

Barbara Spaggiari
Maurizio Perugi

FUNDAMENTOS DA CRÍTICA TEXTUAL

EDITORA LUCERNA
Rio de Janeiro - 2004

Copyright© 2004 by
Barbara Spaggiari e Maurizio Perugi

Todos os direitos reservados e protegidos.
Proibida a duplicação ou reprodução deste livro ou partes do mesmo,
sob quaisquer meios, sem autorização expressa dos editores.

Produção gráfica: Editora Lucerna
Diagramação: Victoria Rabello
Capa: UpLine/Rossana Henriques

CIP-Brasil. Catalogação na fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

S722f

Spaggiari, Barbara
Fundamentos da crítica textual
/ Barbara Spaggiari, Maurizio Perugi. – Rio de Janeiro : Lucerna, 2004
408 p. ; 23cm.

Contém glossário
Inclui bibliografia

ISBN 85-86930-38-5

1. Crítica textual. 2. Ecdótica. 3. Filosofia. 4. Lachmannismo. 5. Neolachmannismo.
6. Edição crítica. 7. Preparação de textos.
I. Perugi, Maurizio. II. Título.

CDD 801.959
CDU 801.73

04-1379

Esta obra foi publicada com o apoio das seguintes Instituições:

- ABL - Academia Brasileira de Letras
Av. Presidente Wilson, 203 - Castelo – CEP 20030-021 - Rio de Janeiro - RJ
Tel.: (21) 3974-2500 – www.academia.org.br / academia@academia.org.br
- IP/PUCSP
R. Ministro Godoy, 1181 – CEP 05009-000 - São Paulo - SP
Tel.: (11) 3862-7640 / 3081-4555 – www.ippucsp.org / ippucsp@pucsp.br
- UNICSUL – Universidade Cruzeiro do Sul
Av. Regente Feijó, 1295 – CEP 03342-000 - São Paulo - SP – Tel.: (11) 6672-6200
Rua Galvão Bueno, 868 – CEP 01506-000 - São Paulo - SP – Tel.: (11) 3385-3000
Av. Dr. Ussiel Cirilo, 225 – CEP 08060-070 - São Paulo - SP – Tel.: (11) 6137-5700
www.unicsul.br / unicsul@unicsul.br

EDITORA LUCERNA® é marca registrada da Editora YH Lucerna Ltda.
Rua Colina, 60 / sl. 210 - Jd. Guanabara – CEP 21931-380 - Rio de Janeiro - RJ
Telefax: (21) 3393-3334 / 2462-3976 – www.lucerna.com.br / info@lucerna.com.br
Caixa Postal 32054 – CEP 21933-970 - Rio de Janeiro - RJ

SUMÁRIO

Ao leitor	9
Apresentação dos autores	11

PRIMEIRA PARTE História e Metodologia

CAPÍTULO 1

A edição dos textos

A transmissão do original	15
Codicologia e paleografia	15
O original e as cópias	18
A tradição impressa	21
As origens da crítica textual	24

CAPÍTULO 2

O método lachmanniano

A filologia antes de Lachmann	28
O método lachmanniano	32
Depois de Lachmann	40
O método lachmanniano na filologia românica	44
A confutação de Bédier	46
A “Nova Filologia”	51

CAPÍTULO 3

A crítica textual: geografia e história

A crítica textual na Europa	53
A crítica textual no Brasil	55
A escola brasileira	56

CAPÍTULO 4

O neolachmannismo

4.1. Variantes de substância, ou substantivas	60
Distinção entre ‘forma’ e ‘substância’	60
Teoria do ‘melhor manuscrito’	63

Necessidade do texto compósito	65
Edição crítica como hipótese de trabalho	69
Revisão do conceito de 'erro'	69
A recodificação	71
Defasagem lingüística e standardização	73
A 'interpretatio'	75
A emenda	76
4.2. Os fatores dinâmicos	79
Conceito de fator dinâmico	79
Fatores prosódicos	80
Fatores gráficos e morfofonéticos	84
Fatores sintáticos	86
Fatores lexicais	87
Fatores métricos	88
Problemas de isossilabismo	90
Problemas de anisossilabismo	92
4.3. 'Lectio difficilior', difração, 'usus scribendi'	94
'Lectio difficilior'	94
Erro autoral	95
Difração	97
O 'metodo direto' ('direct method')	100
'Usus scribendi' e sistema	103
4.4. Variantes de forma, ou formais	107
Variantes gráficas e lingüísticas	107
'Scripta' e 'koiné'	110
Língua do autor e língua do copista	111
Problemas de transcrição	112
Problemas de pontuação e interpretação gráfica	115
Ecdótica e lexicografia	118
Filologia do manuscrito	119

CAPÍTULO 5

A filologia dos impressos

5.1. A bibliografia textual ('bibliography')	121
Colaço dos exemplares impressos	122
Derivação 'linear' e 'radial'	124
'Cópia ideal' e 'texto ideal'	125
Autoridade múltipla	127
Texto de base ('copy-text')	128
Revisão autoral	130

Estilo editorial	132
Reconstrução da roupagem formal	134
5.2. Manuscritos e impressos	136
A tradição lírica	136
O caso de Torquato Tasso	139
O Quinhentos português	141
Edições póstumas	144
Tradição indireta e contaminação	148
5.3. Variantes de transmissão e variantes autorais	150
O caso de Sá de Miranda	150
Variantes autorais	155
Redações múltiplas	157
Fatores dinâmicos	161
(Auto)censura	163
Fenomenologia das recolhas	165
Problemas de atribuição (o cânone)	168

CAPÍTULO 6

Filologia dos textos modernos

6.1. Autógrafos e impressos	173
Conceito de integridade ('purity')	173
A 'vulgata'	179
Texto de base ('copy-text') e intenção final	180
Variantes de transmissão e variantes autorais	185
(Auto)censura	189
Erros autorais	191
Roupagem formal e pontuação	195
6.2. Filologia e crítica das variantes (genética)	198
A crítica das variantes	198
A crítica das variantes no Brasil	201
A 'critique génétique'	202
Edição crítico-genética	204
Investigações de arquivos	205
Edições fac-similadas	208
O laboratório do autor	210
Aparato genético	212
Análise diacrônica das variantes	216
Redações autorais	221
Textos de acabamento formal perfeito	223
Macro- e microtexto	228

SEGUNDA PARTE
Exercícios de Crítica Textual

Martin Codax: preliminares a uma nova edição	233
<i>Barbara Spaggiari</i>	
Um exemplo de edição crítica lachmanniana: as cantigas de Martin Codax	252
<i>Barbara Spaggiari</i>	
A lírica de Camões e os métodos da moderna crítica textual	284
<i>Maurizio Perugi</i>	
A questão da lírica camoniana e uma nova leitura do soneto «Alma minha gentil»	302
<i>Barbara Spaggiari</i>	
A censura na transmissão da obra de Luís de Camões	315
<i>Barbara Spaggiari</i>	
Os sonetos de Gregório de Matos: algumas reflexões sobre a tradição manuscrita	324
<i>Maurizio Perugi</i>	
Variantes autorais na obra de Camilo Pessanha	350
<i>Barbara Spaggiari</i>	
Variantes de uma elegia fúnebre (Fernando Pessoa – Ricardo Reis)	365
<i>Maurizio Perugi</i>	
Tábua de abreviaturas	378
Glossário das palavras difíceis, ou raras, ou de aceção específica	400

Ao leitor

Há alguns anos, o colega e amigo professor Evanildo Bechara nos sugeriu emprender a redação deste manual, com o intuito de preencher uma lacuna na bibliografia especializada, visando em particular ao público dos estudantes universitários.

O livro abre, por conseguinte, com uma breve panorâmica das técnicas utilizadas para a publicação das obras literárias, desde a antiguidade até ao século XIX, época em que, na Europa, começou a desenvolver-se a filologia moderna.

Seguem-se vários capítulos, destinados cada um a aprofundar os métodos de edição elaborados no âmbito da filologia textual, a partir do lachmannismo clássico, para chegar às novas fronteiras duma disciplina em constante – e não unívoca – evolução.

Na última parte do volume, apresentam-se alguns exercícios que pretendem ser amostras de como os critérios teóricos, que vêm explicados na primeira parte, encontram aplicação prática em casos concretos, todos referentes às literaturas portuguesa e brasileira.

Como todo manual com destino didático, este também sofre quer de esquematismo, quer de redundância, na medida em que, por um lado, se busca a máxima simplificação dos conceitos e, por outro lado, se retoma o mesmo assunto em capítulos e lugares diferentes.

Para facilitar a leitura, os vocábulos técnicos, próprios da disciplina, vêm listados num índice remissivo final, onde o número da página remete para a definição do termo. No mesmo intuito de clareza, vêm algumas citações acompanhadas pela tradução para vernáculo, ou então, por notas explicativas. Outros termos, pertencentes ao âmbito da lingüística, ou da retórica, dá conta o incontornável “Aurélio” (p. ex. *eclipse*, a não confundir com *elipse*, ou *neutralização*, termo relativo aos fonemas).

O sistema de abreviaturas, utilizado nas remissões bibliográficas, pretende igualmente não sobrecarregar o manual, já por si bastante complexo: a Tábua das abreviaturas, no fim do volume, dá conta da bibliografia utilizada.

Finalmente, cabe avisar que o conjunto dos exemplos mencionados na parte teórica abrange várias literaturas, e não apenas a brasileira e a portuguesa: encontram-se, portanto, casos referentes a outras línguas de cultura (incluindo

seja a fase medieval, seja a moderna), a saber, o espanhol, o italiano, o provençal, o francês, o anglo-americano e o alemão.

Os autores do presente manual são responsáveis, cada um, de partes bem distintas do volume, a saber: os capítulos 1 e 2 (da antiguidade ao lachmannismo), bem como o prefácio e os índices, ficaram aos cuidados de Barbara Spaggiari, enquanto Maurizio Perugi elaborou os capítulos 3 a 6, respectivamente sobre neolachmannismo (e neobédierismo), 'bibliography', e crítica das variantes.

Os exercícios, que fecham o volume, são em parte atualizações ou reelabora-ções, mesmo profundas, de conferências e palestras proferidas pelos autores, em várias universidades brasileiras; outros são inéditos. Em detalhe:

1. *Martin Codax: preliminares a uma nova edição*, de Barbara Spaggiari
2. *Um exemplo de edição crítica lachmanniana: as cantigas de Martin Codax*, de Barbara Spaggiari
3. *A lírica de Camões e os métodos da moderna crítica textual*, de Maurizio Perugi
4. *A questão da lírica camoniana e uma leitura do soneto «Alma minha gentil»*, de Barbara Spaggiari
5. *A censura na transmissão da obra de Luís de Camões*, de Barbara Spaggiari
6. *Os sonetos de Gregório de Matos: algumas reflexões sobre a tradição manuscrita*, de Maurizio Perugi
7. *Variantes autorais na obra de Camilo Pessanha*, de Barbara Spaggiari
8. *Variantes de uma elegia fúnebre (Fernando Pessoa-Ricardo Reis)*, de Maurizio Perugi

Apresentação dos autores

Barbara Spaggiari é professora catedrática de Filologia Românica. Formada em letras e línguas na Universidade de Florença, onde começa por estudar lingüística geral nos anos 70, passa ao domínio da filologia sob o magistério de Gianfranco Contini. A predileção para as literaturas ibéricas se manifesta já no assunto das suas duas teses, uma sobre a *Poesia religiosa anonima catalana o occitanica* (1977), outra sobre a «*Clepsidra*» de Camilo Pessanha (1982). Além de vários ensaios sobre latim 'vulgar' e textos proto-românicos, lírica provençal (Arnaut Daniel, Marcabru), italiana (Dante, Petrarca), catalana (Ausias March) e castelhana (Antonio Machado), na sua atividade voltada especialmente à literatura portuguesa, sobressaem os estudos sobre Martin Codax e o gênero das «cantigas de amigo»; a métrica galego-portuguesa; as *Rimas* de Camões; os poetas entre XIX e XX séc. (Pessanha, Nobre, Pessoa). No âmbito ecdótico, destacam-se as edições críticas de Codax (1980), de Pessanha (1997) e do *Testamentum*, tratado alquímico atribuído a Ramon Llull (1999).

Maurizio Perugi é professor catedrático de Filologia Românica e ensina na Universidade de Genebra (Suíça). Lingüista de formação (glotologia e comparatística), volta-se para a área da filologia depois do encontro com o seu Mestre, Gianfranco Contini. Na esteira dele, avança no âmbito teórico da crítica textual, abrindo novas perspectivas no chamado método neolachmanniano. É autor de vários ensaios sobre textos de época medieval e moderna, nomeadamente em provençal, italiano e português (trovadores em língua d'oc, Dante, Petrarca, Camões, Pascoli, Pessoa/Ricardo Reis). Participa dos projetos internacionais dum novo léxico da língua dos trovadores clássicos (LTC) e duma concordância do occitano medieval (COM). Entre as suas publicações, destacam-se as edições críticas de Arnaut Daniel, trovador do séc. XII (Milano-Napoli, 1978, em 2 vols.), e da anônima *Vie de Saint Alexis* (Genève, 2000), obra-prima da literatura francesa do séc. XI, que ocupa um papel de primeira importância na história da filologia e da crítica textual.

PRIMEIRA PARTE

História e Metodologia

A edição dos textos

A transmissão do original

Existem datas, ou acontecimentos, que constituem por si próprios um *discrîmen* no 'continuum' de nossa história, porque marcam uma linha divisória entre um 'antes' e um 'depois'. A data da invenção da imprensa, em meados do século XV, por Johannes Gutenberg¹ é uma dessas, em todo comparável com o começo da era informática e o emprego dos computadores, por volta dos anos 80 do século passado.

Na época da Internet e da comunicação global e instantânea é difícil dar-se conta de um período – nem tão longínquo – em que não existiam técnicas semelhantes para a divulgação duma notícia, duma mensagem ou, então, duma obra literária.

É, porém, uma realidade o fato de que a transmissão da cultura europeia, desde os antigos gregos e romanos até ao século XV, foi confiada exclusivamente aos manuscritos, quer dizer, a cópias feitas à mão a partir de cópias anteriores.²

Mudam no tempo os materiais de suporte, desde a pedra gravada até às tábuas de madeira ou de barro, para chegar finalmente aos códices de pergaminho e, enfim, de papel: o que não muda é o hábito de transmitir ou de fixar em forma rigorosamente manuscrita qualquer aquisição intelectual.

Codicologia e paleografia

Chama-se codicologia a disciplina que estuda os manuscritos, ou códices, no seu aspecto material: qual é o suporte empregado, as dimensões do objeto,

¹ Ourives natural de Mogúncia, na Alemanha (1394-1468): publicou, em 1456, o primeiro exemplar de livro (uma Bíblia), impresso com caracteres móveis.

² Abreviatura: ms. = manuscrito, plur. mss. = manuscritos. Um sinónimo igualmente empregado é *códice*, indicando os volumes em pergaminho ou papel transcritos à mão; abreviatura: cod. = *códice*, pl. cods. = *códices*.

A edição dos textos

A transmissão do original

Existem datas, ou acontecimentos, que constituem por si próprios um *discrîmen* no 'continuum' de nossa história, porque marcam uma linha divisória entre um 'antes' e um 'depois'. A data da invenção da imprensa, em meados do século XV, por Johannes Gutenberg¹ é uma dessas, em todo comparável com o começo da era informática e o emprego dos computadores, por volta dos anos 80 do século passado.

Na época da Internet e da comunicação global e instantânea é difícil dar-se conta de um período – nem tão longínquo – em que não existiam técnicas semelhantes para a divulgação duma notícia, duma mensagem ou, então, duma obra literária.

É, porém, uma realidade o fato de que a transmissão da cultura européia, desde os antigos gregos e romanos até ao século XV, foi confiada exclusivamente aos manuscritos, quer dizer, a cópias feitas à mão a partir de cópias anteriores.²

Mudam no tempo os materiais de suporte, desde a pedra gravada até às tábuas de madeira ou de barro, para chegar finalmente aos códices de pergaminho e, enfim, de papel: o que não muda é o hábito de transmitir ou de fixar em forma rigorosamente manuscrita qualquer aquisição intelectual.

Codicologia e paleografia

Chama-se codicologia a disciplina que estuda os manuscritos, ou códices, no seu aspecto material: qual é o suporte empregado, as dimensões do objeto,

¹ Ourives natural de Mogúncia, na Alemanha (1394-1468): publicou, em 1456, o primeiro exemplar de livro (uma Bíblia), impresso com caracteres móveis.

² Abreviatura: ms. = manuscrito, plur. mss. = manuscritos. Um sinônimo igualmente empregado é *códice*, indicando os volumes em pergaminho ou papel transcritos à mão; abreviatura: cod. = *códice*, pl. cods. = *códices*.

a sua formação, o seu conteúdo, a(s) mão(s) que transcrevera(m) o(s) texto(s), a sua datação, etc.

Cada um desses elementos é submetido a um exame cuidadoso, para apreendermos o maior número possível de informações sobre o manuscrito que transmitiu a obra que nos interessa.

Como para toda disciplina, para a codicologia existe também uma terminologia técnica, isto é, vocábulos de uso comum mas utilizados com sentido particular, ou, então, termos específicos daquela matéria.

Para exemplificarmos, entre os termos próprios da codicologia, derivantes na sua maioria do grego e do latim, figuram manuscrito 'qualquer texto escrito à mão', códice 'os manuscritos antigos e medievais', membrânico 'de pergaminho'³ e cartáceo 'de papel'⁴; relativamente ao material escriptório, palimpsesto 'códice em pergaminho que foi raspado para o escrever de novo',⁵ folha ou 'fólio' 'cada uma das páginas de um ms.',⁶ 'recto' 'parte anterior da folha, ou página ímpar' e 'verso' 'parte posterior da folha, ou página par',⁷ coluna 'cada uma das duas, ou mais, colunas em que pode ser dividida a página escrita',⁸ rubrica 'nota inicial, em letra vermelha',⁹ colofão 'nota final do códice',¹⁰ 'incipit' 'o verso, ou a linha, inicial do

³ O pergaminho era um material de grande preço, devido à escassa e demorada produção. Obtinha-se da pele de animais (vitelos e ovelhas), limpada e uniformizada de maneira que desse uma superfície bastante clara onde escrever, ficando para atrás a parte do pêlo (mais escura). Deve o seu nome à cidade de Pérgamo (na Ásia Menor), onde foi empregado a partir do II séc. a.C. como substituto do papiro.

⁴ A palavra latina 'charta' indica em geral a superfície subtil onde se escrevia; o termo ficou, depois, a designar, de forma exclusiva, o papel obtido da celulosa, ou através do processo de maceração dos farrapos. Este material, de provável invenção chinesa, difundiu-se na Europa por volta dos séculos XII-XIII, e – sendo muito mais barato do que o pergaminho – impôs-se como material escriptório por antonomásia, sendo o códice membrânico reservado a obras de grande valor, com miniaturas e ornatos preciosos.

⁵ Técnica usada sobretudo na Idade Média, quando, por causa do custo elevado do pergaminho, antigos códices contendo obras gregas ou latinas vinham raspados para obter de novo o material escriptório, onde transcrever uma obra da época. Com radiações ultravioletas é hoje possível ler as traças da obra primitiva ('scripta inferior').

⁶ Abreviatura: f. = folha, ff. = folhas.

⁷ Abreviatura: r = 'recto', v = 'verso'.

⁸ Abreviatura: col. = coluna, coll. = colunas. Indica-se com letra minúscula do alfabeto, p. ex. «f. 23v, col. b.», quer dizer a segunda coluna que se encontra no 'verso' da página (ou folha) 23 do códice.

⁹ Abreviatura rubr. Pode indicar o nome do autor, ou o título da obra, ou então alguma informação sobre os tempos e modos da composição. A esse conjunto de informações se chama hoje de paratexto. Prende-se a ruber, vermelho, cor da argila com que se escrevia.

¹⁰ É muito preciosa, quando existe, porque normalmente contém a data em que foi concluída a transcrição e, várias vezes, o nome do copista e o lugar da cópia.

códice',¹¹ 'explicit' 'o verso, ou a linha final do códice' (sendo diferente do colofão acima citado), etc.

Quanto ao conteúdo, o códice pode ser acéfalo (quando falta a parte inicial da obra), mútilo (quando o ms. é incompleto, por perda traumática de algumas folhas), miscelâneo (quando contém várias obras de autores diferentes). Fala-se, pelo contrário, de códice misto quando é em parte membrânico e em parte cartáceo; compósito quando é o resultado da encadernação de códices diferentes. No que diz respeito ao paratexto, o códice pode ser adéspotico (quando falta o nome do autor), ou então anepígrafo (quando falta o título).

O autor do códice, no sentido da pessoa que transcreve materialmente a obra, chama-se copista ou amanuense (também, com latinismo, 'scriba'). O copista pode ser um profissional, quer dizer, uma pessoa que, como atividade principal, tem a de transcrever códices; ou então um amador, que transcreve um texto para si próprio, para ter uma cópia pessoal duma determinada obra.

Ao primeiro tipo pertencem tanto os monges dos conventos medievais (que, como os beneditinos, tinham entre as suas obrigações a cópia de textos sagrados), quanto os amanuenses laicos, que trabalhavam num ateliê sob encomenda de clientes interessados na compra dos códices. Num caso e no outro, o local de trabalho chamava-se 'scriptorium' ou 'officina scriptoria'.

Ao segundo tipo pode pertencer qualquer copista dileitante que, em qualquer época, transcreve um texto por interesse próprio. Fazem parte desta tipologia, p. ex., os livros de mão do século XVI que transmitiram a maior parte da lírica quinhentista portuguesa.

A paleografia, disciplina complementar com respeito à precedente, tem como fim o estudo dos caracteres gráficos antigos. Fundada por dois beneditinos da abadia de Sainte-Maure (Mabillon 1681 e Montfaucon 1708), a paleografia examina e cataloga as formas de escrita conforme a datação e o lugar de procedência. Existem, portanto, várias denominações, que, a partir da 'scripta' maiúscula ou minúscula de tipo latim, empregada na transcrição dos clássicos, correspondem a épocas históricas e regiões geográficas diferentes. Cada uma dessas 'scriptae' tinha as suas características peculiares, e era, por conseguinte, bem reconhecível e, sobretudo, muito regular na sua realização 'in continuum'. Só a identidade dos caracteres e a sua regularidade podiam garantir a correta interpretação da escrita.

¹¹ Fala-se de 'incipit', ou começo, também para indicar a linha ou o verso inicial de uma obra; p. ex. «o incipit do soneto *Alma minha gentil*» indica o primeiro verso deste soneto.

Antes do séc.VIII fala-se de escrita visigótica, merovingia, beneventina, etc.; a partir da reforma de Carlos Magno, no fim do séc.VIII, impõe-se a scripta chamada 'minúscula carolina'; no século XII, vem introduzida a 'gótica'. No momento em que se começam a reproduzir livros por impressão de caracteres móveis, a forma desses caracteres se inspirará na 'scripta' corrente da época humanista, porque o livro impresso deve conservar a maior semelhança possível com o manuscrito.

Na terminologia própria da paleografia, figuram 'ductus' 'a maneira de traçar as letras', abreviatura por truncamento¹² ou por contração,¹³ 'titulus' 'abreviatura de nasal ou de líquida',¹⁴ 'nota tironiana',¹⁵ etc.

Muitos são os fatores que podem influenciar a escrita de um amanuense: além dos de tipo histórico, geográfico ou social, mudanças podem intervir por causa da idade, do cansaço, da pressa com que o copista escreve, duma doença que faz mais débil e incerto o 'ductus', etc.

O emprego habitual de formas abreviadas respondia, por um lado, à necessidade de poupar espaço (por ser o material escriptório de preço elevado), e, por outro lado, à vontade de ganhar tempo (por ser a transcrição manual por sua natureza muito demorada).

O original e as cópias

Das origens até meados do século XV, a cópia manual é o meio com que os homens retêm na memória coletiva, e transmitem para a posteridade, o patrimônio cultural da nossa civilização, tanto no campo da ciência como no da religião, da história, da política, da literatura.

Fala-se, então, de tradição manuscrita, com um vocábulo que mantém o primitivo significado latino: tradição deriva, de fato, do latim *TRADERE*, ou seja, 'confiar, entregar'.

O conjunto dos manuscritos e edições antigas, que se conservam até hoje, constitui a chamada tradição direta duma obra. Com o termo tradição indireta indicam-se as traduções, ou então as citações, os resumos, os fragmentos que da obra em questão se conservam em exemplares de obras diferentes. P. ex., são muitos os fragmentos de lírica grega transmitidos 'indiretamente', através de citações que figuram dentro de obras alheias.

O original, no sentido material do termo, pode ser escrito pelo próprio autor (autógrafo) ou escrito sob o controle direto dele (idiógrafo).¹⁶

Do original derivam as cópias, vocábulo que indica tanto as cópias derivadas diretamente do original, como as que derivam de outras cópias intermédias.

A primeira cópia derivada do original chama-se apógrafo, mas o termo passou a indicar em geral qualquer cópia tirada de outro exemplar. Chama-se habitualmente antígrafo o exemplar do qual se tira uma cópia, mesmo se o vocábulo tem um significado etimológico oposto; seria então preferível usarmos o termo exemplar, no sentido de exemplar do qual se copia. Portanto, cada manuscrito que possuímos é um apógrafo tirado de um exemplar; o exemplar, por sua vez, pode ser perdido, ou então igualmente conservado.

Quando o original se perdeu, e só temos as cópias dele, manuscritas ou impressas que sejam, o conjunto das cópias indica-se como tradição, formada por testemunhos: cada um, de fato, testemunha do original perdido, e transmite (cf. lat. *TRADERE*) uma cópia dele.¹⁷

Com lição (lat. *LECTIO* < *LEGERE* 'ler') menciona-se o que se lê numa passagem determinada do texto transmitido por um testemunho.

Por exemplo, no v.2 do soneto camoniano *Alma minha gentil*, alguns mss. trazem *Tão cedo deste corpo...* (CrB, FC, E), enquanto as edições antigas RH, RI – no mesmo lugar – levam *Tão cedo desta vida...* Portanto, a lição dos mss. (*deste corpo*) opõe-se à lição dos impressos (*desta vida*).

Antes da invenção da imprensa, um texto muito divulgado e muito lido é, necessariamente, um texto que foi copiado muitas e muitas vezes. E, a cada cópia, o texto é sujeito ao risco de ser alterado, de maneira mais ou menos grave, no que diz respeito à sua versão original. Transcrever um texto qualquer sem cometer erros, ou sem introduzir alterações, é tarefa quase impossível.

¹⁶ Emprega-se também o termo *hológrafo* no caso de ser o ms. escrito e assinado pelo próprio autor.

¹⁷ Fala-se também, com menor exatidão, de fontes manuscritas e fontes impressas. Os termos *testemunhos* e *fontes* são funcionalmente sinônimos.

¹² A parte final da palavra é substituída por um sinal convencional que sugere a desinência: p. ex., um traço horizontal sobre a penúltima sílaba.

¹³ O sinal – sempre convencional – de abreviatura aparece no interior da palavra, onde substitui uma sílaba ou um grupo de fonemas. Existem catálogos específicos que registram todas as formas mais difusas de abreviatura em uso na scripta manual, desde as origens até à invenção da imprensa.

¹⁴ É a abreviatura mais freqüente no corpo das palavras, onde substitui o *r*, o *m* ou o *n*.

¹⁵ Trata-se de dois sinais taquigráficos, que a lenda atribui ao escriba de Cícero, Tirão: são, respectivamente, abreviaturas da conjunção *et* = 7 e do monossílabo *cum* = 9.

Uma cópia representa a versão necessariamente alterada do original que intende transmitir.

Por isso, foi especialmente criada uma disciplina, a crítica textual (ou ecdótica),¹⁸ que tem por fim o exame exaustivo de toda a tradição manuscrita, para verificação do seu grau de autenticidade, e no intento de estabelecer o texto original perdido.

No presente manual, tratar-se-á exclusivamente dos problemas da tradição escrita duma obra (quer manuscrita, quer impressa). Tudo o que concerne à transmissão oral fica, portanto, excluído.

Vários abusos foram cometidos no que concerne à presumida transmissão oral dos textos, particularmente das origens. Falou-se muito de 'oralidade' na tradição, p. ex., das *chansons de geste* em antigo francês ou em antigo espanhol, e ainda hoje invocase a oralidade para justificar variações textuais que o editor não é capaz de racionalizar. Estudos mais sérios verificaram, há muito, que a transmissão dos textos era exclusivamente escrita já no curso do VIII século (Segre 1974).

Nesta vertente, não podemos dispensar uma breve alusão à falsa noção de movência (fr. 'mouvance'), que, irradiando da França, e nomeadamente da reflexão de Paul Zumthor e de Bernard Cerquiglini,¹⁹ se introduziu, de forma preocupante, embora esporádica, na linguagem de certos estudiosos de crítica textual.

Com efeito, as noções de performance e de 'formularidade' não têm que ser confundidas com os processos de oralidade, dos quais constituem apenas uma imitação culta: de outro modo, seria o mesmo que prestar um papel distintivo às inúmeras variantes pronunciadas (e pronunciáveis) duma qualquer palavra escrita. Duma forma ou de outra, desde que um texto tenha sido lançado no papel, ou então registrado numa gravação, ele obedece dali em diante a regras basicamente diferentes com respeito à sua existência antecedente.²⁰

Alterações de origem mnemônica, aliás, existem, sem dúvida nenhuma, na tradição manuscrita de muitas obras medievais, em poemas tais quais a *Vie de saint Alexis* ou a

¹⁸ O termo ecdótica, de origem grega, foi utilizado pelo filólogo francês dom Henri Quentin como sinónimo de crítica textual. Esta definição, mesmo não sendo de compreensão imediata, permite evitar a confusão entre a 'crítica textual' enquanto disciplina filológica, e a chamada 'lingüística textual', que é uma das muitas formas de análise do texto post-estruturalistas (Segre 1985). O termo 'crítica textual', por sua vez, é tradução do alem. 'Textkritik', que substituiu a mais antiga expressão 'crítica verbal', do francês 'critique verbale' (Contini 1986:6).

¹⁹ Cf. Formisano 1993. O nome de B.Cerquiglini está também na origem da chamada (nos Estados Unidos) new philology, tendência, mais uma vez, desprovida de qualquer valor científico, como demonstra Ménard 1997.

²⁰ Ou, para utilizarmos uma imagem comum aos filólogos homéricos, a água corrente dum rio perde o seu movimento duma vez para sempre, depois de ter sido estancada numa baía.

Commedia de Dante; mas é preciso lembrar que estas alterações subsistem sob a forma eminentemente individual de eco ou de antecipação de passos similares.²¹ E, como é sabido, este tipo de intervenção mnemônica nunca deixa, contudo, de obedecer às normas gerais que regulam toda transmissão escrita (Contini 1986:105, 200-1).

O que concerne às cópias manuscritas duma obra será o próprio objeto da primeira parte do presente manual. Mas, antes, cabe apenas esboçar a fenomenologia específica das obras impressas, cuja patologia textual vai ser aprofundada na segunda parte deste volume.

A tradição impressa

Depois da invenção da imprensa, as modalidades de transmissão das obras literárias, como já foi recordado, mudaram radicalmente: contudo, não se deve pensar que os problemas relativos às alterações dos textos transmitidos encontrassem, com o advento da nova técnica, a solução definitiva.

De fato, na época de Gutenberg e de seus prosélitos, como mais adiante veremos, muitos dos riscos inerentes à tradição manuscrita continuaram a dificultar os processos de transmissão: assim, o texto que saía do prelo não era necessariamente conforme à última vontade do autor (isto é, ao original),²² nem isento de erros, bem pelo contrário.²³ Vários tipos de alterações podiam, com efeito, produzir-se ao longo da impressão, devidas ao próprio procedimento empregado, cujas etapas principais se descrevem a seguir.

O original, escrito à mão (ou, em época moderna, datilografado), era entregue à tipografia, que procurava, através da composição,²⁴ as provas a corrigir pelo autor, ou, faltando este, pelos revisores. O antigo tipógrafo, então, devia compor o texto palavra por palavra, alinhando, num quadro da mesma dimensão da página, os caracteres correspondentes cada um a uma das letras do alfabeto. Uma vez acabada a composição duma página, passava-se a tinta

²¹ «La memoria en la mayoría de estos casos es potencia nociva, bien porque el copista sepa de antemano el texto que copia, bien porque conoce una lengua poética con escasas variables y puede introducir cambios inconscientes en el texto» (Bleuca 1990:207).

²² Na edição impressa, fala-se de original no caso em que o autor vigia pessoalmente todas as fases da edição, e dá explicitamente a sua aprovação à obra impressa (edição aprovada).

²³ Trata-se, geralmente, de erros mecânicos, devidos quer a faltas tipográficas (gralhas), quer a imperfeições da máquina. Erros deste tipo vêm, normalmente, emendados no 'errata corrigé' final.

²⁴ «Conjunto das operações que conduzem ao preparo da chapa ou molde para impressão; passagem de um original para caracteres tipográficos, antes da entrada no prelo» (DLPC, s.v.).

por cima dos caracteres e, logo depois, imprimia-se uma folha de papel ou de pergaminho. O procedimento ficava, por conseguinte, difícil e, sobretudo, demorado, o que explica o custo muito elevado das primeiras obras impressas (ou incunáveis).²⁵

Além disso, os caracteres móveis eram, por sua natureza, susceptíveis de mudar o seu lugar, ou então, de se quebrar, desfigurando o texto. Explicam-se desta forma as diferenças existentes entre vários exemplares da mesma tiragem, que deveriam ser teoricamente idênticos: na realidade, acidentes mecânicos do tipo acima indicado, junto com os intervalos de tempo entre uma e outra tiragem, dão conta das alterações que se produzem nas edições antigas duma obra.

No estudo feito por Marina Machado Rodrigues sobre alguns exemplares das *Rhythmas* de Camões (isto é, sobre a 'editio princeps' de 1595), o resultado é surpreendente: entre os sete exemplares examinados, há seis tipos diferentes de erros, ou alterações: 1. erros de foliação; 2. indicação errada na taboada; 3. erros de numeração dos textos; 4. sonetos não numerados; 5. erros de colocação (p. ex., uma oitava figura no 'corpus' das elegias); 6. erros de omissão (textos que figuram no volume, mas que não estão incluídos na taboada); v. Rodrigues 1988.

Os fatos mecânicos, aliás, não representam senão um aspecto da patologia textual das obras impressas: o fator principal de alteração reside na própria transferência do manuscrito original em caracteres tipográficos (que é, essa também, uma forma de cópia).²⁶ Se o autor não pôde vigiar pessoalmente as várias fases da composição e da impressão, não temos certeza de que o livro corresponda ao original. Aliás, o(s) manuscrito(s) que servia(m) de base para a imprensa eram normalmente destruídos depois da publicação do livro: essa é a razão por que as edições mais antigas duma obra são consideradas testemunhos da sua transmissão ao mesmo título que os eventuais testemunhos manuscritos.

Nas *Rimas* de Camões, por exemplo, ao lado dos livros de mão, isto é, dos manuscritos coevos do poeta que nos conservam a sua obra lírica, temos que tomar conta também das duas primeiras edições impressas, de 1595 e 1598, por serem ambas baseadas na tradição manuscrita, sem todavia corresponder a algum dos testemunhos existentes, por causa, também, de contaminação.

²⁵ Com incunáveis indicam-se todos os livros impressos antes do ano de 1500, dos quais existem registros e catálogos em qualquer biblioteca.

²⁶ Técnicas mais modernas de composição não conseguiram evitar essa passagem forçada do original para a máquina, através da cópia do tipógrafo, ou compositor (cf. composição mecânica, mecanotipia, linotipia, monotipia, fotocomposição).

A maioria dos incunáveis representam a primeira edição da respectiva obra. A primeira edição impressa duma obra chama-se 'editio princeps' 'edição príncipe', ou 'princeps' simplesmente, com expressão latina que significa 'primeira edição em absoluto'.

A maneira tradicional de imprimir as obras, que foi o principal meio de difusão da literatura até aos fins do século XX, tornou-se de repente arcaico e obsoleto, depois da introdução maciça dos computadores no próprio âmbito editorial.

Hoje, o procedimento normalmente utilizado para a publicação de uma obra, qualquer que seja (romance, coletânea de poemas, manual científico, conjunto de ensaios, biografia, tese de doutoramento, etc.), é o seguinte.

O autor prepara o texto com vista à publicação, aprontando a versão por ele considerada definitiva, depois de revista e corrigida. Este original, escrito pelo computador, é entregue num disquete ao editor. O fotocompositor, mediante um software especialmente concebido para a edição de textos impressos, transpõe os dados do disquete na página do futuro livro, que tem o seu corpo (estilo tipográfico) e o seu formato (dimensões) predefinidos.

A forma gráfica pode mudar, mas o conteúdo do disquete, ou seja, a versão definitiva da obra assim como foi aprontada pelo autor, fica inalterada, porque o fotocompositor efetua apenas operações de tipo formal e intervém sobre aspectos 'externos' ao texto.

Por exemplo, admitamos que a mensagem «Amo Teolinda» é o texto que quero imprimir, conforme a vontade do autor. Ora bem, essa mensagem pode ser impressa de maneiras diferentes, em negrito («Amo Teolinda»), em corpo 12 («Amo Teolinda»), com caráter cursivo («Amo Teolinda») etc. mas o conteúdo da mensagem não muda, fica inalterado.

Uma vez transferido o conteúdo do disquete para as páginas do futuro livro, o editor apresenta as provas de impressão ao autor, para ele as corrigir e rever mais uma vez. Depois desta última revisão, o autor licencia a obra que, pelo trabalho específico da tipografia, sai finalmente em forma de livro (ou, hoje, de CD-rom).

O texto impresso desta forma corresponde ao original, ou seja, à versão da obra que o autor considera definitiva e pronta para a divulgação ('editio ne varietur'). No caso exemplificado, não há dúvida de que o texto esteja conforme à vontade do autor, e que seja autêntico (obra do próprio autor que o assina).

Temos, assim, não apenas o original da obra, mas também a certeza da sua autoria.

O problema da atribuição divergente duma obra é largamente difundido tanto na Idade Média como nos séculos a seguir: antes, pelo anonimato que dominava na tradição manuscrita; depois, pela autoria controversa, sobretudo de poemas que, em manuscritos diferentes, vêm com atribuição igualmente diferente. Constitui um caso paradigmático o da lírica camoniana, cujo 'corpus' continuou acrescentando-se até abranger a maioria da produção lírica portuguesa de Quinhentos.

Concluindo, a reprodução por via informática do original dum autor certo representa, no momento, o meio mais idóneo, diríamos até ideal, para publicar uma obra. Esta condição não podia existir antes da invenção dos computadores, nem, ainda pior, antes da invenção da imprensa. Sempre que, por uma razão qualquer, o original seja indisponível, a crítica textual se encarrega do estabelecimento do texto.

As origens da crítica textual

Em linha geral, pode afirmar-se que, tanto dos textos clássicos, como dos textos medievais em línguas românicas, chegaram até nós não os originais, mas uma ou demais cópias de origem e lugar diferentes.

Tarefa da crítica textual (ou ecdótica) é a de reconstituir o original perdido, ou um texto de qualquer maneira fidedigno, com base na tradição manuscrita e impressa, direta e indireta da obra. Na totalidade dos testemunhos baseia-se, portanto, o trabalho numa edição crítica que seja elaborada segundo critérios científicos e rigorosos.

A edição crítica difere, portanto, da simples edição diplomática, cujo fim é a reprodução fiel dum manuscrito apenas, mantendo todas as suas características, como, p. ex., as abreviaturas, os 'tituli', a pontuação (se existe), a ligação das palavras (renunciando à 'distincio'), etc. Este tipo de edição era muito frequente no séc. XIX, quando faltavam os meios de reprodução mecânica dos manuscritos, e as viagens não eram fáceis nem baratas. Então podia ser útil publicar uma reprodução do manuscrito tal como era, sem qualquer intervenção do editor, de maneira a facilitar a tarefa dos outros estudiosos interessados naquele códice.²⁷ Em época mais recente, o progresso das novas técnicas, quer fotográficas, quer digitalizadas, facilitou a reprodução de códices, bem como de livros impressos, raros ou esgotados: fala-se, neste caso, de edição anastática, ou então, de edição fac-similada (também fac-simile), segundo a técnica adotada.

²⁷ No âmbito português, podemos citar a importante edição diplomática de Monaci 1875, reproduzindo um dos três testemunhos principais que transmitiram a lírica galego-portuguesa (ms. V).

Com respeito à edição meramente diplomática, a chamada edição diplomático-interpretativa apresenta o texto com um mínimo de intervenções, como o desdobramento das abreviaturas, a separação das palavras, a distinção entre *v* e *u*, *i* e *j*, a pontuação, a alternância de maiúsculas e minúsculas, conforme o uso moderno etc. Neste tipo de apresentação, o editor já intervém no texto e interpreta a lição do manuscrito, mesmo se não emenda nem os erros manifestos. O resultado já não é uma espécie de fotografia do ms., mas uma leitura (subjéctiva) do ms. Podem, talvez, subsistir dúvidas quanto ao desdobramento das abreviaturas (não inívocas, nas línguas vernáculas) e quanto à separação dos segmentos gráficos em palavras autónomas ('distincio'): era, de fato, habitual ligar nomeadamente os monossílabos em uma palavra gráfica apenas. P. ex., o segmento *eamialma* vale «e a minha alma».

Os critérios, e até a técnica utilizada, mudam no tempo. Os primeiros que enfrentaram a questão do original ou, pelo menos, de uma versão do texto bastante garantida, foram os filólogos alexandrinos do séc. III a.C.: no Egito daquela época, em volta da monumental biblioteca de Alexandria, vários literatos trabalhavam de forma sistemática para reunir e transmitir às gerações futuras o património cultural da antiga Grécia.

Com a fundação do Museu, sob o reino de Tolomeo Filadelfo (285-247 = séc. II a.C.), a cidade de Alexandria tornou-se o maior centro da cultura helenística. A sua biblioteca, no tempo de Júlio César, possuía cerca de 700.000 obras; eruditos e investigadores assalariados pelos reis trabalhavam nesta biblioteca, que foi destruída no ano de 272 d.C., na guerra civil do tempo do imperador Aureliano. Zenódoto de Éfeso (c.325-c.245) compôs um glossário homérico e aprontou a primeira edição crítica (gr. *diórrhosis*) da *Ilíada* e da *Odisseia*, edição baseada no exame e na comparação de vários manuscritos. Ao que parece, foi também o primeiro que dividiu os dois poemas em 24 livros, indicando com letras maiúsculas os da *Ilíada*, e com letras minúsculas os da *Odisseia*. A segunda edição crítica dos poemas homéricos foi feita por Aristarco de Samotrácia (c.217-c.145), com método aperfeiçoado e com um melhor conhecimento da língua homérica, que permitiu a correta interpretação de muitos passos ou, simplesmente, de vocábulos até então incompreensíveis. Ele pretendia explicar Homero através de Homero, quer dizer, através da comparação sistemática entre os passos paralelos das suas obras.

Para editar de forma rigorosa os dois poemas atribuídos a Homero surgiu, pela primeira vez, naquela ocasião, a questão do texto original de uma obra que se pretende conservar na sua autenticidade ('questão homérica').

Os filólogos alexandrinos têm que ser citados como iniciadores da crítica textual, mesmo se o seu método de trabalho, no que diz respeito à reconstituição do texto, fosse ainda muito rudimentar. O aspecto mais importante da

atividade destes eruditos foi, sem dúvida nenhuma, a recolha e a sistematização das obras, a sua catalogação, e a composição dum vasto conjunto de comentários, gramáticas e histórias literárias, além de comentários preciosos e de vários outros auxílios para o estudo e a investigação.

A segunda grande época da filologia antiga coincide com o período do Humanismo e da Renascença, quando a busca dos manuscritos de obras clássicas, gregas e latinas, provindos do Oriente, multiplicou as versões existentes de uma mesma obra e suscitou, mais uma vez, a questão de como editar um texto quando dele existem redações diferentes.

A abundância de manuscritos transmitindo obras de autores clássicos, ou vernaculares da Idade Média, incitou os eruditos da época humanista e renascentista a encarar o problema do texto.

Mas o critério por eles adotado não tinha por finalidade a reconstituição do original perdido. As edições eram, na maioria, baseadas em códices recentes, facilmente acessíveis e que, sobretudo, podiam ser lidos sem problemas pelos tipógrafos (o que, pela crítica mais recente, é sinónimo de manuscrito normalmente não fidedigno).

Ou então, reproduzia-se um texto já arranjado e, de certa forma, 'aperfeiçoado' por eruditos, que trabalhavam na oficina tipográfica como revisores ou corretores.²⁸ Esse texto, bem polido e límpido, difundindo-se de uma edição para outra, constitui o que se chama de '(editio) vulgata'.²⁹ As edições vulgatas, aprontadas em época humanista e renascentista, fundamentaram grande parte das edições seguintes, até ao século XIX, constituindo o texto príncipe de referência.

Do ponto de vista metodológico, além da 'recensio', isto é, o 'levantamento dos testemunhos', mais ou menos completo (mas, geralmente, limitado aos «*exemplaria quae sunt in manibus*», como dizia Angelo Poliziano), a atividade dos filólogos humanistas limitava-se a dois tipos de 'emendatio' 'correção, ou emenda', aplicados ao texto da vulgata: 'emendatio ope codicum' 'correção feita com a ajuda da lição doutros códices', e 'emendatio ope ingenii' ou 'coniecturae' 'correção feita apenas por intuição ou por conjectura engenhosa do editor'.

A terceira grande época de desenvolvimento da crítica textual remonta ao século XIX e ainda não acabou. Fala-se de filologia moderna, ou então, de crí-

tica textual baseada em métodos verificados e garantidos sob o ponto de vista científico. Mas os métodos, como já se disse, variam de país para país, de escola para escola.

Vamos aqui tratar, primeiro, do método chamado lachmanniano, para enfocar em seguida as proposições metodológicas de Bédier, de Pasquali, da 'nova filologia' de Michele Barbi. A parte seguinte do volume será consagrada tanto à chamada 'bibliografia textual' de origem anglo-saxónica (ou 'bibliography'), como ao 'neolachmannismo' que, junto com a 'crítica das variantes', foi inaugurado por Gianfranco Cont'ni e elaborado, depois, pela sua escola.

²⁸ Entre os mais célebres e cultos foi Ludovico Dolce, que trabalhava na editora veneziana de Giolito.

²⁹ A versão estabelecida pela 'vulgata' chama-se também 'textus receptus', isto é, 'texto recebido', enquanto aceitado pela maioria dos editores, em prol da tradição, sem pôr em questão a sua qualidade intrínseca.

CAPÍTULO 2

O método lachmanniano**A filologia antes de Lachmann**

Até ao século XIX, os critérios normalmente utilizados para editar um texto antigo são os seguintes:

1. reprodução da ‘vulgata’: busca-se o apoio dos códices apenas no caso em que a ‘vulgata’ não parece satisfatória. Desta maneira, o editor acaba por deixar o texto deturpado, com abundância de corruptelas, ou então de ‘lectiones faciliores’, ou seja, banalizações ou trivializações, que não estragam o sentido geral do contexto, e que, portanto, não causam suspeitas nem suscitam desconfiança.

2. critério do ‘codex optimus’: escolhe-se um códice apenas, sem levar em conta o resto da tradição manuscrita. Este códice único, teoricamente, há de fornecer garantias quanto à sua autenticidade e à qualidade do texto por ele transmitido. Mas o resultado prático é, na maioria dos casos, a escolha do códice mais completo, mais correto, mais limpo; noutros termos, um códice bem escrito, sem erros, lacunas ou incongruências evidentes. O que, para nós, filólogos modernos, representa em princípio um testemunho suspeito, ou duvidoso, precisamente porque encobre a provável intervenção de um copista douto (‘scriba doctus’) que, por sua índole, tende a interpolar,³⁰ completar e aperfeiçoar o texto à vontade. Só alguns filólogos humanistas (p. ex. Lorenzo Valla e Angelo Poliziano) consideravam como melhor manuscrito um ‘codex vetustissimus’ ou ‘pervetustus’, que pela sua antiguidade se aproximava maiormente do original perdido. Mas é uma exceção no panorama da crítica textual do período humanista.

