de facto, cuidado que se pusesse a um homem do seu tempo: mas a ideia já lá estaria, naquela colecção de frases respigadas da Bíblia e dos clássicos.

2.

[*Filólogos*]

Historicamente, o filólogo tem algo de coleccionador. Mais, tem o seu quê de conservador de museu, mesmo de taxidermista – herança jacente dos pioneiros românticos e positivistas, que à medida da epistemologia dos seus tempos, e conduzidos no seu trabalho pelas técnicas de que dispunham, iam aplicando aos testemunhos das tradições manuscritas das grandes obras – (não era ainda pertinente o trabalho filológico sobre os manuscritos autógrafos que então, mesmo no caso dos grandes escritores, pouco mais eram do que peças de colecção, tão preciosas quanto inúteis) –, as técnicas de recolha, observação, conservação e exibição que iam sendo desenvolvidas, na senda dos herbários de Carlos Lineu, para a recolha, observação, conservação e exibição dos tesouros de conhecimento exótico que maravilhavam a ciência do mundo ocidental: o fóssil do dinossáurio, a múmia egípcia, a peça de arte africana ou pré-colombiana, o animal marinho de grande profundidade, a planta ou o animal das florestas tropicais – cujos espécimes, sempre que possível depositados nos museus, eram reproduzidos em desenhos de grande fidelidade acompanhados de memórias de apurado rigor descritivo e interpretativo, para circulação universal em suportes impressos como jornais, revistas ou livros.

Dominava, então, a ideia de que, sendo única cada peça de texto manuscrito – como os diplomas das chancelarias medievais –,

a mesma deveria ser preservada em espécie, e fielmente reproduzida para pasto dos curiosos e dos investigadores. Sábia e útil era, na verdade, tal ideia: dos pioneiros românticos até à filologia científica do século XX, as teorias e as técnicas da reprodução diplomática foram fornecendo edições cada vez mais rigorosas, dotadas de aparelhos filológicos cada vez mais descritivos, de tal modo que, pelo menos na opinião dos respectivos autores, em caso de destruição do original a sua memória subsistiria por meio da respectiva edição diplomática: a edição que descreve e reproduz mimeticamente, lugar a lugar e lição a lição, a universalidade que é um manuscrito – descreve as características dos suportes e dos instrumentos de escrita, da topografia dos fólhos, dos hábitos caligráficos, das decorações; e reproduz o texto, transliterando-o, com a lição que ele tem no manuscrito, guardando-lhe a ortografia, as abreviações, a sintaxe, a variação interna, as lacunas, as repetições, enfim, tudo aquilo que faz dele um objecto único e irrepetível.

E esse tem sido, até hoje, o comportamento característico do filólogo, independentemente de se tratar de um manuscrito autógrafo ou do manuscrito de um copista medieval, de uma obra literária ou de um tratado de ciência, de um texto religioso ou de uma carta privada. Mas também independentemente de qualquer veleidade de se fazer este trabalho de um modo em que não intervenham, em cada gesto de interpretação, em cada momento de decisão, em cada instrumento de trabalho, em cada maneira de lidar com os materiais – as ideias do filólogo, os seus hábitos de trabalho, o modo como avalia aquilo que tem pela frente e o destino que lhe pretende dar, até mesmo os seus preconceitos: o facto de duas edições diplomáticas do mesmo manuscrito, feitas hoje ou há um século, nos poderem fornecer duas versões diferentes da mesma realidade – que mais não seja na sua epiderme, onde a mão e a arte da maquilhadora sempre deixam a sua marca distintiva –, e o facto de, durante décadas, os filólogos suspirarem, em vão, por um método de trabalho e por um aparelho instrumental, globais, que servissem a todos os filólogos e se aplicassem a todos os manuscritos, são disso exemplo.

3. [Géneses]

As nossas bibliotecas, e muitas das teses académicas que se vão escrevendo e publicando por todo o lado, apresentam-nos uma cada vez mais abundante bibliografia sobre a matéria, que está tanto disponível quanto é de aconselhável consulta por quem se queira ocupar desta ingrata tarefa que é preparar edições – se possível a partir de testemunhos manuscritos autógrafos. Os quais, ao contrário do que muitas vezes é dito, nem sempre são documento fidedigno do processo genético do texto, nem sempre nos oferecem a possibilidade de assistirmos ao espectáculo da “cena primitiva”⁴ da obra a que dizem respeito, nem sempre são monumento da sinceridade do autor que trabalha na intimidade das suas circunstâncias e do processo de identificação do seu “eu” com a sua própria narrativa: já lá vai o tempo em que se dava – incluindo eu próprio, ainda em 1989⁵ – um crédito absoluto, como se de um depoimento sagrado se tratasse, à convicção, manifestada por Edgar Allan Poe em *The Philosophy of Composition* – para explicar o processo genético do poema “The Raven” (1845) – de que se encontraria, nos manuscritos autógrafos de uma obra literária que documentassem um profundo trabalho de génese textual – pelo que é comum designá-los por “manuscritos de trabalho” –, o espectáculo da montagem do disfarce que em “noventa e nove por cento” constituirá a verdadeira “en-cenação” que é a nossa história literária.

