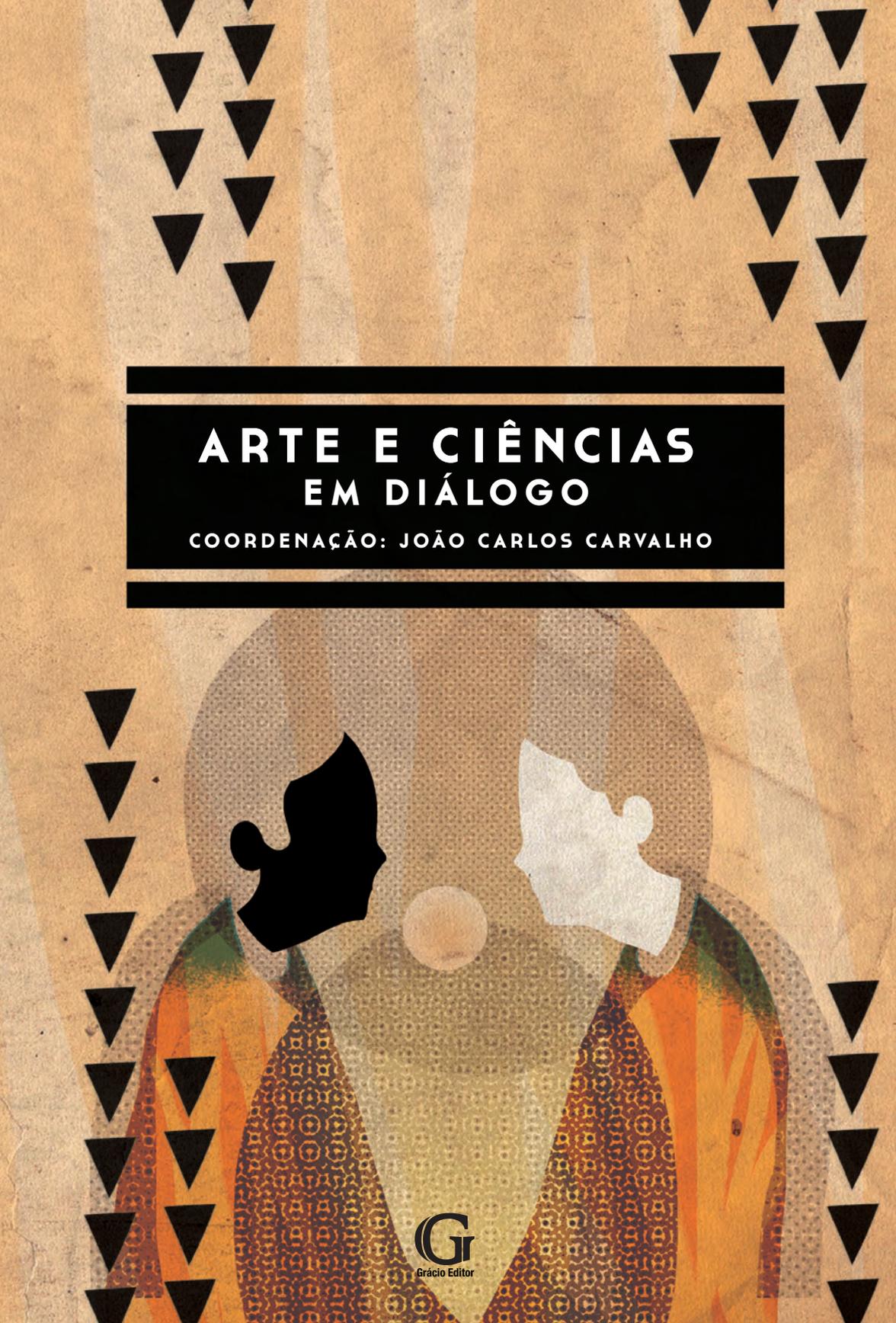


# ARTE E CIÊNCIAS EM DIÁLOGO

COORDENAÇÃO: JOÃO CARLOS CARVALHO



**Gr**  
Grácio Editor



João Carlos Carvalho  
(Coordenação)

# ARTE E CIÊNCIAS EM DIÁLOGO



## FICHA TÉCNICA

Título:

Arte e Ciências em Diálogo

Organização:

João Carlos Carvalho

Capa:

Frederico Silva | Grácio Editor

Design gráfico:

Grácio Editor

1ª Edição: Outubro de 2013

ISBN: 978-989-8377-51-0

© Grácio Editor

Avenida Emídio Navarro, 93, 2.º, Sala E

3000-151 COIMBRA

Telef.: 239 091 658

e-mail: editor@ruigracio.com

sítio: www.ruigracio.com

Reservados todos os direitos

# DO LABORATÓRIO DA ESCRITA À ESCRITA DE LABORATÓRIO: REFLEXÕES SOBRE GENÉTICA TEXTUAL, CIÊNCIA E LITERATURA

Sandra Boto

Centro de Investigação em Artes e Comunicação  
e Centro de Literatura Portuguesa / Fundação para a Ciência e Tecnologia

## Resumo

Ao longo da sua História, os Estudos Literários têm vivido cíclicos momentos de aproximação ao paradigma das Ciências, fascinados pelo seu discurso de rigor e objectividade e tentando importá-lo para as suas metodologias e técnicas. Isto é particularmente visível ao nível da metalinguagem de que determinadas disciplinas e correntes das Letras se munem, através da apropriação de metáforas oriundas do mundo científico. Exemplo do que acabamos de enunciar é a Crítica Genética, disciplina que assume como objecto de estudo o “laboratório da escrita” de um autor, metáfora de rigor que se materializará e se oferecerá ao leitor necessariamente através de uma edição ou edições de texto. A perspectiva assumida é a de que o editor genético ou crítico-genético ordena e dota de lógica o processo de construção do texto literário, racionalizando-o, portanto. No entanto, procuraremos reflectir sobre como esta aparência de racionalismo ancorado numa metodologia que pretende erradicar o caos, iluminando a construção da obra literária, disfarça, por seu turno, a imposição de uma subjectividade emergente, que é a do editor que escolhe variantes também em função de uma sua leitura do texto, o que não é mais do que a sua leitura do mundo e da arte. Convocamos, para tal, um conjunto de exemplos editoriais.

## Palavras-chave

Crítica textual; Crítica Genética; Literatura; Edição.

No princípio era a metáfora. Pese a quem pesar, a arte em geral, e nomeadamente a literatura, é uma linguagem não asséptica - servindo-me da metáfora bioquímica, muito apropriada, aliás, num colóquio que pretende colocar em diálogo o mundo das artes com o da ciência.

A dita *subjectividade* que tanta desconfiança gera nas ciências exactas no momento de reconhecer a paridade da literatura enquanto área do saber científico não se circunscreve, contudo, ao texto literário enquanto criação artística. O próprio discurso teórico e crítico sobre a literatura não escapa incólume à acusação de tendencioso e pouco objectivo, pelo recurso a uma metalinguagem rica em tropos e, por conseguinte, pobre em seriedade. E este *desprezo* pela incapacidade de se dizer através de equações de que padecem os Estudos Literários tornou-se responsável por um certo trauma, digamos, que tem levado, numa leitura tran-

sistórica, à definição de movimentos mais ou menos deliberados de aproximação da literatura às *ciências*, por via de uma objectividade metodológica, muitas vezes, outras através da incorporação de uma vertente estética cientificista, como é sintomático nos romances de vinculação naturalista do século XIX, por exemplo.

Já no que respeita à aproximação do discurso teórico sobre a literatura ao rigor das ciências exactas, basta pensarmos nos alvares da Filologia, que significaram, para o Homem Moderno do Renascimento, a aposta num racionalismo equivalente ao das descobertas astronómicas ou matemáticas de então: a necessidade de ordenar e racionalizar a experiência humana. Nada que difira, com as devidas especificidades, das tentativas levadas a cabo pelo Estruturalismo ou pela Nova Filologia, no século XX, a qual nos irá interessar particularmente hoje.

Poderíamos então quase afirmar, atentando no que nos revela a História da Literatura, que a sequenciação de movimentos que tentam afirmar, de uma forma ou de outra, os Estudos Literários como área científica que se rege por princípios lógicos, determinados ou passíveis de uma descrição racional, vem coincidir *grasso modo* e antes de mais com uma questão de linguagem. É por aí que tudo começa: no domínio da metáfora, embora, como veremos, a adopção de uma metodologia rigorosa nos Estudos Literários configure uma aportação fulcral a resgatar ao modelo de trabalho das *ciências duras*, por oposição ao impressionismo metodológico a que se presta não raro, como se sabe, o estudo e a crítica das obras literárias. Mas com bom senso: não ignoremos aquilo que distingue a produção humanística de todas as outras. Refiro-me à especificidade do objecto em causa, ao produto artístico da criação humana que tanto apaixonou os Românticos e que não necessita de garantir qualquer utilidade ou proveito ou provento; trata-se, enfim, de distinguir a produção de um composto químico revolucionário no tratamento do cancro de um poema magistral.