3. critério dos ‘codices plurimi’: no caso em que se encontrem vários manuscritos que oferecem o texto de maneira substancialmente concorde, então privilegia-se o texto daquele grupo de códices, que constituem a maioria da tradição. A pluralidade deste acordo é entendida como garantia de autenticidade.

³⁰ O termo interpolação alude a qualquer acréscimo, ou inserção, abusivamente introduzidos pelo copista no texto original, seja por engano (no caso, p. ex., das glosas marginais), seja no intento de enriquecer e melhorar a obra.

A situação fica mais ou menos inalterada, assim como a acabamos de analisar em suas linhas mais sumárias, até meados do séc. XVIII. Nesta altura, graças aos estudos sobre o texto bíblico, abre-se uma nova era e nasce a filologia moderna. Desde logo, podemos afirmar que a filologia moderna e, mais precisamente, a filologia profana, deve reconhecer a sua dívida com respeito à filologia sacra (Pasquali 1934). Para o progresso da técnica utilizada na edição dos textos, foi de fato essencial o estudo do Novo Testamento, isto é, a chamada filologia neotestamentária.

A ‘editio princeps’ do Novo Testamento grego, organizada por Erasmo de Rotterdam, era de valor escasso porque feita depressa e com base em manuscritos bizantinos recentes. Apesar disso, como habitualmente acontecia, o texto de Erasmo tornou-se a ‘editio vulgata’, que foi imediatamente adotada pelas igrejas protestantes como ‘textus receptus’.³¹ A partir desta data, admitiu-se a possibilidade de recolher variantes, mas elas só podiam figurar no aparato crítico de rodapé: qualquer tentativa de introduzir alterações ou emendas no texto, mesmo com apoio em códices antigos, encontrou a oposição duríssima dos teólogos.

Nos países protestantes, esta oposição e a intolerância para qualquer inovação foi até mais forte e intransigente: «Para a igreja reformada, ao contrário do que acontece no catolicismo, o livro sacro é a única fonte da verdade e, além disso, é a única leitura comum a todo o povo» (Pasquali 1934).³²

Na tradição grega do Novo Testamento não havia lugar nenhum para a crítica conjectural (‘ope ingenii sive conjecturae’): o problema básico era tanto a escolha entre as inumeráveis variantes, como a avaliação dos manuscritos mais dignos de confiança. E cada questão crítico-textual, neste caso, não era apenas uma discussão entre eruditos, mas implicava muitas vezes, além da pura e simples filologia, problemas teológicos do maior interesse.

Os filólogos clássicos logo perceberam o atraso da sua disciplina com respeito à filologia sacra; Johann Jacob Reiske, editor de *Oratorum Graecorum Opera Omnia* (Lipsiae, 1770), escreve: «Non minori religione tractari a nobis debent auctores

³¹ Trata-se das edições de Leiden, de 1624 e 1633 respectivamente.

³² A presença de um exemplar da Bíblia na cabeceira dos quartos dos hotéis que são habitualmente freqüentados por uma clientela internacional (de alemães, de ingleses, de norte-americanos), corresponde ao hábito, que os protestantes têm, de ler cotidianamente o livro sagrado, no qual se inspiram para a vida de todos os dias, e do qual não existe uma exegese oficial. A relação entre a divindade e o homem, na religião protestante, não precisa da intervenção e da mediação da igreja ou do sacerdote; é uma relação direta, não mediata; portanto, o texto do livro sagrado, o Verbo de Deus, é a única certeza, o apoio, o guia da existência toda.

profani, atque Novum Testamentum. Qua de causa (...) vetustorum auctorum codices inspici, eorumque lectionum erui, et proferri par est. Nam sola haec est via veritatem historicam texti cuiusque, sive sacrorum, sive profanum est, et consensu multorum vetustorum probatae fidei codicum demonstrandi» (p.lxxvi) ['Com igual escrupulo, devem ser tratados por nós tanto os autores profanos como o Novo Testamento. Por isso (...) convém ler com a maior atenção os manuscritos de autores antigos, e investigar as suas lições, e dá-las a conhecer. De fato, esta é a única maneira de demonstrarmos a verdade histórica dum texto qualquer, seja sagrado, seja profano, graças ao acordo de muitos códices antigos fidedignos'].

Não admira, então, que a filologia moderna, cuja função básica coincide com a reconstituição do original perdido, tenha a sua origem na Alemanha e o seu maior teórico no filólogo alemão Karl Lachmann (1793-1851).

Claro que Lachmann foi precedido por vários outros filólogos e eruditos de área protestante que, em medida variável, já tinham apontado os problemas maiores que Lachmann encarou.³³ Mas ele foi o primeiro que propôs um método de edição crítica, com o intento declarado de eliminar a subjetividade do editor na reconstituição do texto original.

Noutros termos, o objetivo de Lachmann era o de elaborar um método de edição científico, não aleatório, que desse como resultado – através de vários processos e fases escrupulosamente efetuadas – a reconstituição objetiva, quase mecânica, do original perdido.

No campo da filologia clássica, Lachmann começou a sua atividade com a edição de Propércio ('editio maior', Lipsiae, 1816); em 1829 publicou as edições de Catulo, de Tibulo, mais uma 'editio minor' do mesmo Propércio. Contemporaneamente, desenvolveu também uma intensa atividade crítico-textual no campo da poesia medieval alemã (é a época do Romantismo): no período de 1816 a 1826, Lachmann editou o *Nibelungenlied* (1826), o poema *Iwein* de Hartmann von Aue, e todos os poemas de Walther von der Vogelweide.

No período de 1830 a 1845, o filólogo alemão continuou a editar autores gregos e latinos (Genésio, Terenciano Mauro, Gaio, Bábrio), mas também aprontou uma edição crítica do Novo Testamento (1831 e 1842), baseada, por um lado, nos códices gregos mais antigos e, por outro lado, na 'vulgata' de São Jerônimo. Ele também foi

³³ Johann Jacob Wetstein e Johann Albrecht Bengel são os dois principais críticos neotestamentários do séc. XVIII, que anteciparam algumas das reflexões de Lachmann. P. ex., a necessidade de ressaltar o acordo das lições (sem, porém, distinguir entre lições errôneas e lições corretas); ou também a idéia de que uma 'tabula genealogica' poderia resumir toda a história da tradição manuscrita neotestamentária. Bengel chegou até a prever lucidamente que uma classificação genealógica deste tipo seria capaz de facilitar um critério certo na escolha das variantes.

acusado pelos teólogos protestantes de atentado contra a certeza do verbo divino, mas, depois da sua edição, reduziu-se o prestígio do 'textus receptus' erasmiano. Os últimos trabalhos crítico-textuais de Lachmann foram os *Gromatici* (*Die Schriften der römischen Feldmesser*, 1848-52) e o poema de Lucrecio (Lucretii *De rerum natura libri VI*, C.Lachmannus rec. et emend., Berolini, 1850). Entre os autores gregos e latinos, Lucrecio é, talvez, o mais adaptado para a aplicação dos novos critérios de edição: o seu poema está copiado em poucos códices medievais, cujo parentesco se pode facilmente verificar, e numa grande quantidade de códices humanistas de valor muito escasso.

Ora bem, o prefácio à edição de Lucrecio por Lachmann contém o que mais se aproxima de uma exposição dos seus critérios metodológicos. Na realidade, Lachmann nunca escreveu, de maneira sistemática, os seus princípios de crítica textual, nunca deu deles uma exposição metodológica geral, em forma de manual ou de compêndio.

Quando habitualmente se fala de método de Lachmann, ou método lachmanniano, entende-se, portanto, um conjunto de critérios para editar textos antigos, que nem foi explicado sistematicamente pelo próprio Lachmann, nem por outros filólogos alemães da mesma época, que, aliás, contribuíram à sua formulação (v. Fiesoli 2000).

Os princípios fundamentais, impostos por Lachmann e pela geração de filólogos a que ele pertenceu, são os seguintes:

1. a recusa da 'vulgata' como texto-base, e a subsequente exigência de buscar o apoio dos códices não apenas de maneira ocasional, mas sim considerando-os como o fundamento indispensável de qualquer edição crítica;
2. a desconfiança ao encontro dos mss. de época humanista, porque se trata usualmente de exemplares alterados, e aprontados num desejo de elegância e perfeição formal, que contrasta com a busca da verdade;
3. a reconstrução da história do texto e, precisamente, das relações genealógicas que existem entre os manuscritos por nós possuídos;
4. a formulação de critérios objetivos, que permitam determinar qual é a lição do original – ou, pelo menos, do arquétipo – de maneira mecânica, quase automática (sem usar do 'iudicium', nem de critérios internos como o 'usus scribendi' e a 'lectio difficilior').

Os termos latinos 'iudicium', 'usus scribendi' e 'lectio difficilior' correspondem a outros tantos critérios de escolha entre variantes. O 'iudicium' refere-se ao próprio juízo do editor, que, com base nos seus conhecimentos, decide qual é a 'boa' lição conforme a sua apreciação (trata-se, com toda a evidência, do critério mais subjetivo). O 'usus scribendi' dá conta do hábito escriptório do

autor cujo texto se edita. P. ex., na escolha das variantes adiaforas da lírica camoniana pode ser considerado o 'usus scribendi' de Camões aquando da composição de *Os Lusíadas* (cuja publicação foi feita em vida do autor). Mas é preciso acrescentar que o critério do 'usus scribendi', embora aparentemente mais objetivo, exclui, em linha teórica, qualquer desvio do autor da sua própria norma (o que não pode ser excluído em termos absolutos). Finalmente, a 'lectio difficilior' representa a variante mais difícil em relação ao conjunto da tradição: baseia-se na observação de que as inovações introduzidas na tradição manuscrita vão sempre no mesmo sentido, do mais difícil para o mais fácil (banalização ou trivialização). Portanto, um códice que apresenta uma variante 'difficilior' (mais difícil comparativamente às demais) tem maiores probabilidades de conservar a lição do original, que os outros copistas banalizaram.

O método lachmanniano

A única explicação sistemática do chamado método lachmanniano deve-se a outro filólogo clássico alemão, Paul Maas (*Textkritik*, Oxford, 1949, 2ª. ed.). A sua exposição, algo concisa e bastante críptica, deu lugar a sucessivos aprofundamentos e modificações (cf. agora Montanari 2003). Os princípios do método lachmanniano podem, contudo, resumir-se nos pontos seguintes.

Nós não possuímos autógrafos dos clássicos gregos e latinos, nem sequer cópias que fossem colacionadas, cotejadas, confrontadas com o texto original.

Temos apenas cópias de cópias de cópias, ou seja, cópias que procedem do original através de um número indeterminado e, de qualquer maneira, desconhecido, de cópias intermédias. Por isso, o grau de autenticidade destes mss. é variável, e talvez muito incerto.

A tarefa da crítica textual é, precisamente, a reconstrução de um texto, que se aproxime o mais possível do original perdido ('constitutio textus').

O método lachmanniano abrange vários processos, sugere várias fases de trabalho, que se devem pôr em prática uma após outra, na ordem seguinte:

1. 'recensio' (lat.: 'resenha' e 'recenseamento') – levantamento e recolha da inteira tradição supérstite, quer dizer, de todo o material (papiros, códices, incunábulo, edições antigas) que transmitiu o texto, mesmo de forma fragmentária ou indireta, e que ainda está ao nosso dispor. Na terminologia de Maas, o vocábulo 'recensio' indica o conjunto das lições que caracterizam um ms. ou uma família de mss. ('resenha'). Nos filólogos posteriores, nomeadamente de área românica (cf. Avalle 1972: 22; Montanari 2003: 17-23),

'recensio' indica o conjunto das testemunhas duma obra ('recenseamento'); esta última tornou-se a aceção mais corrente.

2. 'examinatio' – exame de cada testemunho da tradição, no intento de avaliar a sua autenticidade, e a eventualidade dele constituir um possível original. Dão-se, então, duas possibilidades:
 - 2a. 'codex unicus' – o texto sobrevive apenas num ms., que é o nosso único testemunho da obra. O editor limita-se, então, à descrição do ms. e à sua decifração (inclusive no sentido de explicar e interpretar o texto em todas as suas partes). No momento de editar a obra, o filólogo há de corrigir os erros evidentes, e pode emendar, por conjectura, no caso dum dano aliás insanável ('crux').

Como erro evidente, pode servir de exemplo a chamada haplografia 'escrita simplificada', quando o copista omite um fragmento de texto que vem logo antes, ou logo depois, de um fragmento igual (p. ex. *filogia* por *filologia*); o fenómeno inverso chama-se diplografia 'escrita dupla' (p. ex. *se se chama* por *se chama*).

2b. tradição múltipla – o texto é transmitido por vários códices, cujo número muda de uma tradição para a outra. Neste caso, a fase sucessiva do trabalho é a chamada:

3. 'collatio' – exame comparativo de todos os testemunhos que formam a tradição, em busca de afinidades ou relações que consintam estabelecer o seu parentesco. No caso de termos uma tradição múltipla, o editor há de formular uma classificação dos manuscritos, isto é, uma hipótese de 'stemma codicum'.

No caso de termos uma obra, ao mesmo tempo, muito extensa, e transmitida por muitos mss., é geralmente admitido que a 'collatio' não cobra a totalidade do texto, limitando-se a um cóngruo número de trechos, escolhidos seja de forma mecânica (aleatória), seja com base na sua notória dificuldade. Deste processo de comparação parcial interessam, portanto, apenas os 'loci selecti' 'trechos escolhidos', ou então, 'loci critici' 'trechos críticos'. De qualquer forma, através da 'collatio', mesmo parcial, o editor visa à classificação dos mss. dentro do estema.

4. 'stemma codicum' ou estema = representação gráfica das relações existentes entre os vários testemunhos da tradição manuscrita. Trata-se das relações de parentesco, como numa verdadeira árvore genealógica, que representa a filiação de uma família. Como se chega a estabelecer esse gráfico?

A coluna vertebral do método lachmanniano é o conceito de erro. A presença de um número variável de erros é inerente ao fato mesmo de copiar um texto, e quanto mais o texto é comprido e difícil, tanto mais alta é a probabilidade de cometer erros.

Se agora tentamos imaginar a filiação dos mss., isto é, a transmissão do texto de um códice para outro, é como que uma cadeia, em que um objeto passa de mão em mão, e cada anel da cadeia está ligado simultaneamente ao que precede e ao que se segue.

Tratando-se de um objeto que vem copiado, então cada amanuense recebe um texto que já contém alguns erros, e por sua conta introduz na sua cópia mais algumas incorreções. Desta maneira o texto, à medida que se afasta do original, aumentando o número das cópias intermédias, retém um número de erros cada vez maior. Os mss. que se situam nos ramos inferiores desta árvore genealógica contêm necessariamente um número de erros mais elevado com respeito aos ramos altos do 'stemma codicum'. Isto significa que, na óptica do método lachmanniano, a progressão dos erros é de tipo geométrico, e não apenas aritmético.

Ainda fica por explicar como vai ser utilizada a presença dos erros, com vista ao estabelecimento do 'stemma codicum'.

Dois ou mais mss., que transmitem no mesmo lugar o mesmo erro, pertencem com certeza à mesma família. O acordo no que diz respeito a um erro comum, segundo Lachmann, é garantia da relação de parentesco entre dois ou mais mss., com a condição – porém – de que o erro seja significativo.

Erro significativo: deve ser, ao mesmo tempo, conjuntivo (em relação aos outros mss. da mesma família) e separativo (em relação aos outros ramos da tradição mss.); e, além disso, de tal natureza que se possa excluir qualquer hipótese de poligênese.

Monogênese vs. Poligênese: fala-se de erro monogenético quando tem uma só origem, enquanto o erro poligenético pode ser originado em vários lugares diferentes, isto é, pode ter várias origens.

Erro poligenético: o erro é chamado poligenético quando pode ser cometido independentemente por vários copistas, que não têm relação nenhuma entre si. Uma situação deste tipo pressupõe que existam fatores internos ao texto, que facilitam o erro, de tal maneira que vários copistas, independentemente um do outro, podem cair em engano, deixando-se apanhar no mesmo desvio.

P. ex., se no texto a mesma palavra, ou até o mesmo sintagma, vem repetido no espaço de poucas linhas, há um fator interno que facilita a omissão de tudo o que vem entre a primeira e a segunda ocorrência da mesma palavra. Fala-se então de lacuna, e mais particularmente de lacuna por homeoteleuto 'que se termina na mesma maneira, que acaba de maneira igual', dito dum verso, de uma desinência, ou também de uma frase ou segmento de frase que se repetem. Este tipo de lacuna, que se pode chamar, com expressão francesa, 'saut du même au même', é muito freqüente também nos jornais. Basta que dois períodos contíguos na coluna terminem pela

mesma palavra : o olho facilmente se engana, saltando de um para o outro. O mesmo fenômeno, aliás, explica a mais rara lacuna por homeoarquia 'que começa na mesma maneira, que tem idêntico início', típica das enumerações e dos textos anafóricos.

Outro caso freqüente de poligênese é o erro por antecipação; num.a cantiga de Pero Garcia Burgalês, p. ex., o ms. A 110 conserva a lição correta:

<E> quand'a terra veg'e o logar,
e vej'as casas u mia sen[n]or é,
vedes que faç'enton, per bõa fe:
pero mi as casas veg'e o logar,
non ous'ir y (...)

enquanto o copista do ms. B 219, por inadvertência, transcreve os dois primeiros versos desta forma: *Pero mhas casas vei e o logar, e vei as terras hu mha senhor é.* O erro por antecipação, neste caso, é até facilitado pela estrutura repetitiva das cantigas.

A existência de fatores internos ao texto, que provocam ou facilitam o erro, faz com que esse tipo de erro não seja significativo no que diz respeito às relações de parentesco entre os mss. Dois códices, que apresentam um erro deste tipo, não são necessariamente relacionados, isto é, não pertencem necessariamente à mesma família, porque temos motivo para suspeitar que os copistas tenham cometido o erro independentemente um do outro.

Só o erro que obedece aos requisitos necessários, quer dizer, o erro que seja ao mesmo tempo conjuntivo, separativo e não poligenético, pode ser considerado significativo na constituição do 'stemma codicum'. Neste caso, chama-se de erro-guia, porque dirige e conduz ao reconhecimento do parentesco entre os mss.

Graças aos erros significativos, é possível classificarmos os códices no interior do estema, ou árvore genealógica, com base na sua atribuição não apenas a grupos, mas sim a verdadeiras famílias, onde cada exemplar deriva de um exemplar precedente que ainda possuímos.

5. 'eliminatio codicum descriptorum' – uma vez constituído o 'stemma codicum', a etapa sucessiva é a eliminação dos códices 'descripti'. De fato, se um exemplar deriva, exclusivamente e com toda certeza, de outro ms. que ainda se conserva (e, portanto, reproduz todos os erros dele, acrescentando mais alguns erros próprios), este 'codex descriptus', isto é, copiado de outro exemplar que ainda possuímos, pode ser eliminado, no sentido de não tê-lo em conta a fim de reconstituir o texto original. Basta, neste caso, utilizar o exemplar do qual deriva.
6. 'constitutio textus' – Qual é, no concreto, a utilidade do 'stemma codicum' no estabelecimento do texto crítico? Antes de mais nada, o estema oferece uma representação gráfica do parentesco entre os códices; portanto, o edi-

tor não tem em suas mãos uma massa indistinta de testemunhos, entre os quais escolher com critérios mais ou menos aleatórios, mas sim uma hierarquia dos testemunhos, e ao mesmo tempo uma visão em conjunto da história da tradição manuscrita (tendo sempre em conta o número desconhecido dos códices que ficaram perdidos).

Em segundo lugar, o estema serve, concretamente, no estabelecimento do texto crítico ou 'constitutio textus', que é a fase final duma edição crítica, porque mostra com certeza quais são os testemunhos mais próximos do original, e portanto os mais fidedignos.

O estabelecimento do texto faz-se a partir da 'varia lectio', isto é, do conjunto das lições que são transmitidas pela tradição manuscrita e impressa.

Chama-se variante qualquer lição divergente em relação às outras que constituem a 'varia lectio' (lições concorrentes).

Imaginemos, p. ex., que um original perdido seja conhecido apenas por três cópias, A, B, C, as quais apresentam algumas divergências entre si. O editor tem em suas mãos uma tradição múltipla e em parte discordante. Qual é o procedimento a seguir, num caso destes?

O editor não tem a razoável certeza de estar em presença do texto original senão quando os três testemunhos concordam numa lição aparentemente boa (quer dizer, correta e coerente com respeito ao contexto). Claro que, em presença do acordo unânime dos testemunhos numa lição aparentemente boa, o editor limita-se a reproduzir essa lição no seu texto crítico, tendo a razoável certeza de ela remontar ao original perdido.

Igualmente fácil é o caso dum erro manifesto, que o editor corrige ou baseando-se nos demais testemunhos que apresentam, no mesmo lugar, uma lição não errônea ('emendatio ope codicum'), ou então, corrigindo por sua iniciativa no caso de o erro ser comum a toda a tradição ('emendatio ope ingenii').

Quando pelo menos um erro é comum a toda a tradição fala-se de erro de arquétipo. O arquétipo, que se grafa com a letra grega omega ω no 'stemma codicum', representa um manuscrito perdido, intermédio entre o original e a tradição que se conserva, do qual derivam todas as cópias que ainda temos. A sua existência se demonstra precisamente através de, pelo menos, um erro comum à inteira tradição. Mesmo no caso em que seja inatingível o original, sempre é possível reconstituir pelo menos o arquétipo pela comparação sistemática dos testemunhos que formam os ramos mais altos do 'stemma codicum'.

Fala-se de subarquétipo para qualquer 'codex interpositus', isto é, qualquer ms. perdido, que pode ser reconstruído apenas mediante a análise comparativa da 'varia lectio'. Normalmente, trata-se do 'chefe' de uma família, indicado no estema por uma letra do alfabeto grego diferente do ω (α, β, γ , etc.)

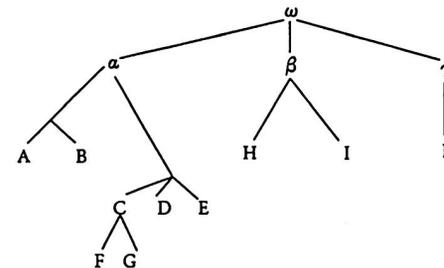
No caso em que o editor tenha dúvidas quanto à emenda para fazer (o que acontece com mais frequência em textos vernaculares do que clássicos), ele declara a aporia marcando a passagem com uma cruz † ('crux desperationis').³⁴

Seja como for, nas situações acima encaradas, o 'stemma codicum' não fornece ajuda nenhuma ao editor. Qual é, então, a sua utilidade na fase da 'constitutio textus'?

O estema só serve, realmente, no caso em que o editor tenha que escolher entre variantes indiferentes ou adiáforas. Uma variante chama-se adiáfora (ou indiferente ou neutra) quando é por si correta e aceitável, irrepreensível sob todo ponto de vista (substancial como formal). O que a torna suspeita ou, pelo menos, não imediatamente aceita, é precisamente a existência, nos demais testemunhos, de outras variantes do mesmo tipo, todas por si aceitáveis, mas divergentes. Noutros termos, se o editor tivesse apenas um manuscrito transmitindo o texto, uma qualquer dessas variantes adiáforas poderia remontar ao original. É apenas a dispersão em variantes indiferentes que sugere a existência dum problema na transmissão manuscrita: entre as várias lições, todas aparentemente boas, qual é a única original, autêntica?

O método lachmanniano apresenta a própria solução do problema: em presença de variantes adiáforas, o único modo para individuarmos a lição autêntica é o de verificar a distribuição das variantes no 'stemma codicum'.

1º exemplo – A tradição é formada por dez manuscritos, repartidos em três ramos ou famílias, uma com sete, uma com dois e a última com um testemunho apenas. O estema apresenta-se, portanto, desta forma:



³⁴ A cruz pertence aos chamados sinais diacríticos, ou seja distintivos, que os filólogos empregam, de forma convencional, para marcar certas intervenções na edição crítica. P. ex., no sistema aqui empregado, os parênteses angulares < > indicam a integração, enquanto os parênteses retos [] marcam a expunção. Uma lista dos principais sinais diacríticos encabeça o glossário do presente manual.

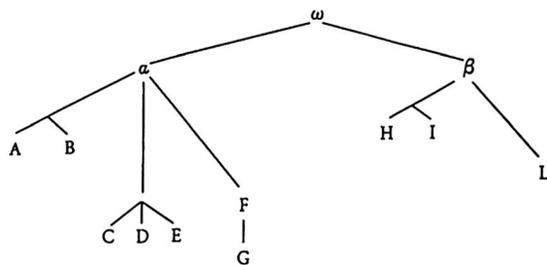
No estema acima grafado, o ω indica o arquétipo, as letras maiúsculas identificam cada uma um dos manuscritos, enquanto alfa, beta e gama (letras do alfabeto grego) são utilizadas para marcar as três famílias que constituem o conjunto da tradição.

Ora bem, imaginemos que os sete manuscritos de alfa apresentem todos a mesma lição adiáfora (lição 1), enquanto beta e gama, que são formados por três manuscritos no total, apresentam uma lição adiáfora concorrente (lição 2).

Se repararmos apenas no número total dos testemunhos, a lição 1 parece preferível porque é atestada por 7 testemunhos contra 3 (critério do predomínio numérico, ou dos 'codices plurimi').

Se, pelo contrário, temos em conta a distribuição dos testemunhos no estema, fácil é constatar que os 7 manuscritos pertencem todos à mesma família, enquanto os três que restam se colocam em duas famílias diferentes. Aplica-se, neste caso, a lei do predomínio estatístico: o editor escolhe a lição majoritária, atestada concordemente por dois ramos do estema, que se opõem ao terceiro, ficando este minoritário no cálculo das probabilidades (beta + gama contra alfa). Cada um dos ramos representa, com efeito, um terço da inteira tradição: o acordo entre os dois ramos fornece mais de 66% de probabilidades de termos a lição do original, porque, como vimos na constituição do estema, cada família é independente das outras. Portanto, logo que haja acordo entre duas famílias, que derivam independentemente do original (ou do arquétipo), temos a certeza de encontrar, pelos dois testemunhos independentes e concordes, a lição que remonta ao original.

2º exemplo – A tradição é formada por dez manuscritos distribuídos em duas famílias apenas, alfa e beta, conforme o estema seguinte:



A família alfa conta com 7 mss., enquanto a família beta limita-se a três. Se admitirmos que cada família atesta uma lição adiáfora divergente (alfa = lição 1, beta = lição 2), neste caso a lei do predomínio estatístico formulada por Lachmann não pode ser aplicada, pois as duas variantes concorrentes têm a mesma probabilidade estatística, representando cada uma os 50% do conjunto.

Quando o estema é constituído de dois ramos apenas, é preciso termos o acordo entre testemunhos que pertencem a ambos os ramos para obter a garantia de autenticidade. Isso se verifica, por exemplo, se a mesma lição adiáfora é comum aos mss. CDE (família alfa) e L (família beta). Pondo como pressuposto que mss. pertencentes a famílias diferentes são independentes, a presença da mesma variante em parte das duas famílias garante a sua autenticidade, enquanto os outros mss. apresentam inovações singulares.

Pelo contrário, no caso em que o desacordo das variantes opõe as duas famílias entre si, a escolha do editor deve basear-se nos antigos critérios não objetivos, e anteriormente rejeitados: o 'iudicium', a 'conjectura ope ingenii' ou o 'usus scribendi'.

Mesmo tendo apenas três códices que restam duma tradição preexistente, são virtualmente infinitas as combinações genealógicas dos três com respeito ao número imprevisível de códices que originariamente existiram. O fato de que um ms. seja copiado uma vez só, ou duas vezes, ou então dez, só depende dum conjunto de situações históricas, culturais e econômicas: o número de pessoas com vontade de ler esse texto, o número dos copistas disponíveis a fazer cópia, o preço do material escriptório, o tempo em que o exemplar fica ao dispor do(s) copista(s), etc. Da mesma maneira, o número dos códices que sobrevivem até hoje depende de muitos fatores, entre os quais acidentes mecânicos (o uso, a umidade, os carunchos ou os cupins) ou então acontecimentos que provocam o destroço material do códice (guerras, incêndios, censura, mudanças no gosto do público). Por isso pode-se afirmar que a grande difusão dum texto e a existência dum estema com muitas famílias não são eventos necessariamente entreligados.

7. o aparato crítico – uma vez estabelecido o texto, ao editor incumbe aprontar o aparato crítico. Esse aparato (normalmente de rodapé) permite o confronto imediato entre a escolha feita pelo editor e as lições por ele rejeitadas, que estão precisamente aí recolhidas e cuidadosamente registradas. O aparato crítico pode ser positivo ou negativo: é positivo, quando registra a lição escolhida pelo editor e, logo depois, separada por um parêntese, toda a 'varia lectio' (indicando cada vez a sigla dos testemunhos). É negativo, quando indica apenas as lições substantivas rejeitadas, sem registrar a tota-

lidade da tradição; impõe-se, neste caso, um trabalho às vezes fatigante e, de toda maneira incompleto, para o leitor reconstruir a 'varia lectio'.

Há, enfim, aparatos divididos em várias faixas, cada uma reservada a um tipo de variante: p. ex., primeiro vêm as variantes substantivas; depois, as variantes formais, talvez distinguidas em fonéticas e gráficas; enfim, as variantes de edição (tradição impressa).

A edição pode ser acompanhada por um comentário quer interpretativo, quer justificativo das escolhas efetuadas pelo editor na 'constitutio textus'. Entre os outros elementos úteis para o trabalho sobre o texto editado, figuram descrição lingüística, a análise métrica e estilística, e, sobretudo, o glossário. Entende-se, com este termo, um registro mais ou menos completo do léxico do autor, que vai duma lista das palavras mais difíceis e raras até às concordâncias integrais do texto. Nas concordâncias, cada uma das palavras do texto aparece, por ordem alfabética, com indicação do(s) lugar(es) em que ocorre no conjunto da obra editada.

Um caso modelar de estema, em que os três testemunhos se dispõem em dois ramos distintos, tendo em comum erros de arquétipo, conforme a rigorosa aplicação do método lachmanniano, encontra-se na edição crítica das cantigas de Martin Codax que mais adiante apresentamos.

Depois de Lachmann

Na filologia clássica e latina medieval, o método lachmanniano continua a ser aplicado sem modificações essenciais. Contudo, alguns corretivos foram introduzidos, a fim de atenuar o rígido esquematismo que ressalta muito bem do manual alemão de Paul Maas. Cabe ao filólogo clássico italiano Giorgio Pasquali o mérito da mais importante destas intervenções, com o intento declarado de suavizar o método lachmanniano.

No volume consagrado à história da tradição e à crítica do texto, a que várias vezes aludimos,³⁵ Pasquali elabora as suas reflexões sobre o método lachmanniano, em margem à publicação do manual de Paul Maas: o que começara como recensão daquele livrinho, torna-se um volume monumental de erudição e de reflexão metodológica. Entre as principais aquisições do trabalho de Giorgio Pasquali podem-se lembrar as seguintes:

1. distinção entre 'Textkritik' ('crítica do texto') e 'Textgeschichte' ('história da tradição'), consideradas ambas disciplinas tanto fundamentais quanto complementares, porque têm intentos e objetivos diferentes. É preciso, de fato, estudar as vicissitudes do texto ao longo dos séculos, e examinar as modalidades da sua transmissão, porque o texto vive e opera no meio cultural no qual é lido, copiado, difundido; e cada manuscrito é um testemunho precioso da história da tradição. Mas é só a crítica textual que visa à reconstituição do original perdido, quer dizer, do que estava à origem da tradição manuscrita.
2. critério geográfico – o acordo de alguns mss. de uma família com outros mss. pertencentes a outra família, aumenta o seu valor no caso em que os dois grupos de mss. procedam de regiões geograficamente afastadas. Como já acentuara Karl Lachmann, a distância constitui, com efeito, uma garantia contra a possibilidade de transmissão horizontal ou contaminação. Com respeito à primeira formulação feita por Lachmann, Pasquali ressalta a analogia entre este critério geográfico e o conceito de áreas laterais, elaborado pelos neolingüistas (nomeadamente, Matteo Bartoli).

A lição autêntica muitas vezes conserva-se nos mss. que procedem das áreas marginais, afastadas do centro de irradiação ou difusão do texto. Este critério, tanto na ecdótica como na lingüística, pode ser interpretado de duas maneiras diferentes, uma mais mecânica, outra mais cultural.

Na reflexão de Lachmann, trata-se apenas de um cálculo das probabilidades: se dois testemunhos, copiados em regiões muito distantes (e, por isso mesmo, com escassa probabilidade de contato ou de comunicação entre os copistas), estão de acordo um com outro de maneira substancial, é preciso então concluirmos que estes mss. conservam a lição autêntica.

A segunda formulação (a de Pasquali e dos neolingüistas) dá mais relevo ao aspecto sociocultural: as regiões marginais, distantes do centro, são por sua natureza mais conservadoras, talvez mais atrasadas. As inovações destinadas a impor-se vitoriosamente saem do centro de difusão, sem chegar até às zonas mais remotas. O fato de as áreas laterais conservarem um fenômeno lingüístico mais arcaico, assim como o texto mais autêntico, não é apenas uma consequência da sua distância geográfica (que impede ou dificulta a comunicação), mas, antes, é o resultado do menor dinamismo e prestígio cultural que eles têm com relação ao centro.³⁶

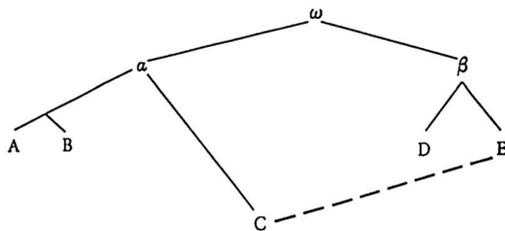
3. transmissão vertical e transmissão horizontal – como corolário da reflexão precedente, Pasquali introduz, ao lado da transmissão vertical (filiação ge-

³⁵ A segunda edição é de 1952; uma reedição mais recente, pela editora Mondadori de Milano, é datada de 1975.

³⁶ Cf. a teoria das ondas na inovação lingüística elaborada por Schmidt 1872.

nealógica dos mss.), o conceito de transmissão horizontal. Existem, na verdade, nomeadamente na tradição vernacular, muitos exemplos de contaminação: um copista, pertencente à família alfa, tem ao seu dispor não apenas o seu próprio antígrafo (isto é, o seu antecedente direto na família alfa), mas pode ter acesso a um ms. que faz parte de outra família, p. ex. beta. Neste caso, o amanuense atinge duas fontes diferentes, tendo em qualquer momento a possibilidade de misturar lições de um ou de outro ms. Esta dependência de dois (ou até mais) exemplares, que pertencem a famílias diferentes, chama-se contaminação e indica-se no estema por uma linha tracejada.

P. ex., no estema seguinte a linha tracejada significa que o ms. C, mesmo pertencendo à família alfa, apresenta algumas lições comuns ao ms. E, isto é, família beta:



4. recensão fechada e recensão aberta – fala-se de ‘recensão fechada’ (Pasquali 1952: 126) nos casos de aplicação ‘mecânica’ do método lachmanniano, isto é, cada vez que é possível estabelecer de forma mecânica a lição do arquétipo. A recensão será, pelo contrário, ‘aberta’ cada vez que o critério externo, genealógico, não é aplicável numa determinada tradição, deixando assim espaço aos critérios internos da ‘lectio difficilior’, do ‘iudicium’ e do ‘usus scribendi’ («scegliendo sul fondamento di criteri prevalentemente interni tra due (o più) lezioni nessuna delle quali è dimostrata secondaria dal criterio esterno (genealogico)»: *ibid.*). Esta formulação originária de Pasquali, algo aproximativa, deu lugar a vários equívocos e desvios, devido nomeadamente à confusão terminológica entre ‘recensão’ e ‘tradição’ (Alberti 1979:1-18, Montanari 2003:437-444).

Seja como for, na filologia dos textos vernaculares, foi afirmando-se a distinção seguinte: fala-se de ‘recensão fechada’, sempre que seja possível reconstituir a lição do original, ou do arquétipo, com base na lei da maioria estatística (aplicação mecânica do método lachmanniano), sendo a tradição isenta de

contaminação. Fala-se, pelo contrário, de ‘recensão aberta’, quando não é aplicável a lei majoritária em presença de lições adiforas, ou de contaminação (Avalle 1972: 23-24).

5. ‘codices potiores’ e ‘codices deteriores’ – Pasquali aperfeiçoa e elabora, numa fórmula que se tornou célebre (‘recentior non deterior’ ‘o que é mais recente, não é necessariamente pior’), uma reflexão feita por Johann Salomo Semler, em 1765. O filólogo clássico alemão observou, primeiro, que sempre é preciso não confundirmos a antiguidade do códice com a antiguidade do seu conteúdo. Em outros termos, como demonstra Pasquali com vários exemplos, um ms. recente pode conservar uma redação antiga do texto (isto é, anterior, e até de muito, à época do ms.), desde que o amanuense tivesse ao seu dispor, como exemplar de cópia, um ms. antigo, não contemporâneo dele. Portanto, a data do ms. e o fato dele ser mais recente não são necessariamente sinônimos de menor garantia. Há casos em que, com certeza, o exemplar de cópia era mais antigo, dois ou três séculos, em relação ao apógrafo que dele se conserva.

Mais uma vez, a lírica galego-portuguesa nos oferece um caso modelar. A tradição manuscrita que a ela se refere, de fato, não excede os três testemunhos, tendo em conta os grandes cancioneiros.³⁷ O mais antigo, dos fins do séc.XIII, princípios do séc.XIV, é o chamado *Cancioneiro da Ajuda*, códice manifestamente incompleto, e desprovido de atribuições, que corresponde a uma primitiva recolha limitada às *cantigas de amor*, com apenas trezentas e dez composições.

Os únicos testemunhos da fase mais completa da lírica galego-portuguesa são, de fato, dois cancioneiros quinhentistas copiados na Itália, por volta dos anos 1525-1526: o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (de Lisboa, cota Cód. 10991), mais conhecido por *Cancioneiro Colocci-Brancuti* (sigla: B, CB ou CBN), e o *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* (cota Vat. Lat. 4803; sigla: V, CV). Saíram do mesmo ‘scriptorium’, na Cúria papal, logo antes do sacco de Roma (1527), e foram mandados copiar por ordem do humanista italiano Angelo Colocci, que supervisionou a cópia e acrescentou em B preciosas notas. É certo que os dois cancioneiros italianos têm o mesmo antecedente, ou exemplar, e são, por conseguinte, de derivação comum.

Ora bem, apesar deles serem ‘recentiores’ (mais recentes), o seu testemunho é fidedigno (‘non deteriores’) porque a coletânea de que derivam os códices quinhentis-

³⁷ Existem mais alguns fragmentos ou cópias parciais, cinco no total, cujo número reduzido vem a ser compensado pela proliferação das siglas utilizadas na sua identificação: V* ou L, da Biblioteca Vaticana, que contém os cinco *Lais de Bretanha* (também em B); M (Madrid) e P (Porto), que transmitem a tenção entre D.Afonso Sanches e Vasco Martins de Resende (já nos apógrafos italianos B,V); o Pergaminho Vindel (PV, R ou N), que contém as cantigas de Martin Codax (também nos apógrafos italianos B,V), com notação musical; o Pergaminho Sharrer (T ou L), em que se encontram fragmentos de sete cantigas de D.Denis, com notação musical (também nos apógrafos italianos B,V).

tas corresponde à segunda e última recolha da produção trovadoresca peninsular (muito provavelmente o *Livro das cantigas* do Conde D. Pedro, datável de 1340-50). Os cancioneiros italianos, mesmo sendo do séc. XVI, são cópia direta dum manuscrito (hoje perdido) que remonta à primeira metade do séc. XIV.³⁴ Não se pode, portanto, invocar a maior antiguidade doutros testemunhos para marginalizar ou diminuir o valor testemunhal de B, V (o que acontece, regularmente, no caso, p. ex., de Martin Codax, como mais adiante veremos).

Apesar da busca de critérios complementares e duma aproximação mais refinada à crítica textual de cunho lachmanniano, a intervenção de Pasquali provocou, como sempre acontece, algumas aberrações. Editores pouco escrupulosos, alegando o pretexto das críticas de Pasquali, recusaram qualquer esforço para estabelecer uma classificação genealógica dos mss., pondo no mesmo plano 'recentiores' e 'vetustiores' (mss. mais recentes e mais antigos). E, para explicar a 'varia lectio' sem entregar-se ao estudo das relações entre os códices, o editor preguiçoso recorria abusivamente à hipótese de variante autoral, mesmo em face de banalizações evidentes, ou até de corruptelas gráficas.

O método lachmanniano na filologia românica

Como a lingüística histórico-comparatista teve a sua origem no âmbito indo-europeu, e só depois foi aplicada às línguas românicas, assim, da mesma forma, a filologia moderna nasceu no âmbito clássico, germânico e neotestamentário, para ser, depois, aplicada à filologia românica, nomeadamente à literatura francesa medieval.

Dentro de um grande esforço editorial, que visava a subtrair os monumentos franceses da Idade Média ao domínio filológico alemão, Gaston Paris produziu em 1872 a primeira edição lachmanniana de um texto românico: o poema hagiográfico da *Vie de Saint Alexis*, obra anónima do séc. XI em dialeto anglo-normando.

Na introdução, Paris evidencia a necessidade de aplicar os princípios da crítica textual à literatura francesa antiga. Condena, em primeiro lugar, a prática difusa de editar, dentro dos vários manuscritos, o que parece melhor, limitando só aos casos de lacunas ou erros evidentes o recurso aos demais testemu-

nhos. Os poucos editores que, não satisfeitos de um qualquer manuscrito (por desprovido de garantias suficientes), reconstituíram o texto com base em vários testemunhos, deixaram-se guiar pelo próprio gosto e engenho, mais do que por uma norma científica rigorosa. E, além disso, não justificaram as suas escolhas, nem as lições rejeitadas, julgando supérfluo até comunicar as variações da tradição.

Perante uma situação deste tipo, Paris solicita o respeito das exigências da crítica textual que, pelas obras tanto clássicas como medievais, pode resumir numa simples fórmula: a crítica textual tem por objetivo, por quanto seja possível, a busca da forma que a obra a editar tinha quando saiu das mãos do seu autor. Claro que nunca se atinge este objetivo, mas é possível aproximar-se, mais ou menos, do original, dependendo das condições mais ou menos favoráveis em que o editor se encontra a operar.

Se o método a utilizar é o mesmo (lachmanniano), a realidade que o editor enfrenta varia muito quer no texto clássico, quer no medieval.

Na transmissão dum texto latino, p. ex. de Virgílio, temos com certeza manuscritos muito mais distantes da época do autor, mas, em compensação, também mais fiéis e garantidos com respeito à lição do original. Os copistas de textos clássicos podiam cometer erros de cópia, mas raramente ingeriam-se no conteúdo do que copiavam. A sacralidade da língua, a existência – há séculos – duma gramática e dum conjunto de normas relativas à 'scripta', o sentimento de um património por conservar e transmitir para o futuro, tudo isso contribuía para que os copistas de textos clássicos se mantivessem fiéis à sua tarefa de copiar com diligência e cuidado.

A situação muda radicalmente no que diz respeito aos textos em língua românica (vernáculo), sobretudo quando obtiveram êxito particular. Cada geração de copistas introduziu mudanças para adaptá-los ao seu gosto: não apenas modernizaram a língua (que, à diferença do latim, ainda estava em formação), mas não hesitaram em substituir palavras ou expressões envelhecidas por outras mais atuais, e, talvez, a atualizar até o pensamento do autor conforme os novos conceitos em vigor. O copista de textos em língua vernáculo toma muitas liberdades com respeito ao seu autógrafo, porque o seu fim é de aprontar uma obra que encontre o interesse e a aprovação do público, compreensível e moderna, não necessariamente fiel ao texto transmitido.

Pode-se portanto concluir que, nas obras medievais, as cópias são geralmente alteradas e modernizadas, de forma mais ou menos consciente. Só o cotejo sistemático da tradição na íntegra, e os critérios de parentesco entre códices, permitem orientar a escolha do editor de maneira não subjetiva e aleatória.

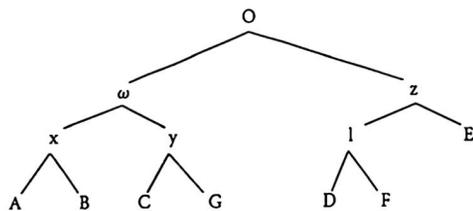
³⁴ Os dois mss. «trazem sinais evidentes da pressa com que foi realizada a cópia, por causa da disponibilidade apenas provisória do cancionero modelo». As pesquisas mais recentes identificam o provável portador do códice modelo – ou antecedente, ou exemplar – no Camareiro de Clemente VII, monsenhor António Ribeiro (Gonçalves 1993, Resende de Oliveira 1994).

A introdução de Gaston Paris encerra-se por um breve resumo dos critérios fundamentais do método lachmanniano, que ele vai aplicar na edição da *Vie de Saint Alexis*. Por ser esta a primeira edição crítica lachmanniana na história dos textos românicos, e pelas dificuldades intrínsecas que o poema hagiográfico apresenta, desde a sua aparição o *Saint Alexis* representou uma referência básica para todos os romanistas, bem como um lugar de reflexão e discussão teórica do ponto de vista da metodologia ecdótica.

Na esteira de Gaston Paris, várias dezenas de edições críticas de textos românicos (de área francesa), organizadas conforme os critérios lachmannianos, foram publicadas no final do séc. XIX e começo do XX. Até quando um aluno do próprio Gaston Paris abriu o debate sobre os princípios básicos do método elaborado pelo filólogo alemão.

A confutação de Bédier

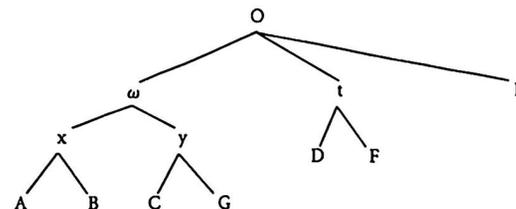
Joseph Bédier formou-se sob o magistério de Gaston Paris e, durante cerca de vinte anos, seguiu a orientação do seu mestre, aplicando rigorosamente o método lachmanniano nos seus trabalhos ecdóticos. Publicou, assim, em 1889 uma primeira edição do *Lai de l'ombre*, breve poema narrativo de Jean Renart (começo do séc. XIII). Conforme o método lachmanniano, Bédier distribuiu os 7 manuscritos do *Lai de l'ombre* num 'stemma codicum' com dois ramos, procedendo em seguida à 'constitutio textus':



Numa resenha crítica desta edição, publicada na revista *Romania* em 1890, Gaston Paris contestou o estema proposto por Bédier (e, por conseguinte, a 'constitutio textus' da edição dele), julgando errada a classificação dos manuscritos, nomeadamente os três da família z = DFE.

Das cinco passagens, que Bédier reconhecera como erros comuns da família z, nenhuma é aceita por Paris, que considera as lições não significativas aos

finis estemáticos. Portanto, ficando não demonstrada a efetiva existência duma família z, o estema de Bédier resulta invalidado. Paris propõe, por sua vez, outro 'stemma codicum', com três ramos, da forma seguinte:



Desta maneira, comenta o filólogo francês, graças ao acordo de duas famílias contra a terceira, o texto pode ser reconstituído com toda certeza.

Bédier não respondeu imediatamente ao seu antigo mestre; passaram, então, mais de vinte anos em que continuaram a sair edições lachmannianas de textos românicos. Até quando, por volta de 1912 ou 1913, Bédier recolheu uma série de observações.