Vale a pena, no entanto, recordar este texto de Poe (pelo seu pioneirismo absoluto, e porque poderá, também ele, ser lido como

⁴ Esta imagem do filólogo a espreitar os acidentes da génese do texto documentados no manuscrito autógrafo, na expectativa de assistir ao momento da cena primitiva, ocorre-me aqui na sequência da pergunta que o crítico francês Philippe Lejeune fez a si próprio: *Comment devient-on généticien?*, à qual tentou assim responder: *Et puis, au fond, une curiosité fétichiste et amoureuse: ce sont des livres que j'aime, j'étais tout heureux d'entrer un peu plus dans leur intimité. La joie, parfois, d'obtenir un traitement de faveur... Ou l'impression d'être initié à un secret, d'assister à une sorte de scène primitive de la littérature...* LEJEUNE, Philippe. Auto-genèse. L'étude génétique des textes autobiographiques. *Genesis*. Revue internationale de critique génétique, Paris, n. 1, p. 73-87, 1992.

⁵ Veja-se DUARTE, Luiz Fagundes. *A génese de um romance*. Incurião na escrita queiroziana. Estudo genético de *A Capital!*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1989. p. 116. Tomo 1.

uma peça mais naquela encenação),⁶ até porque a sua metáfora dos noventa e nove por cento de encenação será verdadeira para os manuscritos autógrafos de Sá de Miranda, de Eça de Queiroz, de Oliveira Martins, de Fernando Pessoa, de Aquilino Ribeiro, de José Régio, de Vitorino Nemésio, de Vergílio Ferreira ou de Augusto Abelaira (isto para referir apenas casos que eu conheço, e porque já estudei alguns deles⁷), porquanto neles encontramos as marcas da luta que o autor terá travado – por vezes por anos e anos a fio – com o sistema linguístico, com as regras e os valores sociais, com as ideologias e os gostos dominantes, com as normas estilísticas e de género literário, e também com os seus próprios impulsos e limitações, para transformar em texto – escrito numa dada língua, o Português, e sob a forma socialmente aceite e mais adequada a um determinado género literário, como seja a poesia, ou o romance, ou o teatro – as suas representações, quaisquer que elas fossem.

Pôr-se em dúvida a sinceridade destes autores – ou seja, daqueles que conservaram e legaram os seus manuscritos autógrafos, deste modo expondo aos olhares alheios as agruras do seu trabalho criativo –, no momento em que escreviam, rasuravam, corrigiam, passavam a limpo o seu texto (para depois o voltarem a escrever, a

⁶ Assim escreveu Poe: *I have often thought how interesting a magazine paper might be written by any author who would – that is to say, who could – detail, step by step, the processes by which any one of his compositions attained its ultimate point of completion. Why such a paper has never been given to the world, I am much at a loss to say – but, perhaps, the authorial vanity has had more to do with the omission than any one other cause. Most writers – poets in especial – prefer having it understood that they compose by a species of fine frenzy – an ecstatic intuition – and would positively shudder at letting the public take a peep behind the scenes, at the elaborate and vacillating crudities of thought – at the true purposes seized only at the last moment – at the innumerable glimpses of idea that arrived not at the maturity of full view – at the fully matured fancies discarded in despair as unmanageable – at the cautious selections and rejections – at the painful erasures and interpolations – in a word, at the wheels and pinions – the tackle for scene-shifting – the step-ladders, and demon-traps – the cork's feathers, the red paint and the black patches, which, in ninety-nine cases out of the hundred, constitute the properties of the literary histrio.* POE, Edgar Allan. *The Philosophy of Composition. Graham's Magazine*, p. 163-167, Apr. 1846.

⁷ Por exemplo: para Sá de Miranda, *Cód. 3355* da Biblioteca Nacional; para Eça de Queiroz, Luiz Fagundes Duarte, *A Gênese...*, Tomo II, *Edição Diplomática e Crítica de A Capital!*; para Fernando Pessoa, ID. (ed.), *Poemas de Ricardo Reis*, de Fernando Pessoa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994; para José Régio, ID., et al. (ed.), *Obras de José Régio. Edição Crítica dos Materiais Genéticos da Obra Publicada pelo Autor*, vol. I: *Poesia I*. Lisboa: Fundação para a Ciência e Tecnologia; Instituto Camões ([1996] no prelo); e para Vitorino Nemésio, ID., *Caderno de Caligraphia e Outros Poemas a Marga*, de Vitorino Nemésio. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

rasurar, a corrigir e a passar a limpo...) –, equivaleria a passar-lhes atestado de uma inaudita perversidade – para usar as palavras do bibliotecário francês François Chapon.⁸ Até porque as operações de acrescentar, suprimir, substituir e deslocar elementos textuais,⁹ durante a génese do texto, conformam na prática o exercício de verdadeiros juízos de gramaticalidade, num sentido linguístico e social, revelados pelo discurso e pelo texto em *fase de processo*: o objectivo do autor, ao proceder a estas operações dentro do mesmo testemunho, ou na passagem de um testemunho para outro, é tornar as construções que utiliza conformes às regras a que está obrigado, sejam elas gramaticais, em sentido específico, ou genéricas e sociais, em sentidos mais latos, só parando quando se sente satisfeito (ou seja, quando considera atingido o objectivo).