Do ponto de vista metodológico, Aguiar e Silva resume a questão do seguinte modo:

A utilização de números, de curvas, de fórmulas que tentam exprimir uma concepção determinista dos fenómenos literários e através dos quais se pretende tornar cientificamente exacto o estudo de tais fenómenos, representa uma perigosa ilusão, pois falsifica a natureza e a complexidade dos valores literários (Silva, 1973: 515).

E remata: “A lição a extrair da metodologia científica é sobretudo uma lição de honestidade intelectual e de obstinado rigor, para que a fantasia e os preconceitos não perturbem a autenticidade do saber” (Silva, 1973: 515).

Como exemplo desta perseguição do rigor científico pela literatura, observemos o caso da Crítica Genética, cujo protagonismo remonta ao último quartel do século XX, também usada, de forma pouco rigorosa, como sinónimo de Nova Filo-

logia ou Filologia de Autor<sup>1</sup>. Trata-se, curiosamente, de uma disciplina dos Estudos Literários que importa uma metalinguagem absolutamente imagética de outros campos semânticos, afirmação esta que facilmente se reconhece no facto de um importante manual de Crítica Genética abrir com a apresentação e descodificação de uma lista de metáforas afectas a esta área do saber, como sejam a da génese bíblica, a do percurso vital, a das germinações botânicas, entre outras. Tal ocorrência denunciará então uma disciplina ainda incipiente, carente de uma metalinguagem reconhecida e a necessitar de se explicar e legitimar (refiro-me em concreto à obra de Grésillon, 2007)<sup>2</sup>? Acredito que sim. A par de muitas outras metáforas, surge nesta obra uma particularmente interessante, pela sugestiva conotação com o mundo da ciência exacta: a do laboratório da escrita. “Historicamente, ela nasceu da reacção contra a imagem do poeta inspirado, contra a poesia como dádiva dos deuses.” (Grésillon, 2007: 22), num assumido antagonismo relativamente à ideia de literatura como fenómeno metafísico difundida pelo Romantismo.

E se a Crítica Genética tem como objecto compreender mas acima de tudo revelar e oferecer ao leitor o processo pelo qual toma corpo um texto literário, ou seja, os seus testemunhos pré-textuais, onde se incluem tanto os manuscritos do autor como as edições anteriores à última da sua responsabilidade, compreende-se que se pretenda passar a imagem do texto como uma produção semelhante à de um laboratório. Sugere-se também como bastante apropriada a imagem do autor como um cientista que aplica o método da tentativa-erro, paciente na busca incessante da fórmula literária que se considera satisfatória, à imagem e semelhança do que o método científico por excelência preconiza.

Mas será que o estudo desta produção de laboratório proporciona sempre a definição perfeita de todos os passos criativos dados pelo autor em busca do texto? Fornecerão os manuscritos ou os outros proto-textos sempre um relatório ordenado, rigoroso e lógico sobre o processo de escrita? Pela sua natureza, o objecto de estudo da Genética e da velha Crítica Textual, ou seja, o texto literário, furta-se ao determi-

<sup>1</sup> Sobre esta distinção entre Crítica Genética e Filologia de Autor, assente na tomada de diferentes posturas editoriais, esclarecem-nos Paola Italia e Giulia Raboni: “La filologia d’autore sviluppa quindi un modo nuovo di considerare i testi, che è il risultato di un diverso approccio alla letteratura, anche da un punto di vista filosofico. (...) L’edizione genetica francese si caratterizza per presentare l’edizione integrale di tutto l’avantesto, dai primi appunti alle correzioni sulle bozze di stampa, (...) e senza subordinazione con la parte dell’avantesto direttamente legata al testo stesso (...). L’*édition génétique* è quindi una rappresentazione della storia del testo attraverso singoli fotogrammi che di quel percorso fissano ciascuno un provvisorio statuto, senza distinzione fra testo, materiali preparatori e apparato. L’edizione tedesco-italiana tende invece a dare maggiore importanza al processo correttorio di cui la lezione a testo costituisce il prodotto finale e considera quindi solo la parte dell’avantesto che ha una relazione diretta con tale ‘prodotto’. L’*edizione critica* (o critico-genetica) focalizza quindi l’attenzione sul percorso genetico o evolutivo del testo, ossia sul movimento variantistico che porta dalle lezioni registrate in apparato a quelle poste a testo (o viceversa). (Italia / Raboni, 2012: 26-27). Pessoalmente, a Filologia de Autor, aqui identificada na “edizione tedesco-italiana” ou “critico-genetica” é aquela à qual reconheço maior utilidade e mérito na sua aplicação à edição de textos literários.