Primeiro, ele foi verificar na prática os resultados de tantas edições conduzidas segundo o método de Lachmann. No campo teórico, abundam os exemplos de tradições com várias famílias (por conseguinte, abundam as árvores com vários ramos). Mas, na prática, controlando 110 edições de textos franceses, Bédier encontrou bem 105 estemas com duas famílias apenas, ou seja, uma maioria esmagadora de árvores com dois ramos.

Com o brilho e a elegância incomparável da sua prosa, Bédier chega a formular uma lei geral: «Na flora filológica, existem árvores de um tipo só: o caule divide-se sempre em dois ramos principais, e em dois apenas. Eis aqui uma coisa maravilhosa. Uma árvore bifida nada estranha, mas um bosque, um bosque, uma floresta inteira de árvores bifidas? *Silva portentosa*».

Em segundo lugar, Bédier pergunta a si mesmo qual pode ser o grau de verossimilhança do processo que cada árvore bifida pressupõe: isto é, como é possível que, na realidade, do original sejam copiados – no começo de toda tradição manuscrita – sempre e somente dois exemplares, de cada um dos quais, por sua vez, derivam os 50% da inteira tradição?

Um episódio de bipartição, logo no começo da difusão dum texto, pode ser aceito sem problemas; mas uma verdadeira lei de bipartição, que parece regular a transmissão textual como se fosse uma lei da natureza, é igualmente aceitável?

Respondendo pela negativa, Bédier vai em busca das razões dum fenômeno deste tipo, aparentemente inexplicável. O exame cuidadoso das introduções, em que os diferentes editores justificam o estema por eles proposto, demonstra que, na origem, as árvores bifidas eram, muitas vezes, bem frondosas, e só no fim do trabalho crítico ficam reduzidas a dois ramos apenas. Como se uma força irresistível, a que Bédier chama de ‘força dicotômica’, constrangesse o editor a manipular a classificação dos manuscritos, de forma que obtivesse – de qualquer maneira – uma árvore bifida. O que, evidentemente, restitui ao editor a plena liberdade de escolher a lição de modo subjetivo, sem se conformar com a norma férrea da lei majoritária.

Esta presumida manipulação não é, no intento de Bédier, um ato consciente, mas sim «uma força obscura, relegada no fundo do subconsciente», que exerce silenciosamente a sua influência. Como quer que seja, é um fato incontestável que os editores se recusam a estabelecer um texto com base num estema que conte mais de dois ramos.

Dai a dúvida, legítima e invencível, que corrói a confiança depositada nas edições críticas em que aparece uma árvore bifida: isto é, na maioria das edições preparadas segundo o método lachmanniano.

A partir destas reflexões, Bédier chega a concluir que o ‘stemma codicum’ (qualquer ‘stemma codicum’) fica apenas «uma hipótese plausível, talvez correspondente à verdade, mas não demonstrada». Quanto ao *Lai de l'ombre*, tanto o seu próprio estema de 1889, como o proposto por Gaston Paris em 1890, são teoricamente aceitáveis, mas um dos dois há de ser necessariamente falso; e talvez ambos o sejam, mesmo se ambos sejam aceitáveis e providos de verossimilhança.

Com base nesta conclusão, que põe sérias dúvidas ao próprio método lachmanniano, Bédier produz uma segunda edição crítica do *Lai de l'ombre* (1913), escolhendo a lição do manuscrito A por ser, este, um «bon manuscrit», que ele publica quase sem intervenção, acompanhando-o de notas que indicam um regresso à técnica dos filólogos humanistas.

Passam-se mais quinze anos, nos quais a segunda edição do *Lai* provoca respostas contrastantes da parte dos filólogos, e, finalmente, em 1928, Joseph Bédier volta a tratar o assunto num célebre artigo, *La tradition manuscrite du Lai de l'ombre*, publicado na revista *Romania* (LIV, pp.161-198 e 321-356).

Mais uma vez, ele leva em conta todos os dados do problema para chegar, no que concerne ao *Lai*, às mesmas conclusões. Mas a sua reflexão teórica progride, até formular uma condenação definitiva do método lachmanniano.

Bédier começa por anular o próprio conceito de erro, em que Lachmann baseia a construção do ‘stemma codicum’. Se toda divergência é, por si, uma

mudança com respeito ao exemplar copiado, nem sempre é fácil para o filólogo distinguir quando essa mudança constitui um erro, e, no caso das variantes adiaforas, de qual parte está a falta.

Noutros termos, a avaliação duma variante enquanto variante errônea e, no caso, erro significativo aos fins estemáticos, cabe de qualquer maneira ao editor. Assim, editores diferentes, ou então, o mesmo editor em épocas diferentes, pode avaliar de modo que não apenas um estema seja possível e logicamente aceitável, mas até várias combinações dos manuscritos em famílias e subfamílias.

Portanto, a presumida mecanicidade do método lachmanniano, que deveria ser garantia de objetividade, acaba por regressar (levando também em conta a abundância teratológica de árvores bifidas) ao ‘iudicium’ dos humanistas.

Bédier não nega a utilidade de uma classificação dos manuscritos, mas apenas se essa serve para editar – assim como está – um dos manuscritos que se conservam (o chamado «bon manuscrit»). A ‘constitutio textus’ de tipo lachmanniano conduz, pelo contrário, à edição dum texto composto (ou misturado) que, na realidade, nunca existiu.

Posto que, segundo Bédier, o original não é atingível, porque apenas os ramos baixos do estema são bastante garantidos, o método de edição aconselhável é, talvez, em última análise, o que responde aos critérios de prudência, desconfiança e máximo conservantismo: uma vez escolhido um bom manuscrito, é preciso – diz Bédier – reproduzi-lo fielmente, sem nenhuma intervenção (a não serem casos de evidente necessidade, como erros que desfiguram o texto). Ainda mais: qualquer emenda conjectural deveria ser relegada ao apêndice.

Ao complexo método lachmanniano, Bédier substitui, portanto, a escolha dum só manuscrito, nele introduzindo apenas as emendas mínimas e indispensáveis. Do ponto de vista prático, privilegia-se, afinal, algo que tem realmente existido, apesar dele não corresponder ao original, contra a reconstituição hipotética e, por isso mesmo, subjetiva, dum qualquer editor moderno.

A solução de Bédier, eminentemente antilachmanniana, desencadeou uma avalanche de edições baseadas num manuscrito apenas, mais pela facilidade duma tarefa bem simplificada do que pela adesão teórica às suas objeções. Na França sobretudo, talvez pela influência concomitante do nacionalismo antialeão, o método bédieriano tornou-se o único de fato aplicado nas edições críticas de textos vernáculos, e isso bem além da segunda guerra mundial.

Pode-se até afirmar que Bédier, involuntariamente, abriu caminho para certas teorias aberrantes que se tornaram moda por volta dos anos 80 do século passado. Da ‘mouvance’ de Zumthor à antifilologia de Cerquiglini, a que já

antes aludimos, tudo se justifica pela afirmação bédieriana – transformada em dogma – de ser o original, de qualquer maneira, inatingível.

Os anos trinta do século passado foram entre os mais produtivos sob o ponto de vista das teorias concernentes à crítica textual. Ao lado de Bédier, e em parte na sua esteira, outros filólogos encararam a questão textual propondo alternativas ou corretivos ao método lachmanniano, cuja inadequação com respeito à edição dos textos vernáculos era agora geralmente aceita.

Entre as demais, ressalta a tentativa do beneditino dom Henri Quentin, especialista do antigo Testamento (filologia veterotestamentária), que em 1926 publicou, em Paris, o volume intitulado *Essais de critique textuelle (Ecdotique)*. Nos mesmos anos em que Bédier elaborava a sua recusa do lachmannismo, dom Quentin propunha um método de reconstituição do arquétipo, com base em cálculos estatísticos aplicados à distribuição das variantes. De fato, ele renuncia a distinguir as variantes errôneas das adiaforas, porque julga que, pelo menos no começo, não cabe ao editor senão acertar a existência de variantes, sem exprimir juízos ou avaliações. Deste modo, o método do beneditino elimina a escolha (sempre discutível) entre a boa lição por um lado, e, por outro, a inovação indiferente ou errônea. Mas, ao passo que exclui a interferência do juízo subjetivo, em busca dum rigor aparente, ele privilegia a quantidade dos elementos com respeito à sua diferente qualidade.

Noutros termos, dois testemunhos que pertencem a famílias diferentes podem apresentar dezenas de lições comuns, com certeza autênticas, mais alguns erros poligenéticos que se produziram independentemente: ora, nestas condições, pressupor uma filiação entre os dois códices com critério meramente numérico (baseando-se na quantidade de lições comuns, sem averiguar a qualidade delas) constitui, nada mais nada menos, um regresso ao princípio dos 'codices plurimi', bem como o bédierismo representa um regresso ao princípio do 'codex optimus'.

Esta objeção básica condiz com outras tentativas mais recentes, feitas com a ajuda do computador e com sistemas de cálculo matemático bastante sofisticados, em busca dum método automático para a escolha das variantes, e, em geral, para a edição informática dos textos.³⁹

Os limites intrínsecos ao método de Bédier, que reflete uma atitude renunciatória perante o desafio do texto, suscitaram várias intervenções com intento corretivo dentro dos seus próprios partidários. O respeito totalmente passivo

³⁹ Vejam-se Dearing 1959 e 1974, e Froger 1968. Um quadro panorâmico deste tipo de análise encontra-se em Duplacy 1975. Um útil resumo da correspondente metodologia é proporcionado por Dees 1988.

da redação transmitida por um único manuscrito (ignorando programaticamente os demais testemunhos) não podia senão acreditar como autênticas lições que não remontavam ao original, mas sim às inovações introduzidas por um copista.

Consciente deste perigo, um sequaz de Bédier, Alexandre Micha, no seu estudo sobre a tradição manuscrita dos romances de Chrétien de Troyes, apresentou a proposição de escolher o melhor manuscrito como texto-base, atingindo, porém, o resto da tradição em função seja de controle, seja de aperfeiçoamento (Micha 1939). Fica bem evidente que o resultado deste procedimento acaba por propôr aquele tipo de edição, ao mesmo tempo compósita e, em parte, apócrifa, que Bédier censurava no método lachmanniano clássico.

No lapso do mesmo ano, Eugène Vinaver percorria outro caminho para prover o bédierismo de maiores garantias (Vinaver 1939). Com vista a formular critérios certos para as emendas a introduzir no 'bon manuscrit', Vinaver busca uma linha intermédia entre os excessos do conservantismo e os riscos do subjetivismo. A sua receita é muito simples: pode-se considerar errônea e, portanto, sujeitar à emenda uma lição, quando seja possível detectar a etiologia do erro. Esta observação, por si não conclusiva no que diz respeito à metodologia de edição, contém contudo um aspecto da maior importância: pela primeira vez, chama-se a atenção sobre a gênese do erro, quer dizer, sobre os fatores que podem verossimilmente ter influenciado os copistas, favorecendo um certo tipo de inovação (no caso, errônea).

Como quer que seja, o debate vivaz em torno da crítica textual entre as duas guerras (anos 1930 a 1940), demonstra a crise tanto do método lachmanniano tradicional (no que diz respeito à sua aplicação aos textos em línguas românicas) como do bédierismo, que continua a impor, com o 'melhor' manuscrito, as lições talvez piores. Ou, para citarmos as palavras icásticas de um crítico de Bédier: «après comme avant 1939, le 'meilleur manuscrit' a continué d'imposer ses leçons les moins heureuses» (Delbouille 1976 :64).

A "Nova Filologia"

Em Itália, na década 1930-1940, a intervenção de Giorgio Pasquali, como já vimos, abriu novas perspectivas para uma aplicação menos rígida do método lachmanniano no que concerne à edição dos textos clássicos. Entre os conceitos que se deviam revelar mais produtivos, figura a distinção entre as variantes dos copistas, e as que, verossimilmente, remontam ao próprio autor. É preciso, portanto, levar em conta o fato de que o original não apresenta apenas uma

evolução posterior à sua publicação, mas também uma pré-história que revela a própria gênese da obra.

Noutros termos, ao lado das variantes evolutivas (ou de tradição), podem existir variantes genéticas (ou de autor). Se isso raramente acontece no que diz respeito às obras clássicas (por serem elas conservadas, como já foi dito, em códices mais recentes em relação à época da sua composição), muito freqüente é o caso para as obras modernas, ou também medievais, em línguas românicas. A existência dum espólio relativo a tal autor, ou então a sobrevivência, na tradição manuscrita, de redações múltiplas de autoria incontroversa, permite estudar a gênese duma obra nas várias fases da elaboração, fornecendo material precioso para a sua análise e correta interpretação. Olhar para dentro do laboratório secreto dum autor é o objetivo da chamada 'crítica das variantes' (v.infra).

Formulada sob o ponto de vista teórico por Gianfranco Contini, a nova atitude filológica encontrou, antes, uma aplicação concreta nos estudos tanto de Santorre Debenedetti sobre o poema épico *Orlando Furioso*, como de Michele Barbi sobre o romance *I Promessi Sposi*, sobre a *Vita Nova* de Dante e vários outros assuntos que foram depois reunidos em volume (Barbi 1938).

Na introdução do citado volume, Barbi começa pela afirmação seguinte: «Todos entendem como o puro e simples método lachmanniano seja insuficiente e, em alguns casos, inaplicável»; mas, acrescenta, condená-lo sem possibilidade de recurso, porque, em alguns casos, não proporciona uma solução suficiente, ou então, não proporciona solução nenhuma, significa privar-se dum instrumento que, em outros casos, responde perfeitamente às nossas necessidades e constitui o único método aplicável, capaz de nos fornecer uma ajuda certa, da qual seria prejudicial prescindirmos.

Barbi exorta, portanto, os filólogos italianos a manter as distâncias quer respeito à maneira simplista com que se aplica muitas vezes o lachmannismo, quer respeito ao cepticismo radical do método bédieriano, que nos faria regressar à mera reprodução de um texto só, aparentemente o melhor, corrigido apenas dos erros manifestos.

Assim, a 'nova filologia' da escola italiana, por volta dos anos 30 do século passado, abria caminho para uma revisão crítica, mas ao mesmo tempo construtiva, do método lachmanniano tradicional, com vista à publicação de autores vernáculos não apenas medievais, mas também modernos.

CAPÍTULO 3

A crítica textual: geografia e história

A crítica textual na Europa

Conforme vimos na primeira parte deste manual, as críticas elaboradas, a partir de perspectivas bem diferentes, por Bédier e Dom Quentin, deram lugar, nomeadamente na escola italiana, a um aperfeiçoamento considerável do método editorial, comumente designado sob o nome de neolachmannismo. De forma absolutamente independente, mas igualmente eficaz, filólogos de envergadura, como George Kane, vieram aplicando aos textos ingleses medievais um método tanto inovador quanto admirável por pragmatismo e eficácia.

Por outro lado, a consciência cada vez mais aguda das diferenças básicas existentes entre manuscritos e impressos, no que respeita ao tratamento editorial, originou a fundação duma nova disciplina, chamada 'bibliography', especialmente consagrada aos textos impressos. A 'bibliography', ou bibliografia textual,⁴⁰ considera o livro antigo como o resultado do trabalho não apenas do autor, como também duma quantidade de outros colaboradores, quais o editor, o proprietário da tipografia, o copista tipógrafo, o revisor de provas, o compositor, o corretor, enfim, todos os operários que participam no trabalho de multiplicação dos exemplares. Devido à importância da literatura elisabetana, não admira que o berço desta disciplina se encontre nos países de cultura anglo-saxônica. No plano metodológico, o fato mais relevante consiste, sem dúvida nenhuma, no paralelismo essencial, e sobretudo na vasta comunhão de intentos e de métodos, entre neolachmannismo e 'bibliografia', cada um no seu respectivo domínio histórico.

No que respeita à filologia dos textos modernos, isto é, posteriores à sincronia (aliás relativamente extensa) marcada pela coexistência de códices e impressos, mais uma vez a cultura alemã, logo seguida pela escola italiana, deu origem, no mesmo período entre os dois conflitos mundiais, a mais uma nova disciplina autônoma, conhecida sob o nome de 'critica delle varianti'. Mesmo na ausência de qualquer reflexão metodológica de fôlego, a crítica das varian-

⁴⁰ O ponto mais recente sobre questões de terminologia e método em Harris 1999.

tes é, de fato, bem representada, mais ou menos na mesma época, na prática dos filólogos e críticos de língua anglo-saxônica.

No interior deste panorama europeu, a França (ou, melhor dizendo, a grande província francófona) ocupa um lugar à parte, devido pelo menos a duas razões. Antes de mais, é a única entre as maiores áreas culturais de Europa, que nunca conseguiu sair do impasse do bédierismo: este, pelo contrário, veio estabelecendo-se em formas cada vez mais dogmáticas e escleróticas, que sempre menos têm a ver com uma prática verdadeiramente científica. Em segundo lugar, no que respeita aos textos modernos, a França continuou a ficar bastante impermeável à 'bibliografia' anglo-saxônica. Em compensação, a cultura francesa redescobriu, por conta própria, uma forma de crítica das variantes, designada sob o nome de 'crítica genética'. A partir da França, esta tendência, nova pelo seu nome, antiga, porém, na realidade, tem-se por sua vez irradiado para outros países, nomeadamente Alemanha e Portugal.

É, aliás, significativo que as provas melhores neste âmbito foram primeiro realizadas por editores de origem italiana. Além disso, Itália e Alemanha é que continuam a proporcionar os modelos mais eficazes no domínio dos aparatos e, em geral, dos instrumentos técnicos. Em França, pelo contrário, houve uma abundante, e até sufocadora reflexão, alimentada por idéias oriundas geralmente dos Estados Unidos, e largamente responsável pela difusão de categorias e etiquetas terminológicas confusas, e de eficácia discutível.⁴¹ Relacionadas com a crítica genética e psicanalítica, estas correntes não deixam de se repercutir em outros países tradicionalmente tributários da influência cultural francesa, com resultados nem sempre apreciáveis.

Esta segunda parte do manual será dedicada, precisamente, aos critérios elaborados no âmbito dos três movimentos principais que se desenvolveram no último quarto do século passado, a saber, o 'neolachmannismo', a 'bibliography', e a 'crítica das variantes' ou 'genética': independentemente uns dos outros, filólogos alemães, italianos e anglo-saxões trabalharam no intento comum de proporcionar instrumentos cada vez mais adequados para a edição crítica dos textos.

Mas, antes de mais, cabe aqui dar conta, mesmo de forma muito sumária, da tradição crítico-textual no Brasil.

⁴¹ Com efeito, ao lado dos influxos negavelmente benéficos exercidos no domínio lingüístico, a cultura norte-americana é responsável pela difusão, tanto na Europa como no Brasil, de duas tendências sumamente nefastas: alude-se, por um lado, a um tipo de crítica que, ignorando a dimensão histórica, privilegia modelos genericamente psicanalíticos; e, por outro lado, o emprego indiscriminado de métodos estatísticos em sentido lato, que talvez constituam o limite mais grave nos estudos, p. ex., de Jorge de Sena, uma figura cuja importância é, aliás, incontestável.

A crítica textual no Brasil

A trajetória da crítica textual europeia até aos fins do séc. XX pode, em conclusão, resumir-se em dois traços distintivos, e de certa forma relacionados entre si:

- 1) a revisão do método, dito de Lachmann, para uma metodologia de tipo neolachmanniano;
- 2) o fato de a crítica textual ter-se progressivamente afastada da lingüística e de seus métodos.

No Brasil, pelo contrário, a crítica textual nunca deixou de referir-se, mesmo de forma implícita, ao venerável modelo positivístico essencialmente personificado em Carolina Michaëlis de Vasconcelos, bem como em outras figuras de relevo da filologia europeia. O fundamental alheamento às teorias elaboradas na Europa em torno do eixo Lachmann-Bédier, acabou por ter conseqüências antes positivas que negativas.

Isto dizemos, a despeito da difusão relativamente escassa desta disciplina no Brasil, bem como da sua tradição bastante recente. «Não há o costume de publicar, em língua portuguesa, trabalhos de índole teórica no domínio da Crítica Textual ou mesmo no da Filologia estrita», observa Castro 1981:374-5, com resumo dos motivos históricos que dificultaram, e dificultam, em Portugal, as reflexões metodológicas que «no decurso das últimas décadas se estão a impor em outras nações científicas». E, adianta ele, «a despeito da maior vitalidade que se sente no Brasil, (...) talvez ocupe os dedos de uma mão enumerando os autores brasileiros que publicam neste domínio – Serafim da Silva Neto, Antônio Houaiss, Celso Cunha, Gladstone Chaves de Melo, Segismundo Spina, cabendo a este último o mérito de ter escrito o primeiro manual universitário em língua portuguesa destinado ao ensino da crítica textual. Suponho não ter cometido nenhuma omissão escandalosa».

A ecdótica brasileira, por outro lado, nunca interrompeu as suas ligações com uma robusta tradição lingüística, o que foi sobretudo possível em virtude da relação, desde logo estabelecida, entre a identidade lingüística do país, e o conflito de mais a mais evidente com a norma lingüística portuguesa. No tocante à crítica textual, esta tensão teve, aliás, conseqüências sumamente benéficas. O conceito de abstração gramatical, intimamente conexo com a norma portuguesa, levou muito cedo os filólogos (a partir de Said Ali) a uma abordagem de preferência descritiva, incentivando ao mesmo tempo uma atitude de respeito para com a prática dos autores nativos. Pelo contrário, as sanções aplicadas pela tradição acadêmica acabaram por ser cada vez mais percebidas como sintomas duma tendência restritiva, quando não basicamente estrangeira: fa-

lamos do «critério lusitanizante das normas da língua a que se subordinou a intelectualidade brasileira, a partir do domínio parnasiano e naturalista, e que preponderou até ao surto do Modernismo, que o reviu» (Pacheco 1971:15-16).⁴²

Assim, num estudo bastante recente (Kury 1994), aponta-se para o contraste entre a sintaxe de Graciliano Ramos, pautada pelas gramáticas da época, que seguem a norma lusitana («Essa preocupação torna-se obsessiva e chega a ponto de prejudicar-lhe a espontaneidade»), e a riqueza, no seu vocabulário, de termos expressivos e regionais.

O resultado foi, por um lado, a promoção precoce da categoria de 'erro autoral',⁴³ de mais a mais concebido (conforme uma teorização não dissímil da que caracteriza o neolachmannismo) como inovação, de acordo, aliás, com a índole lingüística nacional;⁴⁴ e, por outro lado, a condenação cada vez mais explícita dos verdadeiros erros, isto é, os desvios arbitrários aos quais uma velha tradição editorial sempre costumara submeter os clássicos da literatura: e há de se falar em erros, no duplo sentido, quer de gralhas, quer de alterações introduzidas no intuito de cumprir com a suposta norma culta (na realidade, como dissemos, uma falsa noção da correção lingüística), quando não ditadas por intentos meramente censórios.

A escola brasileira

Os dois critérios mais importantes, que nortearam a atividade seminal de Álvaro Ferdinando de Sousa da Silveira, cujo magistério tão profunda marca deixou na história da filologia brasileira, são os seguintes: o respeito da lição do autor, mesmo que estivesse manifestamente contrária às boas regras; ou então, a sua recuperação, quer através da conjectura, quer remontando até à edição redigida conforme a última vontade do autor (Silva 1984 e 1998). Este cuidadoso trabalho de saudável revisão para com uma tradição, quer retórica, quer editorial, inimiga da exatidão científica, dirigiu-se também contra a noção, não

⁴² No plano da lingüística histórica, cf. o excelente panorama esboçado por Bechara 1995.

⁴³ Primorosos exemplos de 'erros autorais' apontou Sousa da Silveira em versos de Casimiro de Abreu, Porto-Alegre, Alberto de Oliveira (cf. Silva 1984:337-8).

⁴⁴ «Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo/Abaixo os puristas/Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais/Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção/Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis» (Manuel Bandeira no seu poema-manifesto *Poética*, inserido em *Libertinagem*).

menos perigosa que contumaz, de 'licença poética'.⁴⁵ Com efeito, Sousa da Silveira «justificava, cientificamente, as famosas 'liberdades', apenas toleradas, e que Alberto de Oliveira em suas anotações aos poemas dos românticos, ainda considerava como 'erros'. Enquanto «grande advogado das liberdades métricas de Casimiro de Abreu»,⁴⁶ Sousa da Silveira teve, porém, a honestidade de «publicar o texto exato das produções casimirianas, evitando corrigi-las ou inverter palavras, como fez, em sua confidência, o poeta Goulart de Andrade» (Lima 1971).⁴⁷

«É nas obras do Pe. Augusto Magne e do professor Sousa da Silveira que a cuidada fixação do texto dos escritores do idioma assume importância capital» (Lima 1995:598). «Sousa da Silveira trouxe, para a filologia portuguesa, o rigor do método usado nas ciências exatas» (Silva 1984:292; 1992:67). Embora a sua influência sobre a geração sucessiva fosse menos teórica do que realizada pelo meio prático do ensino,⁴⁸ Sousa da Silveira conseguiu fundar uma verdadeira escola, baseada na sólida consciência do que Guterres da Silveira definiu com o termo de exatidão textual: «Muitas alterações se fazem, em edições de textos, por vontade de editores mal preparados; é assim que, movidos de leitura superficial, freqüentemente 'corrigem', 'consertam' o que lhes parece grave erro gramatical, ou métrico (...). Sem dúvida, além de restaurar a verdade das lições, mais ainda explicou o Mestre muitos fatos gramaticais e estilísticos dos autores examinados».

Os trabalhos essenciais de Sousa da Silveira referem-se à filologia dos autores modernos, na qual ele pôs os fundamentos de uma verdadeira crítica brasileira das variantes. Foi na busca de melhores fontes dos textos selecionados para os seus trabalhos que Sousa da Silveira, no cotejo de duas ou mais versões em vida do autor, teve ocasião de perceber, com nitidez ainda maior, as amplas possibilidades oferecidas pelo registro das variantes. Num artigo, ele designa este domínio de investigação como «modificações da forma literária» (Silva 1984:312-3). Neste intuito, ele aproveitou, acima de tudo, as suas pesquisas nos campos da métrica e da fonossintaxe.

⁴⁵ Trata-se, afinal, de uma herança nefasta da velha tradição retórica de cunho francês.

⁴⁶ Assim se lê na edição comemorativa do centenário do Poeta (1939), São Paulo, Editora Nacional, 1940. Em 1955, a Casa de Rui Barbosa reeditou, com melhoramentos e acréscimos, essa edição das *Obras de Casimiro de Abreu*. Recorde-se que a edição precedente se deve a Said Ali, *Obras completas de Casimiro de Abreu*, Rio de Janeiro, Laemmert, 1895.

⁴⁷ Goulart de Andrade fora responsável por um primoroso exemplo de intervenção oral e mnemônica (cf. Raimundo Magalhães Jr., *Poesia e Vida de Casimiro de Abreu*, São Paulo, LISA-MEC/INL, 1972, citado por Silva 1984:231). V. também infra, p. 175.

⁴⁸ Para uma caracterização do ensino de Sousa da Silveira, cf. Emmanuel Pereira Filho, *Bibliografia de Sousa da Silveira*, «Ibérida», 3 (1959), 209-229, e Silva 1984; 1992.

Seus estudos foram mais tarde reunidos no livro *Fonética sintática e sua utilização na explicação de expressões feitas e na interpretação dos textos*, Centro de Estudos de Língua Portuguesa, Rio de Janeiro, Organização Simões, 1952; reeditado pela Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1971. No âmbito da própria sintaxe, as intervenções maiores de Sousa da Silveira em crítica textual se prendem aos tópicos já consagrados pelos estudos de Said Ali (em particular, a colocação dos pronomes átonos, e os verbos impessoais): cf. Neto 1988:222.

A fundação, no Brasil, da crítica textual em bases científicas deve-se ao engenho precoce e agudíssimo de um discípulo de Sousa da Silveira, Emmanuel Pereira Filho, cuja morte prematura⁴⁹ fez com que os seus estudos mais importantes fossem objeto de publicação póstuma.

Entre estes, destacam-se *As Rimas de Camões*, que incluem a edição do famoso 'manuscrito Apenso', e sobretudo a tese de docência livre, que ele nunca chegou a defender, *Uma forma provençalêsca na lírica de Camões* (ambos saíram a lume em 1974), com que Emmanuel Pereira Filho criou os fundamentos da investigação filológica da lírica de Camões.

Naquele trabalho, como abaixo diremos, pela primeira vez o insigne camonista formulou e aplicou, numa forma nitidamente científica, a distinção entre variantes externas e internas ao poema *Tão suave*, única canção camonianiana em 'coblas unissonans'. No entanto, este estudo há de considerar-se fundamental sob outros muitos aspectos: a avaliação comparativa das duas primeiras edições camonianas; a valoração dos testemunhos manuscritos disponíveis na época; o emprego de algumas noções capitais, como a de tradição indireta, e outra, de (auto)censura preventiva. Todas as categorias principais da filologia aplicada à lírica camonianiana estão já perfeitamente apontadas e definidas neste áureo livrinho, entre cujos méritos cabe também salientar a citação do nome de Gianfranco Contini.

As categorias principais elaboradas por Emmanuel Pereira Filho (delimitação do cânone autoral, distinção entre esboços e textos de acabamento formal perfeito, exigência de recuperar o texto na sua pureza original) tiveram primorosa aplicação, em particular nos estudos consagrados por Silva Bêlkior a Ricardo Reis. A atual edição crítica deste heterônimo pessoano, organizada por um membro da 'equipa Pessoa', deve muito ao trabalho realizado por este notável pesquisador brasileiro.

A crítica textual brasileira conta com outros grandes mestres, que também foram, na sua maioria, autores de edições críticas modelares. No âmbito da filologia medieval, limitar-nos-emos a mencionar a edição de *As cantigas de D.*

Joan Garcia de Guilhade, organizada por Oskar Nobiling (Erlangen, 1907), a qual, passado cerca de um século, «conserva quase intacto o seu valor, assim como as suas agudas críticas à edição do *Cancioneiro da Ajuda*, de D. Carolina Michaëlis» (Lima 1995:598).

Como exemplos de edições de textos quincentistas que «não foram ultrapassadas por outras mais recentes e constituem modelos no seu gênero», o artigo de Rodrigues 1982 passa em revista as *Poesias de Francisco Sá de Miranda* de Carolina Michaëlis de Vasconcelos (Halle, Niemeyer, 1885), as *Obras de Christovão Falcão* de Augusto Epifânio da Silva Dias (Porto, Magalhães & Moniz Editores, 1893), a *História de Menina e Moça de Bernardim Ribeiro* de Dorothee E. Grokenberger (Lisboa, Studium/Soc. Ind. de Tipografia, 1947) e a *Ropica-pnefsma* de João de Barros, editada por Isaac-Salvador Révah (Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1955).

Entre os nomes evocados, os de Epifânio, Nobiling, Révah puseram os fundamentos da filologia medieval brasileira. É a partir da leitura crítica destes exemplos ilustres que, para além dos valiosos progressos já feitos, a filologia brasileira poderá evoluir de maneira sensível, integrando as aquisições mais importantes que se atingiram em domínios paralelos da crítica textual. Com efeito, todas as edições, incluindo as consideradas modelares, têm que ser julgadas numa perspectiva histórica, à luz dos desenvolvimentos científicos atingidos no progresso do tempo.

⁴⁹ Emmanuel Pereira Filho faleceu no dia 31 de janeiro de 1968, com apenas 43 anos.

CAPÍTULO 4

O neolachmannismo

4.1. Variantes de substância, ou substantivas

Distinção entre 'forma' e 'substância'

Introduzida por Gaston Paris na sua edição da *Vie de saint Alexis* (1872), a distinção entre 'forma' e 'substância' constitui o principal traço distintivo da filologia dos textos vernaculares em relação à filologia clássica. Com efeito, «a bifurcação, em termos de autoridade ('authority'), entre as palavras por um lado, e, por outro lado, as formas transitórias daquelas, é desconhecida na crítica textual aplicada aos manuscritos em línguas clássicas». ⁵⁰ É, portanto, lamentável que, ainda hoje, nem todos os editores observem, com a nitidez que seria necessária, esta distinção, que se deve considerar imprescindível para qualquer avaliação científica do conjunto de variantes, com vista a estabelecer um texto criticamente fiável. ⁵¹

A terminologia, aliás, varia em relação à época e às tradições filológicas, as quais continuam separadas, muitas vezes, por autênticos compartimentos estanques. Os franceses distinguem entre 'variantes de forme' e 'de fond', os italianos entre 'varianti formali' e 'sostanziali'. Na 'bibliography' de marca anglo-saxônica, onde se utilizam os termos de 'substantives' e 'accidents' ou 'accidentals', a distinção (ou «split-authority») entre os dois tipos de variantes, qualificada até de 'revolucionária' (Bowers), é normalmente atribuída a um artigo de W.W. Greg, onde se formula uma diferenciação rigorosa entre as variantes substantivas, e os 'accidentals' relativos aos fatos de grafia, pontuação, divisão de palavras, emprego das maiúsculas (Greg 1950-1). ⁵² Finalmente, nas palavras de

Kane 1988a:68, chamam-se 'ortográficas' ou 'dialetais' as variantes que não comportam qualquer dos seguintes fenômenos: acréscimo ou substituição de palavras, mudança de sentido, alteração métrica, erro de cópia.

A terminologia anglo-saxônica foi adotada, em época recente, por Rodrigues ⁵³ e por Ivo Castro, o qual distingue lucidamente entre o «plano substantivo, que concerne à estrutura lingüística e semântica do texto», e o «plano dos accidentais, que respeita à sua forma gráfica e ortográfica» (Castro 1990:52). ⁵⁴ Os filólogos brasileiros, por seu lado, a partir de Emmanuel Pereira Filho, adotaram constantemente a distinção entre variantes 'externas' e 'internas', formulada a partir «da conhecida dicotomia saussuriana entre *significante* e *significado*» (o que simboliza de forma evidentíssima a vocação lingüística que sempre caracterizou a crítica textual brasileira).

Reproduzimos integralmente a passagem, devido à sua importância na tradição filológica lusófona: «Chamamos então variantes externas àquelas que não ultrapassam de muito o âmbito da estrutura significante, atingindo no máximo certos aspectos conotativos do signo, falado ou escrito; e reservamos a designação de variantes internas para aquelas em que haja, ou em que pelo menos seja lícito presumir, qualquer divergência de significado» (Pereira Filho 1974b:35). As variantes substantivas identificadas por Emmanuel Pereira Filho no texto de Camões objeto do seu estudo (trata-se da canção *Tão suave*, acima citada) são apenas duas. ⁵⁵ O cuidado extremo com que o autor desenvolve as suas análises, constitui um verdadeiro modelo não apenas da sua acribia científica, como também do gosto tipicamente brasileiro para o escrutínio levado até aos mais sutis pormenores.

A autoridade dum testemunho repousa nas variantes substantivas, ou seja, na relação entre lições originais e erros (ou inovações). Devido ao princípio de distribuição desigual da verdade, nenhum dos testemunhos disponíveis é, normalmente, isento de erros: daí a necessidade duma edição crítica compósita, isto é, baseada numa autoridade plúrima. Aceite de forma praticamente unânime não apenas pelo lachmannismo, quer antigo quer moderno, como também pela filologia dos impressos ('bibliography'), este critério foi questionado por

⁵⁰ Cf. Bowers 1975:359-362.

⁵¹ De fato, a distinção entre 'forma' e 'substância' passou a ser mais escrupulosamente articulada, à medida que os fatos lingüísticos, ou até simplesmente gráficos, vieram adquirindo uma importância cada vez maior nas últimas décadas (cf. Contini 1986:64 a propósito duma edição do trovador provençal Arnaut Daniel, publicada em 1978).

⁵² Cf. também Bowers 1975:491, nota 7: «*Substantives* are the words of a text as meaningful units. The *accidents* of a text – or its *accidentals* – are the spelling, capitalizations, punctuation, word-division, contractions, and emphases in which these substantives are clothed».

⁵³ Cf. Rodrigues 1982:646, nota 19: «Em português poder-se-ia adoptar *substancial* ou *substantiva*, apesar desta última tradução parecer mais próxima do significado que lhe pretendemos atribuir».

⁵⁴ Mais aproximativa a distinção entre variantes 'adjetivas' e 'substantivas' proposta por Duarte 1992:65.

⁵⁵ Ou seja: *Que iguale àquella (aquella Faria e Sousa) forma, & condição* no v.24, e *O sentimento, & a vida me enlevou (elevou Faria e Sousa)* no v.27.

algumas correntes ecldóticas surgidas após o primeiro conflito mundial, nomeadamente pelo bédierismo.

Consoante a norma estritamente lachmanniana, só as variantes substantivas servem para a construção do estema, tendo este que basear-se nos erros significativos, com vista a identificar o arquétipo da tradição (fala-se, obviamente, duma tradição representada por mais de um testemunho). No entanto, a eficácia do estema prova-se, nos textos vernaculares, muito mais limitada do que em filologia clássica, e isto se deve a vários fatores. Um é serem os estemas, na sua esmagadora maioria, articulados em dois ramos, o que, como já sabemos, impossibilita de fato o recurso ao critério estatístico. Outro é a objetiva dificuldade, quando não a real impossibilidade, de distinguir entre erros e lições originais, quer por falta de critérios adequados, quer devido às limitações dos nossos conhecimentos lingüísticos. Enfim, o princípio mesmo de estema tem sido relativizado, em favor de modelos estratigráficos ou geolingüísticos, mais capazes de se adaptarem às características das tradições manuscritas próprias de muitos textos medievais, alguns dos quais bem famosos. A necessidade de os filólogos se defrontarem com estes problemas, levou a um afinamento progressivo do método lachmanniano: com efeito, o termo neolachmannismo pode interpretar-se como uma atitude essencialmente experimental, abrangendo métodos muito diferentes, cuja eficácia é cada vez ditada pelas características da tradição em apreço, e testada a partir da maior ou menor capacidade de resolver os problemas relativos.

À noção de estema, e, portanto, de texto compósito, o bédierismo tem substituído a de escolha do testemunho reputado, por várias razões, melhor com respeito aos demais que compõem a tradição manuscrita. Mesmo assim, esta escolha terá (ou teria) que basear-se numa avaliação exaustiva das variantes substantivas, e até, no cotejo prévio das diferentes autoridades próprias de cada testemunho, com vista a estabelecer a superioridade dum indivíduo em termos de conservação das lições que se presumem originais. De fato, o bédierismo sempre se preocupou menos com a autenticidade do texto a editar, do que com a sua coerência formal. Este afã de reproduzir a realidade, mesmo dum forma simplista ou ilusória, corresponde essencialmente a uma reação (aliás bem compreensível) ao hábito paleolachmanniano de reconstruir, em bases meramente teóricas, a roupagem lingüística do texto. Este aspecto talvez possa considerar-se o mais meritório contributo do bédierismo ao afinamento das técnicas da crítica textual. Com efeito, hoje em dia, qualquer tipo de edição crítica, seja neolachmanniana, bédierista ou bibliográfica, tem que escolher, de forma praticamente obrigatória, um testemunho de base como suporte, com vista a garantir a unidade formal do texto editado.

O problema não é estranho à filologia elisabetana, onde, no caso de o texto existir em duas versões igualmente autorizadas, o 'Quarto' e o 'Folio', a fixação só poderá basear-se nos elementos que se demonstrarem corretos em cada uma das duas versões consideradas como entidades separadas. Claro que o estabelecimento do texto crítico está enormemente dificultado pela presença de pares de variantes aparentemente adiaforas (a teoria do 'copy-text' foi justamente elaborada por Greg com vista a resolver este problema, cf. McGann 1983:27-28). Daqui a tendência para abandonar a prática dos textos compósitos, em favor de textos o mais possível unificados sobre um só ramo da tradição (Bowers 1975:373-4).

Teoria do 'melhor manuscrito'

No tratamento das variantes substantivas, o bédierismo tinha de fato eliminado dois critérios básicos do método lachmanniano, ou seja, a constituição do texto crítico com base na pluralidade de testemunhos, e a necessidade metodológica da emenda. A superação do bédierismo deve-se, por um lado, à relativização do conceito de 'bom manuscrito', e, por outro lado, ao apuramento progressivo das categorias de erro e, por conseguinte, de emenda.

Entre o séc. XIX e o seguinte, uma tendência que antecipa o bédierismo veio afirmando-se entre os editores de textos trovadorescos em língua d'oc, devido à confusão implícita, mas não por isso menos perigosa, entre texto crítico e texto de base. Com efeito, a primazia concedida à forma gráfica dum só testemunho, fatalmente implica o risco que esta primazia se estenda, sob a forma de petição de princípio, às variantes substantivas, mesmo quando elas se revelam piores com respeito ao restante da tradição. Que de risco concreto se trata, fica abundantemente demonstrado pela maioria das edições trovadorescas existentes (Poli 1997:45).

Como é sabido, esta atitude metodológica recebeu a sua consagração oficial no domínio dos textos em língua d'oïl, graças à edição, com impacto fortemente simbólico, da *Chanson de Roland*, organizada por Joseph Bédier. Desde os anos trinta do século XX, e com respeito à prática geralmente observada nos demais países europeus, a filologia francesa medieval continua a ocupar um lugar à parte, devido à estrita aplicação de um bédierismo 'preguiçoso', na esteira da tendência chefiada por filólogos como Mario Roques e Félix Lecoy.

A maioria dos clássicos franceses da Idade Média dispunham, nos começos do séc. XX, de edições admiráveis, embora aperfeiçoáveis (como, aliás, é o caso de qualquer edição crítica), cujo limite principal diz respeito à tendência para a reconstrução da roupagem lingüística, com base em normas puramente abstratas. Estas edi-

ções, rigorosamente organizadas conforme as normas da filologia alemã (além da *Vie de saint Alexis* organizada por Gaston Paris, vejam-se o *Roman de la Rose* de Langlois; o *Chrétien de Troyes* de Foerster; o *Roman d'Eneas* de Salverda de Grave; etc.), foram sendo substituídas em França, uma após outra, por edições supostamente baseadas no chamado «meilleur manuscrit».

O exemplo mais gritante desta prática⁵⁶ concerne ao chamado manuscrito Guiot. Organizado por um copista de Provins, no centro da região natal de Chrétien de Troyes, este manuscrito proporcionaria, na opinião dos seus estimadores, a imagem mais fiel da obra do autor. O risco de o editor confundir os dois planos, o da forma e o da substância, declara-se, neste caso, com uma evidência indiscutível. No plano das variantes substantivas, o manuscrito Guiot não pode, de forma nenhuma, ser considerado mais fiável com respeito aos demais testemunhos, sendo, pelo contrário, caracterizado muitas vezes por tendências bastante inovadoras. Com efeito, todo e qualquer linguísta sabe perfeitamente que os traços mais conservadores tendem, em via de regra, a marginalizar-se nas áreas periféricas, enquanto o centro insiste na sua vocação a pôr em circulação produtos cada vez mais renovados.

Esta lei, cuja aplicação na crítica textual foi primeiro sugerida por Giorgio Pasquali (cf. supra, p. 41), já pode ser exemplificada com base nas mais antigas obras-primas da literatura em língua francesa, a partir da *Chanson de Roland*. Nas tradições manuscritas daquelas obras, os testemunhos unanimemente reconhecidos como os mais fiáveis foram organizados no sul da Inglaterra (anglo-normando), ou então, nas regiões francesas meridionais, apesar de o original ter sido, na maioria dos casos, composto no interior da França. Dali, no entanto, só nos chegaram cópias recentes e remodeladas, ou seja, mais ou menos adaptadas às mutações do gosto do público.

Mais em geral, as contradições do bédierismo acabam por confirmar a validade duma observação, que só aparentemente poderá ser considerada como paradoxal. Com efeito, o bédierista mais rigoroso está, mais do que nenhum outro, vinculado a respeitar, com o maior escrúpulo possível, as regras do método lachmanniano. Em outras palavras: como identificar o 'melhor manuscrito', sem previamente dispor dum conhecimento profundo de todos e cada um dos indivíduos disponíveis? E, uma vez escolhido o texto a editar, como interpretá-lo de forma adequada sem recorrer a uma comparação constante com as lições transmitidas pelos demais testemunhos? O editor pode sim re-

⁵⁶ Resumida de forma excelente em Kane 1989:152, na ocasião em que critica o procedimento observado por um dos seqüezes de Bédier.

nunciar à tentativa de produzir uma edição compósita, evitando, de forma absoluta, misturar as variantes. Mas, em face dos inúmeros problemas de decifração e compreensão que todo manuscrito, mais ou menos, comporta, nunca poderá deixar de olhar para os outros, quer se trate de suprir uma palavra ilegível, quer de esclarecer um termo ou um passo enigmáticos.

Não por acaso, em várias edições recentes, o texto crítico costuma ir acompanhado da edição de cada um dos testemunhos.⁵⁷ Um dos maiores empreendimentos da filologia italiana, que versa sobre a poesia do 'Duecento',⁵⁸ é até caracterizado pela ausência de qualquer texto crítico, sendo cada um dos testemunhos publicado de forma isolada, e sistematicamente interpretado sem recorrer ao cotejo com os demais. Estamos, portanto, nas mesmas palavras de Contini (1986:65), em face de um trabalho essencialmente lexicográfico, cuja utilidade é, contudo, indiscutível do ponto de vista das exigências, cada vez mais crescentes, da lexicografia moderna. Neste caso também, teremos que evocar uma página memorável de Bédier, sobre qual deveria ser a verdadeira função dos aparatos críticos: não um repositório de variantes desprovidas de vida, mas sim um viveiro de lições, cada uma pronta a corporificar-se, uma vez enxertada na seqüência textual à qual pertence.

Assim, na filologia dos textos medievais, o bédierista ortodoxo terá que comportar-se como o lachmanniano mais estrito, se quiser evitar a reputação de filólogo preguiçoso («paresseux»), conforme uma terminologia que o próprio Bédier contribuiu em tornar célebre.

Necessidade do texto compósito

Uma saudável reação ao bédierismo dominante na edição dos antigos textos franceses tem-se produzido de forma conjunta, e até certo ponto poligenética, graças à saída de edições críticas neolachmannianas, nomeadamente na Itália (em textos, para mais, sumamente representativos, como os próprios *Roland* e *Alexis*). Mesmo no domínio dos trovadores d'oc, onde a escolha do manuscrito de base tradicionalmente dificultara, de forma mais ou menos consciente, os procedimentos editoriais, nas últimas décadas saíram a lume edições verdadeiramente críticas, algumas das quais modelares.

⁵⁷ Veja-se p.ex. o novo 'corpus' dos *fabliaux* medievais, na edição organizada por W. Noomen & N. van den Boogaard, *Nouveau recueil complet des fabliaux*, Assen, Van Gorcum, 1983-.

⁵⁸ V. d'Arco S. Avalle (org.), *Concordanze della lingua poetica italiana delle Origini (CLPIO)*, Firenze, Accademia della Crusca, 1995.

Ressalvando a atitude geralmente neolachmanniana dos filólogos italianos, as maiores críticas à prática pós-bédieriana do 'bom manuscrito' devem-se estudiosos de origem anglo-saxônica.

Com efeito, a 'bibliography', em comparação às paralelas vicissitudes dos estudos medievais em área francesa, permaneceu substancialmente imune teoria do 'bom manuscrito'. Note-se, aliás, que o nome de Bédier só muito raro aparece na pena dos críticos anglo-americanos, que não deixam de remeter, contudo, para os métodos elaborados pelos filólogos bíblicos, clássicos e medievais, na arte de recuperar elementos do original perdido, bem como de reconstituir um texto sintético («a synthetic text») que é, por definição, superior a qualquer forma de texto individualmente conservada.

Do ponto de vista 'bibliográfico', toda prática bédieriana é considerada basicamente estranha a qualquer procedimento que pretenda ser científico, medida que se revele susceptível de desembocar «no mais parvo conservantismo», por recusar-se a encarar todo tipo de problema que não seja relacionado com a bruta realidade. No plano metodológico, esta timidez é tão exagerada como a impetuosidade de todo crítico, que pretenda deixar de lado os preliminares indispensáveis de informação bibliográfica. Esta cautela excessiva poderá sim produzir boas reimpressões de textos sem problemas de autoria, mas não será capaz, em caso nenhum, de dar origem a uma verdadeira edição, com vista a propor o melhor texto da obra em apreço.