Mas – atenção! – resta-nos o tal “um por cento” sugerido pela metáfora estatística de Poe: afora os casos, muito recentes e mais ou menos conhecidos, de retromanuscritos que foram elaborados pelos seus autores, a partir de textos já publicados e que desde o seu início tinham sido redigidos em computador, com o objectivo de assim obterem manuscritos autógrafos para “legarem” à posteridade, temos os muitos casos, referidos por Chapon, de manuscritos de importantes escritores franceses do século XX que ostentam falsas rasuras autógrafas, feitas de propósito para agradar ao sr. Jacques Doucet, um grande costureiro, coleccionador e mecenas parisiense (1880-1930) que, entre as formas que encontrou para apoiar um conjunto de escritores, jovens – de entre os quais se destacariam Suarès, Max Jacob, Reverdy, Breton, Aragon – ou já reconhecidos – como Apollinaire, Gide, Cocteau, Mauriac, Montherlant, Maurois, Morand, Valéry, Proust, Giraudoux... –, se dedicou à aquisição e colecção dos respectivos manuscritos autógrafos, com vista, inicialmente, a protegê-los da destruição durante a Grande Guerra de

⁸ A propósito do trabalho genético documentado nos manuscritos autógrafos, o bibliotecário François Chapon, antigo director da *Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet*, em Paris, afirma: *Je crois que le manuscrit de travail, à moins d'une perversité tout à fait singulière, est révélateur des intentions de l'écrivain, d'un moment de sa création*. CHAPON, François. La Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Entretien avec Jacques Neefs. *Genesis*, Paris, n. 7, p. 185-189, 1995.

⁹ Almuth Grésillon considera que as operações de “acrescentar, suprimir, substituir e deslocar” constituem uma regra universal do processo de génese textual. Veja-se GRÉSILLON, Almuth. Lire les manuscrits modernes. *Éléments de critique génétique*. Paris: PUF, 1994. p. 221.

1914-1918, tendo com eles constituído, depois de reunidos aos manuscritos de escritores importantes de gerações anteriores – Stendhal, Baudelaire, Verlaine ou Rimbaud – a biblioteca literária que viria a ter o seu nome. Numa época em que os manuscritos autógrafos ainda não eram valorizados, alguns destes escritores (cujos nomes, por uma questão de elegância, não são publicitados por Chapon), verificando que o seu amigo e mecenas lhes apreciava não só os manuscritos limpos e terminais, mas também os manuscritos primitivos, os borrões e os rascunhos, com os seus gatafunhos e correcções dos mais variados tipos, bem como os apontamentos dispersos ou as provas tipográficas carregadas de correcções – não só lhes facilitaram (porque tinham consciência de que afinal se tratava de bens culturais que mereciam ser preservados), como até, ingenuamente (ou talvez nem tanto), lhe amaneiraram alguns, ou fabricaram mesmo outros, a preceito...¹⁰

Resumamos e retenhamos este curioso tipo de relação de trabalho entre o Sr. Doucet e os seus protegidos: alguns escritores jovens e talentosos, ainda não conhecidos mas ávidos de reconhecimento, encontram de repente uma pessoa importante e prestigiada que se revela um apreciador dos seus manuscritos privados – manuscritos que eles, até então, e julgando que a ninguém mais poderiam interessar, consideravam como habitantes do seu espaço *íntimo e privado*; isto é, *não destinados à leitura*.

4.

[*Público / Privado*]

Ora, isto traz-nos à memória um outro tipo de relação tradicionalmente existente entre o autor de um texto e os seus destinatários, que é a *leitura pública* – uma tradição que remonta ao princípio da História, e que consiste na leitura que o autor faz das suas obras, em voz alta e perante outras pessoas, com o fim de destas obter a aprovação daquilo que produziu, ou argumentos para a sua correcção. Este costume, herdado dos Gregos antigos (e perdido quando o grego literário já não era entendido pelas pessoas vulgares), pa-

¹⁰ Veja-se CHAPON, F., op. cit., 186.

ra mais tarde ser recuperado e depois também abandonado pelos Romanos (quando, por volta do século V, o latim já se transformara numa língua incompreensível para o cidadão comum, apenas usada pelos eruditos, na liturgia e nas chancelarias, adquirindo assim o estatuto de língua de especialidade e de “mistério” da Igreja), só foi definitivamente recuperado, a partir do século XIII e até aos nossos dias, quando, com Dante, as línguas vernáculas ascenderam à categoria de instrumentos de produção, de suporte e de transmissão de obras literárias e eruditas.