<sup>2</sup> Sirvo-me da tradução portuguesa, publicada no Brasil (*Vide* “Bibliografia”, no final). Não será por acaso que, nesta obra fundamental, se atribui o título “Abordagens e metáforas” ao primeiro ponto do seu capítulo inaugural, destinado justamente à definição de Crítica Genética.

nismo científico, embora o editor crítico-genético<sup>3</sup> tenha em mãos uma missão de rigor: ser o garante da racionalidade, ou seja, assumir o papel de mediador entre o autor e o leitor e proporcionar o estudo da estética da produção do texto geneticamente dissecado (num aparato genético ou edição genética), com ponto de chegada numa eventual edição crítico-genética. Contudo, esse racionalismo conferido pelo editor ao texto não é, de todo, absoluto. Cabe sempre sublinhar que uma edição nunca é um objecto encerrado, mesmo que o seu responsável se pautar pelos mais rigorosos princípios de trabalho e pode, até, constituir um perigo, se o editor adoptar uma atitude descontraída perante o texto que oferece a ler.

Poderíamos, pelo exposto, reduzir a questão da procura da edição perfeita, se nos for permitido o tropo, à metáfora do alquimista. Observemos, se me for permitido, e para melhor ilustrar o que ficou dito, alguns casos concretos conferidos por edições de textos literários publicadas em Portugal recentemente.

Não é por acaso que o volume I da “Edição Crítica de Fernando Pessoa”, da responsabilidade de Luís Prista e dedicado às *Quadras*<sup>4</sup>, oferece um texto crítico, isto é, aquele que o editor considera ser, variante por variante, o texto definitivo de Pessoa, fixação crítica esta que é acompanhada de aparatos genéticos que descrevem não só as particularidades físicas dos testemunhos como, através de uma bateria de símbolos, a hierarquia das variantes e o processo de construção dos poemas; mas, mais interessante ainda, esta edição oferece ao leitor um aparato de conjecturas. A ele, “cabe dar conta das dúvidas quanto à fixação do texto crítico, das escolhas que fujam à estratégia geral de acolhimento da última lição quando se trate de decidir entre segmentos que o poeta deixou alternativos e de eventuais intervenções do editor” (Pessoa, 1997: 66)<sup>5</sup>.

Pessoa situa-se na extremidade dos poetas insatisfeitos com a sua escrita, é certo. Quem conhece bem os seus manuscritos adivinhará o quão moroso será extrair, de entre o caos, um sentido a projectar numa edição. Mas esta edição que comentamos pauta-se pelo mais rigoroso e sério trabalho de fixação de texto. É, portanto, uma boa edição. Daí a apresentação de um aparato de conjecturas, junto ao texto, elaborado a partir da análise das variantes genéticas. A inclusão deste tipo de aparato em forma de comentários é, pois, manifestação de uma enorme honestidade intelectual, em primeiro lugar, mas é, sobretudo, o reconhecimento doloroso - sem dúvida com sabor a derrota, para quem estuda com tamanha minúcia a obra de um autor- de que nem o recurso às mais rigorosas metodologias de análise e crítica das variantes garante resultados objectivos, por vezes. Eis a conclusão a extrair: pairará sempre a dúvida insolúvel sobre se *aquela* texto que o editor se compromete oferecer ao leitor difundindo-o numa obra impressa é o *bom* texto, aquele que Pessoa teria querido legar. Ou não teria sido outro. Ou nenhum. Eis a falência da palavra quando o autor usa do seu direito a não se definir; eis o método científico a esbarrar contra o elemento humano que envolve a criação literária.

<sup>3</sup> Penso, sobretudo, no papel do editor crítico-genético segundo a definição de edição crítico-genética aqui introduzida na nota 1.

<sup>4</sup> Vide Pessoa, 1997, na “Bibliografia consultada”.