De forma análoga, toda crítica preconcebida do ecletismo que caracteriza, necessariamente, um texto compósito, é considerada, em bibliografia, desprovida de qualquer valor. Longe de constituir «an amalgamated, or bastardized, text», o texto compósito corresponde a um dos modelos mais conhecidos recomendáveis no que respeita à edição de textos ingleses dos séculos XVI e XVII.⁵⁹

A tradição de um texto representa um caso de entropia a calcular em termos de probabilidade, no sistema de Greg, que primeiro deu forma teórica à noção de 'eclectic text'. Delimitada por precisas normas bibliográficas, esta constitui um evento maior na crítica textual do séc. XX, sendo largamente susceptível de aplicação fora do período elisabetano.⁶⁰ Um dos méritos de Greg é o fato de ter resgatado ecletismo da má reputação devida à prática editorial inglesa dos séculos XVIII

⁵⁹ Bowers 1975:36, 279. Ampla bibliografia sobre a apreciação da teoria dos «eclectic texts» nos Estados Unidos ib.:493, nota 12.

⁶⁰ Justamente, Raimondi 1967:73-76 salienta o paralelismo cronológico e metodológico dos debates que tiveram lugar, de forma algo poligenética, aquém e além do Atlântico, entre Greg e Shepard por um lado, e, por outro lado, entre Dom Quentin e Bédier.

XIX, impressionística e desprovida de normas metodológicas, à medida que os editores se deixavam nortear pelo que Greg chama «metacritical evidence».

O ecletismo, pelo contrário, deixa de incutir desconfiança desde que rejeita qualquer critério de seleção das variantes, que só seria conforme ao simples gosto pessoal,⁶¹ sem levar em conta as categorias bibliográficas de 'autoridade' e de 'probabilidade'. Como na filologia clássica ou medieval, também na filologia moderna o intento principal consiste em estabelecer ou restaurar o texto original do autor com base em critérios, quanto mais for possível, objetivos. Caso esteja o editor em presença de duas ou mais versões autorizadas, o objetivo maior é encaminhar dentro de limites precisos o juízo crítico, na hora de escolher a lição definitiva. A situação ideal é de o editor trabalhar num campo restrito, em que a sua escolha seja inspirada e dirigida por critérios mais bibliográficos do que estéticos («more by bibliographical than by critical, which is to say by mere tasteful, criteria») (Bowers 1975:279, nota 91; ib.:430-2).

Na sua forma mais típica, o texto eclético resulta da soma de dois tipos de autoridade, à medida que o editor toma como base a textura formal da impressão original, nela integrando as variantes substantivas que provêm duma revisão autoral. O documento, que resulta deste procedimento de reconstituição, nunca existiu fisicamente, «but that is of no account whatever» (Bowers 1975:371; ib.:454).

Prescindindo das diferentes características no plano da tradição manuscrita, a crítica textual inglesa aplicada aos textos medievais tem, na noção de texto compósito, um dos seus fundamentos essenciais. O método elaborado por George Kane, nomeadamente nas suas edições de *Piers Plowman*, é, neste sentido, exemplar. Segundo Kane, nem parece oportuno falar-se em 'good and bad mss': com efeito, esta terminologia, por se encontrar inadequada à apreciação das diferenças (muitas vezes complexas) entre os testemunhos, quase sempre acaba por 'desincentivar' o pensamento crítico do editor, favorecendo nele, pelo contrário, a formação de «prejudicial, and therefore stultifying attitudes» (Kane 1989:206).

Mesmo entre os medievalistas franceses, o bédierismo tradicional tem-se ligeiramente inflectido, ao difundir-se o costume de editar, com relação à mesma obra, o manuscrito mais representativo de cada família de testemunhos (guardando, para este termo, o sentido pragmático que Alexandre Micha lhe atribuiu nos seus fundamentais estudos sobre Chrétien de Troyes). Em levar ao conhecimento do público um manuscrito inédito, o editor ao mesmo tempo acaba por remediar, embora de forma parcial e assistemática, uma das numerosas contradições da prática bédieriana elevada a sistema.

⁶¹ Contra esta prática é que McKerrow reagiu com o seu conservantismo levado ao excesso.

Escolhemos, entre muitos exemplos, as vicissitudes editoriais do *Roman de Renart*. Trata-se de uma tradição manuscrita extremamente complexa, na qual, desde o fim do séc. XIX, apareceu clara a distinção entre três redações, mais alguns manuscritos chamados 'independentes'. Depois de Ernst Martin ter editado o *Roman de Renart* com base num manuscrito da família alfa, fixando a numeração das 'branches' de forma praticamente definitiva, seguiram-se as edições de Mario Roques, baseada num ms. da família beta, e a duma equipe de filólogos japoneses, baseada num ms. da família gama. Uma vez que a editora francesa Pléiade confiou a publicação do *Roman de Renart* a uma equipe dirigida por Armand Strubel, a atenção dos organizadores orientou-se, de forma inevitável, para a única parte da tradição manuscrita que tinha ficado inédita, ou seja, aquela dos chamados manuscritos independentes, um dos quais fornece, justamente, a base da edição.

Trata-se, como se vê, de um critério tão arbitrário como aquele defendido pela vertente bédieriana tradicional. Em primeiro lugar, a sua função meramente prática termina, de certa forma, por retirar qualquer autoridade à nova edição. O fato de ela ser dirigida a um público mais vasto não faz, a nosso ver, senão piorar o resultado, tanto mais que, neste caso, o texto escolhido se revela sobremaneira inovador incoerente. Uma sondagem levada a cabo no âmbito dum episódio particular (o chamado *Reinard teinturier*), com base em critérios rigorosamente lingüísticos, concorda em identificar, como a mais próxima do original, a família que justamente fora privilegiada pelo editor mais antigo. Em comparação, o texto recém-editado pela Pléiade não representa, no processo de afastamento progressivo do texto original, senão uma etapa muito recente e, portanto, caracterizada por um estado de extrema degradação.

Cabe, contudo, observar que, muitas vezes, o 'codex optimus' se provou coincidir quer com o 'codex antiquior', quer com o 'meilleur manuscrit' no sentido de Bédier. Com efeito, o ms. Oxoniense da *Chanson de Roland* continua a funcionar como manuscrito de base, mesmo na edição de Cesare Segre, organizada a partir duma atualização dos critérios inspirados em Lachmann. 'Codex optimus' e 'antiquior' coincidem na tradição de *El Conde Lucanor*, que conta com seis testemunhos (Blecuca 1990:115). Finalmente, no caso de *La Vie de saint Alexis*, o manuscrito de base (e, com certeza, um dos mais antigos) nunca mudou ao longo da história editorial do texto. Segundo o último editor (Perugi 2000), o ms. L (oriundo de Lamspring, Inglaterra do Sul), tradicionalmente identificado como o 'meilleur manuscrit', não apenas traz consigo a maioria de boas lições, como também representa, com toda a probabilidade, um manuscrito-repositório, por ter-se o copista consagrado à preciosa tarefa de reunir todos os materiais de que tinha conhecimento – os mesmos, aliás, que se encontram espalhados, em forma parcial, nos demais testemunhos disponíveis.

Edição crítica como hipótese de trabalho

Em geral, ressaltando a França e os países de influência cultural francesa, a filologia dos textos medievais, uma vez assimilados os elementos mais fecundos da crítica bédieriana, está finalmente a recuperar o que a 'bibliography' norte-americana nunca tinha perdido: isto é, a noção de edição crítica como hipótese de trabalho ('working hypothesis'). Conforme apontara, várias vezes, o mestre Contini nos seus trabalhos teóricos, a bruta materialidade dos objetos – no nosso caso, a edição mais ou menos servil dum só testemunho – nunca pôde, nem poderá, substituir o processo de racionalização, que constitui a única forma disponível ao pesquisador com vista a tomar um conhecimento científico da realidade.

Uma edição crítica define-se como uma tentativa de dar conta dos fenômenos existentes, feita a partir daquilo que o editor conhece em torno das circunstâncias que os têm gerado. Neste sentido, reveste o caráter de uma atividade científica, pois procede aventando hipóteses com vista a explicar os dados disponíveis, e logo as testando em termos de capacidade de os explicarem. A tarefa do editor não consiste em formular provas absolutas, mas sim uma explicação plausível duma classe de fenômenos, o que é, aliás, o objeto primordial de qualquer estudo literário (Kane 1989:158, 163). Claro que o texto crítico nunca poderá atingir o original em toda a parte, com o mesmo nível de certeza. A edição crítica está caracterizada por uma autoridade variável ('wechselnde Autorität'), muito aquém da confiança à qual não o próprio Lachmann, mas antes o lachmannismo, nos têm acostumado (Stackmann 1971:298-9). Com efeito, «All textual criticism (...) is an assessment of relative probabilities, and the authority of ancient texts must always vary – in the last analysis indeterminably – from line to line» (Kane 1989:159).

Revisão do conceito de 'erro'

Uma das mais importantes aquisições conseguintes à revisão do método lachmanniano prende-se, sem dúvida nenhuma, ao conceito de erro.

Na verdade, o conceito de erro situa-se no centro de toda a reflexão moderna sobre questões ecdóticas. Blecuca dedica-lhe a parte introdutória do seu manual, embora adote uma classificação bastante obsoleta, onde aquilo que escapa à tipologia tradicional é qualificado, no geral, de «extraño». Celso Cunha, que nos últimos anos da sua vida esteve a trabalhar num dicionário de crítica textual, conseguiu publicar, como amostra, o verbete sobre a tipologia dos erros e variantes (Cunha 1985a), interessante como de costume, apesar dalguns exemplos pouco acertados.

As maiores inovações são, com certeza, de ordem lingüística: concretamente, muitos dos erros que os editores do fim do séc. XIX (imitados, aliás, por muitos modernos) costumavam chamar de «grosseiros», nomeadamente no domínio das edições medievais, acabaram por se revelar, na seqüência de uma análise mais aprofundada, espécimes de 'lectiones difficiliores', ou, pelo menos, de lições perfeitamente aceitáveis; e, mesmo nos casos menos favoráveis, trata-se de, muitas vezes, vestígios gráficos capazes de ensinar o caminho para a recuperação do original.

Esta mudança de óptica deve-se, essencialmente, ao abandono gradual do normativismo lingüístico dominante entre os fundadores da filologia.

No séc. XIX é que a filologia e a lingüística comparada vieram estabelecendo as suas bases, entre as quais a definição das principais leis fonéticas, e, sobretudo, a redação de gramáticas rigorosamente normativas, consoante o modelo alemão. As línguas d'oil e d'oc, veículos das literaturas românicas mais prestigiosas na Idade Média, foram também modeladas com base num padrão tão rígido como, na sua maior parte, abstrato e idealizado. Em particular, a língua dos trovadores provençais, também sob o influxo dos projetos contemporâneos de standardização dos *patois* modernos, é que assumira nesta época o seu carácter inconfundível de esquematismo, comunicando desde então uma falsa idéia de clareza, simplicidade, e rigor.

Na seqüência desta atitude normativa, os editores de textos medievais adquiriram desde logo o hábito de sistematicamente eliminar as variantes mais opacas, isto é, pouco ou nada compreensíveis, tendo, como principal ou único reparo, a escassa e provisória evidência proporcionada pelas gramáticas e léxicos disponíveis. Muito pelo contrário, uma longa experiência ensina que, perante a escolha entre uma lição perfeitamente clara, e outra opaca ou incompreensível, na maioria dos casos a verdade, ou, pelo menos, a maior proximidade do original, antes reside na obscuridade, do que numa transparência às vezes bem enganadora. Em resumo, a norma e o vocabulário hão de ser estabelecidos a partir dos textos, e não o contrário, sob pena de o editor ser instigado sistematicamente marginalizar as lições autênticas, em prol de outras mais conformes aos esquemas gramaticais de que dispõe.

A partir dos anos 70 do século passado, uma saudável injeção de categorias lingüísticas favoreceu a elaboração de modelos aptos a superar alguns dos impasses históricos descritos acima. Assim, o termo 'erro', simplista e pouco adequado, por estar desprovido da margem indispensável de elasticidade, tende a ser limitado, cada vez mais, aos erros puramente mecânicos.

Adverta-se, a mais, que sob a pena de um escriba profissional da Idade Média (cuja tarefa é comparável, sob muitos aspectos, à de um tipógrafo ou editor

moderno), as gralhas resultam em quantidade muito menor do que se costumava opinar numa perspectiva rigidamente lachmanniana. Neste aspecto, os autógrafos dos autores modernos revelam-se, no geral, muito mais defeituosos, o que não admira, por faltarem os rascunhos da oficialidade própria dos manuscritos medievais. Veja-se, no caso do espólio pessoano (Castro 1990:54), a vasta tipologia de erros mecânicos, provocados pela distração, o cansaço manual, a velocidade de escrita: troca de letras ou de sílabas; falta de parênteses ou de pontuação em fim de linha; falta de concordância; deficiente cópia explicável pelo contexto; omissão ocasional de uma palavra em rascunhos escritos de jato. Haplo- e diplografias, bem como erros de memória, ocorrem, aliás, com freqüência nos manuscritos camilianos (Castro 1992:57).

Além das gralhas, os erros com possibilidade de ser poligenéticos são, como acima foi dito, as haplo- e diplografias, as lacunas por salto de linha, e todos os tipos de erros susceptíveis de terem lugar nas etapas sucessivas que constituem o processo da cópia.⁶²

Esta tipologia manteve-se substancialmente análoga na passagem do manuscrito para a obra impressa, a diferença mais notável dizendo respeito à natureza do erro, que, em tipografia, poderá qualificar-se tranqüilamente de 'conjuntivo'.⁶³ Já na tradição medieval dos trovadores existe, aliás, a 'lectio facillior' monogenética, conforme uma definição introduzida por Andrea Poli na sua edição crítica de um trovador provençal (veja-se Poli 1997:40-43). Em resumo, e em paralelo com a revisão da categoria geral de erro, o espaço tradicionalmente reservado ao erro poligenético aparece, afinal, bastante reduzido.

A recodificação

Com efeito, na avassaladora maioria dos casos, o termo a empregar não é erro, mas sim 'inovação' ou 'recodificação'. Por 'inovação' entende-se qualquer desvio da letra do original. Em regra, o desvio origina-se a partir de uma mudança lingüística, que se reflete, por parte do copista, numa recodificação.

Trata-se de uma questão eminentemente lingüística, embora susceptível de ser também encarada do ponto de vista psicológico: veja-se, em Kane 1988a:127, a distinção entre erro mecânico («mechanical error»), substituição descuidada ou inconsciente («careless or unconscious substitution»), e alteração deliberada («deliberate alteration»), definidas como as três fontes principais de toda corruptela textual.

⁶² Uma clássica descrição em Vinaver 1939:351-369.

⁶³ Tal pode ser considerada a lacuna por salto de linha que se encontra na tradição moderna de *Amor de Perdição* de Camilo (Castro 1992:55).

Toda recodificação manuscrita obedece, em princípio, a duas exigências principais: uma é a conhecida lei do menor esforço, que opera no sentido de obter o máximo resultado com os meios mais econômicos (inércia do significante); outra, é a tendência para manter, pelo menos nos seus traços essenciais, o núcleo semântico da mensagem veiculada (inércia do significado). Ambas concretizam-se, no plano transformacional, mediante dois mecanismos de alcance geral:

- 1) toda modificação tende a aproveitar os materiais gráfico-fonéticos originais, submetendo-os a alterações qualificáveis, na sua maioria, de mínimas e seriais, e, além disso, caracterizadas por um elevado nível de automatismo;
- 2) todo elemento alógeno que for introduzido será, de preferência, redundante, de modo a não alterar o conteúdo essencial da mensagem veiculada pelo texto.

Do ponto de vista saussuriano, a transmissão do texto aplica-se a remodelar, mesmo de forma mínima, a relação originária entre 'significante' e 'significado', com vista a integrar o signo no sistema receptor. Trata-se, como é sabido, de um processo finítimo ao que caracteriza a função poética. Com efeito, mecanismo de recodificação não visa apenas aos arcaísmos e às formas dialetais, como também opera nos vários níveis do âmbito estilístico, afetando as figuras prosódicas e sintáticas a ponto de desestruturá-las, bem como os este-reótipos e os termos técnicos (lexemas pertencentes a línguas, ou a registros lingüísticos especiais).

A propósito, pode-se falar em três tendências maiores: 1) para a extensão lógica, isto é, uma marcada preferência para os termos mais genéricos e triviais; 2) para a redundância quer semântica, quer silábica, no intuito de explicitar, de precisar, e, finalmente, de eliminar toda e qualquer ambigüidade; 3) para o nivelamento gramatical e, no geral, a adequação a uma norma lingüística transcendental.

Numa descrição dos fenômenos, redigida em termos sensivelmente análogos, Kane 1988a:116 fala em «tendencies of substitution», e, mais em geral, no tratamento do texto por parte do copista (ou «scribal editing»), que consiste em procedimentos de comparação, preferência, rejeição, que são, em princípio, estranhos aos erros de tipo mecânico. Com efeito, os problemas mais sérios para o editor são geralmente postos por estes procedimentos, que podem resultar tanto de uma intervenção consciente e aplicada, como de uma atividade casual ou costumeira, e mesmo originada no subconsciente.

Na sua abordagem, como de costume, eminentemente pragmática, Kane 1988a:459-460 procura esboçar uma verdadeira tipologia das recodificações

(embora sem empregar este termo). O estudioso começa por ressaltar a influência de fatores externos, dependentes do uso lingüístico e da gramática, e capazes de estorvar o sistema de comunicação entre olho, cérebro e mão. Além disso, há tipos de contexto que ocasionam, cada vez, e de forma sobretudo inconsciente, a mesma substituição. Finalmente, procura relacionar a tipologia dos erros com a categoria clássica de 'usus scribendi', equivalente, a seu ver, à noção de 'gramática do estilo' elaborada pelos lingüistas. Devido mesmo à sua individualidade, o estilo do autor é necessariamente sujeito a ser alterado, ou melhor dizendo, normalizado na fase da cópia.

No domínio dos erros não mecânicos, a tipologia presente na tradição de *Piers Plowman* pode ser resumida com base nas quatro causas principais enumeradas em Kane 1988b:78-95: 1) produção dum texto mais fácil («easier», «more explicit») do ponto de vista gramatical, lexical, e, geralmente falando, contextual; 2) produção dum texto mais enfático (o copista participa na criação autoral); 3) substituição voluntária ocasionada quer por incompreensão do texto original, quer por preferência estilística, quer por necessidade de paliar as seqüências dum precedente corruptela («smoothing»), quer por censura; 4) alteração do esquema métrico.

Por muito penetrante que seja, esta análise não consegue, contudo, estabelecer a necessária ligação entre a transcendência de qualquer sistema lingüístico, e a conseguinte produção, no ato da cópia, de variantes ocasionadas pelas variações que se produzem no espaço, no tempo, e na camada social.

Defasagem lingüística e standardização

Com efeito, entre o original e a cópia, ainda que o hiato cronológico não seja muito importante, sempre temos que supor uma defasagem em termos de variantes diatópicas, diacrônicas, diafásicas. Como as investigações de Goebel ensinam (cf. Goebel 1975), até nos documentos oriundos duma mesma chancelaria pode haver diferenças notáveis, devido à diferente cultura e origem dos escribas, tradicionalmente procedentes de regiões mais ou menos periféricas com respeito ao centro de atividade escriptória. Claro que a distância produz conseqüências muito mais apreciáveis nos exemplos célebres de literatura medieval, evocados no parágrafo precedente.

Em concreto: no caso do *Saint Alexis* e do *Roland*, uma cópia bastante fiel ao original fora submetida às regras prosódicas, gráficas, fonéticas, morfológicas insulares, isto é, bem remotas daquilo que podemos supor ter sido a norma em vigor no continente. Assim, no anglo-normando já havia tendência para não pronunciar o /e/

surdo (como acontece no francês de hoje), bem como a não respeitar a flexão bicasual dos substantivos, com a consequência de o escriba produzir uma quantidade de 'erros' gramaticais aparentes, ou de versos irregulares. Por outro lado, o copista insular continua, p.ex., a escrever *mei* enquanto lá, na metrópole, *moi* já era a forma corrente do pronome; mas pode sucumbir, mesmo sem perceber, à tentação de escrever *seat* em vez de *set*, usando neste caso de um grafema já tipicamente inglês (cf. ingl. *preach*, *search* em relação ao a.fr. *preschier* > *prêcher* 'pregar', *serchier* > *chercher* 'procurar').

Assim, nas línguas d'oil e d'oc, o maior problema ecdótico depende da frequência com que, nos manuscritos mais fidedignos no que à 'substância' respeita, a 'forma' reproduz uma variante bem diferente daquela em que o original foi composto. Poderíamos até dizer que o autor acaba por se exprimir numa língua que não era a sua própria. Passando para os textos galo-românicos mais recentes, os problemas acima evocados vão em parte atenuando-se, graças tanto aos processos incipientes de standardização, como ao número crescente de testemunhos. No entanto, isto comporta, como consequência adicional, o acréscimo de variantes adiaforas, sobretudo no tocante ao domínio dos sintagmas estereótipos.

Observa-se, com efeito, sobretudo nos trovadores provençais, um aumento exponencial de variantes não apenas limitadas à unidade do lexema, ou, de toda maneira, a sintagmas curtos, mas sim a locuções extensas e totalmente permutáveis uma com outra, numa equivalência favorecida pelo alto nível de formalização e de extensão semântica que compete a este modelo lingüístico, antecipador do petrarquismo. A recodificação por meio de estereótipos caracteriza, aliás, qualquer tradição, mesmo que a dimensão formular não seja assim preponderante. Exemplos de «trivialización (...) por atracción de una frase hecha» no *Libro de Buen Amor*, onde 1379c *al que teme la muerte* e 1475d *él le da mala çima* tornam-se, respectivamente, *al que toma la puerta* no ms. T, e *él le da mala çena* no ms. G (Blecua 1990:29).

Um belo exemplo de substituição mediante um sintagma estereótipo, dentro da tradição petrarquiana, encontra-se no v.6 do soneto VII de Camões, onde o ms. LF traz *Os olhos terrestres e | a figura*: os testemunhos impressos (RI,FS), no intuito quer de eliminar o hiato original, quer de normalizar o acento principal, modificaram o verso inteiro em *a tua peregrina fermosura*, empregando um típico molde petrarquiano.⁶⁴

⁶⁴ Cf. *Rvf* 213,5 *leggiadria singulare et peregrina*; *Tr. Etern.* 85 *E tra l'altre leggiadre e pellegrine* (além de outro soneto camoniano, XI 2 de *tão doces palavras peregrinas*).

Uma certa defasagem lingüística também se encontra, embora de forma muito menos radical, nos trovadores galego-portugueses, cujos textos têm sido transmitidos numa roupagem lingüística recente e, em dois dos três testemunhos mais importantes, mesmo alófona, na medida em que os copistas operam no escriptório da cúria romana.

A 'interpretatio'

Fundamento da filologia bédieriana, a prática do melhor manuscrito junta-se com a pressuposta necessidade de o editor não corrigir, naquele, senão os erros 'evidentes'. Por muito aproximativo que seja, situando-se aquém de qualquer exigência de racionalidade, o preceito continua a acarretar, contudo, uma lição de humildade que, decerto, nunca deverá ser esquecida. De forma significativa, na sua recensão ao manual de Segismundo Spina, Castro 1981:386 rejeita as afirmações daquele em defesa da técnica lachmanniana.⁶⁵

Estas, como diz Ivo Castro, «têm o sabor, para outros, de punhaladas que tocam o osso», acrescentando que tal posição «é absolutamente contraditada ou tratada com as maiores reservas por muitos autores, mesmo da escola italiana. E, evidentemente, da escola francesa pós-bédieriana que repousa inteira sobre um dogma, o da humildade do crítico». Cabe observar, porém, que «humildade» não significa credulidade (Housman 1961:21). De qualquer forma, a noção está bem presente na 'bibliografia' norte-americana, sendo ali aplicada no sentido exatamente contrário.⁶⁶

A atitude de Ivo Castro concorda com aquela professada por outros expoentes duma corrente que, hoje, tende a ser indicada como neobédierismo. Citamos, a este propósito, o capítulo de Avalle que leva o título, extremamente significativo, de *Il rispetto della lezione tramandata: 'interpretatio' vs. 'divinatio'* (Avalle 1992 :lxxxix). Como já foi dito, o limite principal, no plano metodológico, do procedimento aplicado por Avalle consiste na renúncia programática à comparação da 'varia lectio'; deste jeito, lições 'singulares' que facilmente podem ser explicadas graças à comparação com as demais, são objeto de tentativas de análise isolada, tanto dispendiosas quanto inúteis. No resto, não podemos senão concordar com Avalle na necessidade de o editor esgotar, antes de

⁶⁵ Spina 1977, citando Havet, alude à «arte do crítico, que explora as variantes adotando as boas e rejeitando as más, e que recria, quando necessário, uma lição perdida».

⁶⁶ «Every practising critic, for the humility of his soul, ought to study the transmission of some appropriate text» (Bowers 1975:300).

introduzir qualquer emenda, todos os recursos susceptíveis de interpretar lição, tal como se encontra transmitida no ms.

Em princípio, a melhor emenda é a não intervenção, posto, evidentemente, ser o editor capaz de racionalizar o texto.⁶⁷

Assim, em Pero Garcia Burgalés XXXIX 14, nem a conjectura de Machado, *mal preçado*, nem a de Lapa, *mal parado*, fazem justiça a *mal pecado*, leitura do ms. único B 1372. Com efeito, o texto não necessita de qualquer emenda, pois a fórmula, claramente definida por Michaëlis gloss. (e bem justificável, a mais, pela comparação com expressões análogas em língua d'oc), significa 'infelizmente', como em Dom Dinis, B 1541 (cf. Blasco 1984:231).

Existem, porém, casos em que, à falta de um suficiente grau de probabilidade, é preferível o editor limitar-se a identificar a corruptela, conforme, aliás, o ensino implícito na prática dos maiores filólogos. Em vez de corrigir um verso hipométrico, integrando uma sílaba qualquer, Carl Appel preferia anotar: «Eine Silbe fehlt» ('falta uma sílaba').

A uma atitude análoga de saudável cepticismo se conforma Nobiling na cantiga n.50 de Joan Garcia de Guilhade (=V 1097), face a três versos hipométricos que ele propõe restaurar assim:

2 <por> que vos nunca louv'en meu trobar
7 <Ay> dona fea ! se Deus mi perdon!
8 <e> poys avedes tan gran coração

No entanto, o editor atesta muito claramente, na nota de rodapé (1908 :708), a sua consciência metodológica: « Os versos 2, 7 e 8 andam falhos de uma syllaba, que facilmente pode ser supprida no principio de todos elles. Quem não quizer seguir esta norma, poderá ler *louv<e>* em vez de *louv*, *assi* em vez de *se*, e *atan* em vez de *tan* ».

A emenda

Entretanto, o respeito do texto não exclui a intermitente necessidade de recorrer à emenda. No domínio da literatura em médio inglês, a reabilitação, feita por George Kane, da técnica emendatória junta-se largamente às idéias professadas pelos bibliógrafos Greg e Bowers, idéias que estão baseadas numa vigorosa limitação da técnica emendatória. Posto que, em termos gerais, emendar por conjectura é mais fácil do que explicar uma variante atestada, um correto procedimento de emenda só pode começar por uma discussão da variante

⁶⁷ Uma boa demonstração prática em Luciana Stegagno Picchio, *Os alhos verdes (Uma cantiga de escarnho de Johan de Gaya)*. O artigo, que remonta a 1966, pode-se ler em Stegagno 1979:95-110.

em objeto: portanto, a emenda resulta mais difícil do que a explicação, à medida que a inclui (Kane 1989:153).

Falando em termos algo paradoxais, o pior inimigo duma crítica textual séria não é dar o editor livre curso à emenda⁶⁸ (o que, de qualquer forma, não poderia acontecer sem aquele se expor ao ridículo): é, muito antes, uma atitude de cepticismo absoluto perante as capacidades de editar. Desta forma, o editor abdica da sua faculdade decisória, descarregando toda a responsabilidade para cima do manuscrito, sob o pretexto de que o leitor pode assim dispor de uma forma, se não original, pelo menos autêntica da obra, em lugar do resultado duvidoso que decorre das hipóteses formuladas por um editor moderno. Muito pelo contrário, a emenda, considerada como uma obrigação profissional por filólogos como Maas, Pasquali, Greg, acaba por nos proteger dum dos corolários mais anti-históricos que se originam da doutrina editorial passiva: isto é, a pretensa despreocupação do público antigo ou medieval em torno da qualidade dos textos literários (Kane 1989:155).

Acresce que a defesa de uma má conjectura resulta, finalmente, menos perigosa do que a defesa de uma má lição, à medida que a primeira está normalmente marcada por sinais diacríticos, ao passo que a segunda pode despertar uma falsa impressão de solidez, e, portanto, ser aproveitada, de forma abusiva, para o editor justificar outras lições (Sisam 1953:39). Com efeito, há episódios, e até capítulos inteiros de 'literatura' medieval, que continuam a ser redigidos, sobretudo no domínio das línguas galo-românicas, com base em lições que, por resultarem mal escolhidas ou mal interpretadas, não deixam de irradiar uma aura perigosa de sedução.

A emenda, segundo Maas, desempenha um papel primordial no âmbito da 'Prüfung' (= 'examinatio'). Na opinião de Sisam e de Kane, sua função consiste não apenas em emendar, mas antes em testar («includes probing as well as healing»), estendendo-se, portanto, muito além da tarefa, não menos desanimadora que inútil, de lidar com faltas óbvias ou, pelo contrário, desesperadas. Sem dúvida, na literatura antiga e medieval, à diferença do que ocorre na moderna, a missão da crítica textual define-se em o editor restaurar, ou tentar restaurar, aquilo que foi danificado no processo de transmissão, ou, pelo menos, identificar a corruptela, menos no intuito de 'melhorar' o texto, que de

⁶⁸ A alusão polémica de Kane é dirigida a Vinaver; mas também seria aplicável ao costume, ainda bastante em vigor na filologia clássica, de o editor praticar reconstruções 'exempli gratia' (D. Carolina chamava-as «calafetações»; veja-se, porém, um excelente exemplo em Nobiling 1908:684, no v.8).

recuperar a verdade histórica, tanto em si, como também na sua função de ponto de partida para atingir outros conhecimentos.

Na opinião de Kane, o 'active editing', isto é, a edição crítica entendida como ato de responsabilidade intelectual, obriga o editor a tentar recuperar a verdade. Neste intuito, ele tem principalmente três funções a cumprir: 1) positiva, em estabelecer a originalidade do texto; 2) negativa, na mera identificação da corruptela; 3) conjectural, em propor lições hipotéticas, capazes de dar conta da corruptela. Neste quadro, a emenda conjectural vai ser regida menos pela intuição do editor (o que Maas chama 'Fingerspitzengefühl'), do que por um processo dedutivo e indutivo. Desta forma, a emenda retoma o seu carácter de atividade respeitável («respectable», termo que também recorre em Bowers) e merecedora de um epíteto melhor do que 'divinatio' (Kane 1989:156-160).

O mestre Contini costumava, por sua parte, apontar para a necessidade de o editor formalizar a corruptela, antes de proceder a qualquer intervenção tendente a modificar a 'substância' do texto. É o que, em particular, dizia ao comentar a *Chanson de Guillaume*, onde uma quantidade de versos hipométricos, que têm o nome *Guillaume* como elemento comum, pressupõem no original, muito provavelmente, uma variante **Wileheume* com quatro sílabas, o que permite restaurar a medida silábica.⁶⁹

De forma análoga, nos versos do *Libro de Buen Amor* em que aparece *coraçón* em hemistíquios hipométricos, teremos que pressupor uma escansão em duas sílabas (Blecuva 1992:xciv).

Pode-se portanto concluir que, na filologia dos textos medievais, o apuramento progressivo, quer da taxionomia dos erros, quer das técnicas relativas ao tratamento da 'lectio difficilior', tem reduzido de forma bastante drástica o domínio tradicionalmente reservado à conjectura, conforme, aliás, uma tendência dominante tanto nas edições críticas, como nas crítico-genéticas.⁷⁰ Mesmo no âmbito da 'bibliography' de origem anglo-saxónica, a tendência é patente para uma avaliação crítica que seja, na medida do possível, isenta do risco do 'iudicium': trata-se, com efeito, da necessidade de o editor evitar qualquer juízo de valor («value judgment»), no intuito de atingir a verdade com base em provas impessoais de natureza mecânica, reduzindo, quanto mais for possível, a intrusão do elemento humano, que é, por definição, imprevisível (Bowers 1975:73-74).

⁶⁹ Uma forma análoga deve ser reconstruída na canção XII do trovador provençal Arnaut Daniel.

⁷⁰ «Numa crítica como a nossa, a intervenção conjectural surge como pouco natural e inevitável: ao isolá-la, vinculamos o seu carácter excepcional e, se quiserem, o nosso constrangimento» (Castro 1990:59).

4.2. Os fatores dinâmicos

Conceito de fator dinâmico

Chamamos fator dinâmico a todo elemento do texto, quer segmental, quer suprasegmental, que seja objeto dum processo mais ou menos complexo, ou extenso, de recodificação, com vista a integrá-lo no sistema lingüístico receptor.

Na sua qualidade de traço lingüístico, o fator dinâmico é um elemento objetivo, furtando-se, portanto, a qualquer álea de subjetividade por parte do editor crítico. Para mais, sendo objeto dum transformação unidirecional, pode, em princípio, dizer-se isento de todo risco de ambigüidade. Claro que o fator dinâmico varia em função do código lingüístico do emissor, bem como da relação por aquele entretida, no plano, quer diacrônico, quer diatópico, com o código lingüístico do receptor.

Elemento de transformação que se prende em dois sistemas lingüísticos diferentes, o fator dinâmico funciona como traço distintivo em nível de diassistema.⁷¹ A sua identidade ou possibilidade de identificação, aliás, varia em função das estruturas do sistema em que se vai integrar. A própria natureza do fato lingüístico faz com que os fatores dinâmicos tendam a distribuir-se em paradigmas ou classes, cuja seriação permite melhor identificá-los e torná-los, até certo ponto, previsíveis. Nesta óptica, o próprio original pode ser considerado como o lugar geométrico dos fatores dinâmicos ativos na tradição dum texto.

Na passagem de um sistema lingüístico para outro, a fenomenologia relativa aos fatores dinâmicos depende da capacidade do sistema receptor de os descodificar e os interpretar.

Na passagem de uma sincronia para outra, no interior do mesmo sistema lingüístico, os fatores dinâmicos coincidem, em via de regra, com os elementos mais fracos e instáveis da língua, como os fatores anómalos que estão a ponto de evoluir, ou então, de ser marginalizados, na seqüência dos processos de neutralização das variantes combinatórias ou livres.

Num caso como no outro, os fatores dinâmicos colocam-se nos diferentes níveis do sistema lingüístico e textual: teremos que distinguir, portanto, entre fatores prosódicos, gráficos, morfofonéticos, lexicais, sintáticos, métricos.

Todas estas modalidades de recodificação podem ser explicadas com base nas estruturas da linguagem, que Jakobson definiu em seus estudos sobre as manifestações de afasia, à medida que ocasionam estorvos no plano da seleção e da combina-

⁷¹ Termo, este, que a ecdótica tem adotado da dialectologia.

ção (*Kindersprache und Aphasie*, 1944). As categorias principais são: a *tendência* para a substituição dum termo por outro mais genérico; o *recurso a locuções* estereóticas e lugares-comuns; a *desorganização das regras que presidem a sucessão e combinação de palavras na cadeia falada*.

Os exemplos que damos em continuação pertencem às tradições manuscritas nas línguas d'oc e d'oïl, onde estas categorias têm sido aplicadas, pela primeira vez, de forma sistemática. Logo a seguir, vamos propor umas amostras tiradas de textos dos trovadores galego-portugueses.

Fatores prosódicos

O fator prosódico mais típico é o hiato, tanto intervocabular como intravocabular. Um dos casos mais evidentes encontra-se no trovador limosino Bernart de Ventadorn, canção XLIV 23, onde o original trazia, com toda a probabilidade, **Que | en loc de sa ricor* ('que, em lugar de sua beleza'), enquanto os mss. atestam, de forma bem diferenciada, as variantes seguintes:

Car en loc de sa ricor
 Si qu'en loc de sa ricor
 Qu'ieu en loc de sa ricor
 Senes lieis ab ma ricor

Em relação ao hiato que se supõe original **Que | en*, as alternativas propostas pela tradição prendem-se, no seu conjunto, a três modalidades características e constantes, a saber:

- 1) inserção de um elemento monossilábico (*Si* ou *ieu*), com vista a compensar a lacuna conseguinte à sinalefa: *Que | en > Qu'en (-1) → Si qu'en / Qu'ieu en* ;
- 2) substituição por um elemento isossilábico não susceptível de sinalefa (*Car* em lugar de *Que*);
- 3) transformação mais radical, à medida que envolve um sintagma mais extenso (**Que | en loc de sa ricor → Senes lieis ab ma ricor*).

Não será inútil apontar para a semelhança entre o comportamento dos copistas medievais e a variação autoral nos autógrafos de autores modernos, que apresenta também dois fenómenos constantes: 1) a combinação sintagmática é sempre modificável por metátese, supressão ou acrescentamento; 2) a seleção paradigmática é-o por comutação (cf. Castro 1993:69-70).

Toda mudança operada no nível do sintagma produz variantes, que podem ser de tipo instaurativo (Contini), quando introduzem no texto algo que, em fases precedentes, nele não figurava; de tipo destitutivo (Caretti), quando

eliminam uma parte do texto sem a substituir; e, finalmente, de tipo substitutivo (Contini), quando uma unidade do sintagma é substituída por outra, ou então, quando uma ordem de palavras é preferida a outra ordem das mesmas palavras.

Em princípio, na prática dos copistas medievais, toda substituição se faz com um sinónimo ou, de qualquer forma, toda inserção comporta um elemento semanticamente vazio, isto é, desprovido de sentido próprio, de modo a não ocasionar modificações substanciais na mensagem originária. Trata-se de uma espécie de retórica no grau zero, governada pela lei do menor esforço, à medida que o copista tende a aproveitar toda possibilidade (ou valência) oferecida pelo contexto, no espaço bastante restrito da que poderíamos chamar 'sinonímia contextual'.

Enquanto fatores dinâmicos, dialefas e diéreses constituem uma fenomenologia muito abundante tanto nos trovadores provençais, como em alguns autores de língua d'oïl que costumam aproveitar estes arcaísmos, no intuito de incrementar a elasticidade do verso. Um deles foi, sem qualquer dúvida, o próprio Chrétien de Troyes. Citamos um passo do seu poema *Yvain* a partir da edição Foerster 1887. No v.645 o editor escolheu a lição *Cil qui tance a son compaignon* 'aquele que contende com seu companheiro', apesar de o pronome *Cil* ('aquele'), aliás redundante, faltar em vários mss., a saber A, que apresenta em seu lugar um elemento vazio antes do verbo (*si tance*); PH e G, que substituem o segmento *tance a* com sinónimos isossilábicos, respectivamente *ramposne* e *corrouce*; enfim S, que troca a preposição *a* com o seu sinónimo *viers*. Observe-se a clareza, com a qual as três substituições permitem circumscrever a área e a extensão do fator dinâmico examinado. Neste caso, a forma provavelmente originária do verso (*Qui tancè a son compaignon*) é atestada em alguns testemunhos. Em outros casos, parecidos ao de Bernart de Ventadorn acima mencionado, o original tem que ser reconstituído.

Seja ou não conservado pelo menos num manuscrito, o fator prosódico é o caso talvez mais simples de difração, ou seja, como abaixo veremos, de dispersão de variantes ocasionada, na tradição manuscrita, pela presença de uma 'lectio difficilior'. De certo é o mais inócuo e o menos arriscado, por ele repousar numa margem estatisticamente muito elevada de casos homólogos (não apenas em francês ou em provençal antigo, mas sim, como veremos, em português, como em qualquer outra língua que apresente, no seu decurso histórico, uma evolução parecida); ademais, a sua reconstituição corresponde a um elemento vazio. Este tipo de intervenção possibilita, por outro lado, a eliminação duma quantidade de excrescências que acabaram por carregar, e muitas vezes por deturpar, a simplicidade do verso original.

Pode o leitor apreciar as seqüências deste fenômeno de acumulação a partir dum verso como *anz volgui mais penre | aur que | eram* (Arnaut Daniel XII 12: 'quis tomar ouro antes que cobre'), que fora conhecido, durante quase um século, como *anz volgui mais prendre fin aur que ram*: a 'vulgata' corresponde neste caso, como em outros muitos, à lição do ms. A, que, por ser um dos mss. tradicionalmente preferidos pelos editores, não faz senão estragar a harmonia e a sonoridade vocálica do original, magistralmente realçada pelo duplo hiato.

Mesmo a 'vulgata' dum texto venerando qual a *Commedia* de Dante Alighieri saiu, graças à edição crítica de Petrocchi, profundamente renovada no que respeita ao regime das figuras prosódicas. Veja-se, já nos começos do primeiro cântico, o verso *Inf. I 11*, que se costumava ler, nas edições escolares, quer *Tant'era pien di sonno in su quel punto*, quer *Tant'era pieno di sonno a quel punto*, antes de o editor restaurar, com base na «tradição antiga», *Tant'era pien di sonno | a quel punto*, o que permite, aliás, explicar tanto a recuperação do morfema *plen-o*, quanto, em outros mss., a dilatação *a* → *in su*, como tentativas diferentes de remediar a dialefa.

Não dialefa, mas sim diérese teve-se que restaurar na 'vulgata' de *Par. III 128* *Ma quella folgorò ne lo mio sguardo* (ou *nel mio sguardo*), onde a lição do segundo hemistiquio corresponde, no original, a *nel mio sguardo*.

Na métrica dos trovadores galego-portugueses as conjunções *e*, *que* (e *ca*), se não se fundiam com uma vogal seguinte, fosse esta tônica ou átona. A regra, consoante os estudos de J. Cornu verificados de forma exaustiva por Celso Cunha,⁷² fica substancialmente a mesma no *Cancioneiro Geral*. Como Cristóvão Falcão adota ainda o sistema de contagem silábica dos poetas desta recolta, «é com Bernardim Ribeiro que a linguagem poética decididamente caminha para a iodização (ou elisão) sistemática da vogal daqueles monossílabos quando empregada como prepositiva de encontros interverbais. A Égloga II (*Jano e Franco*) já documenta, praticamente, a norma a que obedeceu Camões» (Cunha 1963:47).

Assim, em Pero Garcia Burgalês VIII 30, *Joan Cõello sabe que é sy!* reflete a lição de A 89, aceita pelo editor, ao passo que B 193 escreve *q(ue) e assy*, preferindo, à conservação do hiato, o emprego da forma mais recente do advérbio. A solução é *'ssi*, proposta por Michaëlis, não é, portanto, correta no plano metodológico. O editor

indica a ocorrência provável de outro *si* 'assim' ib., XLIV 23 (Blasco 1984:251).⁷³ No mesmo autor, em XXIV 23 *u a eu viss*, e *por aquesto non* (=A 102), a variante proposta por B 209 poderia ser preferível, sob condição de a interpretar *hu a viss<e>* e *por aquesto non*.⁷⁴ Pelo contrário, em XXVI 31, a lição de A 104, *pavor de morte que ante avia*, mantém um hiato bastante raro, ao passo que B 212 procura eliminá-lo mediante *ant'eu*.

Igualmente, os pronomes *o(s)*, *a(s)* guardavam a própria autonomia silábica, excetuando-se a contração nas seqüências dos pronomes *me*, *mi*, *te*, *ti*, *lhe*, etc. A preposição *de* só se não elide antes de vogal quando esta corresponde ao pronome átono *a(s)*, *o(s)*,⁷⁵ o que comporta nos copistas alternâncias entre os tipos *de o* e *do*, às vezes em detrimento da regularidade métrica. A preposição *a* contraía-se com o artigo *el*, mas hiatizava-se com outras palavras iniciadas por vogal (p.ex. Burgalês XXXII 20 *que non fez Deus a esta coita par*).

Nas edições trovadorescas, o afã de conservação da lição manuscrita não deixa de, às vezes, ocasionar discussões bastante supérfluas, nos casos frequentes de sinérese; sobre a oportunidade de, p.ex., imprimir *dissess'e nunca*, com B, ou *dissess(e)*, e *nunca*, com A na transcrição de D. Carolina, ou então *dissesse^e nunca*, como prefere Blasco 1986:75. Este editor, a par, aliás, de vários outros, nem sempre distingue com a devida clareza entre plano gráfico e plano fonético. A propósito, é pena não terem os filólogos adotado a sugestão de Nobiling 1907:346, nota 1, de assinalar a perda de valor silábico mediante um ponto debaixo da vogal interessada, como é costume na edição de textos em antigo italiano ou em língua d'oc.

Conforme acenamos acima, o hiato é a hipótese de longe mais econômica para remediar versos aparentemente hipométricos como A 7573 *se eu esto passo fazer*, onde Michaëlis tinha inutilmente conjecturado <per> *fazer* (Nobiling 1907:345-6). Veja-se, também, o v.3 da cantiga n.51 de Joan Garcia de Guilhade (=V 1099), onde Nobiling 1908:709, após imprimir no texto *que pousa vosqu'e á <gran> coração*, manifesta na nota a sua hesitação: «Ou vosco e á coração?». Às vezes, a precoce resolução do hiato permite atingir o arquétipo, p.ex. em A 3494-5 *Mais non vus faç<o> eu saber de quanto mal me faz amor* (correção de Michaëlis), onde B tem *Mays no(n) vus façen sabedor*, com recuperação duma sílaba em detrimento da rima (cf. Nobiling 1907:363).

⁷³ Cf. também Nobiling 1907:348; Cunha 1982a:65.

⁷⁴ Cf. ib. XLIII 18 *ta[n] ced'e direy vus por que non* (B 1276 = V 984), onde é preciso restaurar o hiato *ced<o,> e*.

⁷⁵ Cf. já Nobiling 1907:349.

⁷² Conforme opina Lang 1908:144-7, D. Carolina não estudara com o suficiente escrupulo os fenômenos de sinalefa, hiato, elisão.

Na seqüência da queda maciça das consoantes intervocálicas, a língua dos trovadores portugueses medievais também abunda em hiatos intravocabulares, que vieram ajuntando-se aos outros, já bastante numerosos, entre vocábulos distintos: pensemos em Pero Garcia Burgalês V 1 *Sennor, por vos são maravillado*, onde o antecedente de *sou* tem valor dissilábico, conforme atesta o metro (cf. ib., XXII 12; XXXIX 1);⁷⁶ ou nos dois tipos concorrentes *veer* e *ver*, cuja interpretação ocasiona não raro delicados problemas sintáticos (cf. p.ex. Nobiling 1908:666-7) e métricos; ou então, nas numerosas possibilidades de opção que se ofereciam ora entre formas verbais plenas e sincopadas, ou seja, 'fortes' 'débiles' (*quis/quigi, fez/fezo*), ora entre alomorfos como *preço* ao lado do provençalismo *prez* (Cunha 1982a:156-9).

Outros problemas de hipometria podiam surgir pela queda de monossílabos a ponto de se desestruturar, como o *É* exclamativo, normalmente posto «à frente do período, exprimindo diretamente a linguagem da alma» (Cunha 1982a:54). É interessante recordar que o mesmo problema ocorre muitas vezes na *Vie de saint Alexis*, um dos monumentos mais antigos em língua d'oïl.

Fatores gráficos e morfofonéticos

Às vezes, como dissemos acima, um simples grafema é que pode desencadear uma seqüência de reações, ora por ser antigo, ora por estar desconhecido no sistema do copista receptor. Mais em geral, a dificuldade intrínseca a toda interpretação fonética pode ocasionar seqüências importantes no plano da morfologia.