O que nos leva a estabelecer uma estimulante relação entre este hábito social e a identificação do receptor de obras literárias com a língua em que elas são escritas: de facto, parece existir uma correlação, por um lado, entre existência de leitura pública e entendimento generalizado da língua utilizada na produção dos textos (Grécia clássica, apogeu do Império Romano, triunfo das línguas românicas), e, por outro lado, entre ausência de leitura pública e não entendimento da língua (períodos históricos de diglossia língua escrita/língua falada, em que à língua falada era reconhecido um estatuto político-social inferior ao da língua escrita). Com efeito, sabemos que Heródoto lia as suas obras em público durante os Jogos de Olímpia (o que dá testemunho da popularidade do autor e dos seus textos, e também da identificação entre a língua utilizada na escrita e a língua falada pelo público); que, segundo Suetónio, o Imperador Augusto assistia de boa vontade e com paciência às leituras dos autores seus amigos¹¹ (o que atesta a naturalidade deste tipo de leitura); que Dante terá lido a sua *Commedia* perante a corte de Guido Novello, em Ravena (deste modo dignificando a língua vulgar, levando-a às sessões de leitura na corte do Príncipe, e popularizando a grande literatura, pondo-a ao alcance de um público mais vasto); que Jean-Jacques Rousseau, tendo sido impedido de publicar as suas *Confessions* em França, andou a lê-las pelos salões aristocráticos de Paris (transformando a leitura pública, de viva voz, numa alter-

¹¹ Escreveu Suetónio: [Augustus] *Ingenia sæculi sui omnibus modis fouit, recitantis et benigne et patienter audit, nec tantum carmina et historias, sed orationes et dialogos.* “([Augusto] Encorajou todos os homens de talento da sua geração, ouvindo com benevolência e paciência as suas leituras, não só de poemas e histórias, mas de discursos e diálogos). IHM, Maximilian. (Ed.). Suetonius Tranquillus. *Opera*, I, *De Vita Cæsarum, Libri VIII*, 89, 3. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998.

nativa funcional à distribuição livreira); e que Charles Dickens se socorria das suas qualidades histrionicas e da sua experiência de actor teatral para ler em público os seus romances e contos (assim os divulgando e, ao mesmo tempo que criava leitores, garantindo o sucesso comercial dos seus livros).¹²

E tal como para os autores que faziam leituras públicas eram importantes as reacções dos ouvintes – de apreciação, de emoção, de censura ou de divertimento, como se de um concerto ou de uma ópera se tratasse –, de acordo com as quais modificavam os textos, fácil será imaginar-se que aos protegidos do Sr. Doucet, motivados pelo confortável retorno que ele lhes dava da recepção aos textos deles (embora, reconheça-se, não na condição estrita de leitor...) acontecesse algo de semelhante àquilo que Alberto Manguel afirma relativamente aos autores-leitores-de-si-próprios:

*Mais en même temps, la lecture par l'auteur déforme aussi le texte en l'améliorant (ou en l'appauvrissant) par l'interprétation. [...] Lu à haute voix devant un auditoire, un texte n'est plus exclusivement déterminé par la relation entre ses caractéristiques intrinsèques et celles de son public arbitraire et toujours différent [...]. Il dépend au contraire de l'auteur-interprète qui joue le rôle de lecteur des lecteurs, incarnation présumée de chacun des membres de l'auditoire captif pour lequel la lecture est effectuée, telle une démonstration de la façon de lire.*¹³

Ou seja, avaliando como boas as intenções do Sr. Doucet – que lhes valorizava uns manuscritos que, de outro modo, estariam condenados ao esquecimento, e daí à destruição –, os jovens escritores assumiam como se fossem públicos manuscritos que, na realidade, eram privados, e reinterpretavam-nos, já não como testemunhos de momentos passados da génese da obra a que diziam respeito, e composta ao abrigo de olhares e interesses alheios, mas antes como ponto de partida para a carreira futura dessa mesma obra, agora já na esfera do público, uma vez que “controlada” por olhares

¹² Esta curiosa informação deve ser creditada a MANGUEL, Alberto. *A history of reading*. Toronto: Knopf Canada, 1996. Edição consultada: *Une histoire de la lecture*. Paris: Actes Sud, 1998. Com especial relevância para o capítulo *L'auteur en lecteur*, p. 291-304.

¹³ MANGUEL, Alberto, op. cit., p. 295.

e interesses que já não eram, em exclusivo, os dos respectivos autores; e em nome dessa carreira futura, não hesitariam em sacrificar alguns pormenores do passado – incluindo transformar em rasurado e corrigido o manuscrito de um texto que já encontrara a sua forma limpa e escorreita.

Tinham descoberto, afinal, que há quem não resista aos encantos de um manuscrito autógrafo. E que o encanto desses manuscritos não se resume à sua posse nem, tampouco, à sua leitura.

5.