<sup>5</sup> O excerto transcrito é, obviamente, da autoria do editor, Luís Prista.

Igualmente pautada por critérios de profundo rigor é a edição de *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, que Ivo Castro deu à estampa em 2007, e que aqui tomamos de exemplo<sup>6</sup>. Na realidade, não se trata de uma edição, mas de duas: a genética, por um lado, e a crítica, apresentadas lado a lado no livro. A segunda delas consiste, basicamente, na reprodução do texto correspondente à última vontade autoral com algumas intervenções justificadas do editor, ou seja, naquele que poderíamos apontar como o princípio básico da Crítica Textual. A primeira mencionada, a genética, “deve proporcionar ao leitor o filme da escrita do texto, entre o momento em que o autor pela primeira vez o lança no papel e o momento em que pela última vez o modifica” (Castelo Branco, 2007: 116)<sup>7</sup>.

Trata-se, como se pode adivinhar, de uma edição extremamente conservadora do manuscrito autógrafo do romance, que se decifra e transcreve aqui pela primeira vez. Nela, o editor dá ainda conta de todas as variantes existentes nesse mesmo testemunho e também nas edições do texto da responsabilidade do autor, Camilo Castelo Branco. Com este tipo de trabalho torna-se assim visível o modo como o texto é construído, daí que Ivo Castro prefira recorrer a uma metáfora de âmbito visual, o “filme do texto”, em lugar do “laboratório” que anteriormente encontrámos no manual francês de Almuth Grésillon. Já o recurso a uma bateria de símbolos presentes na edição genética confere visualmente ao texto uma aparência complexa e quase matematizada, como qualquer coisa mais próxima das ciências exactas do que da literatura<sup>8</sup>. Encontramo-nos quase perante uma “escrita de laboratório”, atrevo-me a usar a expressão, até porque este texto geneticamente editado não representa uma obra com existência física, como sem dificuldade observamos, mas pretende, isso sim, trazer à colação, inserindo-as no mesmo plano, diversas camadas da escrita.

Contudo, com esta edição Ivo Castro parece ficar aquém da realização do principal interesse e potencial da aplicação da genética textual, isto é, o de oferecer ao leitor aquilo que o editor aprendeu, variante sobre variante, acerca do processo criativo do texto e de Camilo, o seu autor. Esquiva-se de o fazer, para, segundo ele, não influenciar o leitor com os seus comentários interpretativos<sup>9</sup>. Ora, se haverá alguém

<sup>6</sup> Vide, na “Bibliografia consultada”, Castelo Branco, 2007.

<sup>7</sup> Este excerto é da responsabilidade do editor científico, Ivo Castro.

<sup>8</sup> Não diferem os símbolos constantes na bateria utilizada por Ivo Castro nesta edição do *Amor de Perdição* daqueles que são usualmente aplicados nas edições genéticas dadas à estampa na Imprensa Nacional – Casa da Moeda em Portugal, uma versão simplificada da bateria que a equipa constituída em França para a edição da Obra de Flaubert concebeu.

<sup>9</sup> Diz Ivo Castro, a este respeito: “É a este conjunto de edições [refere-se às edições do *Amor de Perdição* enunciadas por ele no parágrafo anterior que aqui não transcrevemos], precursoras de uma infinidade de outras, que a presente vem fazer companhia, trazendo como justificativo uma massa de novos dados fornecidos pelo manuscrito autógrafo, a que aqui tem a sua primeira decifração integral, incluindo as passagens riscadas pelo autor e respectivas emendas, até agora não reveladas e estudadas. Previsivelmente, estes dados iluminam de muito perto os processos criativos de Camilo: alguma coisa direi a esse respeito, embora os fins de uma edição crítica se devam considerar atingidos com a apresentação de um texto digno do original e de mecânica transparente, que o leitor verificará e usará a seu prazer, sem comentários interpretativos que o condicionem.” (Castelo Branco, 2007: 10).

autorizado a tecer comentários interpretativos sobre um texto é o seu editor (ainda para mais o crítico-genético), acima de qualquer crítico literário. O editor é o mais capacitado leitor de uma obra. Não o fazer propositadamente com este argumento significa, embora involuntariamente, encorajar a crítica literária a valer-se do impressionismo que muitas vezes a conduz ao fatal delírio da interpretação, antítese do espírito de rigor que deve presidir à curiosidade científica. Mas se podemos encerrar a atitude do editor de *Amor de Perdição* como um pecadilho ou até como uma negligência, ao defender a demissão de responsabilidades interpretativas do editor científico, vejamos as consequências quão mais perniciosas a intromissão pouco rigorosa de um editor pode trazer ao texto e, por conseguinte, ao leitor.