Em Raimbaut d'Aurenga 21, 19 o original trazia, sem dúvida nenhuma, **Jois me fo gitz* 'a Felicidade foi o meu guia', respeitando o velho hábito de grafar por *gu*. Além de obsoleto, o segmento *fo gitz* era susceptível de, em qualquer momento, se consolidar no particípio *fogitz* 'fugido', assim gerando um equívoco tanto mais prejudicial à integridade da mensagem originária, que 'a Felicidade tem-me abandonado' exprime justamente o contrário do que o poeta pretendeu dizer. No entanto, a maioria dos mss. levam *Jois m'es fugitz*, que corresponde, aliás, à lição da 'vulgata'. Felizmente, dois testemunhos praticaram um precioso exercício de microcirurgia, um 'traduzindo' o sintagma para grafia corrente (*me fo guitz*, ms. a), outro entrando na junção dos dois segmentos por meio de uma epítese nasal (*me fon gitz*, ms. M). A difração (cf. mais

⁷⁶ Pela presença esporádica (exigida, porém, pela contagem das sílabas) de *son*, ao lado de *são*, nos cancioneiros, cf. o levantamento de Nobiling 1907:366. Veja-se também Id. 1908:681, nota ao v.379.

abaixo) fica, aliás, confirmada pelo 'scriba doctus' responsável pelo texto do ms. A, que neste caso escreve *Jois m'es cubitz* 'a Felicidade toca-me em sorte', respeitando a sinonímia de base, mesmo à custa de tão radical substituição.

O exemplo mostra a relevância do que se pode chamar icona gráfica, à medida que esta é susceptível de exercer um condicionamento importante sobre os mecanismos de recodificação.

Serafim da Silva Neto proporciona uns primorosos exemplos de fatores gráficos no seu cotejo da edição rolandiana (1842) com o original manuscrito do *Leal Conselheiro de D. Duarte*. Escolhemos, entre outros (cf. Silva Neto 1988:195):

– *correga* (fl. 25r), a propósito da qual, «ensina o editor: "Não é erro ortográfico, como julgou Roquette, 139, mas o conjuntivo etimologicamente certo de *correger* 'corrigir'..."». Parece-me, porém, tratar-se de mero expediente gráfico, muito usado: *g* por *j*. Deverá ler-se, pois, *correja*. Talvez o mesmo grafema seja utilizado em A 2121, onde Nobiling propôs identificar o part. *desjuizad(o)* com troca de letra com respeito a *-ig-* do ms.;⁷⁷

– *E esta perteeçe(m) dar boa ordem toda cousa* (ms., fl. 5r): «O editor corrige para: *A esta*. Devemos manter o texto, pois estamos diante de conhecido fenômeno de fonética sintática».

Conhecido em outras tradições românicas, um grafema análogo ao de *correga* permite explicar, p.ex., um passo do Arcipreste de Hita, cf. *Libro de Buen Amor* 254bc *el lobo dixo: Cómo! Yo no te pudiera tajar/el cuello con mis dientes si quisiera apertar?*, e veja-se a nota do editor: «Enmiendo *tagar* de S [ms. único] en *tajar*, a través de una grafía – frequente en las ramas – *tagar*, mal reconstruida»; a emenda apóia-se também na fonte latina (Anglicus, *De lupo et grue*, 5): «Nonne tuum potui morsu prescindere collum?».

Enquanto a *E = A*, veja-se Burgalês XXXIV 18, onde o ms. único B 221 tem *E grã coyta*, e o editor corrige *e <a> gran coyta* (Michaëlis, no entanto, chega até a propor *e grave coyta!*). O mesmo princípio valerá em outros casos parecidos, como A 2290 *mha madr' é que end' <a> o poder* citado por Nobiling 1907:348 e Cunha 1982a:4: ambos propõem trocar a integração de Michaëlis por *end' á poder*. Outro exemplo em Lang 1908:398-9 (troca *ao/ou* não reconhecida por D. Carolina, na sua edição do Cancioneiro da Ajuda).

Fenômenos deste tipo encontram-se também na lírica quincentista: veja-se em Camões, canção II, v.73, a alternativa entre *que asi como o doente* dos mss. e *qu(e) assi como ao doente* dos impressos, posto que a sintaxe exija o dativo.

⁷⁷ Interpretação, aliás, aceita por Blasco 1984:95-96, numa extensa nota onde Nobiling nunca é mencionado.

Nem faltam exemplos interessantes de recodificações ocasionadas por alomorfos que estão a ponto de se desestruturar. Em Burgalês XLIV 21 *con a peyor voz que nunca vi* ambos os testemunhos (B 1377 = V 985) são hipométricos: a emenda *oi*, sugerida por Lapa, torna-se menos óbvia e mais justificada se supusermos a presença, no arquétipo, da grafia **ovi*.⁷⁸

Fatores sintáticos

Exemplos primorosos de fatores sintáticos fornece-os a *Chanson de Guillaume*, o texto épico em língua d'oil mais antigo após a *Chanson de Roland*, e rico, a par daquela, em problemas de anisossilabismo ocasionados pela versificação anglo-normanda. Assim, no v.589 *Jo les veinterai ben solunc la merci Dé* 'bem eu os vencerei com a ajuda de Deus', todos os editores concordam em corrigir *Jo's ventrai ben*, reconstituindo uma ênclise pronominal, no intuito de regularizar a contagem silábica do hemistiquio. Na verdade, só a inversão **Ben les veintraí*, feita com base no v.573 *Ben les veintrum solunc la merci Deu*, constitui a única intervenção justificada no plano sintático, encontrando abonação num trecho similar. Um caso análogo de inversão sintática no v.1153 *Car ne garrai ja*, a corrigir em **Ja ne garrai*, com base no v.247 *Ja ne garrat*, embora os editores preferissem suprimir o *Car* no início do verso.

O princípio de extrapolação permite estender este tipo de emenda até aos versos hipométricos, que não têm, no interior do texto, um equivalente metricamente correto. Assim, para corrigir a hipermetria do v.934 *Si fu repeiré d'une bataille lunge* 'tinha voltado numa longa batalha', só a solução **Repeiré fu* deve ser considerada como metodologicamente correta, embora a maioria dos editores prefiram a supressão do monossílabo inicial *Si*, ou então, a substituição **Si fut turnez*. Com efeito, apesar da aparente inocuidade, qualquer das duas intervenções não deixa de ser igualmente gratuita, e portanto, incorreta.

Perfeitamente justificáveis no quadro da delicada sintaxe francesa, estas equivalências oferecem ao crítico textual dois ensinamentos preciosos no plano metodológico. O primeiro é a necessidade do recurso constante ao 'sistema', quer interno quer externo ao texto, como aplicação imprescindível da velha categoria chamada 'usus scribendi'. O segundo diz respeito à equivalência substancial entre duas intervenções aparentemente tão diferentes. Com efeito, o

acrescentamento ou a supressão dum monossílabo é tão corrente entre os editores, pois parece muito menos complexa do que uma inversão da ordem em que os elementos se encontram dispostos no manuscrito. Na verdade, só a racionalidade da intervenção é que importa. Posto que não justificada, isto é, gratuita, mesmo a supressão de um pequeníssimo e insignificante monossílabo se há de considerar como uma intervenção violenta feita pelo editor no texto.

Mais em geral, modelos sintáticos deste tipo poderiam ser estendidos com proveito aos textos em português medieval. Assim, em Pero Garcia Burgalês XXXII 19 a boa lição *e poren sei eu ben, per boa fe* fica com o ms. A 110, ao passo que B 219 *sei muj ben* há de ser considerado como uma banalização: com efeito, a posposição do pronome sujeito ao verbo é um arcaísmo bastante conhecido nos textos medievais, e existem vários exemplos de recodificação deste tipo em língua d'oc ou d'oil. Outra construção arcaica, que os copistas procuraram escamotear, é a sequência *como + inf.*, identificada por Nobiling 1907:374.

A falta de recorrer ao sistema, os editores comportam-se, às vezes, como os copistas. Em Martin Moya II 24 *se lhes há a privança muyt'a durar*, os dois manuscritos BV trazem, em realidade, *muyto d*. Veja-se a nota da editora: «correggo su V 1036 *muita durar* (cf. Tavani, *Lour.*, p.122, n. al v.3) dato che non mi risulta documentata una costruz. del futuro di necessità senza prep.». No entanto, conforme a remissão da mesma editora, a construção está documentada em Moya XVII 5 *ei dizer-lo* (Stegagno 1968:109, 116).

Fatores lexicais

Em geral, os exemplos talvez mais característicos de recodificação prendem-se às unidades do léxico: não é por acaso que a difração foi definida, na *Vie de saint Alexis*, com base num termo que resulta variamente ocultado em toda a tradição manuscrita. Assim, Nobiling 1907:355 chama a atenção para o verbo *parcir*, sinônimo irrepreensível de *perdoar*, embora duas vezes estropiado pelo copista (que escreve ora *pargr*, ora *partir*). Para mais exemplos concretos, remetemos ao capítulo apóposito sobre a difração.

Às vezes, um lexema percebido como raro, obsoleto, ou de difícil compreensão, em lugar de ser substituído por outro sinônimo, faz objeto de segmentação, proporcionando, neste caso, uma categoria especial de difração 'in praesentia'.

Assim, a lição original do v.9 (segundo hemistiquio) de Raimbaut d'Aurenga 389,36 encontra-se, embora disfarçada, no segmento do ms. *L qan sebr'hom del freis* 'quando a gente (*hom*) se afasta (*sebra*, 'separa-se') do frio', isto é, no começo da primavera-

⁷⁸ O equívoco também tem lugar em outras tradições vernáculas: assim, à margem do v.723d do *Libro de Buen Amor*, o editor anota que «son muy frecuentes las confusiones entre *vyo* y *oyó*» nos mss. SG.

ra. Em realidade, teremos que ler *gan *sebronda-l freis* 'quando o gelo escorre, se esvazia', com imagem muito mais concreta e expressiva.⁷⁹ É o que, aliás, nos indicam os demais testemunhos, ora empregando um sinônimo (*s'esbronda, s'abranda*), ora adotando soluções comparáveis à de L, caracterizadas, porém, por outras pessoas do verbo *sebrar*, a saber, *sebran* 'se afastam' ou *sebrám* 'nos afastamos': ambas as formas, por resultarem mais claras, apresentam, contudo, a desvantagem de trocar uma vogal da icona originária – o que não vai sem ocasionar um conflito semântico com outro verbo antônimoico (*sabrondar, se-* 'transbordar, inundar').

Na tradição da *Commedia* de Dante encontram-se vários exemplos de equívocos ocasionados por palavras de difícil compreensão, p.ex. o adjetivo *ben tetragono* (dito, em *Par. XVII 24*, de alguém capaz de agüentar), bem no gosto da retórica mediolatina, que muitos copistas transformaram, contudo, na frase *ben te (ti) traggono* ('bem te trazem'), ou até *ben che traggono* ('embora te tragam').

No mesmo âmbito fenomenológico se situa o erro de interpretação gráfica, ou antes, de segmentação, assinalado por Silva Neto, p.197, na coleção dos *Portugaliae Monumenta Historica*, no tocante à leitura «*se vé*, em lugar do pret. perfeito arcaico *seve* (< lat. SEDUIT)».

Fatores métricos

Parte dos processos dinâmicos relativos às estruturas métricas depende, como vimos acima, das mudanças lingüísticas, à medida que estas podem ocasionar inadequações no nível prosódico. Porém, a própria gestão do verso empregado é que pode ser objeto de crise, de acordo com as mudanças da sensibilidade métrica. É bem conhecida, na literatura em antigo francês, a complexa crise métrica ocasionada, desde logo, pelo progressivo abandono do decassílabo em favor do alexandrino. O tratamento do próprio decassílabo, aliás, faz parte de oscilações importantes, tanto em língua d'oïl como em língua d'oc.

A possibilidade de o esquema acentual dum verso funcionar como fator dinâmico constitui, na filologia medieval e moderna, uma aquisição bastante recente. No domínio dos trovadores provençais, o caminho foi indicado por Avalle na sua edição de Peire Vidal; hoje é possível distinguir, numa canção de Arnaut Daniel (BdT 29,8), nada menos de três redações sucessivas, com base sobretudo no abandono progressivo de alguns tipos de cesura.

⁷⁹ Cf. «Subgrunda. Inter tectum et parietes subgrunda dicitur, vulgo vero *subundra*» no *Liber glossarum*, composto em Espanha no fim do séc. VII, a forma originária *subrunnda* encontrando, aliás, abonação nos *Hermeneumata* do Estienne (1573) bem como numa glosa citada num texto beneditino (ambas as passagens estão reproduzidas em Du Cange).

Um claro exemplo de fator métrico proporciona-o o v.5 desta canção. Na sua redação original, *a las amias en cui entendem* 'às amigas com que namoramos', o verso apresenta um tipo particular de cesura, a que se costuma chamar 'coupe italienne'. O motivo é o seguinte. Com base no padrão do verso épico, como o primeiro hemistíquio apresenta 4(+1) sílabas, teríamos que contar com outro de 6(+1). No entanto, trata-se de uma composição lírica, onde o isossilabismo é a regra; por conseguinte, o segundo hemistíquio só apresenta cinco sílabas até à tónica final. Não obstante, vários escribas intentaram 'regularizar' este verso, percebido como anômalo, tirando uma sílaba do primeiro hemistíquio, e 'completando' o segundo hemistíquio mediante acréscimo de *nos* em função de sujeito (*nos entendem*). Com efeito, é o que fizeram os mss. A (*ab aicellas*), M (*a las nostras*), R (*las amigas*), a (*en las donnas*). Só o escriba do ms. D, cujo ouvido estava evidentemente acostumado ao verso da poesia épica, limitou-se a acrescentar *nos* sem tocar no primeiro hemistíquio, assim realizando uma perfeita cesura épica com sílaba supranumerária.

Na lírica italiana da Idade Média, as investigações métricas também alcançaram importantes progressos, e mesmo na *Commedia* de Dante, vários problemas postos pela tradição puderam explicar-se a partir de estruturas métricas particulares. Finalmente, na filologia medio-inglesa, e nomeadamente na tradição de *Piers Plowman*, uma quantidade considerável de intervenções por parte dos copistas é devida (como mostrou George Kane) a problemas que dizem respeito ao esquema métrico.

Kane 1988a:141 ilustra a tendência dos copistas para o acréscimo (ou também o 'aperfeiçoamento') no esquema métrico de *Piers Plowman*, das unidades aliterantes. Às vezes, os copistas introduzem mesmo uma aliteração secundária, ou então, substituem o esquema clássico de duas letras («staves») no primeiro hemistíquio, e uma no segundo (*aa|ax*), quer por outro esquema *aa bb*, quer por uma aliteração cruzada, porventura considerada como particularmente elegante. Estas alterações⁸⁰ podem contribuir para tornar o texto mais claro ou, nomeadamente a última, mais enfático.

Problemas deste tipo caracterizam, conforme veremos mais adiante, ora a evolução, ora a transmissão das obras de autores como Sá de Miranda e, sobretudo, Camões. Com efeito, a obra destes autores abunda em duplas redações, que parecem, na sua maioria, ter sido ocasionadas pela passagem voluntária de um sistema métrico mais arcaico, que não excluía o emprego de variantes obsoletas (decassílabo trovadoresco, verso de arte maior, etc.), para um tratamento do verso mais conforme à 'medida nova'.

⁸⁰ Os tipos seguramente apócrifos são *aa|xa*, *xa|aa*, *aa|bb*, *xa|ay*, *ax|ay*, *aa|xy*.

Problemas de isossilabismo

Os fatores métricos que se encontram nos cancioneiros galego-portugueses (com a exceção, claro está, das cantigas d'amigo) versam, pelo contrário, no interior dum sistema métrico mais estável, dependendo, antes de mais, de problemas situados nos planos prosódico e lingüístico. Neste âmbito, as conclusões a que chegou Celso Cunha rematam dignamente a copiosa série de pesquisas empreendidas por J. Cornu, Carolina Michaëlis, Epifânio da Silva Dias, Henry Lang, Oskar Nobiling, Rudolf Rübekamp, e, em época mais recente, Isaac-Salvador Révah, Sousa da Silveira, Rodrigues Lapa. Elas constituem um ponto fundamental em toda investigação sobre crítica textual trovadoresca.

Um legado científico tão rico e precioso constitui, evidentemente, uma perene admoestação para o editor empenhar todas as suas energias, no intuito de identificar, e definir, de forma cada vez mais clara, as leis que presidem os processos de recodificação dos textos trovadorescos.

Por exemplo, a coexistência de dois possíveis fatores métricos⁸¹ é muito freqüente na produção medieval. Assim, num decassílabo de Pedr'Amigo de Sevilha,⁸² *esta dona, que eu por meu mal vi*, do ponto de vista puramente teórico, a indispensável sinalefa poderia ser colocada quer após *con*, quer após *que*. Mais uma vez, o dilema terá que ser resolvido com base no 'sistema' do autor.

Não faltam, contudo, amostras de bédierismo 'preguiçoso' decorrentes do modelo de Celso Cunha,⁸³ e da polémica por ele desenvolvida contra o «moderno editor-intérprete, implacável restaurador dos rígidos princípios stengelianos de versificação, a que os pobres copistas dos apógrafos tardios, na sua ignorância, não souberam obedecer» (Cunha 1982a: xiv).⁸⁴

Um dos exemplos mais conspícuos de bédierismo deterior ocorre, com certeza, na edição de Pero Garcia Burgalês organizada por Pierre Blasco, cujo conservantismo métrico fica muitas vezes incompreensível, apesar de (ou, talvez, por causa de) a tentativa constante de se apoiar na autoridade de Cunha.

⁸¹ Ou até mais (cf. Silveira 1996:245).

⁸² Trata-se de CV 1126 = CBN 1594, v.21: cf. Cunha 1982a:147.

⁸³ Desta tentação também não está isenta a valiosa edição de Martin Moya, organizada por Stegagno. Com efeito, às vezes a editora evita corrigir as hipometrias (cf. I 8; III 9, 16), assim se furtando à obrigação de tentar uma solução racional.

⁸⁴ Contudo, não se podem aceitar em bloco todas as conclusões do ilustre metricólogo, especialmente no que respeita às interferências entre música e texto. Em particular, na passagem citada, seria preciso tratarmos de parte os exemplos de sístole (cf. Cunha 1982a: xvii).

Perante fenômenos esporádicos de anisossilabismo, que caracterizam, aliás, toda obra de trovador medieval, o editor sistematicamente renuncia a qualquer tentativa de racionalizar o texto, até preferindo, muitas vezes, integrar no próprio esquema métrico a anomalia em apreço (cf. p.ex. p.134).

Uma tal atitude só é aceitável quando praticada esporadicamente, e como medida de prudência, à falta de qualquer alternativa séria que permita conser-tar o silabismo do verso. É o que acontece no v.29 duma célebre 'pastora' de Dom Dinis: «em casos como este, sublinhada a hipometria, é melhor abster-se de qualquer emenda» (Stegagno 1979:66). Veja-se também Lourenço VIII 9, e a nota de Tavani, inclinado a aceitar um verso hipométrico no interior dum esquema, aliás, irrepreensível no seu conjunto.

Claro que os problemas propostos pela edição de Pero Burgalês, a par de qualquer outra edição crítica, nem sempre podem encontrar uma solução imediata. Em B 200,20 *que lhi quigi tam gram bem, des que a vi*, o hendecassílabo do ms. único tem que ser regularizado. A intervenção mais óbvia estaria em aproveitar a bem conhecida alternância entre *quigel/-i* e *quis/quix* (cf. Nobiling 1907:347).⁸⁵ Entretanto, a mesma possibilidade de opção entre *perçito* 'forte' e 'fraco', aconselhar-nos-ia a praticar a intervenção oposta em Burgalês. XLVII 5 *por que lh'ela non quis ben fazer* (B 1380 = V 988), onde justamente Lapes e Lapa propuseram o acrescento *quis<o>*. Para mais, a forma com afixo também parece ser objeto de recodificação em B 193 *sempre lhi quis muj melhor toda vya*, onde o próprio Blasco 1986:102 prefere a lição *quige* de A 89.⁸⁶ Acrescentem-se XXIII 16 e XXXIII 12, nos quais já Michaëlis propusera a correção, aliás óbvia, de *fez em fezo*.⁸⁷

Embora a alternância *quigi/quis* seja tão copiosamente atestada, os exemplos de *quis<o>*, *quige* (e também *fez<o>*) que acabamos de mencionar levamos, portanto, a manter a forma *quigi* no verso acima citado 200,20 *que lhi quigi tam gram bem, des que a vi*. Neste caso, entretanto, teremos que praticar outro tipo de intervenção, corrigindo para **des ca^a vi*.⁸⁸

⁸⁵ Veja-se também Lang 1908:144, que recobra a variante *tivi*, com base na série *pudi, pugi, quigi* etc.

⁸⁶ No ms. B, o monossílabo *muj* há de, evidentemente, interpretar-se como compensação silábica. A questão, é verdade, fica ainda mais complicada se tomarmos em conta XXIII 4 *ca vos quero muy mellor doutra ren* conforme A 101, ao passo que *muy* falta no outro testemunho B 208.

⁸⁷ A mesma alternância vige, aliás, em XXVI 30, onde os mss. têm *de rogar Deus, e fezo me perder* A 104: *de rogar a Deus, e fez mj perder* B 212, este último constituindo um verso 'de arte maior'.

⁸⁸ Pela oposição entre *ca A : que B* no mesmo autor, veja-se, p.ex., A 89 = B 193, v.19; pela possibilidade de troca entre as duas partículas, cf. Blasco 1984, nota a XXVII 17; pela crase *ca + a*, cf. *ibid.*, notas a XXXIV 13, XLII 15, XLIV 15, além de Nobiling 1907:357.

Nem faltam, nesta edição, mais exemplos de incoerência, devido à mesma atitude de conservantismo extremo, ou melhor dizendo, passivo, com respeito ao ms. de base. Em XII 11 *de o non perder, e o non perderei* (texto de Ajuda), o editor, justificando-se com base nos *Estudos de Cunha*, acaba por não admitir qualquer das duas sinalefas, evitando a escolha entre *de o* ou *e o*.⁸⁹

Em VIII 20 *com'og'eu vivo, e Deus que mi a podia*, a nota reza (p.102): «L'élision de l'-o de vivo n'est pas pratiquée et cela se justifie par la pause à l'hémistiche». No entanto, *vivo* e A 89 corresponde a *viv'e* B 193. Como não há qualquer séria razão lingüística que impeça, neste caso, a sinalefa,⁹⁰ segue-se que o editor confunde de forma abusiva a grafia com a substância. O problema repete-se em XXI 12 *mui coitada-/mente viv'e, e, por Deus! que farei?* (A 99 = B 206), por se não aceitar a óbvia integração *viv<o>*, já adotada por Michaëlis, e neste caso, até imposta pelo 'usus scribendi'.

Em XIII 21, onde a pequena correção de *faria* para *fará*, já proposta por Michaëlis e Nunes, bastaria a regularizar o verso, o editor evita qualquer intervenção «en raison de la valeur stylistique du conditionnel *faria*».

Finalmente, em XXXIV 9-10 *qual ela ja enno rundo non fará, /nen ja eno mundo par non pode aver* (ms. único B 221), o v.10 rãopode ser julgado hipermétrico, posta a diferente posição de *e(n)no* com respeito à cesura.

Problemas de anisossilabismo

A necessidade histórica e metodológica do isossilabismo só sofre, como é sabido, limitadas exceções no âmbito das cantigas d'amigo. Já Nobiling 1907:348 aponta para a maior elasticidade e liberdade métrica vigente neste gênero, em comparação com as *cantigas d'amor*. Veja-se também a palinódia desenvolvida por Cunha 1982a:68-72, no que respeita aos «aparentes casos de elisão (ou sinalefa), documentáveis apenas em cantigas paralelísticas e em refrãos supostamente isométricos»: a argumentação, no entanto, carece da indispensável clareza, sendo, aliás, inquinada pela comparação, mais ou menos implícita, com a métrica castelhana. Depois desta retratação, os editores tornaram-se, neste domínio, cada vez mais cautelosos: assim, ao editar Pero Meogo, Leodegário A. de

⁸⁹ «Il reste la leçon de B adoptée par Machado: *de o non perder, e non perderei*. Mais la répétition du pronom *o* est un effet de style et la supprimer reviendrait à appauvrir le texte. C'est pourquoi nous maintenons, malgré l'irrégularité métrique, la leçon de C. Michaëlis fait de même, mais signale en note que la leçon de B lui paraît préférable, sans doute parce que le vers y est régulier [!]

⁹⁰ Cf., na mesma cantiga, a nota ao v.28: posto que B escreve *moyr e*, «Michaëlis suppose l'élision de l'-o final de *moiro*, graphiquement présent dans A: *moir(o) e*. Nous conserverons la leçon de A, en lisant: *moiro^e*».

Azevedo Filho observa que «a versificação é acentual e flutuante, sem rigores isossilábicos, o que não causa estranheza numa cantiga paralelística» (LAF 1995a:81).⁹¹

Num recente manual publicado em Itália, a professora Valeria Bertolucci, esforçando-se (com resultado, aliás, bastante infeliz) de resumir a delicada questão, sai-se com umas palavras sumárias: na versificação vigem, em princípio, o isossilabismo e a rima perfeita; «non è infrequente però una fenomenologia anisossilábica – compensata forse nell'esecuzione cantata –, così come l'assonanza, in specie nelle *cantigas d'amigo* di maniera tradizionale». Além de desoladora, esta aproximação é, do ponto de vista científico, inaceitável.⁹²

Trata-se, claro está, dum dos típicos exemplos de banalização que decorrem da herança de Celso Cunha, cujos trabalhos formam um conjunto tão rico, como também atravessado por uma forte dialética interna, constantemente avivada no decurso de longos anos. Assumidas de forma 'preguiçosas', as hipóteses emitidas por Cunha podem, com efeito, tornar-se álibis ou pretextos susceptíveis de pôr em risco o profissionalismo do editor crítico, nomeadamente no que respeita à categoria primordial da contagem silábica. O equívoco mais persistente concerne à suposta influência exercida pela música sobre o isossilabismo («compensata forse nell'esecuzione cantata»). Quanto à interferência entre sistemas métricos de origem diferente, um peninsular e outro ultrapirenaico, trata-se de assunto mais sério, e, por isso mesmo, há de também ser investigado de forma racional, isto é, mais uma vez, sem ceder a qualquer tentação de impressionismo crítico.

Atribuir, ao lado das variantes manuscritas, um papel importante à «variação, provocada por performances diversas de uma poesia que se difundiu durante um século e meio sob a forma cantada» (Cunha 1985a:55), constitui, com efeito, um equívoco cabal desde muitos pontos de vista:

– quaisquer que tenham sido as vicissitudes 'orais' atravessadas anteriormente pelos textos, os únicos instrumentos disponíveis à nossa análise não deixam, contudo, de ser os próprios textos, produtos compostos na sequência de uma operação eminentemente cultural, ou melhor dizendo, editorial, a qual foi, aliás, realizada, tanto em língua d'oc como em galego-português, numa sincronia relativamente breve e compacta;

– todos os poemas trovadorescos, incluindo os textos anisossilábicos que resultam do esforço progressivo de adaptação à métrica insular de esquemas ultrapirenaicos,

⁹¹ Aliás, o editor chama repetidamente a atenção para os procedimentos aplicados por Nunes, «em seu conhecido afã de metrificar os versos» (pp.42, 48, 52, 55).

⁹² Bertolucci 1999 :39 (todo este capítulo sobre versificação é, aliás, cheio de lacunas no tocante à bibliografia essencial).

mostram os traços inconfundivelmente próprios de composições eminentemente formais, e, portanto, expressas desde sua origem sob forma escrita; – a fronteira entre cultura oral e escrita, tal como se encontra definida no artigo fundamental de Koch-Österreicher 1985, situa-se cronologicamente bem remota da época medieval, a não ser que quiséssemos retomar o velho tópico romântico duma Idade Média bárbara e obscura.

Seja como for, a existência do problema nunca pode ser motivo suficiente para o editor eximir-se à obrigação de previamente explorar todas as possibilidades existentes, no intuito de racionalizar os esquemas métricos transmitidos pelos manuscritos.

Além do silabismo métrico, outras questões, muitas vezes bastante espinhosas, dizem respeito à distribuição dos versos em estrofes, cujo critério há de, cada vez, ser corretamente analisado com base num esquema métrico preciso. Não escapara à acribia de Celso Cunha a relevância do problema em apreço: «Pretendemos estudar com maior detença a delicada questão, ainda muito enevoada, dos versos longos e curtos da poesia trovadoresca, na linha adotada por Daniel Devoto em suas pesquisas sobre a métrica dos romances hispânicos» (Cunha 1982a:69, nota 208). Primorosos exemplos de arrumação dos esquemas métricos conforme as exigências da crítica textual oferece, entretanto, a edição de Pero Meogo organizada por Leodegário A. de Azevedo Filho (LAF 1995a).

4.3. 'Lectio difficilior', difração, 'usus scribendi'

'Lectio difficilior'

«Difficilior et obscurior lectio anteponenda est ei, in qua omnia tam plana sunt et extricata, ut librarius quisque facile intelligere ea potuerit»; «Durior lectio praeferatur ei, qua posita, oratio suaviter leniterque fluit» (Griesbach, 1796:lx). Paralelo ao conceito de erro, o de 'lectio difficilior' (ou 'durior') foi também apurando-se e aperfeiçoando-se, até se tornar um dos traços distintivos do neolachmannismo: basta pensar que a difração, ilustrada no parágrafo seguinte, não é, nas palavras de Contini, senão uma aplicação particular da 'lectio difficilior'.

No lachmannismo tradicional, a 'lectio difficilior' é, junto com o 'usus scribendi', um dos dois princípios com que se pode tentar identificar a lição do original, no caso frequentíssimo de estema bifido, ou, de qualquer maneira, sempre que a 'varia lectio' não possibilitar a aplicação do critério mecânico de

escolha. Na verdade, esquece-se normalmente de precisar que a 'lectio difficilior' é um dos primeiros fenômenos que o editor tem que encarar nos próprios começos do seu trabalho, isto é, na hora de identificar os erros possivelmente conjuntivos ou separativos, indispensáveis à constituição do estema.

Como vimos acima, a noção de erro tem-se revelado muito mais complicada do que podia resultar à visão otimista adotada pelos filólogos do séc. XIX. O erro é, na maioria dos casos, uma recodificação ocasionada por uma 'lectio' mais ou menos 'difficilior'. Não é, porém, nada fácil, tanto em filologia como em outros domínios especulativos ou até práticos, a própria identificação do estado original, a partir do qual o erro se tem determinado. Em muitas línguas românicas, a tarefa torna-se ainda mais difícil, pois, como apontamos acima, as gramáticas e os léxicos disponíveis estão longe de proporcionar, na sua maioria, um conhecimento suficiente da língua do texto examinado.

Por outro lado, a 'lectio difficilior' tem que ser realmente, e, portanto, não deve ser confundida com lições que só manifestam a aparência de 'difficiliores', sendo na realidade originadas a partir de conjecturas mais ou menos antigas. Relacionada com a figura do 'scriba doctus', a 'falsa difficilior' é uma das categorias tradicionais teorizadas pelo lachmannismo ortodoxo. Nos textos vernaculares, não faltam exemplos não menos aliciantes que perigosos para o editor, à medida que a 'falsa difficilior' provém ora duma citação feita a partir de outro texto, ora da correção dum erro autoral.

No v.3030 do *Roman de la Charrette* de Chrétien de Troyes (ed. Foerster 1899), a boa lição é, sem dúvida, *mar salee*, transmitida por todos os mss. menos o ms. Guiot, que, aliás, em nenhum caso, poderia representar os 50% da tradição. Neste verso, Guiot propõe *mer betee*, manifesta transposição do *stagnum glacie coagulatum* mencionado na *Visio Tungdali*. Na hora em que Lancelot tem que atravessar a Ponte da Espada, cuja descrição é um lugar-comum nas viagens para o outro mundo, este detalhe foi evidentemente inserido com vista a 'aperfeiçoar' o quadro descrito pelo autor.

No Prólogo a *The Legend of Good Women* 305/231, a boa lição *estaat* sofre a concorrência de *degre*, variante rejeitada pelo editor, a qual deve sua elegância («This is a very elegant instance») ao fato de constituir uma reminiscência do poeta John Gower.⁹³

Erro autoral

Segundo adverte Cunha 1985a:50, «não se deve confundir lição autêntica com lição exata ou correta»: com efeito, «uma lição perfeitamente autêntica

⁹³ «*Thei thoghten wel sche hadde be/In hire astat of hih degre. Confessio Amantis* II 1224, quoted in MED, s.v. *Degre* n., 4(a)» (Kane 1989:174, nota 14).

pode muito bem ser completamente errônea» e pertencer, portanto, à categoria dos erros autorais. No domínio da filologia humanística, veja-se a interessante resenha de Rizzo 1998:59-65, onde uma categoria particular diz respeito aos erros cometidos pelo autor como copista, tanto de si próprio, como de outros.

Um tipo particular de erros autorais encontra-se exemplificado na conclusão da nota apensa por Kane 1988a:459-463 (*The A Text in 1988*) à reimpressão da sua edição de 1960, onde acena à identificação dum manuscrito autógrafo do tipo A, utilizado por Langland na revisão B, e reconhecível em versos da A metricamente errôneos, que sobrevivem em B ou em BC. Estes erros, na maioria, poderiam ser emendados; porém, como observa o editor, a falta de revisão autoral nestes casos «gives them a kind of sanction».

Os erros autorais, que foram facilmente corrigidos pelo escrúpulo de revisores cultos, dizem, na sua maioria, respeito a problemas de nomenclatura mitológica, dos quais nem o próprio Boccaccio ficou isento: mesmo errada, toponímia do tratado *De montibus* remonta muitas vezes ao autor, e fica portanto preferível (e preferida pelo editor Branca) a lições em princípio corretas, mas que se poderiam originar de copistas doutos.⁹⁴

O erro de autor é portanto uma patologia do original, que o editor moderado deve respeitar como tal, sem introduzir qualquer emenda. Cabe apenas ao comentário que acompanha a edição crítica salientar a falta e indicar, possivelmente, a sua etiologia.

Disparates mitológicos não faltam em Camões, encontrando-se o mais conhecido no v.13 da Ode *Fogem as neves frias*, onde estão em concorrência as lições *A linda Panopea* MA,RI: *A branca Pasitea* FS: *A linda Pasitea* Jur. Acrescente-se um fragmento de tradição indireta comunicado por Faria e Sousa: «En todas las ediciones dize *Panopea*. Un manuscrito dize *Palisteia*». Aqui vem o texto crítico de LAF (w.11-15):

III Vai Vênus Citerea,
com os coros das Ninfas rodeada:
a linda [Pasitea],
despida e delicada,
com as duas irmãs acompanhada⁹⁵.

⁹⁴ Cf. Agno 1974. Para outros exemplos de 'falsas difficiliores' no manuseio da mitologia cf. Earle 2000:30.

⁹⁵ Na mitologia clássica, Panopéia sempre é apresentada como uma Ninfa marinha; ao contrário, Pasitea tem um lugar incerto a partir das obras mais antigas da literatura grega: ora uma Ninfa filha de Nereu (em Hesíodo), ora é uma das Graças (em Homero); enfim, torna-se a esposa do deus Hipno, e ela mesma deusa dos sonhos, ao longo da sucessiva tradição

Neste contexto, Camões, ao decalcar Hor. *Carm.* IV, 7, 5 *Gratia cum Nymphis gemisque sororibus*, alude incontestavelmente à junção horaciana entre Ninfas e Graças: por conseguinte, *Panopea* – filha de Nereu, e ninfa marina (cf. Verg. *Aen.* V 240) – é aqui indevidamente mencionada pelo autor em lugar duma das três Graças, Eufrosyne Aglaia Thalia; ou, melhor dizendo, Eufrosyne Pasitea Cale. Trata-se, portanto, de um erro autoral evidente, e mau grado à opinião contrária do mais recente editor, a variante *Pasitea* é, sem dúvida nenhuma, uma correção erudita, atestada, não por acaso, em ramos da tradição onde a tipologia do 'scriba doctus' fica copiosamente representada (cf. Spaggiari 1998a:51).

Outro flagrante exemplo de erro autoral em Vieira (*Reino de Judeia em vez de Reino de Judá*) é ilustrado por Besselaar 1986:275. Um provável erro autoral em Doni *Quijote* aponta Blecua 1990:121, nota 7. Frequentes erros culturais encontram-se nos autores modernos e contemporâneos, segundo veremos no capítulo competente.

Difração

Só recentemente integrada nos manuais e na prática ecdótica, a difração é, contudo, já antiga,⁹⁶ desde que o próprio Contini a definiu claramente na lição inaugural de 1953, ao iniciar o seu ensino na Universidade de Florença. Cabe ainda precisar que, se o termo (de marca, em última análise, simbolista) é do cunho de Contini, o exemplo em que ele se baseia, no intuito de elaborar uma teoria geral com valor metodológico, remonta à recensão que o filólogo suíço Adolf Tobler dedicou, em 1872, à edição crítica da *Vie de saint Alexis* organizada, no mesmo ano, por Gaston Paris. Pode-se, portanto, afirmar que o poema alexiano está ligado, de forma indissolúvel, tanto ao ingresso, na filologia românica, dos métodos da ecdótica lachmanniana, como também à primeira aplicação reconhecida da técnica a que, logo, iria ser atribuído o nome de difração.

Na *Vie de saint Alexis*, os vv.154-5, o segundo dos quais restaurado por Tobler (com intervenção sucessivamente aceita por Paris na sua 'editio minor'), rezam:

Plainons ensemble le dol de nostre ami,
Tu por ton [per], jol ferai por mon fil

grega e latina. No poema épico; dando a Vênus o papel específico de nume tutelar dos Lusitanos, conquistadores do «mar sem fim», Camões apresenta a deusa constantemente acompanhada por *Nymphas do mar*, num contexto que é sempre e rigorosamente marinho. Dentro desse coro de Ninfas que rodeia a deusa, por duas vezes encontra-se o nome de Panopéia; ao contrário, Pasitea nunca aparece ao longo d'*Os Lusíadas*, nem em outros lugares do 'corpus', autêntico ou apócrifo, atribuído a Camões.

⁹⁶ Um verdadeiro exemplo de difração, na tradição manuscrita do *De officiis* de Cícero, foi identificado pelo filólogo humanista Poliziano (cf. Belloni 1976 :500).

ou seja: ‘Choramos juntas a morte do nosso amado [é a mãe de santo Aleixo que fala à esposa dele]: tu chorarás por teu marido, eu por meu filho’. Ora, o termo *per* < PARE, que designa o ‘cônjuge’, não consta em qualquer dos quatro testemunhos disponíveis, cada um dos quais revela um claro estado de corruptela:

o ms. de base (L) traz *Tu de tun seinur, jol frai pur mun filz*, verso em que tanto a cesura 5+5 (uma espécie de verso de arte maior), como a síncope *frai* < *ferai*, por aceitáveis que seriam num texto de origem anglo-normanda e, para mais, de época mais recente, não podem encontrar qualquer abonação no original do nosso poema, composto no séc. XI, no continente francês;

o ms. P, *Tu por tun seignor, jel ferai por mun fiz*, reflete provavelmente o texto, já corrompido, a partir do qual o ms. L reduziu o futuro *ferai* à dimensão de monossílabo, com vista a remediar a hipermetria;

o outro ms. mais antigo (A) traz *Tu pur tun sire e je pur mun chier filz*, onde o sujeito *sire* (< SE(N)YOR) constitui uma infração à declinação em dois casos, possível, mais uma vez, no dialeto anglo-normando, porém inaceitável no texto original; finalmente, a mudança radical *L'une son fil et l'autre son ami*, perpetrada pelo ms. S, só vale como confirmação suplementar da situação difractiva.

Por meio da sua conjectura *per*, o filólogo Tobler resolveu, embora só de forma intuitiva, o problema eminentemente lingüístico de identificar, na língua d'oïl, um sinónimo de *seignor* que seja, no ‘cas-régime’ (complemento de objecto), quer monossílabo quer, quando muito, bissílabo em sinalefa com a palavra sucessiva. Não se trata, como se vê, de qualquer exercício de ‘divinatio’, mas sim dum processo de seleção e identificação dum lexema no interior dum paradigma previamente, e rigorosamente, delimitado no que respeita tanto ao património semântico (um sinónimo de *seignor*), como à extensão do segmento procurado (uma só sílaba, ou duas em sinalefa). Uma vez encaminhada em trilhos tão estreitos, a conjectura torna-se bem semelhante a uma pesquisa feita com o computador, com base em parâmetros definidos com toda a exatidão possível.

O problema resolvido por Tobler é um exemplo de difração ‘in absentia’, à medida que a lição provavelmente original não se encontra em qualquer dos testemunhos disponíveis. Conforme mostrou Contini, a tradição da *Vie de saint Alexis* oferece outros muitos exemplos de difração, alguns dos quais ‘in praesentia’, sempre que a boa lição se encontre, pelo menos, num dos manuscritos.

Assim, o v.534 apresenta a palavra latinada *mune(re)* < MUNERE, tecnicismo próprio, aliás, da literatura hagiográfica, em que designa as relíquias dum santo. Enquanto o termo originário ficou em dois mss., *D'icest seint cors, n'avum soim d'altre mune* A(=V), nos demais testemunhos as recodificações chegaram a estorvar o he-

mistíquo inteiro, cf. *que il nous face aiüie* S (tirando a palavra *aiüie* da cláusula do verso seguinte), *ne querons chose nule* M*, ao passo que o ms. de base introduziu uma assonância anglo-normanda (*que avum am bailide*): recurso, mais uma vez, seguramente estranho ao original, mesmo que se trate, com certeza, da intervenção mais económica.

Com base nos estudos de Contini sobre a *Vie de saint Alexis*, o método da difração tem sido aplicado a textos medievais em língua d'oïl e em outras línguas românicas, o que favoreceu uma teorização mais articulada no que respeita à sua fenomenologia. Assim, já Contini tinha percebido, embora de forma embrionária, a possibilidade de o editor aproveitar as relações, quer formais, quer semânticas, que normalmente existem entre as lições concorrentes. Com efeito, em face de uma lição que necessita ser recodificada, os copistas tendem a escolher entre um número limitado de opções. Uma seqüência, clara e bastante completa, das modalidades mais frequentes, encontra-se p.ex. na *Commedia* de Dante, *Purg.* XII 129. Além da lição originária *sospecciar* ‘olhar de soslaio’, respaldada por uma série de variantes gráficas (*sospicciar*, *sus-*), a tradição manuscrita apresenta três recodificações: o sinónimo, e quase homógrafo, *sospicar*, *sus-*; o homógrafo heterónimo *sospirar*; e finalmente, *spiacciar* como exemplo de errada segmentação.

Em língua d'oïl, uma das tradições mais ricas em difrações pertence, sem dúvida nenhuma, ao *Trésor*, obra enciclopédica de Brunetto Latini, pelo que se vê no capítulo em que Brunetto traduz uma fonte latina (cf. Torri 1994). Assim, em 2.62.2 (linha 13) *ire enpesche le corage que il ne puisse trier la verité* (texto latino: *ne possit cernere verum*), o sentido metafórico do verbo *trier* ‘discernir’ não foi aceite pela maior parte da tradição, que se bifurca em dois tipos de recodificação: o primeiro, com base na homografia, aproveita a proximidade paleográfica de *t/-c-* (*crier*~*croire*~*celer*); o outro procura um sinónimo adequado, embora às vezes bastante afastado da icona gráfica originária (*dire*~*vëoir*~*regarder*~*deviser*~*jugier*~*crere*~*ne vëoir*).

De um ponto de vista teórico, pode-se definir a difração como uma classe fechada de comutadores:

$$x = \{x_1, x_2, x_3, \dots, x_n\}$$

cada um dos quais guarda, com respeito ao elemento gerador *x*, relações que se colocam no plano, quer do significante, quer do significado, dentro duma margem bastante elástica de sinonímia, cujos limites são cada vez ditados, como é

óbvio, pela adequação contextual. Lembre-se que a difração é 'in praesentia', sempre que *x* coincidir com qualquer dos comutadores disponíveis na tradição, ou seja, com uma lição realmente transmitida.

Os exemplos discutidos acima permitem tirar mais umas reflexões metodológicas no tocante à fenomenologia difractiva:

- além de constituir uma aplicação pontual da velha categoria de 'lectio difficilior', a difração é, antes de mais nada, uma maneira de encarar a 'varia lectio' como um conjunto orgânico de informações por descodificar. Avaliadas não só em si próprias, como também nas relações que reciprocamente entretêm, as variantes deixam de constituir entidades autônomas, avulsas do contexto sintagmático e transformacional: desta feita, as informações acarretadas por cada uma delas, podem ser aproveitadas de forma mais completa e correta, com vista à resolução do algoritmo;

- uma difração só pode dizer-se resolvida de forma satisfatória, sob a condição de o editor chegar a racionalizar a maior quantidade possível de material, seja este ou não originário, seja ou não formalmente e semanticamente correto;

- a prática ensina que o processo de recodificação, como se reflete no conjunto da 'varia lectio', quase sempre apresenta traços de redundância, que facilitam e garantem a identificação do fator dinâmico responsável da difração;

- as ligações quer icônicas, quer semânticas, entre as variantes, proporcionam informações preciosas com respeito não apenas ao original, como também a cada uma das recodificações, que poderão finalmente ser apreciadas no seu justo valor gramatical e lexicográfico, apesar de a maioria deles não coincidirem com a lição saída da pena do autor.

O 'método direto' ('direct method')

Ignorando, como é normal, os estudos de Contini, e tendendo, no geral, a evitar qualquer forma de teorização, George Kane, ao editar as várias redações do poema medio-inglês *Piers Plowman*, elaborou um conjunto de técnicas bastante semelhantes às que acabamos de evocar. Com efeito, Kane 1988a:62 recorre à noção de «scribal tendencies of variation (or substitution)»,⁹⁷ ou seja, tendências tanto recorrentes como diferentes dos erros mecânicos (cf. ib.:116), cuja identificação, mesmo que não possa ser aproveitada com vista a estabelecer um 'stemma codicum', proporciona, contudo, um instrumento precioso para o editor distinguir entre variantes corruptas e originais. «No geral, o mé-

⁹⁷ Cf. ib.:128: «the identification of patterns of scribal behaviour».

todo mais eficaz para identificar a lição original consiste na aplicação dos nossos conhecimentos relativos às tendências dos escribas no que diz respeito aos mecanismos de substituição das variantes» (Kane 1988a:158).

Estas tendências podem ser «subconscious, indeterminate or conscious» (Kane 1989:187). A distinção entre alteração mecânica ou, viceversa, consciente («distinction between mechanical and conscious variation») depende da possibilidade de o editor descobrir os motivos que estão na origem de cada alteração. Os erros de cópia são, evidentemente, inconscientes. Sempre que a comparação com variantes concorrentes mostrar diferenças com respeito ao sentido ou à forma métrica, estamos com certeza em face de uma alteração consciente. Na ausência de qualquer explicação quer por deslize mecânico, quer por substituição voluntária, está o editor sem recursos (ib.:125).

Claro que uma vasta área de incerteza existe entre os dois extremos, a saber, o simples erro acidental por um lado, e, por outro lado, a alteração que se origina a partir dum cálculo deliberado (ib.:139, onde se fala também na chamada «memorial contamination», ou seja, erros por antecipação ou repetição no interior do mesmo texto).⁹⁸

Kane remete para os dois critérios ditados por Greg com vista a identificar a lição original sem recurso à recensão («for determining originality without recourse to recension»): a variante há de não apenas ser satisfatória por si, como também ser susceptível de explicar a origem da(s) alternativa(s) errônea(s) – o que, aliás, coincide com o requisito básico da difração, e de qualquer outro tipo de solução plausível com vista a racionalizar uma 'varia lectio'.