[*Correspondências*]

Por estranho que pareça, as cartas que constituem as correspondências “privadas”, e que tenham sido efectivamente enviadas a quem de direito, integram o tipo de textos que, apesar de conterem informações de carácter pessoal, se destinam, desde a sua origem, à leitura pública – mesmo que o seu público seja uma única pessoa, determinada no próprio texto, a qual naturalmente dispõe dos meios necessários (informação, referências) para compreender o que lá vem escrito e que poderá, por isso mesmo, ser incompreensível ou desinteressante para outros leitores; em contrapartida, as cartas ditas “públicas” destinam-se a um público indiferenciado e, sendo em princípio desprovidas de aspectos pessoais, o seu conteúdo é directamente compreensível na esfera do público. No entanto, a tradição literária ocidental habituou-se a integrar no seu cânone as correspondências privadas dos autores consagrados – sempre que disponíveis, e independentemente do interesse de cada peça em si –, que em certos casos ficam a ombrear, em dignidade bibliográfica, com as obras literárias – de ficção, de poesia, de teatro, de ensaio ou de correspondência “pública” – do mesmo autor. Como exemplo clássico, teremos as *Epistolæ morales ad Lucilium*,¹⁴ de Séneca, que são por alguns autores consideradas como uma correspondência efecti-

¹⁴ Edição consultada: ANNÆI, L. *Senecæ ad Lucilium Epistolæ Morales*. Oxford: Oxford University Press, 1965. Edição portuguesa: SENECA, Lúcio Aneu. *Cartas a Lucílio*. Tradução, Prefácio e Notas de J. A. Segurado Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

va entre Sêneca e o seu amigo Lucílio, enquanto outros as têm por mera ficção literária.

Atento, como sempre, aos comportamentos e interesses – e às tendências – da sociedade do seu tempo, Eça de Queiroz faz disso crónica nas suas obras, de onde se destacará a carta em que Z. Zagalo, o autor da biografia que constitui *O Conde de Abranhos*, justifica à condessa viúva a escrita da obra, e sobretudo a *Correspondência de Fradique Mendes*. Nesta última, a dado passo, o narrador considera que

A Correspondência de Fradique Mendes, como diz finamente “Alceste” – *c’est son génie qui mousse*. Nela, com efeito, vemos apenas a espuma radiante e efêmera que fervia e transbordava, enquanto em baixo jazia o vinho rico e substancial que não foi nunca distribuído nem serviu às almas sedentas. Mas, assim ligeira e dispersa, ela mostra todavia, em excelente relevo, a imagem deste homem tão superiormente interessante em todas as suas manifestações de pensamento, de paixão, de sociabilidade e de acção.¹⁵

Estamos aqui perante uma situação de cartas “privadas” que outrem – neste caso um “amigo”, alguém que se encontra numa situação privilegiada para o poder fazer – decide tornar “públicas”, com a intenção de assim melhor dar a conhecer os aspectos mais íntimos do autor. A este respeito, escreveu Z. Zagalo acerca do seu biografado:

Eu fui a testemunha da sua vida: outros o viram em S. Bento, na Secretaria, no Paço, no Grémio – só eu o vi, perdoe-me V. Ex.^a, Sr.^a Condessa, a familiar expressão, – em chinelos e *robe-de-chambre*. Todos conhecem o grande homem; só eu conheço o homem–,¹⁶

que era supostamente uma personalidade de relevo na vida social e cultural do seu tempo. Descontando-se ou não a famosa ironia que o

¹⁵ QUEIROZ, Eça de. *A Correspondência de Fradique Mendes*. Lisboa: Livros do Brasil, 1969. p. 111-12.

¹⁶ QUEIROZ, Eça de. Manuscrito autógrafo de [*O Conde de Abranhos*]. Biblioteca Nacional de Portugal: Arquivo da Cultura Portuguesa Contemporânea, E₁/285.

caracteriza, e de certo modo colocando-se no papel do Zagalo de *O Conde de Abranhos*, o narrador da *Correspondência* apresenta as cartas de Fradique Mendes como a matéria de facto – a *mousse*, “a espuma radiante e efêmera” – a que se resume a obra literária de um autor que nunca passou do virtual, sendo portanto, a obra e o autor, inacessíveis aos cidadãos em geral – “enquanto em baixo jazia o vinho rico e substancial que não foi nunca distribuído nem serviu às almas sedentas” –, distinguindo-a das correspondências “de autor”, como as de Voltaire ou Proudhon, que constituem “o corrente e constante comentário que acompanha e ilumina a obra”; pelo contrário, em correspondências de “não autores”, como a de Fradique, cumpriria, ainda segundo Eça, “sobretudo destacar as páginas que com mais saliência revelassem a ‘personalidade’ – o conjunto de ideias, gostos, modos, em que tangivelmente se sente e se palpa o homem”.¹⁷

O modificador “com mais saliência” corporiza, aqui, um aspecto importante da contingência do trabalho do editor de textos alheios: a necessidade de tomar decisões em lugares onde o autor as não tomou, e, no caso da edição de textos dispersos, decidir quais aqueles que se deve ou não publicar – concretamente, e de entre os “pesados maços das cartas de Fradique”, decidir quais aquelas que haveria de escolher para publicação. Esta contingência de ter de escolher e optar entre diversos materiais disponíveis não é, no entanto, dificuldade apenas para o editor, uma vez que o autor também tem que lidar com ela: recordo o desabafo de Virginia Woolf na entrada do seu *Journal* referente ao dia 18 de Abril de 1918 – e registre-se a proximidade, que aqui nos interessa realçar, no que diz respeito à identificação do “eu” com a sua própria narrativa, entre o *texto diarístico* e a *carta privada* –:

Depois fui a Guildford. Não vejo como posso pôr as três ou quatro horas de conversa do Roger no resto desta página (e tenho de parar para ir ler Viola Meynell); a conversa incidiu sobre toda a sorte de coisas; envelhecer; solidão; religião; moral; a Nessa; o Duncan; a literatura francesa; a educação; os judeus; o casamento e a *Lisístrata*. De vez em quando lia uma citação de um livro de

¹⁷ QUEIROZ, Eça de. *A Correspondência...* p. 111.