Introduzo à conversa uma recente edição de 2012 de um romance oitocentista português, *O Estudante de Coimbra*, da autoria de um escritor infelizmente bastante ignorado, Guilherme Centazzi (1808-1875)<sup>10</sup>. Esta edição vem, na verdade, repor uma espécie de verdade canonicamente consagrada, porque, nas palavras do seu responsável científico, “a intenção desta edição, que agora se apresenta, é apenas uma: dar a conhecer ao grande público a obra fundamental do primeiro romancista português.” (Centazzi, 2012:17)<sup>11</sup>, sacrificando-se, em abono deste objectivo, o respeito pelo texto e, por conseguinte, pelo seu autor, como veremos de seguida.

Entre 1840 e 1841 dava Centazzi à estampa, em três tomos, este romance sobre a História Contemporânea de Portugal (uma temática absolutamente inovadora à época), que relata, num registo aparentemente auto-biográfico, as aventuras de um algarvio que se torna estudante em Coimbra, depois médico, deputado e por fim ministro. Apresentando ainda alguns traços setecentistas, nota-se nesta obra, por outro lado, uma evidente filiação na tradição da literatura picaresca mas anunciando já, em vários aspectos, a narrativa moderna. Tal como é salientado na “Nota prévia” do editor, Garrett só publicaria *O Arco de Santana* em 1844 e as *Via-gens na Minha Terra* em 1846 e *Eurico, o Presbítero*, de Herculano, data também de 1844. Tal cronologia vem, pois, comprovar cabalmente o pioneirismo de Guilherme Centazzi na cena das Letras portuguesas de oitocentos.

Na realidade, *O Estudante de Coimbra* é reeditado mais tarde, em 1861, ainda em vida do seu autor, numa segunda edição pautada pela introdução de significativas alterações relativamente à *princeps*, sendo a mais saliente de todas a eliminação do III tomo, a par de algumas modificações não despidiendas ao nível da intriga. A biografia de Centazzi não está bem estudada, lamentavelmente. Contudo, nada permite supor, neste momento, que as opções tomadas na reedição do romance de 1861 não sejam da sua responsabilidade. Pelo exposto, uma ter-

<sup>10</sup> Esta obra constitui um caso notório de desatenção bibliográfica, só subsanado em 2012, através da reedição de que foi alvo pela mão de Pedro Almeida Vieira, responsável pela fixação do texto e notas (Vide, na “Bibliografia”, Centazzi, 2012).

<sup>11</sup> O excerto transcrito é, naturalmente, da autoria de Pedro Almeida Vieira, o editor.

ceira edição actual como a de 2012 teria obrigação de tomar em consideração aquela que foi a última vontade autoral, a do criador. Não o fez, pese embora, e as justificações que o sustentam denotam uma inquietante falta de rigor, lamentamos ter de denunciar. Por um lado, porque se fixa o texto da primeira edição devido, em parte, à sua “melhor qualidade literária do que a versão revista duas décadas mais tarde” (Centazzi, 2012: 16)<sup>12</sup>, mas sobretudo porque *O Estudante de Coimbra* representa “um romance pioneiro da História da Literatura Portuguesa” (Centazzi, 2012: 16)<sup>13</sup>. E assim, em abono destas premissas sensacionalistas mas de rigor questionável, as boas práticas filológicas de respeito pela obra, pelo seu autor e pelo seu processo criativo foram ignoradas.