A filologia medieval inglesa, a par da sua irmã românica, sempre esteve a defrontar-se com problemas de estemas bifidos, de contaminações, de excesso de variantes adiforas, o que tem, em via de regra, como resultado, a impossibilidade de o editor se fundar em critérios genealógicos seguros. Poder-se-á, entretanto, colocar a questão de se os fenômenos difractivos, ou, no geral, as «tendências scribais», podem legitimamente ser aproveitados para o estabelecimento do estema. Claro que a margem de certeza é proporcional ao número de comutadores teoricamente existentes numa certa sincronia de língua. O problema, contudo, ainda está por debater.

Além da difração, outra modalidade de recodificação foi identificada entre os anos 70 e 80, de forma totalmente independente, por George Kane e por Maurizio Perugi, na tradição, respectivamente, de *Piers Plowman* e dos trovadores provençais. Escopo desta técnica é trazer a luz e aproveitar a relação exis-

⁹⁸ Cf. também Kane 1989:184, onde o estudioso distingue entre «errors», que são acidentais, e «editing», que designa a alteração voluntária («that is, sophistication»).

tente entre um sinônimo e um homógrafo, no momento em que ambos remontam à mesma lição perdida.⁹⁹ Trata-se, de certa forma, de um caso particular de difração, pois em vez de um leque de variantes dispersas, temos uma relação de tipo essencialmente binário entre variantes complementares.

Eis aqui um exemplo desta fenomenologia, tirado da versão A de *Piers Plowman*, Prol. 14, onde as variantes em apreço são *tizely*, *trewlich*, *wonderliche*, a última das quais não respeita o metro. Parecidas na forma, as variantes *trizely* e *trewlich* não se correspondem pelo sentido. A hipótese mais provável é que *trizely* seja o original, porque, além de mais raro, é a única variante que permite explicar as outras: neste caso, *trewlich* pode considerar-se um homógrafo, pois guarda uma parte do 'significante' original, incluindo a aliteração, mas acaba por perder a maior parte do sentido originário; pelo contrário, *wonderliche* manteve o 'significado', porém à custa da regularidade métrica.

Outro exemplo em Chaucer é indicado por Kane 1989:190 no verso A 2527 *Honoured weren into the paleys fet*, onde a tradição se biparte nas variantes parcialmente sinônimas *paleys* e *place*. Esta última há de ser considerada como 'durior lectio' tanto pela sua polissemia, como porque, segundo demonstra a contagem do verso, vale por duas sílabas.¹⁰⁰ Dada a proximidade quer semântica, quer formal, a corruptela *paleys* é susceptível de ser poligenética.

Um claro exemplo de homógrafo encontra-se no *Plant de la Verge*, poema religioso de Ramon Llull, v.296 *vullats m'ausir ab vos* 'apraz-vos acolher-me ao pé de vós', onde o termo *ausir* 'acolher', de origem provençal, não foi aceite por uma parte dos mss., que preferiram entender (mesmo à custa de uma rima imperfeita) *ausir ma vots* 'ouvir minha voz'.

Vários exemplos no *Libro de Buen Amor*, cf. 605c *conortadme esta llaga con juguetes e folgura*, onde os mss. trazem *juegos S*, *ungente sy G*: «Los editores siguen, en general, *ungente* de G. Se trata, creo, de un caso de difracción y edito *juguete*s (con grafia *jugete* en 625a, 1257c en S)»; 1076d *de muerte o de lision*, texto de G, com lição alternativa *muerto o de preso* em S: «En buena ley ecdótica el arquetipo leería *de muerte o de plisión* o *plisión* que explicaría las lecciones de S y G». Veja-se também 370c *non podía dar liçençia para fer conpusion*, texto reconstituído pelo editor Blecua com base na correlação entre *aver S* e *fazer GT*, bem como na locução jurídica *facere compositionem*.

⁹⁹ Cf. Kane 1988a:132-4; ou, nas palavras de um recensor: «Kane's bracketing techniques in which a synonym and a homograph point toward a specific lost lection».

¹⁰⁰ Com efeito, a perda de valor silábico no -e final constitui, em médio inglês, um típico exemplo de fator dinâmico, capaz de gerar prejuízos métricos que os copistas procuram, geralmente, remediar usando dos recursos mais variados (Kane 1989:231).

Esta última reconstituição também pode apoiar-se na presença, no mesmo texto, de casos semelhantes; vejam-se 1223d *començó el fidalgo a fazer cavallerias*, texto de ST: «Corominas prefiere la construcción *començó fazer* de G, que no corresponde al 'usus scribendi' de la obra. Probablemente haya que leer *començó a fer* mejor que admitir la sinalefa *fidalgó a*»; 1301d *non quiero de la tienda más prólogo fazer* (texto de S; *mayor prólogo fazer GT*): «Probablemente en el arquetipo *fer*».

Pode o sinônimo entreter com o lema original uma relação icônica, como acontece em vários dos exemplo precedentes, mas também pode dispensar qualquer vestígio do material gráfico originário; neste caso, trata-se de um glossema, à medida que só o patrimônio semântico é aproveitável para a reconstituição: é o caso do adv. *juntamente* num dos dois manuscritos da *História do Futuro* do Padre Antônio Vieira, cap.IX, ao passo que o outro guarda a lição original *misticamente* (*místico* 'misto' nos séculos XVI e XVII). Para mais, pode o glossema ocasionar um processo de irradiação sinonímica: um bom exemplo encontra-se no *Libro de Buen Amor* 1214c *vienen derredor della, bailando, mucha oveja* (lição do ms. de base S), onde a reinterpretação gráfica *bailando*, introduzida por G, está com certeza na origem de *saltando* no ms. T.

Em todo o caso, o glossema constitui uma ajuda preciosa para o editor, a quem sugere muitas vezes a interpretação correta do lema interessado. Assim, no *Libro de Buen Amor* 78b *non podía ser solo con ella una hora* (lição de G), o outro ms. S tem *estar*, e o editor anota: «Quizá ser o seer 'sentar'». Veja-se também o v.396c *los cabellos en rueda*: «Corominas sugiere que *en rueda* signifique 'moño plano y circular'. La lección *en trença* de G podría ser un sinónimo». Em 1299b, onde se enfrentam as variantes *coppa T* e *palabra S*, a reconstituição de *copla* talvez tivesse sido possível graças ao método até aqui ilustrado,¹⁰¹ mesmo na ausência do testemunho G, cuja lição reflete, com toda a probabilidade, o texto original: *en sola una copla puso todo el tratado*.

'Usus scribendi' e sistema

Recorrendo ao termo envelhecido de 'usus scribendi' (ou seja, «customary way of writing»), o crítico textual não faz senão exprimir a mesma noção que o crítico literário, quando fala de «grammar of the style». A diferença só reside no objetivo: este analisa a língua do poeta para salientar os efeitos conseguidos, aquele serve-se dos resultados da mesma análise no intuito de identificar os

¹⁰¹ Com base na categoria a que nós chamámos 'interseção', e que, grosso modo, corresponde ao chamado 'direct method' elaborado por George Kane.

danos sofridos pelo texto, por causa dos elementos apócrifos eventualmente integrados ao longo da transmissão (Kane 1989:211-2).¹⁰²

Na estrofe 1289 do *Libro de Buen Amor*, a seqüência do ms. T é preferível à do ms. de base S, a partir duma apreciação com base no ‘usus scribendi’ do autor:

Buscava casa fría e fufa de la siesta;
la calor del estío fázel doler la tiesta;
busca yervas e aires en la sierra enfiesta:
anda muy más loçano que pavón en floresta.

Com efeito, a ordem dos dois últimos versos está invertida no ms. S; ademais, o último verso fora omitido pelo outro ms. G. Mas «resulta evidente que el orden es el de T, pues está exigido por el desarrollo de las ideas y refrendado por el ‘usus scribendi’ del autor que acostumbra a cerrar las coplas con una frase de corte sentencioso o expresivo, como consecuencia de los versos anteriores. Tienen razón Corominas y Joset al seguir el orden de T, frente a Cejador y Chiarini que prefieren el de S» (Blecuá 1990:100).

Entre os muitos passos do *Libro de Buen Amor*, estabelecidos com base no ‘usus scribendi’, ainda mencionamos o v.1214c acima citado, onde o último editor resolveu imprimir *vien en*, a partir de *vienen* S : *veníé* G : *veníé* en T, porque lhe parece «la solución más acorde con el *usus scribendi* de la obra en la que de ocho casos sólo éste trae *derredor* y los otros en *derredor*. La lección de T es también plausible, aunque el tiempo de este pasaje es el presente».

Um claro exemplo de emprego de ‘usus scribendi’ – ou, melhor dizendo, de remissão para o sistema interno ao texto – fornece-o Cunha 1982a:108-9, ao discutir a oposição entre duas variantes de um verso de Pero Garcia Burgalés, a saber:

C 985,15	Ca don ffernando co(n)teçeu assy
B 1377,15	E a don ffernando conteceu assy

A escolha entre as duas possíveis sinalefas iniciais, *Ca* <a> e *E a*, resolve-se em favor da primeira, pela simples constatação que «por três vezes, nesta can-

tiga, a conjunção *e* antecede palavras de início vocálico e a solução do encontro é, invariavelmente, o hiato».

O sistema até permite justificar, de forma mesmo impecável, a eliminação dum monossílabo com vista a regularizar a medida de um verso: com efeito, numa cantiga de maldizer de D. Afonso o Sábio (V 76 = B 493), pode-se remediar a hipermetria do v.21 *que con os seus livros d’artes, que el ten expungindo seus*, com base no «paralelismo expressional» garantido, no interior da cantiga, por seis hemistíquios similares.

A saber: *con estes livros, e con os outros, con os livros* (duas vezes), *do que nos livros, que con os livros*: cf. Cunha 1982a:130-1. É verdade que, neste caso, o sistema não consente uma solução unívoca, pois, como o próprio especialista salienta, «no verso há outro encontro vocálico (*con os*), que muitas vezes se resolvia numa só sílaba, hipótese explicativa não de desprezar quando vemos que por ela se justificariam igualmente as irregularidades dos vv.5 e 6». No entanto, a nosso ver, o cotejo com o v.23 *que con os livros que el<e> ten faz* é concludente.

Outra intervenção exemplar, com base no ‘usus scribendi’, encontra-se em Nobiling 1907:359. O estudioso duvida da autenticidade de A 2036 *mui grande coita*, em lugar de *gran*, por não encontrar abonação fiável na tradição manuscrita, e propõe justamente aceitar *mui grave coita*, variante de B. A escolha é tanto mais acertada, que *grave* reflete, neste emprego, uma típica forma provençalesca.¹⁰³

Graças a tentativas pioneiras como estas, a velha categoria de ‘usus scribendi’ veio aproximando-se, de mais a mais, da moderna noção de ‘sistema’ (que, aliás, constitui um dos ensinamentos mais significativos do *Breviario di ecdotica* de Contini). Com este termo designa-se o conjunto de relações internas, quer a um só texto, quer a um ‘corpus’ orgânico de textos, relações que atuam em cada um dos níveis presentes (lingüístico, estilístico, prosódico, métrico), desde os estereótipos recorrentes até aos passos paralelos ou similares; desde as preferências lexicais até às construções sintáticas ou às figuras retóricas mais frequentemente empregadas.

Claro que, hoje em dia, a possibilidade de recorrer ao computador permite definir, com a maior exatidão, tanto as recorrências, como as interrelações, que coligam entre si todas as componentes de qualquer sistema textual. Entretanto, a importância das remissões internas, com vista a legitimar uma intervenção

¹⁰² Uma excelente amostra do emprego do ‘usus scribendi’, com vista a identificar variantes autorais, em Kane 1989:162-177.

¹⁰³ Cf. v.10017 *como farei eu tan gran<de> prazer*, onde Nobiling 1907:385 propõe integrar <a>*tan* *prazer*.

por parte do editor, já era bem conhecida aos filólogos que trabalhavam nos começos do séc. XX.

À margem de A 6097-8 e *que me punhe ben de <me> quitar/de vos amar*, Nobiling 1907:369 critica a inserção da editora D. Carolina Michaëlis, observando que a estrutura deste verso é análoga («analog gebaut») à do v.6091 e *que me punhe mui ben de partir: mui é*, portanto, a intervenção mais justificada do ponto de vista metodológico. O mesmo procedimento aplica-o Nobiling 1907:372 no v.7342 *E sei de fix que ensandecerei*, onde o ms. único B tem *see*: tanto a leitura, como a interpretação (*fix* correspondendo ao antigo fr. e prov. *fis*), tornam-se transparentes graças à comparação com B 360,20-22 *muy ben seede fis/que nunca eu sen cuydado/eu viverey*.¹⁰⁴

Infelizmente, levantamentos sistemáticos deste tipo continuam a fazer falta na prática dos editores modernos. Tomamos, mais uma vez, como exemplo negativo o editor de Pero Garcia Burgalés. Em XXVI 23-25 *ca vivo na mayor/coita do mundo des aquele dia/que a non vi*, o texto do editor (Blasco 1984:173) é conforme à lição de A 104, ao passo que B 212 propõe *ben des aquel dia*. Esta última variante parece, contudo, justificada por XXVII 28 e XXXVII 8, onde os dois testemunhos concordam na cláusula *des aquel dia*. Veja-se Ib. XXXIII 16 *non me guardey, nen fui ende sabedor*, com base no ms. único B 220: a correção *én* de Michaëlis é tanto mais justificada, que o próprio ms. alhures apresenta o mesmo exemplo de hipermetria, cf. XXX 10 *de lle fogir, ca non ei en poder* (A 108), onde B 217 traz *non ei end o poder*, evidentemente a partir de **ende*. Ib. XXXIII 20 *E por aquesto ey ja sempre viver*, é também preciso aceitar a emenda de Michaëlis *sempr'a*, observando que o mesmo problema fica com a abreviatura de B em XXIX 15 *E por atal coido empr'a viver* (A 107): *E por tal cuydo sempre viver* (B 216).¹⁰⁵

Não se deve, com isso, pensar que o recurso ao sistema sempre possa garantir uma solução segura. Veja-se o difícil problema posto pelo refrão que termina cada uma das duas estrofes de Lourenço I:

eu, e non vira atan gran pesar
qual mi Deus quis de vós amostrar

(note-se que nos mss. B 1102/V 693 o segundo verso não se encontra repetido no fim da segunda estrofe). O editor Tavani supõe sinalefa no segmento *vira*

¹⁰⁴ Ademais, Nobiling propõe suprimir, no v. 7342, o *E* inicial.

¹⁰⁵ De forma análoga, o segmento *sempuera* pode-se interpretar, quer *sempr'averd*, quer *sempre verd* (Nobiling 1907:385). Os editores, porém, quase nunca chamam a atenção para esta constante na tradição manuscrita (cf. p.ex. Spampinato 1987:101, no v.11).

atan: teríamos, portanto, um refrão de dois eneassílabos frente aos quatro decassílabos de cada uma das duas estrofes. Como recorda o editor, estes casos de heterometria não são desconhecidos à lírica galego-portuguesa. No entanto, uma dialefa após *vira* seria justificada com base na maioria dos decassílabos desta cantiga, que apresentam uma cesura feminina, e, neste caso, teríamos que integrar, na esteira de Nunes, *quis<o>* no segundo verso do refrão, lembrando que este tipo de intervenção encontra amplíssima abonação no sistema.

Um bom exemplo de recurso ao sistema externo ao texto encontra-se em Moya XII 17 *Que fuy d'amor, ou trobar porque fal?/A gent' é trist'e sol non quer cantar!*, onde *fal* é acertada correção da editora com respeito a *sal* do ms. único A, sendo este «bel provençalismo» apoiado por B 487/V 70 (Afonso X), refrão: *E ben vej'ora que trobar vos fal* que, para mais, se encontra na mesma colocação no fim do verso. À falta de remissão, a maioria dos editores tinha optado pela interpretação, bastante improvável, *Que fui d'amor ou trobar? por quê sal/a gente trist'* etc.

Como é sabido, o 'usus scribendi' pode-se revelar um instrumento precioso para a solução de problemas de autoria, e até de cronologia. Assim, a frequência no emprego das hendíadis pode ser utilizada como meio para estabelecer a cronologia relativa das obras de Shakespeare: em *Hamlet* esta figura ocorre cada 66 versos, ao passo que nas tragédias posteriores, a presença deste traço decresce sensivelmente (p.ex., em *Antony and Cleopatra*, só uma cada 383 versos).

4.4. Variantes de forma, ou formais

Variantes gráficas e lingüísticas

Apesar de serem consideradas como «simples roupagem da palavra» (Sousa da Silveira),¹⁰⁶ as variantes meramente gráficas revestem uma indubitável relevância cultural. Damos aqui um resumo dos que julgamos serem os progressos mais importantes atingidos pela filologia moderna no que respeita à gestão das variantes formais:

– a distinção básica entre variantes meramente gráficas, e variantes substantivas, há de prever uma categoria especialmente destinada às variantes lingüísticas (morfofonéticas);

¹⁰⁶ «Qualquer documento literário não é senão a soma total de suas palavras, incluindo a roupagem das variantes formais (*the texture of the accidentals*) de que aquelas estão revestidas» (Bowers 1975:447).

– as variantes gráficas podem apresentar grafemas desestruturados ou arcaicos, e por isso mesmo susceptíveis, não apenas de fornecer informações sobre os modelos utilizados pelo copista, mas também de agir como fatores dinâmicos, incidindo na vertente do significado¹⁰⁷ (veja-se mais acima, a propósito dos chamados fatores dinâmicos gráficos);

– ao invés, um grafema descodificado pelo escriba com base no seu sistema fonológico, pode, à medida que este difere do sistema próprio do original, ocasionar variantes substantivas mesmo importantes;¹⁰⁸

– a relevância das variantes gráficas e lingüísticas é proporcional ao nível de standardização da tradição examinada.

Como é sabido, os primeiros editores críticos de textos vernaculares não hesitavam em regularizar a língua do texto a partir dos dados garantidos pela rima, e, mais em geral, com base nos esquemas gramaticais.

Historicamente compreensível, e até necessária, esta atitude teve, no plano da forma, duas conseqüências maiores, consoante se tratasse de autores em língua d'oïl ou d'oc:

1) os editores de textos d'oïl viram-se obrigados a conformar, com o maior cuidado possível, a grafia, a fonética, a morfologia do texto ao (suposto) padrão do dialeto cada vez atribuído ao autor: assim, Gaston Paris publicou a *Vie de saint Alexis* numa língua rigorosamente 'correta', conforme à origem continental do seu autor, ao passo que a Chrétien de Troyes foi imposta, por Wendelin Foerster, uma pátina lingüística escrupulosamente decalcada sobre os traços dialetais da região da Champagne; 2) pelo contrário, os textos dos trovadores provençais, depois de algumas tentativas isoladas (e, desde logo, abandonadas), com vista a identificar por cada autor o seu dialeto originário, foram essencialmente estabelecidos com base num só manuscrito, na maioria dos casos os cancioneiros C ou A.

A filologia moderna reagiu a esta tendência, elaborando a noção de linguagem especial no momento da rima. No caso dum nível elevado de standardização, as variantes lingüísticas asseguradas neste âmbito revestem mesmo uma importância particular e, em alguns casos, o editor terá que privilegiá-las, sempre que as encontrar atestadas em outra porção, ainda que mínima, da tradição.

¹⁰⁷ Bowers propõe chamar 'semi-substantive' a este tipo de variantes (Bowers 1975:491, nota 7).

¹⁰⁸ Assim, no *Libro de Buen Amor* 819b, onde se confrontam as lições *pueblo pequeño* G: *poble coyado* S, sendo a lição do ms. G confirmada pela fonte latina (*Pamph.* 535 «plebs parva»), «la innovación procede de un copista leonés que entendió *pueblo* o *pueblo por poble* o *pobre*». O ms. T costuma reagir aos leonesismos presentes no seu modelo: cf. 1144 *siempre* e 1362b *franqueza*, em lugar, respectivamente, de *simples* SG e *flaqueza* G: *fraqueza* S.

Assim, Nobiling 1908:665 escolhe, duas vezes, *sandece* A à preferência de *sandice* V com base nesta nota irrepreensível: «*sandece* e *sandice* se encontram nos Canc.; porém só a primeira destas formas é atestada pelas rimas (:rafefe e dece, merece e outros verbos semelhantes)», acrescentando que o mesmo sufixo é atestado pelas rimas em *velhece*, *mancebece* e *granadece*.

A tentativa de destriçar as camadas sucessivamente superpostas, pelo trabalho dos copistas, à roupagem do original, constitui uma das tarefas mais difíceis na filologia dos textos medievais,¹⁰⁹ devido a um conjunto de motivos diferentes, quais a falta de autógrafos; a coexistência de diferentes sistemas gráficos, anteriores a toda forma de standardização; a ausência, até no mesmo copista, de uma norma gráfica precisa. Assim, tanto a instabilidade dos fenômenos gráficos, como também a abundância de variantes adiforas, obrigam o editor de textos medievais – sejam em língua d'oïl ou d'oc, em inglês ou em alemão – ao compromisso de escolher, no tocante à roupagem do texto, um manuscrito como base da edição.

Não faltaram, contudo, as tentativas de reconstrução da veste gráfico-fonética original.¹¹⁰ A reconstrução formal caracteriza a edição da *Vita Nuova* por Barbi, cujo princípio norteador foi a subordinação da grafia à pronúncia, o que, aliás, comporta – conforme observou Folena – a negligência de grafias com valor cultural e estilístico. Observações análogas em Rodrigues 1982:649-650: «a eliminação da ortografia etimológica, também preconizada pelos editores das Edizioni dell'Ateneo de Roma, afiguram-se-nos como a adulteração duma tendência cultural de grande importância para a época que os escritores humanistas cultivavam, como é sabido, com empenho (...). Retirar a ortografia etimológica ao texto é defraudá-lo duma das características culturais mais importantes do seu tempo».

Cabe aqui recordar que a questão continua a ser primordial na literatura moderna, no plano tanto da 'languê', como no da 'parole'. Numa passagem (citada por Bergho 1990 :266) da sua crônica com data 12-5-1895, Machado de Assis defende com vigor e paixão a inevitável vitória da escritura fonética: «Talvez haja um período de transição e luta, em que as escolas se definam só pelo nome; e a pharmacia e a farmácia defendam o valor das suas drogas pela tabuleta. *Ph* contra *f*».¹¹¹ E é, a este

¹⁰⁹ «È certo che in linea generale maggiori difficoltà sorgono attualmente dalla ricostruzione formale che da quella sostanziale» (Contini 1986:64-65).

¹¹⁰ Além de Contini 1986:64 (citado supra), cf. Stussi 1987 :112, com relação à *Cronica di Anonimo romano* org. por G. Porta, Milano, Adelphi, 1979.

¹¹¹ Numa entrevista recolhida, em 2001, por uma jornalista de Paris, uma escritora portuguesa das mais conhecidas, evocando uma recordação escolar, relembra ter exprimido, num tema,

propósito, muito significativo que o acréscimo da sensibilidade filológica obrigue, hoje, o leitor cuidadoso a ler os versos de Camilo Pessanha, ou de Ricardo Reis, na grafia que os próprios autores escolheram, e que continua a guardar um patrimônio de valores icônicos e conotativos essencial, sem dúvida nenhuma, para a correta compreensão da mensagem do autor.

'Scripta' e 'koiné'

É sabido que, nomeadamente nos textos poéticos, uma certa hibridez sempre caracteriza a própria língua do original, à medida que esta pode ser estabelecida com base no estudo tanto das rimas, como de outras informações extraíveis do interior dos versos. A questão prende-se à categoria de 'scripta', elaborada pela filologia idealística, bem como à noção finítima de 'koiné' (Contini 1986:40).

Num dos textos-padrões da língua italiana, a *Commedia* de Dante, a língua original inclui, com toda a probabilidade, elementos estranhos à Toscana, pátria do autor, em particular padanos. O último editor do *Libro de Buen Amor* também qualifica a língua de Juan Ruiz de «'koiné' motivada por la variedad dialectal de sus modelos vulgares (...). Así se explican formas como *cuda-coida, mio-mi, fer-fazer, venio-vino, bendedita-bendicha, espíritu-spr'itu, cunta-contesca*, etc.» (Bleuca 1992:xc).

Mesmo sem designação explícita, Nobiling 1907:341 já alude com clareza à noção de língua literária, isto é, em certa medida artificial, dos trovadores galego-portugueses, a partir dos numerosos alomorfos gráficos e morfofonéticos que a caracterizam (*mas/mais, louvar/loar, oemos/ouvemos, amigus/amigos, cuitado/coitado, coidar/cuidar, milhor/melhor*, etc.). Acrescentem-se as observações valiosas de Lang 1908, nomeadamente no que respeita à sintaxe e à língua: muitos hispanismos eram na verdade perfeitamente aceitáveis em português,¹¹² e de qualquer forma, é preciso contar com variantes e pares de alomorfos ocasionados pelas infiltrações culturais oriundas tanto de Espanha como das culturas francesa e provençal.

Um bom exemplo de galicismo em Moya XV 35 *alongadus*, em oposição a *achegadus* do v.39: a editora, a partir dos mss. *Veia ongadus B, veia L V*, justamente imprimiu *vej'alongadus*, recusando a inútil conjectura de Lapa *vej'a onrados*.

a sua ambição de vir a ser, um dia, poeta como Sappho. A sua professora de Liceu ter-lhe-ia objetado não compreender como a sua aluna desejasse transformar-se num sapo: «parce que le mot *sappho* au Portugal signifie 'crapaud'» [sic].

¹¹² A análise de Lang é respaldada por frequentes remissões, não apenas ao Cancioneiro de Resende e os antigos textos portugueses em prosa, como também à literatura espanhola coeva.

Língua do autor e língua do copista

Levando na devida conta a defasagem entre originais e cópias manuscritas, tal qual avulta na presença de variantes diacrônicas e diatópicas, todo o manuscrito pode, de forma mais ou menos extensa, ser considerado como um exemplo de diassistema, isto é, de compromisso entre a língua do original e a língua do(s) copista(s). Já vimos, porém, como à língua do original tampouco podem ser atribuídos os traços de coerência e consequencialidade próprios à standardização moderna.

Com efeito, graças à aplicação de mais a mais profunda das categorias linguísticas, em época recente vieram os medievalistas adquirindo uma idéia cada vez mais clara sobre o conjunto de relações, até complexas, que podem existir entre a língua dos copistas e a língua do autor, a começar pelo caso dos trovadores provençais.

Embora o sul da França nunca tivesse podido contar com qualquer processo de unificação política, a standardização da língua d'oc foi sistematicamente levada a cabo, a partir de meados do séc. XIII até às primeiras décadas do século seguinte, pelos copistas dos principais cancioneiros que têm chegado até nós. A distinção entre duas tradições gráficas principais, respectivamente orientadas para o Languedoc e a Itália do Norte – conforme uma divisão cultural e política que se manteve intata até hoje –, em nada prejudica a básica unidade da tradição manuscrita (uma situação parecida ocorre, aliás, como abaixo veremos, em outros domínios da filologia, sempre que o editor, tanto de manuscritos como de impressos, tenha de se confrontar com qualquer processo de normalização gráfico-linguística). Ora bem, esta língua nivelada e tardia é que os nossos manuais têm refletido desde logo, a partir de Raimon Vidal, autor da primeira gramática redigida numa língua românica vernacular. Pode-se até afirmar que os manuais modernos acabaram por se tornar ainda mais normativos do que os antigos. E a defasagem entre abstração gramatical e realidade dos textos aumenta, obviamente, de forma vertiginosa, no caso de lidar o editor com poemas redigidos em 'trobar clus', ou, de toda maneira, numa língua com robusta dimensão dialetal, antecedente ao nivelamento linguístico. Nestes casos, a inadequação dos instrumentos gramaticais e lexicais torna-se ainda mais evidente.

Outros exemplos importantes de diassistema imposto pelos copistas são, como dissemos acima, os clássicos mais antigos da literatura em língua d'oïl, cujos textos, compostos no continente, chegaram disfarçados, e muitas vezes desfigurados, pela 'scripta' e a versificação anglo-normanda. Em Espanha, o *Libro de Alexandre* aparece numa versão leonesa e outra castelhana; os traços 'riojanos' de Berceo vieram atenuando-se nas cópias tardias. De forma análo-

ga, os poemas do poeta catalão Ausias March foram transmitidos em dois estados lingüísticos distintos. Na Itália, a escola lírica siciliana só é conhecida através de cancioneiros manuscritos organizados por copistas adeptos da 'scripta' toscana. Um compromisso editorial razoável corresponde à escolha, primeiro feita por Contini, de editar os poetas sicilianos «nella veste tradizionale, al massimo della sicilianità attestata direttamente nei codici».¹¹³

Problemas de transcrição

De qualquer forma, devido à impossibilidade de reconstruir a roupagem do original, o editor de textos medievais tem normalmente de escolher entre duas opções: a mais freqüente é a adoção da grafia dum manuscrito de base; a mais velha é o recurso a um sistema gráfico convencional, conforme o hábito dos filólogos paleolachmannianos. Tratando-se de textos italianos ou ibéricos, graças à relativa estabilidade diacrônica do sistema gráfico e lingüístico, o editor dispõe duma terceira opção, a de modernizar a grafia, adaptando-a às normas correntes. Um problema suplementar é constituído pelo emprego de sinais diacríticos, que pode ser mais ou menos abundante, e cuja conformidade pode variar em relação ao uso moderno.

No que respeita aos critérios de transcrição adotados pelos filólogos portugueses, vejamos os panoramas propostos por Stegagno 1979:250-4, e sobretudo por Castro-Ramos 1986.¹¹⁴ Os dois trabalhos descrevem o enfrentamento secular entre duas escolas: por um lado, os partidários da aderência, a todo o custo, ao aspecto gráfico do texto (mas este grupo, que conta com nomes representativos como Rodrigues Lapa, Joseph M. Piel, Lindley Cintra, Silva Neto, está longíssimo de ser homogêneo); por outro lado, os fautores de uma modernização respeitosa, contudo, da realidade fonética do texto transcrito.

Entre os primeiros, Castro-Ramos 1986 destacam alguns tipos principais:

1) um conservantismo «utilitarista», ligeiramente menos respeitador das grafias do que a edição diplomática. Cultivada sobretudo na escola dos editores norte-americanos, esta atitude tem adquirido, nas últimas décadas do séc.XX, novo fôlego com o desenvolvimento dos métodos grafemáticos¹¹⁵ e scriptológicos, que apelam para edições que mexam o menos possível nas grafias dos manuscritos;

¹¹³ Contini 1960,I:47, com remissão à proposta do filólogo finlandês O.J. Tallgren.

¹¹⁴ Reflexão sucessiva ao programa elaborado por Castro 1964-73. No mesmo ano de 1986, aliás, foram comunicadas por Ramón Lorenzo umas normas relativas à edição de textos medievais galegos (cf. Lorenzo 1988).

¹¹⁵ Veja-se, a título de exemplo, o estudo grafemático de Ramos 1988 sobre os mss. da lírica galego-portuguesa.

2) um conservantismo «puro», limitando-se a modernizar a pontuação e a resolver as abreviaturas;

3) um conservantismo «desesperado», em que se mantém tudo o que for duvidoso e tudo o que for documental.

Quanto aos modernizadores, seus critérios aparecem norteados pelos motivos seguintes: porque o texto é de grande interesse literário e não deve ser guardado para uma elite; porque a língua do texto é já bastante moderna; por razões de uso escolar.

Uma referência histórica é constituída pelas «Indicações ortográficas» que Leite de Vasconcellos redigiu em 1921, para as publicações da Biblioteca Nacional. Mau grado ao conclamado, e implicitamente polémico (contra D. Carolina) conservantismo do autor, estas indicações apresentam, contudo, um programa bastante «completo e flexível» (Castro-Ramos 1986:106). Por outro lado, a forte influência da escola de paleógrafos estabelecida no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, talvez justifique a tendência dos editores portugueses para elaborarem edições inspiradas em critérios mais diplomáticos do que propriamente críticos (Rodrigues 1982:638).

Em face do conservantismo de Leite de Vasconcellos (imitado, no Brasil, por Silva Neto), as normas já ditadas por Michaëlis (e, na substância, coincidentes com as utilizadas por Lang), no intuito de uniformizar a grafia do cancionero da Ajuda,¹¹⁶ foram seguidas e aperfeiçoadas pela maioria dos editores lusófonos de textos poéticos, entre os quais Nobiling, Nunes e Cunha.¹¹⁷ Por outro lado, a par do que aconteceu na história da filologia dos textos em língua d'oil e d'oc, houve editores que procuraram regularizar a grafia não pela norma moderna «mas sim por uma norma fictícia, quer seja fornecida por um texto exterior mas tão prestigioso que o tomam para modelo (J.J. Nunes inspira-se nas grafias do *Cancioneiro da Ajuda* para transcrever cantigas que não figuram nesse códice), quer seja obtida pelo cálculo das grafias mais frequentes do testemunho» (Castro-Ramos 1986:103).

Abandonando tentativas deste teor, por volta dos anos 20 do século passado, os medievalistas europeus procuraram, em vários países, estabelecer normas comuns para as edições de textos. Ainda em 1946 Paiva Boléo (p.70, nota 54) continua a advertir a exigência de normas elaboradas de comum acordo, à

¹¹⁶ D. Carolina ditou, porém, regras bastante mais conservadoras nas *Lições de Filologia Portuguesa*, Lisboa, Dinalivro, s.d., pp.348-350.

¹¹⁷ Este último, «no desconhecimento, opta por normalizar aquilo que outros editores preferem conservar» (Castro-Ramos 1986:109, a propósito da sua edição de Joan Zorro).

semelhança do que se tinha feito recentemente em Espanha¹¹⁸ (e, uma vintena de anos antes, em França).

No domínio das edições trovadorescas, desenvolve-se uma tradição italiana baseada, de forma bastante uniforme, na conservação da grafia do códice de base. Nem faltaram, no interior desta escola, projetos de unificação com base na realidade fonética subjacente.

Estas exigências metodológicas já estavam claramente percebidas pelos filólogos dos começos do séc. XX, que não duvidavam da importância de registrar, uma vez por todas, fenômenos seriais, desde o hábito, próprio de B, de escrever *moirer* em vez de *morrer* (Nobiling 1907:375),¹¹⁹ até às frequentes correspondências do tipo *sempr'a = sempr'e* (cf. supra, p.106).

Em geral, o editor há de levar em conta a influência exercida pelos copistas de Quinhentos nos cancioneiros italianos, bem comparáveis, sob este ponto de vista, a outros exemplos de apógrafos quinhentistas de textos medievais, como o cancionero provençal do siglado *a*.¹²⁰ Assim, os vários projetos de normalização aparecidos no último quartel do séc. XX visam como pressuposto «a definição do sistema linguístico correspondente ao período trovadoresco e a identificação das 'scriptae' representadas nos testemunhos existentes» (Castro-Ramos 1986:110).

Com base na experiência de textos medievais, normas para a transcrição de textos do séc. XVI são discutidas por Graça Almeida Rodrigues: «Nas edições de textos quinhentistas portugueses existem praticamente tantos critérios como editores e nunca foram estabelecidas regras». Os maiores problemas dizem respeito a dois assuntos fundamentais: a defesa da ortografia antiga, ou, pelo contrário, a sua modernização; e a falta de certezas sobre a fonética da língua portuguesa no séc. XVI (Id. 1982:647).¹²¹ Sobre o dilema entre grafia etimológica ou normalizada (também muito debatido na filologia anglo-saxó-

nica), Rodrigues conclui desta forma: «salvo uma modernização completa do texto, que se considera justificada em alguns casos, tanto as oscilações fonéticas como as ortográficas devem ser mantidas numa edição crítica que se pretenda cuidadosa e fiel quanto às características linguísticas e culturais da época. Assim o texto estabelecido poderá, inclusive, servir para o estudo da língua da época» (Id. 1982:650).

Entre as edições mais recentes, a «opção por um critério de transcrição conservador» foi detidamente argumentada por Verdelho 1994:111-124.

Problemas de pontuação e interpretação gráfica

Mesmo situando-se no plano da mera «epiderme gráfica do texto» (Castro-Ramos 1986:101), tanto a escrita dos manuscritos, como a pontuação adotada pelo editor, tradicionalmente relegadas no âmbito das variantes puramente formais, podem apresentar aspectos que envolvem, de forma séria, a vertente do significado, fazendo às vezes com que o mesmo texto possa ser lido de formas completamente divergentes. Na verdade, a pontuação não deixa de ser um instrumento primordial e ineludível no plano interpretativo,¹²² mau grado à observação de Stegagno 1979:220 em nome do respeito do texto como «obra aberta».¹²³

Como amostra da importância de que se reveste, numa edição crítica, o emprego da pontuação, reproduzimos o texto do trovador Roy Queimado, editado por Michaélis com base em A 3213-6, e em face, o texto que propõe Nobiling 1907:362 com base em B:

que morrerei, se a non vir', e qu'én soffr'eu tantas coitas tan gran sazón. E veõ outre, por quen me non ten por seu! e moir', assi Deus me perdon!	que morrerei, se a non vir. E quen sofreu tantas coitas tan gran sazón? Eu, e non outren, porque mh-o non ten por sen; e moiro, se Deus mi perdon!
--	---

A escolha da pontuação confina, não raro, com problemas que envolvem a própria fronteira do lexema. Na obra de Pero Garcia Buralés, o editor Blasco resolveu imprimir sistematicamente *est' é'* dos mss., ante vogal, como *est'*. Com efeito, a forma arcaica *este* constitui um fator dinâmico na obra deste autor,

¹²² Como mostram, p.ex., os estudos de Careri 1998:351-366 e Montoya Martínez 1998:367-386. Problemas de pontuação particularmente delicados encontram-se na Crónica do chamado 'Anonimo Romano' (sec. XIV): cf. Dardano 1992.

¹²³ A mesma estudiosa, entretanto, na sua edição de Martin Moya, aponta várias vezes para o perigo de o editor adotar uma pontuação moderna demais, isto é, banalizadora.

¹¹⁸ *Normas de transcripción y edición de textos y documentos*, Madrid, C.S.I.C., Escuela de Estudios Medievales, 1944.

¹¹⁹ Um exemplo típico em Moya IX 1-2 *Atanto querria saber, /d'estes que morren con amor, onde o ms. B traz queiria e moiren* (ambos i sem ponto). Sobre a questão cf. Tavani 1963.

¹²⁰ Típico exemplar, este, de 'recentior non deterior'. E os exemplos poder-se-iam multiplicar. Assim, tendo desaparecido o original francês do *Milione* de Marco Polo, um ótimo testemunho da obra é o cod. Y 160 P.S. da Biblioteca Ambrosiana de Milão, que contém a tradução latina: com efeito, este manuscrito, embora só remonte a 1795, é cópia de um códice muito mais antigo e fiável.

¹²¹ Com resumo bibliográfico da questão, e discussão dos critérios defendidos por Révah, principal advogado duma transcrição fonética.

tendo que ser restaurada em várias passagens.¹²⁴ Não teria sido inútil remeter, a este propósito, para a discussão exaustivamente desenvolvida por Nobiling 1907:355.¹²⁵

De forma geral, a ‘distinctio’ entre palavras é susceptível de propor problemas bastante delicados. Em Burgalês XXIII 22, o ms. A 101 tem *que non querri’achar*, ao passo que B 208 apresenta *que non quero hi achar*. Com efeito, freqüentes são as dúvidas sobre a possibilidade de ler *de si* ou *des i*.¹²⁶ Ib. XXXIV 14 (ms. único B 221), a dúvida permanece entre *deu y aver e devy’aver*. Nobiling 1907:365 melhora a edição de Michaëlis, A 3947 e *tenho-m’end’as coitas por pagado*, com recurso à lição de B: *tenhomen das*. Ainda mais instrutiva a sugestão de Nobiling 1907:367 a propósito de A 4922-3 *Pois o vivo mal qu(e) eu soffro, punhei/de o negar*: tanto o sintagma *vivo mal*, como a sinalefa após *que*, aparecem excepcionais; e como no ms. da Ajuda o *i* está escrito sem ponto, é melhor, em vez de *o vivo*, lermos *ouvi o*, o que parece encontrar abonação em *Poys onuem o mal* de B.

Problemas análogos avultam ao editar textos de escritores, mesmo ilustres, em outras literaturas românicas. Petrarca *Rvf* 88,5-8 *chio presi* pode ser analisado tanto *ch’io presi* (= ‘que eu tomei’), como também *ch’i’ ò presi* (‘os que eu tenho tomado’). Ainda mais complicada a variação teoricamente possível em Dante, *Inf. X* 67-68 *Come?/dicesti’ elli ebbe?’ ~ Come/dicesti? elli ebbe?’ ~ Come/dicesti’ elli ebbe?’*¹²⁷

Nos cancioneiros galego-portugueses, regras bastante certas podem ser tiradas a partir do regime dos hiatos: assim, é aconselhável escrever *se verdade’ é* em lugar de *s’ é verdade*, *se é ’n desden* em lugar de *s’ é en desden*, como observa Nobiling 1907:345.¹²⁸ O mesmo filólogo, p.372, resolve a aparente hipermetria de 7343-4 *Pois eu de vos o meus olhos partir’, e vus non vir’u vus soía veer* (ms. único B, onde *veer* é, com toda a probabilidade, bissilábico) analisando simplesmente *soya = soy’a < SOLEO*.

Finalmente, a própria leitura dos manuscritos nem sempre aparece unívoca. Às vezes, uma simples questão de ‘jambages’ é que pode mudar, mesmo de

forma radical, a interpretação: nos v.9480-1 Michaëlis lê *que faredes i/a min, ca vo’-lo ja mais jurarei?* No entanto, o ms. B apresenta *Ca* em vez de *a*, o que possibilita a solução *que faredes i?/Ca nunca vo-lo ja mais jurarei* (Nobiling 1907:382).¹²⁹ Outro exemplo: em Pero Garcia Burgalês XXII 21 *pero que nunca ben dela prendi* (=A 100), o outro testemunho B 207 propõe *deu de prendi*, onde Machado leu *d en deprendi*: com efeito, *d’ende* pode ser considerado ‘difficilior’ com respeito a *d’ela*, no qual parece razoável ver uma glosa.¹³⁰

Em conclusão. A arte de publicar os trovadores galego-portugueses consiste sobretudo em saber o editor aproveitar o restrito espaço que fica à sua disposição, afora o respeito de regras bastante rigorosas, quando não praticamente inflexíveis, no domínio da prosódia. Mais em geral, o editor de textos medievais terá que, mais do que qualquer outro, resistir à tentação intermitente de lançar mão a intervenções radicais, procurando, pelo contrário, interpretar e, na medida do possível, justificar o texto transmitido. Naquele intuito, não deixará de tirar o máximo proveito duma panóplia de operações de microcirurgia textual que abrange, entre outros, o correto emprego de apóstrofos e de sinais diacríticos; a segmentação da cadeia escrita; o recurso a explicações de natureza paleográfica (posto que estejam baseadas em cuidadosa observação do ‘behaviorismo’ do copista).

Veja-se, a título de simples amostra, este verso tirado dum fragmento de ‘serrana’ (séc. XV), antes na forma transmitida pelo ms. V, logo nas diferentes leituras proposta por Michaëlis II, 241 («lição restituída», próxima das antecedentes de Monaci, Braga, Machado) e de Stegagno 1979:119:

aterra derint’ o per desta sserra	ms. V
Na terra de Sintra a par d’esta serra	Michaëlis
acerca de Sintra, ò pee d’esta sserra	Stegagno

Stegagno motiva a leitura *acerca*, que lhe fora sugerida por Lapa, «pelo facto de ser frequente no texto *t* em vez de *c* (...), troca de resto frequente em todo o Cancioneiro da Vaticana», bem como «a confusão entre *r* e *e*», a propósito de *pee*. Com certeza, estas propostas seriam menos persuasivas, se a estudiosa não trouxesse a cotejo um conjunto de fórmulas típicas da ‘serrana’, que fornecem uma base bastante sólida à sua interpretação.

¹²⁹ Veja-se também, em Lang 1908:155-6 e 1928:263-4, o problema ligado à interpretação de *desviingado*.

¹³⁰ O vocábulo *ende* faz objeto de reconstrução, no nível do arquétipo, por Nobiling 1907:358.

¹²⁴ Além de XIII 15 *E poys que assy est<e>, ja*, cf. XXVI 18, onde *este* A : *est* B (-1); XXXIII 18, XXXVI 11 *est* B (-1). Curiosamente, Spampinato 1987:91 considera *est* como um «latinismo relativamente frequente nei canzonieri».

¹²⁵ Cf. também Id. 1908:675, nota ao v.251.

¹²⁶ Cf. p.ex. Lourenço VII 2. Nobiling 1907:357 propõe a interpretação *muít’d i* em A 857 *que non dormiron muít’ái*.

¹²⁷ Cf. Stussi 1988:63; 153. Respectivamente: ‘O quê? disseste « ele teve »?’; ‘Como disseste? ele teve?’; ‘Como se faz que disseste « ele teve »?’.

¹²⁸ Ou *se en desden*, segundo propõe Cunha 1982a:66, nota 205.

Ecdótica e lexicografia

Imprescindível, do ponto de vista metodológico, a distinção entre 'forma' e 'substância' não deixou, contudo, de infligir desgastes maiores à preciosa disciplina limítrofe que se chama lexicografia. Como já tinha admoestado Bédier numa frase célebre, copiosos tesouros de informações lexicais jazem inexplorados e inutilizáveis na confusão dos nossos aparatos críticos. Ainda bem se estes são, pelo menos tendencialmente, positivos; porque a regra do lachmannismo ortodoxo, como também do neolachmannismo, é expulsar as variantes formais externas ao manuscrito de base.

Com efeito, na prática ecdótica tradicional, o editor deveria limitar-se a comunicar em aparato apenas os materiais indispensáveis à justificação do texto crítico. Neste sentido, as edições de Lachmann não deixam de constituir, ainda hoje, um modelo inigualado (Stackmann 1971:298, nota 19). Contudo, outros filólogos, entre os quais Fränkel 1964 :126-7, sublinharam a superior utilidade de um aparato positivo.

A adoção dum manuscrito de base, designado de forma mais ou menos convencional, já constitui por si mesma uma indevida ampliação da margem de arbitrariedade no processo da escolha.¹³¹ De qualquer forma, os glossários das melhores edições críticas são normalmente redigidos com base na fixação textual cada vez feita pelo editor: ora, estes glossários é que tradicionalmente constituem o fundamento material dos dicionários disponíveis.¹³²

Finalmente, na época do computador, as concordâncias existentes continuam a basear-se, na sua maioria, em edições críticas, ao passo que a melhor solução – embora, decerto, não a mais económica – seria a de recolher o lexicógrafo todas as formas de todos os testemunhos disponíveis. E não apenas na organização das edições críticas, como também na preparação de qualquer léxico medieval, um dos problemas maiores continua a ser trazido pela dificuldade de registrar de forma racional o património das variantes formais¹³³.

¹³¹ Um exemplo gritante desta atitude, também prevalente na província francófona, são as concordâncias de Chrétien de Troyes, redigidas – naturalmente – com base no manuscrito Guiot.

¹³² Algumas melhorias começam a mostrar-se em vários projetos de lexicografia, desenvolvidos por equipas de filólogos alemães, no âmbito das línguas românicas medievais.

¹³³ Uma isolada e feliz exceção é hoje representada pelo projeto de uma edição crítica da poesia rítmica mediolatina, que prevê a disponibilização de toda a tradição manuscrita na íntegra: cf. *Corpus of Latin Rhythmical Texts 4th-9th Century*, promovido pelos centros de investigação CISLAB e SISMEL (Itália), sob a coordenação de Francesco Stella. O 'corpus' abrange mais de 700 textos, documentados em mais de 160 mss.