Proust (de que já não lembro o nome), e depois da sua tradução [de *Lisístrata*]; e quando acordámos na manhã seguinte [...].¹⁸

6.

[*Processo e Produto*]

Assumamos o jogo do filólogo que se ocupa da crítica textual genética, ou seja, do oficial que se ocupa dos textos enquanto *processo* e não enquanto *produto* (sendo que *texto* é tradicionalmente considerado, por outras disciplinas, como *produto*), e que estuda comportamentos linguísticos postos em referência a determinados valores, ideias, convenções e materiais – que mudam, evoluem e interagem com outros valores, ideias, convenções e materiais. Enfim, assumo o jogo de quem olha para o texto em movimento, ou pelo menos cristalizado pela escrita quando em movimento, que vale por isso mesmo e não por aquilo que poderia vir a ser – se, e quando, acabado, ou enfim arribado à sua estação de destino. Este seria o jogo do oficial da crítica textual convencional, que escolheu por objectivo reconstituir ou reproduzir textos para serem lidos por outrem (editando-os), correndo assim o risco de encarar o manuscrito que contém um texto não acabado (e logo, um não-produto) numa perspectiva que poderíamos classificar como *teleológica*: todo o trabalho de génese de um texto, documentado nos respectivos manuscritos, tenderia fatal e inexoravelmente para *um fim* pré-determinado, que seria o texto acabado, e por isso todos os manuscritos deixados inacabados pelo seu autor teriam que ser submetidos a um trabalho de acabamento, a fim de poderem ser consumidos por aquela construção teórica que é vulgarmente conhecida por “grande público”.

No quadro teórico e metodológico que em crítica textual cada vez mais me interessa – aquele que se ocupa do estudo dos processos de composição e de transmissão do texto numa perspectiva linguística, seja ou não com o objectivo de o editar –, entende-se que o investigador deverá debruçar-se sobre o modo como um determinado autor ou transmissor interveniente no texto (por exemplo,

¹⁸ WOOLF, Virginia. *Diário (1915-1926)*. Edição de Quentin Bell e Angelica Garnett. Lisboa: Bertrand, 1987. p. 89.

um editor descuidado) atribui estruturalmente significados a significantes, ao longo de um processo frequentemente caracterizado pela hesitação e pela experimentação, com vista a comunicar com um interlocutor (o leitor) e a trocar com ele valores, ideias e convenções que ultrapassam o mero alinhamento de itens lexicais ligados e regidos por operadores gramaticais (estruturas frásicas); e, naturalmente, deverá fazê-lo recorrendo aos materiais físicos utilizados no processo de produção e de reprodução do texto (recenseando, identificando, classificando e determinando a orientação das transformações existentes nos testemunhos – como sejam as marcas de transformação autoral no mesmo testemunho ou em testemunhos sucessivos, se em situação de *manuscrito autógrafo* ou de *impresso autografado*, e as diferenças atestadas entre testemunhos, se em situação de *tradição não autógrafa*, manuscrita ou impressa), adquirindo assim uma condição de disciplina que se ocupa de duas dimensões processuais: a do processo *discursivo*, na medida em que estuda determinados aspectos da linguagem utilizada, reforçando a perspectiva diacrónica ao analisar o diferencial entre um estado anterior (o discurso de primeira mão, por exemplo) e um estado posterior (o discurso de primeira mão depois de corrigido e passível de ser novamente corrigido); e a do processo *material*, ao ocupar-se dos materiais físicos utilizados pelo autor ou pelos agentes da tradição ao longo do processo de construção ou de transmissão do texto (e neste processo são agentes os suportes, como os papéis, as tintas ou quaisquer dos instrumentos de escrita utilizados, os traços gráficos do autor, os códigos usados para o alinhamento dos elementos em situação de transformação, etc.).

Em qualquer destas situações, deparamo-nos com uma espécie de guerra, ou de um jogo, onde se identificam dois campos, cada um com o seu contendor residente. De facto, durante muito tempo, entendi a relação do escritor com os seus manuscritos como uma espécie de guerra com muitas batalhas – que ele por vezes ganhava, e por vezes perdia. Mas hoje, depois de digerir aquilo que durante mais de vinte anos aprendi labutando nos manuscritos autógrafos de muitos escritores de diversas épocas (o anónimo notário da “Notícia de Torto”, Sá de Miranda, Padre António Vieira, Cruz e Silva, Camilo Castelo Branco, Eça de Queiroz, Fernando Pessoa, José Régio,