Mas as críticas à actuação do editor responsável pela terceira edição d’ *O Estudante de Coimbra* não se ficam por esta opção de oferecer o texto de 1840-41 com base em critérios de literariedade (e como se define literariedade satisfatoriamente e com critérios uniformemente reconhecidos?). Teríamos ainda de notar o facto de esta edição não apresentar um aparato exaustivo das variantes entre as edições, mas apenas parcial, em forma de notas de rodapé: as “mais relevantes”, de acordo com os critérios do editor (Centazzi, 2012: 17). Regista-se ainda a introdução, no final, de um “Aditamento” contendo os capítulos derradeiros da edição de 1861, permitindo-se deste modo ao leitor conhecer as modificações referentes ao desfecho da obra na segunda edição, consideradas de interesse pelo editor e as quais valeria a pena vincular ao romance. Mas a introdução deste “Aditamento” no corpo da obra não parece, por seu turno, constituir uma prática ortodoxa em Crítica Textual, sobretudo porque Pedro Almeida Vieira parecia ter assumido uma posição bédieriana ao escolher um *copy text*, ou seja, aquele testemunho que ofereceria as melhores garantias de fiabilidade – o da primeira edição - caso houvesse justificado com argumentos filologicamente válidos, o que não veio a verificar-se, como vimos. Nota-se, no entanto, algo ainda reconhecida-mente mais grave, que consiste na intromissão do editor científico no texto, através da alteração de tempos verbais e outras expressões relativamente à edição *princeps*, em casos não identificados como gralhas ou erros involuntários<sup>14</sup>.

Não gostaria, contudo, de terminar estas considerações sobre uma edição que pode infelizmente ser apontada como um exemplo de deficiente prática editorial, sem levantar a questão: que texto é, afinal, este que nos dão a ler? Aqui reside o cerne do problema. Não reflecte a última vontade do escritor, nem tão pouco a primeira, porque temos um editor que se autoriza por vezes corrigir o autor, modificando tempos verbais sem justificação pertinente; sem esquecer que

<sup>12</sup> Cito as palavras do editor, Pedro Almeida Vieira, na “Nota Prévia”.

<sup>13</sup> *Id.* nota anterior.

<sup>14</sup> Ouçamos o editor: “Em casos muito específicos, optou-se ainda por modificar os modos verbais, sobretudo em situações em que, não sendo incorrecto na época, Centazzi usou o pretérito-mais-que-perfeito.” (Centazzi, 2012: 17).

a tomada de posição por fixar uma edição em detrimento da outra baseada em critérios de literariedade é, no mínimo, algo do foro íntimo, estético e subjectivo, antagonista da procura de rigor que uma edição deve constituir. Igualmente lamentável é a opção de fixação do texto de 1840-41 (*copy text*) em função do mero objectivo de refazer a História da Literatura, isto é, destronando Garrett e Herculano com a constatação de que, afinal, estes escritores nunca deveriam ter sido considerados os pais do romance moderno português. É verdade que oferecer um texto de 1861 atenuaria significativamente o impacto deste romance tendo em vista um objectivo editorial tão assinalável, mas ganharia legitimidade em termos de honestidade científica e respeito pela obra e pelo autor, que com a presente edição são postos em causa, embora involuntariamente.

E porque esta reflexão já vai longa, e recuperando por fim os exemplos de rigor editorial atrás aduzidos, nomeadamente a edição das *Quadras* de Pessoa e a de *Amor de Perdição* (sabendo que nem a genética nem a crítica textual são ciências exactas e infalíveis com resultados exactos, sempre dependentes, por isso, da perícia e das decisões do responsável pelas opções editoriais) como definir, então, por contraste, o texto que esta edição de *O Estudante de Coimbra* dá a conhecer? Desafortunadamente, um híbrido entre a criação autoral e a intromissão da figura do editor, um produto fabricado sem recurso a um método científico. Enfim, um texto de laboratório que não reflecte de todo o laboratório da escrita.

### **Bibliografia citada:**

- CASTELO BRANCO, Camilo (2007), *Amor de Perdição*, edição genética e crítica de Ivo Castro, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- CENTAZZI, Guilherme (2012), *O Estudante de Coimbra*, fixação de texto e notas de Pedro Almeida Vieira e Pósfacio de Maria de Fátima Marinho, Lisboa: Planeta.
- GRÉSILLON, Almuth (2007), *Elementos de Crítica Genética. Ler os Manuscritos Modernos*, Porto Alegre: Editora da UFRGS (tradução de Cristina de Campos Velho Birck et. al. e supervisão da tradução de Patrícia Chittoni Ramos Reuillard do original francês *Éléments de critique génétique: lire les manuscrits modernes*, Paris: Presses Universitaires de France, 1994).
- ITALIA, Paola / RABONI, Giulia (2010), *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma: Carocci editore (1ª ristampa 2012).
- PESSOA, Fernando (1997), *Poemas de Fernando Pessoa. Quadras*, Edição de Luís Prista, “Edição Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior”, vol. I, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1973), *Teoria da Literatura*, 3ª Edição revista e aumentada, Coimbra: Livraria Almedina.