Antônio Geraldo da Cunha, discutindo, em seu recente artigo (1995), a organização dum léxico histórico, atribui o termo variantes aos «diferentes registros dos vocábulos que apresentam particularidades ortográficas distintas, como, por exemplo, *abstinência*, *absteença*, *asteença*, *estença* etc.», salientando a necessidade de registrar «todas as variantes documentadas nos textos da língua, até mesmo aquelas que só se distinguem por pequeníssimas oscilações de grafia». Em oposição às «variantes», o termo «formas paralelas» ficaria reservado aos «vocábulos como *abundado*/*abundante*/*abundoso*, de mesmo significado, mas de formação distinta». É evidente (embora, neste caso, nada aconselhável) a correspondência entre, respectivamente, as variantes formais e um tipo particular de variantes substantivas, ou seja, os sinónimos não apenas gráficos, como também semânticos, à medida que remontem ao mesmo radical.

Os principais problemas lexicográficos na área do português medieval¹³⁴ aparecem, aliás, bastante homólogos àqueles com que se defrontam os outros medievalistas que trabalham com textos em língua d'oc ou d'oïl, ou em italiano. A questão mais difícil por resolver diz, mais uma vez, respeito às variantes formais, cuja abundância é inversamente proporcional à falta de standardização. Assim, num léxico de provençal antigo, o verbo *grazir* 'agradecer' (grafia estándar) pode também ser atestado como *grasir*, *graszir*, *gracir*, *gradir*, *grair*. E num léxico de italiano antigo, o substantivo *figlio* 'filho' pode também ser escrito com *-lgl-*, *-gl-*, *-lli-*, e mais outras variantes. Mas já existem programas bastante afinados, que possuem um sistema de remissões capaz de reconstruir, em qualquer momento, a unidade dum verbete que a ordem alfabética obrigou a esparramar.

Verdelho 1994:648-9 aproveita no seu trabalho os métodos da lexicografia e, nomeadamente, utiliza os termos de 'vocábulo' e 'forma'. Chama-se 'vocábulo' a unidade do léxico susceptível de ser atualizada no texto. Por 'forma' entende-se a unidade do texto que representa o vocábulo atualizado, e que se manifesta como um conjunto de sinais gráficos normalmente delimitado por dois espaços em branco (portanto, algo parecido à conhecida distinção entre 'type' e 'token'): «Assim, por exemplo, poderá dizer-se que o vocábulo *pai* está representado pela forma *pay*» em certa passagem do texto; e formas como *paes* e *pais* que «representam um mesmo vocábulo e divergem entre si sob o ponto de vista ortográfico, denominam-se formas variantes».

Filologia do manuscrito

Para além da oposição entre forma e substância, não podemos dispensar uma referência a outra correlação, realçada nomeadamente por Giorgio

¹³⁴ Veja-se uma ampla revista em Mateus 1995.

Pasquali, entre provas internas e externas à tradição manuscrita. Com efeito, um dos progressos mais importantes da filologia moderna prende-se, sem dúvida nenhuma, à valorização do cancioneiro como produto cultural autónomo e digno de estudo particular. Como os manuscritos que, entre os séculos XIII e XIV, difundiram a lírica provençal na Europa ocidental, os 'livros de mão' do séc.XVI são em geral miscelânicos e incompletos, por vezes até fragmentários, e nem sempre com expressa indicação de autoria para os textos.

Que se trate de obras medievais ou quinhentistas, a prática editorial mais comum limita-se normalmente em recolher os textos atribuídos a tal ou tal autor, tirando-os de todos os testemunhos conhecidos. Esta prática, embora fundada nos princípios básicos do lachmannismo, corre o risco de resultar numa reunião de textos arbitrária, sem o editor levar em conta o estudo do manuscrito na sua individualidade. No entanto, esta análise é essencial tanto pelas provas externas de que o manuscrito é véculo, como pelas suas características de verdadeira edição antiga, e organizada, portanto, com base em critérios que merecem ser identificados e, eventualmente, aproveitados.

Desde alguns anos, sobretudo os especialistas de línguas d'oc e d'oïl, têm empreendido estudos sistemáticos sobre os cancioneiros mais importantes, embora de um ponto de vista mais codicológico do que lingüístico. Quanto aos três cancioneiros da lírica galego-portuguesa, que constituem, aliás, uma tradição muito mais compacta, já há muito que eles têm sido objeto de investigações particulares. Entretanto, após mais de meio século de edições trovadorescas organizadas, em particular, pela escola filológica italiana, com base na individualidade do autor,¹³⁵ é tempo, talvez, de regressar à organicidade do cancioneiro, retomando o espírito que animou outrora Francisco Adolfo de Varnhagen e, na sua esteira, Dona Carolina Michaëlis de Vasconcelos.

Esta perspectiva, infelizmente, não encontra atuação na tendência moderna a produzir, no quadro de celebrações de aniversários, ou de outras operações mais político-financeiras do que culturais, antologias ou recolhas tão vastas quanto desprovidas de qualquer critério científico, sendo prática normal a introdução mais ou menos explícita, por parte dos organizadores, de retoques e manipulações a cargo de edições já existentes, nem sempre, aliás, fidedignas.

¹³⁵ O que também obedece a razões meramente práticas: a edição crítica de um trovador, conforme o costume cultivado em paralelo no âmbito da filologia românica, continua a ser julgada uma peça indispensável no 'dossier' de quem pretende candidatar-se a um posto na carreira académica, pelo menos na Itália.

CAPÍTULO 5

A filologia dos impressos

5.1. A bibliografia textual ('bibliography')

É Jorge de Sena o primeiro estudioso português que, numa nota de rodapé, apontou para a necessidade de o filólogo tirar proveito dos instrumentos da bibliografia textual no trabalho de edição crítica.

Cf. Rodrigues 1982:641, com remissão para Ivo Castro. Com efeito, a prática do prof. Castro ressentia-se parcialmente da influência da 'bibliography' anglo-saxónica, cujos conhecimentos ele próprio contribuiu para difundir em Portugal. Em Itália, a difusão dos métodos da bibliografia textual começa em 1980, com a publicação dum ensaio de Conor Fahy.¹³⁶

Elaborada por Greg e Bowers num longo período de reflexão, a partir do primeiro conflito mundial, a 'bibliography' (isto é, filologia dos textos impressos) versa, na definição de Walter Greg, sobre o estudo e a análise do livro como objeto material originado pelo processo mecânico da imprensa.¹³⁷ Trata-se, propriamente, da arte de tirar de um livro até ao último pingão de informação relativa aos processos mecânicos de impressão,¹³⁸ com vista a determinar, da forma mais exata possível, a relação do impresso para com o manuscrito ou a cópia utilizados pelo impressor.

Com certeza, pode a 'bibliography' considerar-se a gramática não apenas da crítica textual, como também da própria investigação literária.¹³⁹ Sumamente

¹³⁶ *Introduzione alla «bibliografia testuale»*, «La Bibliofilia», 82 (1980), 151-181; logo in Id. 1988:33-63. Em 1987 tinha saído, nesse ínterim, o manual de Stoppelli 1987. Vejam-se, agora, as contribuições recolhidas em Sorella 1998.

¹³⁷ «Bibliography is the study of books as tangible objects. It examines the materials of which they are made and the manner in which these materials are put together» (Greg 1914).

¹³⁸ Sobre a noção de 'texto tipográfico', bem como sobre a cadeia de transformações sofridas pelo texto literário em tipografia, veja-se Quondam 1983.

¹³⁹ Conforme aponta Bowers, estas definições constituíam frases recorrentes («ringing phrases» ou «acute phrases») nas aulas do seu mestre Greg. Para a distinção entre 'descriptive bibliography' e 'textual bibliography' cf. Bowers 1975:43-45.

desejável, a reunião das duas competências, a bibliografia e a crítica textuais, seria julgada um raro exemplo de «two souls in body one».

A bibliografia textual corresponde à exigência, particularmente aguda nos anos 40, de um regresso à integridade do texto («purity of text»), de mais a mais reivindicado pelos estudiosos da literatura, que estavam animados pela vontade de recuperar, na medida do possível, os textos na sua forma original.¹⁴⁰ Acresce a necessidade de contrastar a impaciência dos críticos para com as minúcias que ocupam o trabalho do filólogo, bem como a sua aspiração, mais ou menos incôncisa, a dispor de um texto, qualquer que seja a sua fiabilidade, para servir de suporte («a peg») às suas considerações literárias (Bowers 1975:35).

No campo da crítica textual aplicada a livros impressos, Bowers (ib.:20) distingue quatro principais linhas de investigação:

- 1) autoria, origem, características do manuscrito perdido que é responsável, em tudo ou em parte, pelo livro impresso;
- 2) análise crítica dos textos que se encontram, quer em manuscritos conhecidos, quer em exemplares impressos;
- 3) a árdua tarefa de identificar as revisões autorais (isto é, provenientes de uma cópia revisada pelo autor e utilizada como base da edição), separando-as do conjunto de alterações devidas ora ao compositor (isto é, o operário em contato imediato com a cópia arquetipa, que foi a base da impressão), ora ao corretor das provas, ora ao responsável da casa de edição;
- 4) vários estudos especializados, com vista a aprofundar o conhecimento do texto (p.ex. testes lexicais no intuito de discernir a autoria do plágio; testes métricos, incluindo o exame de versos irregulares ou incompletos, sílabas a mais, oscilação entre prosa e verso livre, etc.).

Colação dos exemplares impressos

«Durante os primeiros séculos da tipografia, a composição e a impressão do livro eram operações oficinais, quando não artesanais, oferecendo tantas ou ainda mais oportunidades de introdução de erros que a cópia manuscrita» (Castro 1981:385-6). Assim, não é raro o caso de se encontrarem, no âmbito da mesma obra impressa, exemplares portadores de «variantes internas».¹⁴¹

¹⁴⁰ Assim, p.ex., é muito relevante, para a correta avaliação da sensibilidade de Hamlet, bem como da sua maneira de agir em duas cenas da tragédia, poder o crítico estabelecer, com base em dados cientificamente determinados, se ele julgava a sua própria carne *solid*, conforme a lição do Folio, ou *sallied* (i.e., *sullied*) como têm os Quartos (Bowers 1975:436).

¹⁴¹ Daí a necessidade de uma colação que há de, na medida do possível, ser completa: cf. Rodrigues 1982:644-5, 647; Bleuca 1990:174; Fahy 1988 :105-112.

O estudo de variantes deste tipo tem-se aprofundado, de forma particular, na bibliografia anglo-saxónica, por elas desempenharem um papel importante, do ponto de vista do estabelecimento textual, nos exemplares que restam da célebre edição 'in folio' dos dramas de Shakespeare, único testemunho disponível da vontade do autor, na ausência, quer de autógrafos, quer de uma tradição manuscrita paralela.

Várias possibilidades de corruptela durante o processo da imprensa são apontadas em Rodrigues 1982:643 e Bleuca 1990:172-3; em particular (como já vimos no caso de Ariosto): «Ocurría con frecuencia que, una vez impresos varios ejemplares de un mismo pliego, se advertía un error y se subsanaba en el molde, pero los pliegos ya impresos, dado el valor del papel, no se destruían».

Em Ecl. III, 1,71 de António Ferreira, encontra-se um erro que não aparece na 'errata', sendo contudo corrigido pelos tipógrafos numa parte dos exemplares: onde o exemplar de Oxford tem *fortua*, palavra sem sentido, os exemplares da BNL têm *furtava* (Earle 2000 :30, nota 22).

No caso da primeira edição das *Rimas* de Camões, destacam-se, como já vimos, até 6 categorias de variantes (v. supra, p.22). Na sua edição de Damião de Góis, Rodrigues distinguiu entre dois tipos de correções relativas ao exemplar completo da primeira edição, escolhido como 'copy-text': «aquelas que tinham a intenção de alterar o conteúdo significativo do texto, correspondendo, como dissemos, ao *estado segundo*, e aquelas que o revisor introduziu para corrigir lapsos, correspondendo ao *estado revisto*» (Rodrigues 1982:44; cf. infra, p.141).

Da *Docena Parte* das comédias de Lope de Vega constam duas edições, e exemplares com variantes existem em vários folhetos da primeira edição. Várias comédias de Lope também sofreram alterações, ao originar-se de autógrafos ou de cópias que tiveram passado anteriormente pelas mãos dos diretores de companhias aos quais Lope – e, no geral, os dramaturgos do séc.XVII – as tinham vendido (Bleuca 1990:190).

Uma situação parecida foi descrita por Bowers 1975:28-32, a partir do cotejo entre as duas edições contemporâneas do *Wild Gallant* de Dryden (1669).¹⁴²

Relativamente a *Os Lusíadas*, o estudo comparativo sobre 18 exemplares da 'princeps' provou a existência de exemplares de transição entre os dois pelicanos, sendo a coexistência das duas edições comprovada por três erros constantes e pela frequência de intercalações (Jackson 1991).

¹⁴² Mostrando como o hábito de, no mesmo tempo, imprimir as folhas e corrigir as provas, pôde originar a produção de variantes no interior da mesma edição (cf. ib.:365).

Os Lusíadas constituem, talvez, o exemplo mais ilustre duma verdade que muitas vezes se omite de precisar: nem todos os exemplares de um mesmo livro impresso são idênticos.¹⁴³

«*Os Lusíadas* têm diversas edições chamadas críticas; mas se-lô-ão de fato, se não estão esclarecidos os problemas bibliográficos relacionados com os exemplares datados de 1572?» (Castro-Ramos 1986:114). Uma primeira tentativa de responder a esta questão primordial foi levada a cabo por Spaggiari 1998b. A conclusão que ressalta da sua pesquisa «é que a grafia de E é muito mais regularizada com respeito a Ee, mas as divergências não apontam necessariamente na direção de uma grafia mais *moderna*: ao contrário, várias intervenções restauraram a grafia mais antiga», por exemplo no caso das desinências verbais *-ão/-am*, que «constituem uma verdadeira oposição no sistema gráfico das duas primeiras edições d'*Os Lusíadas*».

Segundo Spaggiari, «é possível formular a hipótese de que E tenha corrigido, programaticamente, as oscilações mais numerosas presentes em Ee, restaurando em parte uma grafia mais conservadora. Os indícios gráficos, portanto, vêm corroborar a suposta prioridade de Ee com respeito a E, confirmando a vontade inexpressa desta segunda 'editio princeps' de corrigir os erros patentes e também o aspecto gráfico da primeira publicação». É significativo o fato de as emendas dizerem respeito sobretudo às palavras em rima, bem como os erros esquecidos serem mais frequentes nos dois cantos finais, «o que acreditaria a hipótese de uma segunda 'editio princeps' publicada no mesmo ano de 1572 (ou pouco depois, mas com a mesma data), depois de ter-se esgotado a primeira. No momento de reeditar a obra, que tivera tanto êxito, uma parte dos erros tipográficos mais evidentes foram tacitamente corrigidos e a veste gráfica suplantou uma primeira normalização».

Derivação 'linear' e 'radial'

Os bibliógrafos distinguem entre derivação 'linear' e 'radial', esta última implicando a coexistência de autoridades independentes em regime de emulação.

O termo de irradiação a partir de um antecessor perdido («independently radiating texts from the same lost document»: Bowers 1975:505-7) aplica-se sempre que a relação genética entre dois textos não seja nem linear nem deri-

¹⁴³ Ademais, sempre é preciso distinguir entre uma segunda edição, e uma emissão distinta da primeira edição (o termo foi introduzido por J. Moll a partir da terminologia em uso na 'bibliography').

vada: isto significa que ambos provêm, cada um por sua parte, de dois documentos independentes.

Seja linear ou radial, toda derivação pode ser representada em termos sensivelmente comparáveis aos que se aplicam às categorias clássicas de arquétipo e original. Assim, no caso, absolutamente vulgar na ecdótica americana do séc.XX, de publicação simultânea em vários jornais, os ramos da árvore genealógica correspondem aos documentos conservados, comparáveis a outras tantas linhas independentes irradiando de X, «the lost archetype».

Um bom exemplo de arquétipo é implicitamente assinalado por Bowers (1975:472) na novela de Crane *A Grey Sleeve*, onde os documentos existentes não autorizam a reconstrução de uma cópia autoral a limpo, mas sim apenas duma etapa intermédia entre o manuscrito e os textos publicados nos jornais. Esta etapa corresponde às provas perdidas, as quais ficam pelo menos um degrau aquém do manuscrito holografo ('escrito pelo próprio autor'). Por conseguinte, o editor tem que contar com a provável intervenção do tipógrafo, que normalmente acaba por dar origem a uma versão modificada, conforme as normas editoriais da sua casa de edição.

O resultado final do processo de comparação é, portanto, um texto compósito que, no conjunto de seus detalhes, não corresponde a qualquer dos documentos existentes. E com razão: uma vez que se dá a possibilidade de reconstruir o texto das provas originárias, aproximando-se do autógrafo muito mais do que qualquer documento existente, o editor seria, sem dúvida nenhuma, extraordinariamente «narrow minded» (bitolado), se, por um escrúpulo supinamente bédierista,¹⁴⁴ tomasse a decisão de imprimir, em lugar dum texto reconstruído, o mais correto entre os documentos disponíveis.

'Cópia ideal' e 'texto ideal'

Em geral, objetivo da bibliografia textual é a fixação da 'ideal copy'. O termo refere-se ao conjunto dos exemplares disponíveis da edição visada, e, portanto, ao conjunto das variantes documentadas (Tanselle 1980). Categoria primordial na bibliografia anglo-americana, a 'cópia ideal', mesmo que não deva ser confundida com o 'texto ideal', corresponde, na substância, à noção clássica de arquétipo: a analogia com o debate entre bédierismo e neolachmannismo aparece, com efeito, gritante.

«È opportuno riservare il nome di archetipo all'oggetto ricostruito, cioè l'antenato comune all'intera tradizione, in quanto distinto dall'originale perché già

¹⁴⁴ «in the name of pedantry» (Bowers 1975:500-2).

corrotto» (Contini 1986:21). No caso dos impressos, também seria oportuno distinguir, na medida do possível, entre cópia de autor e cópia de tipografia, uma correspondendo ao original, outra ao arquétipo da tradição (SLI 2001:648, nota 32).

O 'texto ideal' é, por sua vez, um texto crítico capaz de refletir a vontade do autor, de forma mais fiel do que qualquer manuscrito, ou cópia impressa, existente. O escopo visado é, propriamente, «o derradeiro ato de escrita autoral, a manifestação da última intenção do autor (a não confundir com intenção final; é longa a discussão 'intencional' na bibliografia anglo-saxônica, mas incipiente na área românica)» (Castro 1995:520). O procedimento (o único cientificamente correto) consiste em o editor se aproximar da 'authority' mais um passo do que qualquer documento conservado. Isto corresponde, também, à exigência de o texto crítico retratar, na medida do possível, a completa intenção do autor, não simplesmente um segmento dela, o que daria origem a uma reconstrução inevitavelmente imperfeita.¹⁴⁵

No âmbito dos textos ingleses impressos nos séculos XVI e XVII, o critério algo acrítico da última edição do autor em vida¹⁴⁶ foi substituído pela identificação do texto impresso mais próximo do manuscrito autoral, o que finalmente designa «a primeira edição autorizada». Chama-se autorizada uma edição que deriva dum manuscrito autoral quer em linha direta, quer pelo intermédio de uma transcrição. Uma edição mais tardia, derivada da primeira, também pode, embora de forma mais aproximada, dizer-se autorizada, posto que contenha traços de revisão que remontam, de qualquer forma, ao autor.

No caso de apenas existir uma edição derivada do manuscrito, sendo as demais simples reimpressões ('reprints'), a escolha é automática. A dificuldade surge no caso de a autenticidade estar presente em mais de uma edição: p.ex., uma edição tardia pode, como acima foi dito, remontar a um manuscrito independente ou, conforme um modelo talvez mais comum, a uma cópia revisada de uma impressão antecedente autorizada pelo próprio autor.¹⁴⁷

Em época sucessiva à publicação da obra, e ressalvando casos extremos de remodelação, normalmente o autor anota ou interfolia¹⁴⁸ uma cópia duma

¹⁴⁵ Bowers 1975:515, nota 30; ib.:527. Neste contexto, é significativo o estudioso imputar a Lachmann o que normalmente se costuma atribuir à prática bédieriana (isto é, o critério de editar um texto a partir da identificação do testemunho considerado como o melhor).

¹⁴⁶ «The 'last-edition-in-the-author's-lifetime' fallacy» (Bowers 1975:448).

¹⁴⁷ P.ex., o Folio produzido a partir dum Quarto com anotações tiradas dum bom manuscrito, no intento de melhorar a qualidade da edição impressa. Outra possibilidade: o recurso a um manuscrito no intuito, ora de substituir as páginas faltas do impresso, ora de integrar uma maior quantia de material adicional.

¹⁴⁸ Interfoliar, ou pôr entrefolhas, isto é, folhas que se intercalam entre as páginas impressas de um livro, para fazer anotações ou acréscimos.

impressão precedente. A revisão também pode surgir duma colação com um documento autoral, feita por um copista (é o caso do Folio de *Troilus and Cressida*). Qualquer que seja o caso, a revisão duma precedente edição produz um texto derivado de forma linear, destinado a servir de cópia para a impressão sucessiva, originando necessariamente uma mescla («merging») de dois tipos de autoridade.

Em todo o caso em que haja uma variante entre edições distintas, o problema consiste na identificação da sua origem: no plano teórico, a variante tanto pode ser o produto de uma corruptela, como, pelo contrário, corresponder a um elemento autoral recém-introduzido. Fala-se, neste caso, de «entrance of fresh authority», o termo de 'autoridade' designando toda correção, ou revisão, que emana do autor, quer diretamente, quer por contaminação entre o impresso e qualquer manuscrito autorizado.

Conforme a extensão e a importância da revisão autoral, existem na filologia elisabetana dois modelos principais. Assim, os textos de Shakespeare dividem-se, grosso modo, em duas categorias, consoante o texto corresponda a uma versão corrupta, que foi logo corrigida, ou fique, então, disponível em duas versões igualmente autorais.

De qualquer forma, a primeira tarefa da crítica textual é dar resposta à questão de se dois impressos têm que ser considerados como colaterais, cada um remontando a um manuscrito diferente, ou, pelo contrário, como parcialmente derivados um do outro.

Autoridade múltipla

Fala-se em autoridade múltipla ou mista ('multiple authority') dum texto, sempre que exista mais de um documento que remonta, em todo ou em parte, quer de forma imediata, quer através de antecedentes perdidos, a um autógrafa autoral.

Como exemplo pode servir o Quarto de *Othello* (1622) que, segundo os estudiosos, foi impresso a partir de um manuscrito, talvez autógrafo, correspondente a um estádio de composição precedente, ao passo que a cópia donde originou o First Folio corresponde a um manuscrito mais recente, objeto de revisão autoral. Este manuscrito, antes emanando dum escriba que do próprio autor, é susceptível de conter um número de alterações que veio ajuntando-se à dupla camada de erros, ou seja, ao resultado normal de dois processos de transmissão. Ademais, consta que a cópia tipográfica do Folio era um exemplar do Quarto anotado pelo copista, e

logo adaptado com vista a organizar um manuscrito teatral. Portanto, embora o Folio represente uma forma de texto mais próximo, em geral, à última intenção do autor, situa-se neste caso, com relação ao Quarto, a maior distância do autógrafo, que já fora, para mais, objeto de revisão. Trata-se, portanto, de um caso típico de autoridade mista, que, no plano editorial, pretende um tratamento eclético.

Claro que a autoridade múltipla produz necessariamente um texto eclético. Na ausência de contaminação, o termo mais correto não é emenda, mas sim seleção: com efeito, a edição eclética há de ser definida em termos de seleção de variantes entre dois ou mais textos autorizados. Assim, caso esteja o editor em presença de duas ou mais versões autorizadas, o objetivo maior é encaminhar dentro de limites precisos o juízo crítico, na hora de escolher a lição definitiva.

A situação ideal é de o editor trabalhar num campo restrito, em que a sua escolha seja inspirada e dirigida por critérios mais científicos do que estéticos.¹⁴⁹ A possibilidade de comparação entre vários testemunhos protege o editor da álea da arbitrariedade. Em face de um texto único, o editor nunca, ou muito raro, terá a certeza de reconstituir o original na sua autenticidade, anterior à corrupção. No caso de autoridade múltipla, a demonstração pode, pelo contrário, tornar-se viável.

Texto de base ('copy-text')

Na filologia dos autores elisabetanos, a relevância da oposição entre substância e forma repousa sobretudo na falta de coincidência entre a edição mais autorizada no tocante à forma, e a edição mais fiável no que respeita às variantes substantivas.

Os problemas causados pela irradiação ('radiation') são, como é sabido, a regra nos manuscritos clássicos ou medievais;¹⁵⁰ naquele domínio da filologia, devido às enormes dificuldades linguísticas, bem como à distância que separa as cópias do original, o problema do 'copy-text' só muito raro pode ser encarado em termos de recuperação da roupagem formal originária. Bem pelo contrário, em bibliografia a escolha do 'copy-text' é ditada a partir das variantes formais ('accidentals'), cuja autoridade depende da relativa proximidade genética do manuscrito perdido.

¹⁴⁹ «more by bibliographical than by critical, which is to say by mere tasteful, criteria» (Bowers 1975:430-2).

¹⁵⁰ Cabe recordar que uma das primeiras questões a resolver, no advento da bibliografia textual, foi a necessidade, proclamada por Greg em várias ocasiões, de evitar qualquer confusão com os métodos da filologia clássica, mais adequados aos manuscritos do que aos impressos.

A teoria do 'copy-text' tem sido elaborada por McKerrow e Greg,¹⁵¹ com base na tradição de Shakespeare, que normalmente repousa numa relação linear entre texto primário e texto revisado («linear-derived rationale»). Ela não é, como já foi dito acima, adequada no caso de derivação radial, bastante raro, aliás, na tradição de Shakespeare: com efeito, a questão da pré-história, e da autoridade, dos manuscritos perdidos antecedentes aos impressos disponíveis, só tem sido levantada em casos isolados, como os de *Hamlet* ou de *Othello*.

Do ponto de vista meramente formal, a primeira edição é, normalmente, a mais próxima do original, tendo sofrido o mínimo de interferências por parte do copista ou do editor. Daí a necessidade metodológica de um texto eclético, preferível, em regra, à decisão de tomar como base uma edição revisada.¹⁵² Em suma, segundo a teoria de Greg,¹⁵³ o editor tem que se apoiar, pela roupagem formal do texto, na edição mais antiga procedente de um manuscrito autoral, nela introduzindo as variantes substantivas, bem como as outras alterações, presentes na edição revisada, cada vez que seu juízo crítico as considerar como autorais.

Uma vez identificada a primeira edição, o crítico tem que testar a sua integridade, bem como as diferenças entre as cópias existentes, em termos de variantes, supressões, substituições, com vista a reintegrar a textura original. Trata-se de uma espécie de contrapeso em face daquilo que Greg chama «a tirania do 'copy-text'»,¹⁵⁴ na medida em que este pode incentivar a abnegação da responsabilidade editorial.¹⁵⁵

Bowers (1975:466ss.) intenta clarificar, com respeito à doutrina de Greg, o problema da escolha do suporte gráfico no caso de autoridade múltipla por irradiação («radiating multiple authority»). Segundo Bowers, a solução mais econômica consiste em escolher, dentro do grupo de textos, o indivíduo que, no tocante aos 'accidentals', resultar, no geral, o mais próximo com respeito ao comum antecessor perdido («the lost, common printer's copy»): este é que vai funcionar de texto de base para toda emenda que for necessário introduzir no texto reconstruído. Trata-se, em conclusão, do indivíduo que demandará o menor número possível de alterações, e por conseguinte, o aparato mais reduzido.

¹⁵¹ Na verdade, o termo foi introduzido por R.B. McKerrow, na sua edição *The Works of Thomas Nashe*, London, A.H. Bullen, 1904, p.xxiv.

¹⁵² Bowers 1975:359-362; ib.:452.

¹⁵³ Cf. Greg 1950-51, teoria elaborada com base em McKerrow 1939:17-18.

¹⁵⁴ Em torno deste problema veja-se a revisão de Maas 1943.

¹⁵⁵ Evidente a comparação com a oportunidade metodológica de esquivar, ou pelo menos, de limitar, a teoria bédierista do 'bom manuscrito'.

Escolhido com base na autoridade das variantes formais, um ‘copy-text’ não deixa de ser, como dissemos acima, um mero suporte («a peg») para o aparato das variantes. Com efeito, no tocante às substantivas, já vimos como um documento mais distante pode guardá-las de forma mais fiel do que um documento cronologicamente mais próximo (ou, para falarmos em termos lachmannianos: ‘recentior non deterior’). Desta forma é que, nos Estados Unidos, se tem resolvido a antiga controversia entre Lachmann e Housman.¹⁵⁶

Revisão autoral

Na fenomenologia da revisão autoral, é oportuno distinguir entre pré-publicação e pós-publicação. Antes da publicação, não faltam exemplos de revisão autoral durante a tiragem; um dos casos mais conhecidos, na literatura italiana, é o de Ariosto, que, durante a impressão, costumava introduzir correções ou aperfeiçoamentos de caráter lingüístico ou estilístico. O exemplo de Ariosto ilustra a nova sensibilidade dos autores do Renascimento italiano perante a moderna tecnologia do livro: conscientes do estatuto ‘definitivo’ que caracteriza a obra impressa, reproduzida em série, com respeito à tradição manuscrita, os autores mais cuidadosos procuram agora vigiar pessoalmente as várias etapas de produção do livro, com vista a evitar a introdução de erros ou interpolações.

Com efeito, a nova tecnologia da imprensa obrigou os autores a acabar, de forma definitiva, com a atitude de quem, como Petrarca, podia impunemente guardar suas obras na gaveta durante anos, submetendo-as a um processo contínuo de revisão e de aperfeiçoamento, e mesmo fazendo circular redações provisórias. A invenção da imprensa determinou a crise do ‘work in progress’ e o começo duma nova época, caracterizada pela noção do texto como de algo relativamente imutável, uma vez fixado numa edição impressa, mesmo realizada às escondidas do autor, ou até contra a vontade dele. Claro que o impresso acabou por adquirir um estatuto definitivo antes desconhecido, e, por conseguinte, uma certa autonomia em relação ao seu próprio autor (SLI 2002:651).

Sempre que dispunha de recursos econômicos, ou do apoio de mecenas, o autor também podia contratar revisores encarregados tanto da correção das provas, como da vigilância do trabalho dos tipógrafos. Na hora de publicar a ‘princeps’ das suas *Prose*, Bembo pôde contar com a ajuda de Cola Bruno, que lhe permitiu fazer valer, mesmo de longe, os seus direitos autorais, e até corrigir à pena um erro, depois da tiragem.

Já vimos como o próprio autor, em lugar do compositor, é que, às vezes, corrigia as provas: a este propósito, Bleuca menciona o caso de Juan Boscán, de cuja primeira edição os exemplares apresentam, com efeito, algumas variantes.¹⁵⁷

Outro exemplo (ib.:61) são as *Anotaciones* de Fernando de Herrera às obras de Garcilaso, edição saída em Sevilha no ano de 1580, e cuidadosamente vigiada pelo autor, que teve até o escrúpulo de corrigir as gralhas de sua própria mão (cf. também ib.:174, 189). Uma vez desaparecido o manuscrito autógrafa, claro que a edição sevilhana passa a ser o testemunho principal, muito embora contivesse vários erros que passaram inadvertidos ao autor, apesar do cuidado por ele posto na correção. É evidente, neste caso, que o original de Herrera terá que ser reconstruído a partir dos exemplares existentes da edição sevilhana, após as devidas diligências de cotejo e correção, com vista a apurar o texto dos erros infiltrados por inadvertência, quer do compositor, quer do autor em função de revisor. O original assim reconstruído será um texto ideal, embora nunca fisicamente tivesse existido. Mais um caso típico está representado por *Don Álvaro* do Duque de Rivas, cuja redação definitiva – de fato, algumas leves correções – se levou a cabo sobre uma edição recheada de erros devidos à imprensa (Bleuca 1974:51-53).

Falando em geral, é tarefa sempre muito árdua convencer um crítico literário, só provido de uma consciência embrionária dos problemas relativos às variantes formais, da importância de alguns princípios básicos como os seguintes: o autor normalmente não escolheu a sua própria grafia, e só muito raro revisou as provas; tendo-as mesmo revisado, nunca se poderá afirmar com certeza ter ele aprovado cada minúcia dos ‘accidentals’; finalmente, um livro impresso, longe de corresponder a um fac-símile, é apenas uma reprodução falível do manuscrito autoral (Bowers 1975:35).

Na maioria dos casos de revisão autoral, o autor trabalha sobre um exemplar impresso que nem sempre pertence à primeira edição, e mesmo pertencendo, sempre há de se levar em conta que não existem edições isentas de erros.¹⁵⁸

Assim, a edição dos *Sueños* (Madrid, 1631), que o próprio Quevedo admite como autêntica, não deixa de estar baseada numa edição anterior que não fora autorizada pelo autor, nem sequer correspondendo à ‘princeps’ impressa em Barcelona (Bleuca 1990:190). Variantes autorais, aliás, não diretamente atestadas, têm sido identificadas para além de qualquer dúvida (graças à comparação com as correções autorais

¹⁵⁷ Bleuca 1990:173 ; cf. Rivers 1964 :xiii.

¹⁵⁸ Lembre-se a existência, na filologia medieval, de casos sensivelmente análogos, como a dupla revisão a que Langland submeteu o seu poema *Piers Plowman*.

¹⁵⁶ Cf. Bowers 1975:512, nota 28 ; Tanselle 1975. E veja-se o estudo clássico de Housman 1921.

na passagem de uma para outra edição do *Orlando Furioso* nos *Cinque Canti* de Ludovico Ariosto (Segre 1966).

Com efeito, não são muitos nessa época os autores cuja revisão foi tão esculpida até atingir o próprio nível dos 'accidentals'. Em regra geral, o autor concentra-se na revisão das variantes substantivas, aceitando passivamente a roupagem formal, sempre que esta, evidentemente, não chegue a desfigurar o original.¹⁵⁹ Por isso é que Bowers critica, nos editores de autores modernos, a tendência para rejeitar a roupagem gráfica do manuscrito, sob o pretexto de ter o autor aprovado as intervenções adotadas pela livraria editora. No recuso o princípio da divisão de autoridade («Greg's principle of devided authority»), estes críticos acabam por aceitar a uniformidade, e conformidade, do estilo editorial («printig-house styling»), à preferência das variantes formais adotadas pelo autor, as quais, apesar de tudo, não deixam de constituir parte integrante da sua mensagem (1972:458).

Estilo editorial

Em Itália, a partir da primeira década de Quinhentos, a edição de textos vulgares começa a tomar as dimensões dum fenómeno industrial, que, no âmbito da língua, tende a impor o respeito de regras bastante estritas, com vista a criar uma crescente homologiação. Um dos resultados deste processo é o alargamento progressivo da distância entre escrita manual e impressão, a ponto de poder-se falar de uma verdadeira 'tradução' dum registro para outro. Por isso, o autor, mesmo a seu despeito, é cada vez mais obrigado a colaborar com o revisor tipográfico, nova figura profissional no universo da produção cultural, cuja importância e influência viram aumentando rapidamente. As intervenções editoriais visam, em regra, à normalização lingüística dos textos com base no padrão do toscano literário, consoante a proposta de Bembo em suas *Prose* (1525).

Após 1525, mesmo as obras dos autores mais reputados, quais o *Cortegiano* de Castiglione, o *Galateo* de Casa, o *Dialogo delle lingue* de Speroni, não puderam escapar à revisão, às vezes bem radical, feita pelos profissionais do estilo tipográfico, capazes de dominar o toscano literário, espécie de língua ideal, baseada em pressupostos essencialmente teóricos. Por meio duma constante atividade de manipu-

lação, no âmbito da língua e do estilo, e mau grado aos frequentes protestos dos autores, as tipografias italianas conseguiram, no decurso de duas décadas, impor e generalizar um modelo unificado de língua literária.

Nesta situação, não admira que muitos autores preferiram servir-se de tipografias menos conhecidas, e menos dotadas em recursos tecnológicos, pois isto lhes permitia vigiar pessoalmente os processos de impressão, como também limitar os riscos de normalização no que respeita à roupagem do texto. O próprio Ariosto, antes de contactar qualquer reputado editor de Veneza, preferiu cuidar pessoalmente, em Ferrara, da impressão do seu poema, acabando afinal, contudo, por se conformar à norma bembiana (Migliorini 1957). Com efeito, a tradição impressa do *Furioso* apresenta vastos problemas de estratificação redacional. Em particular, a elaboração levada a cabo pelo autor, no plano, quer da língua, quer do estilo, ficou muitas vezes ocultada pelas correções e revisões tipográficas, introduzidas já no decurso do séc. XVI.¹⁶⁰

As três edições autorais do *Furioso* saíram em 1516, 1521 e 1532: a última depende de um exemplar da edição precedente, provido de correções e interpolações (Debenedetti-Segre 1960). Entre as cópias de 1532 chegadas até nós, Debenedetti conseguiu identificar dois tipos diferentes, um dos quais apresenta 78 oitavas redigidas de forma ainda imperfeita: o próprio Ariosto (que, aliás, não hesitou em vender os exemplares incorretos) interveio no trabalho da tipografia, introduzindo suas correções até depois da revisão das provas. Em época mais recente (1989), Conon Fahy conseguiu descrever o 'exemplar ideal' de 1532, situando a folha com as correções. Debenedetti publicou, também, em 1937, os chamados fragmentos autógrafos relativos ao poema. O mais notável dos fragmentos recusados pelo autor é conhecido sob o título de *Cinque canti*.

Um exemplo de normalização gráfica, aceite pelo próprio autor, é a primeira das duas redações de *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* de Giorgio Vasari, publicada em 1550 em Florença por «Lorenzo Torrentino impressor ducale» (Stussi 1988:100-1).¹⁶¹ O mesmo Torrentino, ao imprimir em 1548-9 em Florença a edição póstuma das *Prose della volgar lingua* de Bembo, introduziu algumas alterações lingüísticas no texto, com vista à adaptá-lo às idéias de Varchi.

¹⁶⁰ Assim, muitas das formas 'corretas' que caracterizam o in-quarto da edição Gioliti (1548), com o *Furioso* e os *Cinque canti*, talvez sejam da responsabilidade de Ludovico Dolce, ou de outros revisores.

¹⁶¹ Vasari pediu a colaboração de Varchi e de outros amigos, não apenas antes da preparação da cópia para a tipografia, como também durante a tiragem.

¹⁵⁹ A propósito, Bowers fornece uma quantidade de exemplos esclarecedores, entre os quais cabe assinalar os de Jonson (Bowers 1975:283, e nota 20), Dryden (ib.:455, nota 13), Henry Fielding na revisão das provas da sua novela *Tom Jones* (ib.:491).

Na carta dedicatória a Cosimo dei Medici, Varchi atribui ao autor falecido a vontade de exaltar a língua de Florença, bem como a glória da dinastia Medici. Na realidade, trata-se de uma operação não apenas cultural, como também comercial e política, no intuito de Florença recuperar o prestígio de capital lingüística, na hora em que esta primazia estava a ser questionada por Veneza, centro de importantes atividades filológicas e editoriais. Com efeito, posto que os revisores mais autorizados e ilustres trabalhavam em Veneza, o codicólogo Petrucci, falando dos impressos italianos de Quinhentos, pôde cunhar a acertada fórmula «*lingua toscana in libro veneziano*».

Ainda que num quadro histórico e cultural bem diferente, o editor de textos elisabetanos também tinha que lidar com a tendência do compositor para sobrepor ao texto o próprio sistema gráfico-lingüístico, sendo, porém, até certo ponto influenciado por ele. Como o estilo da composição tipográfica tende para a convencionalidade, em face de um 'accidental' fora do comum, a maioria dos tipógrafos optava para a grafia estandardizada, com o resultado de a lição autêntica só ser guardada por alguns testemunhos, quer particularmente escrupulosos, quer particularmente indiferentes.¹⁶²

Reconstrução da roupagem formal

Até ao fim do séc. XVII, os traços característicos dos diferentes compositores ingleses podem ser identificados com bastante certeza, e para além desta pátina, é possível, através de um exame detido dos resíduos, descobrir os indícios de revisões autorais. A pesquisa é, no entanto, dificultada (sempre que não se trate de erros gritantes) pela indiferença costumeira do autor perante a imposição da roupagem tipográfica.

Em geral, a sucessão de «modernizations, misinterpretations, and rationalizations» introduzida a cada reimpressão, infiltra no texto uma quantia de variantes inautênticas por cada variante legítima eventualmente introduzida pelo autor (Bowers 1975:282). Daí a tentativa, normalmente desesperada, do crítico textual, de penetrar para além do écran constituído pelas camadas sucessivas das transcrições e modificações de estilo introduzidas às vezes por diferentes compositores que trabalharam no mesmo texto. A identificação torna-se mais segura no séc. XVIII, devido ao fato de os compositores trabalharem com maior escrupulo, depois da «regularization of spelling».

No plano formal, conforme já dissemos, a adoção dum texto de base convencional é, na filologia inglesa, a prática mais freqüente. Entretanto, McKerrow

interrogou-se sobre a conveniência de normalizar a roupagem textual de Shakespeare, não por via de modernização, mas sim de estandardização interna.

Seu intento não era a reconstrução da roupagem gráfica do original (tentativa, aliás, impossível, devido à falta de uniformidade própria de qualquer autor do período elisabetano), mas sim a possibilidade de adotar «a kind of standard Elizabethan» suscetível de ser aplicada a qualquer autor, algo, em suma, parecido à maneira com que os editores costumam normalizar os textos do Middle English.

Bowers fala, pelo contrário, na possibilidade de o editor regularizar os 'accidentals' em conformidade com um tipo único, desde que seja possível demonstrar que pertenceu ao autor.¹⁶³ O problema, como veremos, apresenta-se em termos análogos no caso das obras líricas quer de Sá de Miranda, de quem possuímos um exemplar autógrafo, quer de Camões, cujo último editor moderno normaliza sistematicamente a escrita conforme os tipos atestados n'Os *Lusíadas*.

Com efeito, na edição crítica dos sonetos de Camões por Leodegário A. de Azevedo Filho, é o cancioneiro de Cristóvão Borges que funciona normalmente como texto de base, figurando nos estemas em acordo ou, mais freqüentemente, em oposição com respeito ao cancioneiro de Luís Franco Correa (CrB é o texto de base de 36 sonetos, LF de 18). Este, pelo contrário, serve normalmente de base para as canções. De qualquer forma, sempre que seja disponível pelo menos um manuscrito, o editor tende a atribuir-lhe a função de texto de base. Esta atitude vem acompanhada pela tendência para privilegiar, de forma sistemática, as variantes substantivas dos testemunhos manuscritos, mesmo nos casos em que estas sejam, quer inferiores, quer equivalentes às dos impressos. No que respeita às variantes formais, o editor corrige-as de forma igualmente sistemática, com vista a adaptá-las às que encontram abonação no poema épico.

Um exemplo bastante claro do método empregado pelo editor fornece-o o soneto XV, transmitido pelos mss. LF e CrB, além dos impressos RH, RI, FS que concordam, no geral, com LF, escolhido como texto de base. Entretanto, as variantes de forma fazem sistematicamente objeto de correção. Assim, nos vv.6-7, as lições de LF *escritura, tromento, engenho* (esta última apoiada pelos impressos), são rejeitadas em favor das variantes correspondentes em CrB, *scriptura tormento ingenho*,

¹⁶³ Bowers 1975:468, nota 25. P.ex., no caso do *Edward II* de Marlowe, a maioria dos compositores grafam a interjeição como *Ah*, com a exceção de um que prefere, às vezes, *A*. Ora, *Ah* é a forma constante no fragmento manuscrito de *The Massacre at Paris* que é, ao que parece, autógrafo de Marlowe.

¹⁶² Bowers 1975:467-8, como corretivo aos levantamentos baseados em considerações puramente estatísticas.

sob o pretexto de que só estas encontram abonação n'Os *Lusiadas*. A tradição deste soneto apresenta, aliás, outro problema. O editor justifica a escolha de LF como base por julgar as variantes substantivas de CrB inferiores, na sua maioria, às do outro ramo. De fato, trata-se muito provavelmente de variantes autorais, o que aconselharia a impressão de duas redações independentes.

Como resultado temos, portanto, um texto crítico que reproduz, na sua maioria, e com muita fidelidade, a substância de um ou outro dos dois manuscritos principais, ficando, entretanto, repleto de colchetes, cada um dos quais assinala uma adequação aos tipos gráficos e fonéticos atestados n'Os *Lusiadas*. Trata-se de um critério que contradiz, de forma evidente, a prática observada pelos editores de textos tanto medievais como quinhentistas, que normalmente escolhem um texto de base, respeitando-o no tocante à roupagem formal.

Além disso, a atitude do editor aparece questionável no plano metodológico. Como vimos acima, os especialistas de bibliografia textual não deixam de chamar a atenção para o desleixo habitual dos autores perante os 'accidentals'. Acresce, no caso de Camões, o fato de nunca ele ter chegado a publicar a sua obra lírica, cuja composição se estende, para mais, num longo lapso de tempo, sendo, com toda a probabilidade, constelada de inúmeros episódios de revisão e reescrita. Numa situação destas, parece-nos mais adequado o critério de respeitar a unidade gráfica do texto de base que for cada vez escolhido.

5.2. Manuscritos e impressos

A tradição lírica

Como dissemos acima, na Europa de Quinhentos, copistas e tipógrafos continuaram a trabalhar em paralelo, a tradição manuscrita guardando seu prestígio, e, em certos domínios, até aumentando-o. Durante um longo período, a circulação manuscrita ficou mesmo a única utilizada nos gêneros literários tradicionalmente cultivados em ambientes restritos, quais a epistolografia e a lírica. Com efeito, muitas razões de ordem histórica, social e econômica motivam o fato de a difusão da poesia lírica continuar a estar ligada, especialmente na península ibérica, à reprodução manuscrita, mesmo vários decênios após a introdução e o desenvolvimento da tipografia.¹⁶⁴

No âmbito dos manuscritos quinhentistas, a tipologia italiana, cujas linhas gerais são também válidas para a península ibérica, apresenta os traços seguintes:

- 1) manuscritos em que o autor elabora os próprios textos, quais o Vienês das *Rime* de Bembo; os autógrafos e os mss. da oficina de Michelangelo (cuja tradição apresenta, aliás, muitos casos de dupla ou tripla redação do mesmo texto); o 'códice dos rascunhos' de Domenico Venier; os numerosos mss. transcritos por Varchi, que se encontram nas bibliotecas de Florença. Trata-se, quer de cópias preparatórias, com vista a organizar edições oficiais, quer, pelo contrário, de edições que se tornaram cópias de trabalho, tais o Marciano que contém a primeira recolha das rimas de Bembo, ou o Magliabechiano de Casa.¹⁶⁵ Além do emprego de manuscritos, pode mesmo acontecer (como no caso de muitos poetas modernos) que uma carta apenas recebida seja logo utilizada como borrão;¹⁶⁶
- 2) manuscritos que representam edições luxuosas da obra de um único autor, como são o ms. de Jena das *Rime* de Trissino (único testemunho alternativo ao impresso);¹⁶⁷ o Rossiano das rimas de Ariosto; os pergaminaços das *Rime* de Bembo ou de Vittoria Colonna. Em Espanha, os exemplos de cancioneiros pessoais limitam-se a poucos autores, tais como Gutierre de Cetina ou Diego Hurtado de Mendoza.

Na vertente dos impressos, a passagem do séc.XV para o século seguinte é marcada, na Itália, pela organização de recolhas de autor, sendo os modelos principais constituídos pelas recolhas poéticas de Trissino, Bembo, Sannazaro, Bernardo Tasso, Luigi Alamanni. A 'princeps' de Trissino (Vicenza, 1529) foi precedida por uma vasta tradição manuscrita (mais de 60 testemunhos, entre os quais um Ambrosiano parcialmente autógrafo, que guarda a primeira forma do 'canzoniere').