Vitorino Nemésio ou Raul de Carvalho), sinto-me inclinado a entender tal relação mais como um jogo do que como uma guerra. Ou então, como a ritualização de uma guerra. E isto porque, se a história nos ensina que numa guerra nunca há empates, havendo por isso, sempre, um vencedor que sobrevive cantando vitória, e um vencido que morre chorando a derrota, nenhum dos casos que conheço de relações dramáticas entre um escritor e os seus manuscritos se pode dizer que alguma das partes – o escritor ou os papéis – venceu a outra: habituei-me a constatar que por detrás de um grande texto há sempre – ou terá sempre havido – um grande manuscrito; e que a materialidade do manuscrito mais humilde ou mais primitivo nos fornece, com maior ou menor evidência (ou seja, revelando ou escondendo o seu jogo), os suportes e os traços que permitiram e documentam a génese de um texto.

Assim aconteceu, por exemplo, com os textos do anónimo notário da “Notícia de Torto”, de Sá de Miranda, António Vieira, Cruz e Silva, Camilo Castelo Branco, Eça de Queiroz, Fernando Pessoa, José Régio, Vitorino Nemésio ou Raul de Carvalho, e assim aconteceu também com os manuscritos deles. Nestes autores – ou melhor, nas suas mesas de jogo, que são os seus manuscritos – encontramos marcas e traços de todos os tipos de escrita, de suportes, de utensílios de escrita, de rasuras, de hesitações, de indicações de alinhamento textual, e até mesmo de desenhos; enfim, neles encontramos não apenas os traços que estamos habituados a encontrar nos manuscritos literários e científicos autógrafos modernos – incluindo os nossos próprios –, como também, e sobretudo nos casos de Eça, Pessoa e Nemésio, outros traços que, definitivamente, dessacralizam o conceito tradicional de ‘manuscrito literário’ ou de ‘manuscrito de grande autor’: para eles – como de resto para qualquer cidadão comum, mesmo aqueles que agora se diz padecerem de iliteracia –, qualquer papel ou qualquer utensílio servia para escrever, e o papel era para eles, mais do que um suporte de texto, o lugar por excelência da génese textual: de facto, quase todos os momentos da génese textual estão documentados nos traços dos seus papéis, que por si sós podem fornecer as entradas para uma espécie de dicionário genético bastante completo.

Nestes manuscritos, encontramos as três grandes fases da gênese de um texto: a *fase pré-redaccional*, constituída por frases que mais não são do que a fixação de uma ideia que brota, por esboços de cenários, por palavras soltas, por listas de textos a escrever, por projectos, por planos, por desenhos, etc.; a *fase de textualização*, representada por rascunhos, isolados ou constituindo conjuntos genéticos, sempre cobertos de rasuras, reescritas, correcções, reescritas, guardando várias lições alternativas de uma palavra, de um verso ou de uma frase, por vezes mesmo versões completas do texto, ou observações e códigos relativos à qualidade do que foi escrito, etc.; e a *fase de acabamento*, o texto acabado, passado a limpo – manuscrito, dactiloscrito ou impresso –, frequentemente apresentando correcções que por vezes, nos casos de textos publicados pelos autores, não foram integrados na versão definitiva do texto.

Apesar de muito terem escrito, cada um destes escritores – e sobretudo Eça e Pessoa – escreveu apenas uma parte daquilo que um dia teve intenção de escrever, e apenas publicou uma parte do que escreveu; poderemos até dizer que uma grande parte dos textos de Eça e de Pessoa não são mais do que textos virtuais: sendo hábito de qualquer um deles passar a limpo os textos que julgava acabados e prontos para publicação, em grande parte dos papéis que constituem os respectivos espólios conservados nós apenas encontramos a *fase de textualização*: podemos prová-lo com recurso a manuscritos ou impressos em que o autor acrescentou lições alternativas sem que no entanto tivesse chegado a tomar uma decisão, sendo possível que, se tivesse decidido, ele poderia ter optado por qualquer uma delas: encontramos casos destes em manuscritos que, sendo embora cópias de manuscritos anteriores, não adoptaram as lições que o autor tinha acrescentado nesses mesmos manuscritos. Pessoa chegou mesmo a compor vários textos diferentes com os materiais de um só, apesar de nos casos conhecidos ele apenas ter publicado um deles.

Nos manuscritos de Pessoa e de Nemésio, o suporte parece ser tão significativo como os traços: um fragmento de papel de jornal, um envelope inutilizado, a página arrancada de uma agenda, o papel timbrado de um estabelecimento comercial, as costas de uma factura, uma lista de compras, um escrito inutilizado, um guardanapo de papel, um bilhete de eléctrico, um convite para uma recepção

– tudo isto se torna lugar de escrita em Pessoa e em Nemésio, e portanto um lugar onde se passam coisas completamente diferentes daquilo que se passa quando se trata de uma folha de papel de marca (como frequentemente em Eça), de um papel pautado (como em Régio), de um manuscrito limpo e quase sem correcções (como em algum Camilo), de um dactiloscrito (como também em Pessoa ou Nemésio): no primeiro caso, geral, nós temos apenas um texto em fase redaccional que pode significar duas coisas: se o texto que nele se contém tem continuação em outro manuscrito contendo uma versão ulterior, estamos perante um momento de génese; mas se não há versão ulterior, deparamo-nos com uma génese interrompida e com um texto gorado. No segundo caso, estamos seguramente perante um produto, um texto acabado, ou que para lá caminha: haverá porventura pequenas correcções, mas o texto já lá está em toda a sua glória. E o mesmo vale para os instrumentos de escrita: o lápis apenas era utilizado nas fases pré-redaccional e de textualização (Eça, Pessoa), enquanto a caneta e a tinta podiam ser usadas em todas as fases genéticas, dependendo daquilo que o autor tinha à mão no momento da escrita: no caso de Pessoa, ele escrevia em casa, nos cafés, nos escritórios onde trabalhava, e segundo consta até mesmo na rua – há testemunhos de pessoas que afirmaram ter visto o poeta a escrever na rua, de pé, à luz dos candeeiros...

7.

[Terrenos movediços]

Enquanto filólogo que se ocupa prioritariamente de manuscritos autógrafos, eu encaro este tipo de manuscritos, na sua materialidade pura, como nada mais do que a parte visível do campo onde se desenrola a batalha, ou do tabuleiro onde se faz o jogo, contra as palavras, a gramática, as regras, os gostos, os hábitos, as expectativas – que o escritor travou enquanto construía o seu texto: tudo o que aqui encontramos foi ou sujeito ou objecto, arma ou qualquer tipo de aparelho ou de técnica utilizados na batalha ou no jogo que ali se travou – e tudo isso se torna importante para julgar seja o vencedor, se o há (quando o texto foi acabado), seja o vencido (se o texto não chegou a ser acabado). Na minha qualidade de filólogo,

eu não posso fazer outra coisa que não seja decifrar e interpretar todos os traços deixados pelo autor no conjunto dos manuscritos do texto com que trabalho e de que, eventualmente, retiro uma edição crítica: as conclusões, as certezas, e sobretudo as dúvidas com que me deparo permitir-me-ão que diga ao leitor que o texto que eu lhe dou a ler teria podido ser como este que eu lhe ofereço, mas poderia ter sido diferente se o autor tivesse decidido seguir uma das hipóteses por ele consideradas, postas em dúvida ou abandonadas ao longo do processo de génese textual – e o texto crítico poderia ser ainda diferente se fosse outro que não eu a editá-lo: pois se, como afirmou algures Paul Zumthor, os textos se movem, eu acrescentarei que as edições se movem também. E como todos poderemos constatar – muito.

Mas isso levar-nos-ia para outros terrenos, também eles movediços, onde campeiam jogos de rins que a falta de uma tradição crítica do trabalho filológico em Portugal e no Brasil tem permitido que se chamem “edições críticas”. Mas isso acontece porque, muitas vezes, o filólogo, ou aquele que tenta jogar as cartas do filólogo, se esquece que fazer uma edição crítica quase que obriga às mesmas dores de parto que facilmente se reconhecem a quem tenta parir um texto literário de sua lavra – e que, também muitas vezes, o trabalho filológico é, pela materialidade que implica e de que de resto é feito, uma labuta que recorda o lento arado em chão pedregoso de que falava Eça a propósito do tentar-escrever de Gonçalo Mendes Ramires, de *A Ilustre Casa de Ramires*, que:

labutava, empurrando a pena como lento arado em chão pedregoso, riscando logo rancorosamente a linha que sentia deselegante e mole, ora num rebuliço, a sacudir e reenfiar sob a mesa os chinelos de marroquim, ora imóvel e abandonado à esterilidade que o travava, com os olhos esquecidos na Torre, na sua difícilíssima Torre, negra entre os limoeiros e o azul, toda envolta no piar e esvoaçar das andorinhas.¹⁹

¹⁹ É assim que vem dito por Eça de Queiroz, já na parte final do primeiro capítulo d’*A Ilustre Casa de Ramires*. Veja-se na edição crítica de Elena Losada Soler (Lisboa: Imprensa Nacional, 1999. p. 90).

Uma labuta que exige estudo e competência técnica, muito mais, enfim, do que o amadorismo que caracteriza muitos dos subprodutos, rotulados como “edições críticas”, que entopem os escaparates das nossas bibliotecas. Mas uma labuta que também recorda um jogo perpétuo – em que o jogador, por muito que jogue competentemente as peças de que dispõe, tem sempre outras tantas hipóteses de as jogar de uma outra maneira.

É tempo, assim, de se perguntar: o que fazemos nós, nos tempos que correm, e tendo em conta a nossa história filológica, para estudar, preservar, valorizar e disponibilizar os mananciais de património escrito que cada dia se vem juntando àquele que herdámos das gerações passadas?

E como é que o fazemos?

Os textos que aqui ficam de vinte estudiosos de várias idades, origens, formações e interesses, que aceitaram dar testemunho do trabalho que fazem com manuscritos autógrafos ou com tradições complexas de transmissão de textos fundamentais da nossa cultura, serão outras tantas respostas.

São as suas marcas.

Luiz Fagundes Duarte
Organizador