As *Rime* de Bembo foram publicadas em Veneza pelo autor em 1530 e, depois de remodeladas e aumentadas, em 1535. Várias rimas compostas posteriormente a esta data tiveram difusão autônoma, quer em manuscritos, quer em impressos. A última recolha que saiu póstuma em Roma (1548), impressa pelos irmãos Dorico, foi organizada por Carlo Gualteruzzi e vigiada, à distância, por Casa. Muito mais complexa é a história redacional: com efeito, o códex Marciano, que representa a primeira forma do 'canzoniere' de Bembo, foi logo utiliza-

¹⁶⁵ Apógrafo composto por várias mãos, logo revisado por Casa, que ali anotou muitas apostilas; este código contém 60 textos em ordem cronológica, que refletem um estado provisório, ao qual se vieram juntando várias rimas compostas em época posterior.

¹⁶⁶ Este é, com efeito, o suporte do rascunho com a primeira redação dum soneto de Bembo (cf. Pertile 1998).

¹⁶⁷ Forma intermediária de 'canzoniere' já próxima da definitiva, apresenta, com respeito ao impresso, alguns erros comuns, parcialmente corrigidos no ms., na sequência duma campanha posterior.

¹⁶⁴ Martins 1986:148; Dasilva 1998; e, para o Quinhentos italiano, Petrucci 1979.

do como cópia de trabalho. Além disso, no longo intervalo entre o Marciano (1510-1) e a 'princeps', temos que contar com uma ampla circulação de poemas bembianos, que às vezes saíram também sob a forma de impressos avulsos.

A tradição das *Rime* de Bembo abrange de forma exemplar todos os traços distintivos da produção literária quinhentista: 1) uma recolha manuscrita do próprio autor, que se torna logo cópia de trabalho; 2) a circulação, quer paralela, quer póstuma, de poemas avulsos, manuscritos ou impressos; 3) a revisão autoral levada a cabo num exemplar da 'princeps';¹⁶⁸ 4) o exemplar manuscrito de trabalho, que, a partir do estado inicial de cópia a limpo, vem acolhendo um número cada vez maior de variantes e apostilas;¹⁶⁹ 5) o diagrama linear dum projeto de autor, cujos traços essenciais já se encontram na 'princeps', e que, na edição póstuma, chega provavelmente a seu acabamento natural;¹⁷⁰ 6) uma quantidade de rimas dispersas ou recusadas, algumas das quais foram recolhidas num apêndice da edição póstuma.

Igualmente exemplar a seqüência das etapas redacionais identificáveis na tradição da *Arcadia* de Sannazaro: primeiro, circularam algumas écloas avulsas; logo, a obra em seu conjunto teve difusão manuscrita, culminando, em 1502, com uma impressão não autorizada feita em Veneza; afinal, saiu em 1504 a 'princeps' organizada por Pietro Summonte, e publicada por Mayr em Nápoles.

Em Espanha, Lope de Vega é alguém que se valeu largamente da imprensa para dar a conhecer a sua obra, «lo que no excluye la difusión manuscrita de sus poesías y su inclusión – anónimas o con atribución – en publicaciones antológicas de amplia circulación» (Moll 1995 :212). O mesmo teve que acontecer no caso de fray Luis de León : a sua obra poética, «que no fue publicada hasta cuarenta años después de su muerte, alcanzó sin embargo una difusión extraordinaria y circuló en numerosos manuscritos, ya en vida del poeta» (García Gil 1988 :121).

No segundo quartel do séc.XVI, iniciou, em Itália, a grande voga das antologias impressas, a partir do modelo oferecido pela chamada «Giuntina di rime antiche» (1527),¹⁷¹ a antologia mais importante sendo constituída pelos nove

volumes organizados por Gabriel Giolito de' Ferrari, e publicados por diferentes editores entre 1545 e 1560.¹⁷² Esta obra deu origem a numerosas imitações e antologias concorrentes (recolhas académicas, recolhas 'in vita' e 'in morte' de damas de corte, recolhas regionais, temáticas, ou limitadas a gêneros e formas métricas particulares). A catalogação e o estudo das antologias, quer manuscritas¹⁷³ quer impressas, talvez nos possam levar ao conhecimento de peças ou recolhas autorais até hoje desconhecidas.

O caso de Torquato Tasso

O caso de Torquato Tasso merece ser tratado à parte, tanto pela sua relação complexa para com os impressores, como por ser a sua obra modelar no quadro da literatura europeia. Além de muito vasta (2814 edições, número só inferior ao da *Commedia* de Dante), e apesar dos cuidados prodigalizados pelo autor, a tradição da obra de Tasso é, no plano editorial, sumamente desconfiável, apresentando traços semelhantes aos que caracterizam a obra lírica de Camões.¹⁷⁴

Na opinião de Tasso, a responsabilidade desta degradação recai sobre a avidez de editores e amigos, interessados em tirarem o máximo proveito do seu estado de doença mental, bem como do seu encarceramento em Sant'Anna. Com efeito, segundo o testemunho de Orazio Urbani, embaixador toscano em Ferrara, em carta de 4 de abril de 1583, os poemas compostos em prisão vieram pouco a pouco divulgando-se, sendo impressos «in diversi luoghi fuori della sua volontà, e per lo più imperfetti, e ripieni d'infinite scorrezioni e alterazioni». No entanto, uma parte de responsabilidade há de também ser atribuída ao próprio autor, que costumava confiar a vários secretários a transcrição de suas obras, para logo revisioná-las de forma rápida, pronto, contudo, a introduzir alterações substantivas na hora da composição das provas tipográficas.

No projeto autoral das *Rime*, Tasso trabalhou em uma repartição temática em «amorose, encomiastiche e sacre». Na realidade, só a recolha juvenil de 1567, publicada em Padova pelos Acadêmicos Eetéreos, bem como o 'canzoniere' dedicado a Lucrezia e Eleonora d'Este, e transmitido por um caderno autógrafa,¹⁷⁵ oferecem garantias suficientes no que respeita à vontade do autor, en-

¹⁶⁸ Com a integração, sem dúvida, de material manuscrito, a nova edição está aumentada de 24 sonetos, alguns dos quais de correspondência com outros autores.

¹⁶⁹ Trata-se do ms. vienense, mencionado acima, que reflete o trabalho do autor pelo menos até 1543-5, conforme atestam algumas apostilas autógrafas, redigidas no estilo de Petrarca.

¹⁷⁰ A edição, cuja estrutura é conforme ao ms. vienense, está organizada em duas seções: a primeira corresponde a um 'canzoniere' rematado por um apêndice de textos de ocasião e de correspondência; a segunda contém as rimas 'in morte'.

¹⁷¹ *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani in dieci libri raccolte*, Firenze, Eredi di Filippo Giunti, 1527 (reimpr. anastática por D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 1977).

¹⁷² Veja-se a descrição bibliográfica de Cerrón Puga 1999.

¹⁷³ Tal a antologia organizada, durante quarenta anos, por Giraldo Cintio num código de Ferrara.

¹⁷⁴ Com certeza, no tocante à produção lírica, Tasso demonstra uma consciência excepcionalmente aguda do seu papel autoral, em comparação ao seu contemporâneo e admirador Camões, que só se preocupou em editar o poema épico, de longe o mais rentável, do ponto de vista das vantagens económicas e do prestígio social.

¹⁷⁵ Edição por Capra 1995.

quanto o remanescente da grande produção da maturidade apresenta problemas editoriais típicos dum 'work in progress', e ainda fica à espera duma solução.

Tasso recusou, com motivo da incorreção formal, bem como da presença de apócrifos, a *Prima* e a *Seconda parte* de suas *Rime* (Veneza, Aldo, 1581 e 1582).¹⁷⁶ Tampouco a *Scielta*, organizada por G.B. Guarini, em Ferrara (1582), não foi aceita por ele.

Entre 1584 e 1585, Tasso transcreveu num manuscrito autógrafo (agora Chigiano) as *Rime amorose*, também preparando análogo coletor para as *encomiastiche*. O fato de cada peça andar acompanhada duma *Espositione* autoral, repleta de citações exegéticas em grego e latim, ocasionou um atraso considerável na impressão: por conseguinte, as *Amorose* só foram publicadas em 1591 (Mantova, Osanna). Seguiu-se, no ano seguinte, uma *Seconda parte* (Brescia, Marchetti), também provida de *Espositioni*. O autor, porém, declarou-se insatisfeito duma e outra edição, o que fica demonstrado pelas apostilas autógrafas presentes em dois exemplares da Osanna, bem como pelos protestos expressos em cartas privadas.

A *Terza parte*, com os poemas sacros, foi publicada póstuma pelo amigo G.B. Licino, sob o título de *Rime spirituali* (Bergamo, Comin Ventura, 1597).

Desprovida de bases filológicas, a edição Solerti em quatro tomos (Bologna, 1898-1902) compreende 1708 textos em ordem cronológica, o que acabou por descaracterizar a seqüência das *Espositioni*; além disso, quis o editor recuperar peças excluídas pelo autor. Só as *Rime d'amore* da recolha Chigiana dispõem, até hoje, duma edição moderna e fiável (cf. Gavazzoni 1993).

Problemas análogos apresenta a obra épica de Tasso. Entre 1559 e 1562 Tasso escreveu *Il primo libro del Gierusalemme*, do qual restam 116 oitavas (ed. Caretti 1993). Logo o poema mudou o seu título para *Il Goffredo*; responsável do título atual é A. Ingegneri, colaborador do poeta, que participou na organização das edições impressas do poema, saídas a lume entre 1580 e 1584, todas, porém, recusadas pelo autor, que as declarou publicadas contra a sua vontade. Desde o séc.XVII até aos nossos dias, a base da 'vulgata' mudou várias vezes. Conforme as investigações mais recentes, a vontade autoral só poderia ser reconstruída a partir de alguns manuscritos não autógrafos, que atestam, aliás, um processo de criação estratificado em três camadas. A única impressão aprovada por Tasso é, portanto, a *Gerusalemme conquistata* (Roma, Facciotti, 1593), ou seja, o resultado atormentadíssimo, e, no plano poético, bem mediocre, das enormes pressões exercidas pelos conhecidos processos de censura e de autocensura.

¹⁷⁶ Que foram, contudo, reimpressas em Ferrara por Vasalini: este editor, a despeito do descontentamento do autor, chegou a publicar mais uma parte *Terza* (1583), logo uma *Quarta* (1586), enfim, um volume em que estão reunidas a *Quinta* e a *Sesta* (1587).

O Quinhentos português

Na crítica textual do Quinhentos português, a situação mais típica também corresponde a uma tradição constituída por, ao mesmo tempo, livros de mão e impressos: é o caso de Sá de Miranda, de Camões, de Diogo Bernardes, bem como da maior parte dos autores líricos daquela época, como se pode deduzir do panorama estabelecido por Silva 1971:47-108 (cap.II: *Problemas de crítica textual*).

Correspondem, em Espanha, aos livros de mão, como principais meios de transmissão da lírica, as antologias manuscritas redigidas por aficionados: trata-se de cartapácios intitulados, em geral, *Poesias varias* ou *Diferentes poesias*, em que as obras costumam ser repartidas por grupos temáticos ou métrico-temáticos, formando pequenos núcleos com peças do mesmo autor (Bleuca 1990:202-3, com bibliografia). Os cancioneros individuais tiveram, pelo contrário, escassa difusão, com as notáveis exceções de fray Luis de León, Góngora, e parcialmente Quevedo; quanto a San Juan de la Cruz (cuja obra figura, pela maior parte, num manuscrito que contém mesmo correções do próprio autor) e a Santa Teresa, a difusão das suas obras ficou limitada aos cancioneros de tipo religioso para uso conventual.¹⁷⁷

Em geral, como acima foi monstrado no que respeita à poesia italiana, os manuscritos permitem, quer atingir a vontade do autor, muitas vezes desatendida ou deformada pelos editores póstumos, quer recuperar um estádio mais arcaico dum texto que foi logo alterado pelo mesmo autor, ou, de qualquer forma, uma redação anterior às intervenções introduzidas, em quantidade mais ou menos importante, pelos impressores. As tradições manuscritas de Sá de Miranda, Camões, Gregório de Matos, entre outros, apresentam todas estas possibilidades.

Trata-se, para além dos líricos mais ilustres, de um modelo bastante comum na filologia do Quinhentos português e ibérico. Na *Crônica do Príncipe D. João*, editada por Rodrigues, as cópias manuscritas da primeira edição, impressa em 1567, contêm versões de um 'primeiro estado' desaparecido nos textos impressos disponíveis: todos estes, com efeito, ou apresentam um 'estado segundo', ou aparecem mutilados nesses passos (cortes à tesoura ou riscos à tinta) por motivos de censura (veja-se o resumo da questão em Rodrigues 1982:646). Na literatura espanhola, o códice de Gayangos (Madrid, BN 17969) guarda versões primitivas de poemas de Boscán, com lições que permitem corrigir os textos im-

¹⁷⁷ *La Noche oscura*, p.ex., costumava ser cantada nos conventos durante o refeitório (Camón Aznar 1072 :36).

pressos, os quais procedem de *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, Barcelona, Carles Amorós, 1543 (cf. Bleucia 1990:333, cuja opinião não é, porém, compartilhada por outros críticos).

Uma questão de autoria está posta por *El Buscón*, que veio a lume numa edição de Zaragoza de 1626 (fraudentemente, para mais, realizada em Madrid no mesmo ano), sem autorização do autor e com algumas alterações textuais devidas ao editor. Todas as edições sucessivas remontam à 'princeps' saragoçana: no entanto, os manuscritos permitem reconstruir o texto original em suas diferentes etapas de redação (veja-se agora a edição mais recente, organizada por Lázaro Carreter 1999). Também na filologia dos textos elisabetanos, quais *King Lear* e *Doctor Faustus*, a edição mais autorizada pode não raro abranger lições deteriores, ao passo que uma transcrição feita de memória é susceptível de conservar uma porção da verdade: com efeito, ora o copista, ora um manuscrito não hológrafo utilizado para a revisão, podem a todo o momento introduzir erros.

A utilização de todos os manuscritos conhecidos é, portanto, requisito indispensável para organizar, com base em critérios científicos sérios, uma edição crítica de qualquer texto impresso. No entanto, seria sumamente incorreto considerar, de forma apriorística, os impressos como testemunhos menos fiáveis, por serem, de costume, os mais recentes. Com efeito os impressos, e nomeadamente as chamadas 'editiones principes', qualquer que seja a sua data, muitas vezes remontam a manuscritos perdidos (Stussi 1988:38). Igual que no domínio dos textos medievais, na filologia quinhentista não deixa portanto de ser válido o princípio que Contini designa como distribuição desigual da verdade. E, no geral, posto que as diferentes redações duma obra nunca devem ser misturadas, nomeadamente no caso de redações autorais, elas podem, contudo, funcionar como ramos diferentes da tradição, e ser, portanto, reciprocamente utilizadas com vista a corrigir erros mecânicos presentes na tradição (Rizzo 1998:55).

A validade deste princípio prova-se com especial clareza na tradição da lírica camoniana. Na escola portuguesa, a clássica edição de Costa Pimpão, várias vezes reimpressa, continua a valer em Portugal como texto de referência. Como é sabido, esta edição reflete essencialmente o texto da edição de 1598 (=RI).¹⁷⁸ Pelo contrário, a escola brasileira, iniciada por Emmanuel Pereira Filho, acaba por produzir o valioso texto crítico organizado por Leodegário A. de

¹⁷⁸ Dasilva 1998:251 alude à desconfiança que Costa Pimpão, diferentemente de estudiosos como Herculano de Carvalho e Jorge de Sena, sempre nutriu para com o testemunho dos cancioneros manuscritos, o que foi também confirmado por Aníbal Pinto de Castro e Vítor Aguiar e Silva.

Azevedo Filho, numa edição que leva em conta, pela primeira vez, todos os testemunhos conhecidos, tanto manuscritos como impressos.

«O mais complexo e mais importante problema textológico da literatura portuguesa» está discutido, mais uma vez, por Aguiar e Silva no seu trabalho *Camões: labirintos e fascínios*, onde o estudioso recolhe seus artigos camonianos dispersos (entre 1972 e 1993), acrescentados com os *Epilógomenos*. É útil recordar as objeções levantadas por Aguiar e Silva ao método de Emmanuel Pereira Filho: em primeiro lugar, torna-se muito difícil conseguir três testemunhos quinhentistas independentes; logo, devido às particulares condições da edição da lírica, um testemunho quinhentista pode estar separado do original por mais intermediários do que um ms. seiscentista.

Como também observa Ivo Castro, na árvore estemática que seria preciso imaginar, é mesmo possível que algumas edições, particularmente RH e RI, estejam acima de alguns cancioneros manuscritos, posto que estes puderam ter-se constituído com recurso às edições referidas. O trabalho de edição da lírica tem, portanto, de se fazer na «zona cinzenta», isto é, na zona de transição entre o aparecimento da tipografia e a primeira fase da difusão do livro.

Na edição do prof. Leodegário, a primazia resulta, como já foi dito, sistematicamente atribuída, de forma algo apriorística, aos manuscritos disponíveis, mesmo nos casos em que a lição daqueles se revela inferior à dos impressos. Assim, o trabalho do editor, apesar do seu escrúpulo metodológico, não raro aparece norteado por uma espécie de petição de princípio, aliás bem explicável como reação a uma longa seqüência de edições acriticas, que dispensaram de propósito o recurso aos testemunhos manuscritos. Sem dúvida, as conclusões do editor haverão de, várias vezes, ser inflectidas, sempre que a lição transmitida pelos impressos tenha que ser julgada por superior.¹⁷⁹

No que ao estema propriamente se refere, o cotejo dos volumes da obra lírica de Camões, já publicados pelo prof. Leodegário, permite tirar algumas conclusões provisórias com respeito ao que poderíamos chamar o macroestema, ou seja, um estema capaz de representar de maneira geral as relações entre os cancioneros considerados, até agora, como conjuntos autônomos. «Aqui, evidentemente, será necessário intensificar o estudo das relações estemáticas entre os manuscritos, matéria que ainda está muito longe de encontrar uma solução pacífica» (LAF 1990:109).¹⁸⁰ Neste marco, será preciso proceder à individualização dos códices 'descripti'.

¹⁷⁹ A propósito, um exemplo muito claro encontra-se no comiato da canção IV, vv.71-75 (cf. infra, p.298-9).

¹⁸⁰ Um cânone deste tipo existe, por exemplo, pelas líricas em língua d'oil e d'oc, tendo sido fixado no fim do século XX, respectivamente, pelos filólogos alemães Hans Spanke e Gustav Gröber, cujos resultados têm sido confirmados, na substância, pelos estudos modernos.

O próprio editor aponta para a urgência de uma edição diplomático-interpretativa dos maiores cancioneiros da época camoniana. Completando os estudos que já existem (entre os quais se destaca o de Askins 1979), esta pesquisa permitir-nos-á atingir uma visão mais completa de nossos testemunhos com respeito à sua língua, à sua história, aos seus critérios de composição. De fato, conforme o ensino de Giorgio Pasquali, os elementos proporcionados pela crítica interna, ou seja, pela análise das variantes, têm de ser cotejados com os dados da crítica externa (quer dizer, as informações que se podem tirar do manuscrito como produto codicológico e conjunto de textos), no esforço de justificar nossas reconstruções sobre fundamentos cada vez mais certos.

Edições póstumas

Em Portugal, todos os maiores autores renascentistas foram objeto de edições póstumas, começando por Gil Vicente, cuja obra foi editada pelo filho Luís, que, aliás, não se absteve em intervir no texto (Reckert 1983).

No caso de Bernardim Ribeiro, os testemunhos pertinentes ao estabelecimento do texto crítico do romance *Menina e Moça* são o texto impresso em Ferrara, o ms. de Madrid e o ms. Asensio, cuja versão, apesar de lacunas e deturpações textuais, é, no plano lingüístico e até gráfico, mais antiga do que a de Ferrara. Esta última, do ponto de vista formal, moderniza com grande frequência o texto do ms. Asensio, mesmo corrigindo-o por razões de ordem sintática e estilística. As tendências deste tipo de recodificação são lucidamente delineadas por Aníbal Pinto de Castro: o copista pretendeu «sintetizar e aperfeiçoar a forma, de acordo com a evolução da língua e com aquilo a que podíamos chamar a classicização da prosa vernácula» (Castro 1986:169).

O estema estabelecido pelo prof. Pinto de Castro vem acompanhado de observações consagradas, na maior parte, a questões de paratexto e de transcrição. Para além da interessante questão relativa à divisão da obra em capítulos, o problema textual de maior relevância no romance de Bernardim Ribeiro resume-se, em linha geral, na contradição interna ao ms. Asensio, cuja anterioridade e autoridade encontram, como acenamos, um limite importante nas suas próprias deficiências e lacunas. Já Herculano de Carvalho, numa edição escolar publicada em Coimbra (Atlântida, 1962²), propôs «uma reconstituição provisória do texto original».

Além dos autores de que já falamos, foram objeto de edições póstumas Sá de Miranda, Fernão Álvares d'Oriente, Pero de Andrade Caminha, André Falcão de Resende, Fernão Rodrigues Lobo Soropita, Frei Agostinho da Cruz, en-

quanto são raros os autores que chegaram a dar impressa a sua obra.¹⁸¹ Retomando o ponto de vista de Rodríguez Moñino 1968:24 («el libro, el volumen impreso con la obra lírica de un autor, es excepción en los grandes poetas del siglo de oro»), Dasilva 1998 sublinha a situação de flagrante paralelismo com os líricos espanhóis da mesma época, quais Garcilaso de la Vega, Gutierre de Cetina, Francisco de Figueroa, Francisco de Aldana, fray Luis de León, San Juan de la Cruz.

Outro grave problema, que caracteriza a filologia quinhentista portuguesa, diz respeito aos critérios adotados pelos contemporâneos ou sucessores que cuidaram a edição de qualquer obra póstuma. Em particular, duas tipografias, uma pertencente a Estêvão Lopes e outra a Pedro Crasbeeck, publicaram sucessivamente, por volta do mesmo período, o conjunto das obras de Camões, Diogo Bernardes, António Ferreira, Sá de Miranda.

Na época em que a filologia se tornara uma atividade bastante rentável, não admira que impressores e revisores escrevessem prólogos com vista a gabar as qualidades do produto, nomeadamente no que respeita ao trabalho de revisão, aos pretensos cuidados filológicos, à pesquisa e à utilização de novos exemplares manuscritos, ou, então, ao alargamento da obra do autor, na sequência da descoberta de peças inéditas ou desaparecidas. O fenómeno, naturalmente, está longe de ser exclusivo de Portugal.¹⁸² Ao cuidar a edição, em 1501, do *Canzoniere* de Petrarca, Bembo e Manuzio não hesitaram em gabar o recurso direto ao autógrafo petrarquiano, como se lê numa *Nota* dirigida aos leitores, e assinada por Aldo Manuzio, embora tenha que ser atribuída, com toda a probabilidade, a Bembo. Em realidade, o autógrafo só foi devassado muito depressa por Bembo, e sem o devido escrúpulo filológico (Belloni 1992 : 58-119).

Neste âmbito, o documento mais debatido e ilustre, em Portugal, talvez seja o prólogo à edição 'princeps' da lírica de Camões. À diferença de Petrarca, de Bembo e vários poetas italianos, e, mais tarde, de Góngora,¹⁸³ Camões não deixou a sua obra lírica preparada para o prelo,¹⁸⁴ nem havendo sequer a certe-

¹⁸¹ Tais Vasco Mousinho de Quevedo, Frei Bernardo de Brito, Baltasar Estaço, D. Manuel de Portugal, aos quais cabe acrescentar, com certeza, Diogo Bernardes.

¹⁸² Vejam-se Trovato 1991; Richardson 1994.

¹⁸³ Com efeito, o conhecido manuscrito Chacón foi levado a cabo sob a direção do próprio autor, segundo adverte o compilador.

¹⁸⁴ Recorde-se que apenas três textos camonianos foram publicados em vida do autor: a *Ode ao Conde do Redondo, viz-rey da Índia, nos Colóquios dos Simples e Drogas he Cousas Mediçinais da India*, de Garcia d'Orta, livro impresso em Goa (1563); os Tercetos (*Despois que Magalhães teve tecida*) e o Soneto (*Vos Nimphas da Gangetica espessura*) dedicados a D. Leonis Pereira, na *História da Província Sancta Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil* de Pero de Magalhães de Gandavo, obra impressa em Lisboa, 1576, na Oficina de António Gonçalves.

za de que tenha concluído o *Parnaso*, a que se refere Diogo do Couto, na *Década VIII*, com fantasiosa hipótese de furto.

Trata-se da versão manuscrita que se encontra na Biblioteca Municipal do Porto, na qual Diogo informa que visitou Camões em Moçambique, quando o poeta dava início à preparação do *Parnaso* (inverno de 1568-69), manuscrito autógrafa que se perdeu, ninguém mais tendo qualquer notícia dele.

Como apontou Emmanuel Pereira Filho 1974b :117, o *Prólogo ao Leytor* que encabeça a primeira edição impressa da lírica camonianiana, e cujo autor é muito provavelmente Soropita, contém uma longa digressão explicativa dos critérios que nortearam a organização da coletânea, dando-se a primeira parte aos sonetos. Claro está que «a divisão da obra foi rigorosamente presidida por critérios eruditos, mas não do autor e sim do editor».

Trata-se, segundo Sena 1980a:38, de uma inteligente peça crítica, assinando, entre outras coisas, a origem espúria do soneto *Espanta crescer tanto o crocodilo*, o qual «depois de impresso se soube que não era seu».¹⁸⁵ Há, porém, outros lapsos mais graves, como a inclusão de duas cantigas de Garcia de Resende, tão estilisticamente confundíveis com Camões, e de composições claramente atribuíveis a Diogo Bernardes.

Como já vimos, o problema das edições póstumas, organizadas com critérios variáveis por editores mais ou menos escrupulosos, apresenta-se com frequência na maioria dos textos do Quinhentos quer italiano, quer espanhol.

Em Itália, para além das vicissitudes macroscópicas sofridas pela obra de Tasso, é o caso de muitas recolhas de *Rime*, entre as quais a de Giovanni della Casa, saída em 1558, isto é, dois anos depois da morte do autor, e organizada pelo secretário daquele, Erasmo Gemini, considerado como o responsável de intervenções de vária natureza e gravidade: revisão linguística, com base na norma bembiana; inversão na ordem dos dois sonetos finais, com vista a garantir a recolha uma conclusão de tom religioso; enfim, exclusão de dois sonetos políticos, por motivo de censura.

Em Espanha, poucos anos depois da morte de Garcilaso, Boscán publicou os poemas do seu amigo no quarto livro da própria coleção pessoal. Boscán, porém, morreu antes de chegar a corrigir os folhetos finais em que estava incluído o texto de Garcilaso, cuja edição põe, por conseguinte, dois problemas maiores: com efeito, nem sabemos se Boscán tomou por base os originais, ou,

¹⁸⁵ «A denúncia de textos espúrios e a dificuldade de encontrar peças constituem duas revelações bastante comuns em qualquer 'editio princeps' da época»: assim Dasilva 1998:269, com alusão à obra de Diego Hurtado de Mendoza.

pelo menos, cópias fidedignas; nem estamos em condições de apreciar em que medida ele pôde intervir no texto que estava a editar. Como apenas restam manuscritos com textos garcilasianos, estas perguntas ficam sem resposta, «aunque todo parece indicar que Boscán fue bastante respetuoso con las obras de su amigo» (Blecuca 1990:191).

Fray Luis de León fez-se também editor, publicando (em Salamanca, 1587) os textos de Santa Teresa: «porque no solamente he trabajado en verlos y examinarlos que es lo que el Consejo mandó, sino también en cotejarlos con los originales mismos que estuvieron en mi poder muchos días, y en reducirlos a su propia pureza en la misma manera que los dexó escritos de su mano la Santa Madre, sin mudarlos, ni en palabras, ni en cosas de que se avían apartado mucho los traslados que andavan, o por descuido de los escritores o por atrevimiento y error. Que hazer mudança en las cosas que escribió un pecho en quien Dios vivía, y que se presume le movía a escribir las, fue atrevimiento grandísimo y error muy feo querer enmendar en las palabras, porque si entendieran bien castellano, vieran que el de la Madre es la misma elegancia». Cf. *Los libros de la Madre Teresa de Jesús*, Salamanca, Guillermo Foquel, 1588, pp.11-12, passagem oportunamente reproduzida por Blecuca 1990:197-8: «Se trata, como demuestra el cotejo con el original del Escorial, de una edición muy fiel excepto en la grafía y en las vacilaciones de fonemas».

Quanto à tradição do próprio fray Luis de León, o editor defronta-se com duas recolhas «que fueron indudablemente escritas (no necesariamente preparadas)» por ele. «Una representa el primer intento de ordenación por parte de fray Luis de sus poesías, pero carece de prólogo o de cualquier indicio que pudiera reflejar una voluntad de publicación por parte del poeta: es la familia *Lugo-Jovellanos*. La segunda colección parece preparada para ser publicada por el prólogo que lleva al inicio; su texto, por otra parte, está más evolucionado que el de la primera: se trata de la familia *Quevedo*». Conforme opina García Gil, «Fray Luis no llegó a preparar la colección definitiva de su poesía, pero seguramente sí estaba preparándola cuando le sorprendió la muerte (...). El texto quevediano¹⁸⁶ sería, con bastante seguridad, el que fray Luis había preparado para la imprenta» (García Gil 1988 :121, 123-4).

Quevedo «se limitó a entregar un manuscrito a la imprenta con el propósito que todos conocen y después se desentendió totalmente del asunto».¹⁸⁷ El problema está

¹⁸⁶ Edição 'princeps' (Madrid, 1631), baseada num manuscrito cujo paradeiro está hoje desconhecido.

¹⁸⁷ «Hay un hecho que creo que lo demuestra claramente: en la edición de Madrid de 1631 hay correcciones en prensa que no pudo hacer Quevedo y una gran cantidad de erratas y errores

en saber si antes de entregar el manuscrito realizó algún tipo de corrección o no». Talvez tivesse introduzido alguma correção isolada,¹⁸⁸ limitando-se, no resto, a publicar um manuscrito com erros, um dos quais é a repetição da oda *Inspira nuevo canto*.¹⁸⁹

O próprio Quevedo, também editor de Francisco de la Torre, morreu antes de completar a preparação para o prelo da sua própria obra em verso. Esta foi publicada pelo humanista, seu amigo, González de Salas, que utilizou, embora nem sempre, os seus autógrafos.¹⁹⁰ Dasilva salienta o paralelismo entre a tradição manuscrita de Quevedo e a de Camões: «Com efeito, a obra deste autor, editada em vida apenas reduzidamente, desprovida de autógrafos e com apógrafos autorizados em grau relativo, exige uma catalogação exaustiva de fontes manuscritas que permitam esclarecer a dilatada série de mistérios que encerra de ordem tanto autoral como textual».¹⁹¹

Tradição indireta e contaminação

Situando-se no centro da fase diastólica, que caracterizou a tradição da lírica camonianiana («yo doy todo lo que he hallado con sombra de suyo»), o comentário de Faria e Sousa não deixa de colocar questões delicadas com respeito à chamada tradição indireta, isto é, aos manuscritos utilizados pelo comentador, e não raro desconhecidos ao filólogo de hoje. O próprio Faria e Sousa declara, não raro, ter examinado manuscritos com variantes diferentes com respeito ao texto que é seu: temos, portanto, que levar em conta, para além das informações relativas à tradição indireta,¹⁹² a possibilidade de contaminação mais ou menos explícita.

sin corregir» (García Gil 1988 :73-74) ; «En cualquier caso, el gran número de erratas y errores de esta edición y el hecho de que las correcciones sean pocas y poco significativas, creo que es razón suficiente para pensar que Quevedo no intervino en ella» (ib. :83).

¹⁸⁸ Como, «por ejemplo, el verso 9 de la oda XI, que en su edición aparece: *ya Eolo al mediodía*, frente a los manuscritos, que copian *ya el malo mediodía*» (García Gil 1988 :73).

¹⁸⁹ A edição de Oreste Macrí (1982) está organizada com base na 'princeps' de Quevedo. Vejam-se agora as edições organizadas por Alcina 1997 e por Cuevas 1998.

¹⁹⁰ Conforme anota Blecua 1990:192, especialista na história do texto de Quevedo, «su intervención en el texto debió de ser la propia de un filólogo del siglo XVII, es decir, correcciones sólo en los casos de errores evidentes o presumibles».

¹⁹¹ Dasilva 1998:246-7, com ampla bibliografia. O Conde de Salina é outro caso editorial muito semelhante ao de Camões.

¹⁹² Da qual, com efeito, se encontram exemplos inúmeros ao longo do comentário: além dos mencionados neste manual, vejam-se, p.ex., os vv.20 e 75 da canção camonianiana V.

Conforme aponta o prof. Leodegário, «será preciso editar, criticamente, as duas edições quinhentistas, bem assim como o arquivo e a obra de Faria e Sousa, onde há preciosas fontes informativas, embora desenvolvidas sobre textos muito mal estabelecidos» (LAF 1990:111). «Na verdade, a grande obra de Faria e Sousa só tem valor no que diz respeito aos comentários que faz aos versos, revelando um conjunto de elementos de extrema importância, não apenas para a crítica de fontes, mas também para a melhor compreensão da tradição indireta dos textos, já que trabalhou com numerosos manuscritos da época» (ib.:100).

Cabe recordar que a prática de Faria e Sousa não difere, em princípio, da que caracteriza não apenas os contemporâneos,¹⁹³ como também os copistas de manuscritos de trovadores provençais ou galego-portugueses, bem como os grandes comentadores quinhentistas que se ocuparam, ora de Petrarca, ora daqueles trovadores, apontando nas margens as variantes tiradas doutros exemplares que tiveram a possibilidade de consultar diretamente.

Trata-se, portanto, de manifestações explícitas de contaminação, ao lado das quais, existem as indicações implícitas, ou seja, puramente materiais, como é, às vezes, a hipermetria do verso, consecutiva ao adição de duas lições concorrentes. Um exemplo de dupla redação hiperométrica encontra-se no soneto camonianiano XXVII, v.13, onde TT *para quem tão pouco l'ama sospirava* contamina, evidentemente, a lição *para quem pouco* de CrB com outra *por quem tão pouco* atestada em LF. Um caso concreto de contaminação, só detectável com base nos procedimentos aplicados pelos tipógrafos da época, é citado por Bowers. Dois compositores foram empregados para imprimir a nona edição do *Indian Emperour* de Dryden (1694). No entanto, como provavelmente só um prelo estava ao dispor, os dois revezavam-se, ao utilizar o primeiro a sétima edição, o outro a oitava, dando assim origem a um texto sumamente contaminado. Este exemplo mostra como uma correta investigação bibliográfica permite evitar, muitas vezes, a formulação teórica de entidades metodologicamente inúteis.¹⁹⁴ Com efeito, no caso de Dryden, a solução tradicional da crítica textual teria consistido em o editor pressupor uma edição intermediária perdida (Bowers 1975:26 ; ib.:45, nota 14).

No domínio da tradição indireta, algo parecido ao caso da lírica camonianiana aconteceu com a obra de Góngora, que se beneficiou de uma edição pós-tuma com base num manuscrito bastante fidedigno: contudo, o texto converteu-

¹⁹³ Cf. Dasilva 1998:248-9.

¹⁹⁴ Hábito muito frequente, como é sabido, nos filólogos de textos medievais. Um exemplo gritante é o estema elaborado por Tavani para a tradição manuscrita dos trovadores galego-portugueses: o excesso de entidades metodologicamente inúteis foi questionado, com razão, por vários especialistas (v. infra, p. 239).

se, desde logo, num clássico que os comentaristas da época não receavam em corrigir, ora pelo cotejo com outros manuscritos, ora por conjectura. A tradição gongorina apresenta, portanto, exemplos de tradição indireta, sensivelmente comparáveis àqueles proporcionados por Faria e Sousa.¹⁹⁵

Além da primeira redação das *Soledades* de Góngora, conhecida através da carta de Pedro de Valencia, Blecua 1990:38 recorda o cantar de *Los infantes de Lara*, que pôde ser reconstruído parcialmente com base no romanceiro e nas prosificações das crônicas; e várias testemunhas relativas ao *Libro de Buen Amor*, entre as quais alguns fragmentos da tradução portuguesa. Assim, no v. 127b, onde se enfrentam as variantes *nin han de S : ni an de G*, a boa lição corresponde a *nem erdam de do* fragmento português: «Creo, pues, que sería preferible editar *ni heredan sus dineros*. La 'lectio facilior' se habría producido accidentalmente a través de una abreviatura *heda* muy frecuente en la documentación notarial».

Um primoroso exemplo de variante autoral, chegada por tradição indireta num «cartapácio poético» composto por volta de 1574, em Blecua 1990:207-8.

5.3. Variantes de transmissão e variantes autorais

O caso de Sá de Miranda

Toda a reconstrução desenvolvida por D. Carolina na sua edição de Sá (1885), incluindo o diagnóstico de que estamos perante uma edição contaminada com outras várias fontes, é basicamente fundada sobre a interpretação do *Prólogo* de Domingos Fernández, que, por importância, pode ser comparado com aquele que encabeça a edição das *Rhythmias* camonianas.

Além disso, as semelhanças tipológicas com a tradição camonianiana são, em geral, palpáveis, na medida em que ambas apresentam vários traços característicos comuns:

- a correlação de base entre livros de mão e edições impressas;
- a oposição entre as duas primeiras edições (1595 e 1614), a segunda das quais, além de ser mais extensa do que a outra, «apresenta uma redacção mais corrente, mais limada, uma phraseologia mais inteligível, em varias partes, um sentido mais verosímil nas passagens difficultosas» (p.lxxvi);¹⁹⁶

¹⁹⁵ Para exemplos de tradição indireta na literatura italiana, veja-se Stussi 1988:94-95.

¹⁹⁶ Assim, «palavras antiquadas foram substituídas por outras mais modernas, escolhidas nos próprios textos do poeta» (p.cii). O paralelo com as duas primeiras edições camonianas incluiu a maior fortuna desde logo reservada à segunda.

– a coexistência, até certo ponto, de hábitos métricos concorrentes, com produção de variantes relativas ao processo de adaptação.

Por outro lado, na ausência de qualquer edição vigiada pelo autor, a editora aceita em bloco a roupagem gráfica do ms. D:¹⁹⁷ mais um problema comum, como é sabido, à tradição do Camões lírico, cujo último editor se esquivou, entretanto, ao critério da escolha dum manuscrito de base (cf. supra, pp.135-6).

No que respeita à gestão dos problemas apresentados pela tradição de Sá, a edição de Dona Carolina constitui um testemunho bastante característico da crítica textual em vigor na sua época. Muitos traços da sua discussão são comparáveis de perto com outra obra-prima da ecdótica europeia, a edição do trovador provençal Arnaut Daniel publicada, apenas dois anos antes, por outro discípulo de Friedrich Diez, o italiano Ugo Angelo Canello; em particular, as relações entre testemunhos são estabelecidas, de preferência, com base antes nos indícios externos do que internos, evitando o editor qualquer tentativa de esboço gráfico do estema.¹⁹⁸

O arquétipo da obra lírica mirandesa (nunca, aliás, evocado) coincide com um 'cartapácio' que, descrito pela editora em termos algo idealizados,¹⁹⁹ não fora, com certeza, unívoco no que respeita às variantes.

O caso dum manuscrito utilizado como cartapácio, a partir do qual o autor tirava, em caso de necessidade, cópias a limpo, é, como já sabemos, frequente na Idade Média e no Renascimento: p.ex., segundo Branca, a tradição manuscrita do *Decameron* de Boccaccio remontaria a um 'arquétipo em movimento', ou seja, a «un esemplare di servizio che Boccaccio tratteneva presso di sé, apportandovi ritocchi nel corso del tempo e traendone al bisogno copie in pulito». Como se vê, a descrição corresponde sensivelmente àquela proposta por D. Carolina na sua edição de Sá. Quanto ao Renascimento italiano, já mencionamos vários exemplos, entre os quais, o códice utilizado por Bembo como exemplar de trabalho. Um belo exemplo da existência concreta de cartapácios na tradição moderna corresponde ao ms. do *Guardador de Rebanhos*, cuja importância decorre «de ter servido durante largo período de manuscrito de trabalho, onde o poeta inscrevia nos interstícios da versão limpa e legível, que o satisfizera, as correcções resultantes de ulteriores insatisfações». A quantidade de instrumentos de escrita, bem como as variações de letra,

¹⁹⁷ «O ms. D prefere em geral as palavras de feição arcaica e popular, bem desviadas do typo latim, que hoje são condemnadas como vulgares e viciadas» (p.ciii, nota 1).

¹⁹⁸ Comum aos dois editores é também o recurso preferencial à 'appendix critica': veja-se o *Índice comparativo* dos três cancioneiros trovadorescos, publicado por Michaëlis 1904 :II, 183-200.

¹⁹⁹ Embora se trate, a nosso ver, de uma entidade mais real do que «o *Cancioneiro Geral gallaio-português*, reconstituído com a ajuda dos exemplares truncados que possuímos», e típica amostra de 'Ur-Text' (Michaëlis 1904:II,210).

confirmam que o poeta o revisitava freqüentemente (Castro 1990:65-66). No conjunto, pode-se falar numa «diacronia tripartida, com uma *fase dos rascunhos*, que interessam enormemente para o nascimento dos poemas, uma *fase da cópia limpa*, que é fonte do texto-vulgata, e uma *fase das revisões*, que são fonte do texto crítico» (Castro 1990:93).

Outro exemplo, estudado por uma filóloga brasileira, é o caderno de Florbela Espanca intitulado *Trocando Olhares*, um «objecto arqueológico» que possui «várias camadas de diferenciadas experiências poéticas» (Dal Farra 1994). Ainda que designado originariamente para a leitura alheia, o manuscrito converteu-se desde logo em arquivo de poemas, alguns dos quais destinados a sair «da privacidade do borrão para o nível público». As observações da autora, depositadas nas margens («Emendar», «Bom», «Gosto»), não deixam de recordar uma prática comum a outros poetas ilustres, desde Petrarca até Pessoa.

Na discussão desenvolvida por D. Carolina, as noções tradicionalmente lachmannianas prevalecem tanto na identificação dos copistas, julgados com base em comportamentos estereótipos bem definidos, como na tipologia dos erros («erros grosseiros» ou «lições características» sendo termos bastante reveladores). A noção de variantes formais, como etiqueta que abrange as variantes gráficas e morfológicas, está presente com bastante clareza.²⁰⁰ Entretanto, a distinção entre estas variantes de forma, e as de substância, nunca se faz de maneira explícita, ficando a um estado puramente embrional; tampouco teve a editora ocasião de encarar o delicado problema das relações entre a língua do autor e a do ms. escolhido como base.

Vários anos depois, conforme dizemos mais abaixo, a mesma D. Carolina teve o mérito de trazer à luz um manuscrito autógrafo de Sá de Miranda, que vai evidentemente constituir um termo de referência primordial para o futuro editor da obra mirandesca.

No que diz respeito às variantes substantivas, a editora distingue cuidadosamente (p.cii) entre lições possivelmente autênticas ou apócrifas, estas últimas podendo ser subdivididas em 1) «erros grosseiros de leitura ou de imprensa», 2) «resultado de interpretações arbitrárias», 3) «aperfeiçoamentos feitos de propósito pela mão de copistas ou editores». Como se vê, estas categorias correspondem grosso modo, na terminologia atual, aos erros materiais (incluindo as gralhas) por um lado, e, por outro, às recodificações no tocante ao

binômio forma/significado e ao dinamismo ocasionado por sistemas métricos em conflito.

O vislumbamento de variantes autorais talvez constitua o traço mais inovador desta edição, mesmo na ausência de qualquer distinção bastante clara entre versões do mesmo texto, atribuíveis a etapas diferentes na trajetória da produção poética do autor. A editora limita-se em observar: «A comparação das variantes é muito instructiva, porque nos elucida sobre a *genesis* do metro hendecasyllabico e o laborioso processo, por que passou o seu desenvolvimento».

A propósito do ms. E, emite D. Carolina uns juízos de relevo metodológico maior. Eis o primeiro: «Uma lição errada, confrontada com outras mais ou menos diferentes e deturpadas, contribui às vezes até para se achar o verdadeiro sentido e o teor original de uma passagem obscura». Regra áurea, que guarda intato o seu valor ainda hoje em dia, teorizando um esforço de aproximação, que, por estar às vezes limitado à vertente semântica, não deixa de constituir um progresso hermenêutico considerável.

Com respeito ao mesmo manuscrito, a editora chega a vislumbrar, mais uma vez, a possibilidade de redações autorais: «Algumas poesias, principalmente as églogas *Celia e Basto*, diferem na redação E de um modo tão notável de todas as restantes fontes, que nos pareceram dignas de figurarem como números separados». Seja como for, o hábito de o editor imprimir, em casos particulares, duas redações uma à frente da outra, viria a tornar-se prática bastante freqüente na crítica textual sucessiva, a partir de outra edição modelar, a do trovador provençal Bernart de Ventadorn organizada, em 1915, por Carl Appel.

A presença de variantes autorais fica, aliás, reconhecida nas partes em que a redação B representa fielmente, sob este aspecto, o cartapácio original: com efeito, esta redação «contém muitas vezes estrophes em duplicado, que representam as substituições propostas pelo poeta, as quais o redactor Domingos Fernandez não reconheceu, imprimindo-as todas juntas» (p.lxxvii). Não se comportara diversamente, no séc.XII, o copista dum dos dois manuscritos anglo-normandos da *Vie de saint Alexis*; nem, um século e meio mais tarde, o organizador do grande cancionero provençal de Modena indicado com a sigla D.

Para além de Camões, a tradição manuscrita de Miranda revela traços que a assemelham à de Petrarca, autor que constitui, como já se sabe, a primeira fonte para a crítica variantística. O próprio Miranda confessa (fazendo eco a Virgílio) nunca ter interrompido o colóquio com seus papéis: «Nunca acabo de os lamber, como urso os filhos mal proporcionados». D. Carolina argumenta que, nos anos subseqüentes à versão oferecida por Miranda a D. João, sobrou-lhe «tempo e ócio para transformar de novo todas as suas composições»,

²⁰⁰ «Publicamos, pois, *todas as variantes*, mas sem pedantismo pueril, porque excluímos as que são puramente ortográficas e as diferenças linguísticas de pouca importância (formas duplas com leves variações de pronúncia)» (p.ciii).

o que nos leva a relativizar as lições de D em prol das variantes proporcionadas pelas outras fontes. A riqueza de variantes há de, enfim, ser posta em relação com o esforço do poeta para adaptar o léxico e o ritmo da sua língua à nova métrica de importação (p.ci).

Em conclusão: na elaboração diacrônica da poesia de Sá, Dona Carolina deixou judiciosamente aberta a possibilidade de, por vezes, nela se identificarem, como indícios de «uma tendência nova», as tentativas, atribuíveis ao autor, «de revestir as suas idéias n'uma forma mais fluente e elegante, n'uma linguagem mais harmoniosa» (p.lxxx).²⁰¹

A edição de Michaëlis funda-se em 5 manuscritos até então inéditos. A mesma editora publicou, anos depois, o fragmento autográfico da BNL, que contém 18 composições, das quais 10 em português (Michaëlis 1912). Na sua bibliografia de 1971, Pina Martins descreve sumariamente nove manuscritos que contêm poesias de Sá, logo enriquecendo essa bibliografia, em seu artigo de 1986, com outros apógrafos.

De todos, o mais interessante é um ms. que pertenceu ao prof. Eugenio Asensio Barbarin, por conter poesias copiadas entre 1541 e 1550, isto é, num período anterior à redação, por assim dizer definitiva, das poesias enviadas por três vezes, entre 1551 e 1553, ao príncipe D. João. O ms. D (localizado, entretanto, pelo mesmo estudioso na BN de Paris) continua, contudo, a ser considerado «o mais importante de todos, porque, sendo cópia do original que o poeta preparou cuidadosamente como uma espécie de edição definitiva para enviar à Corte (...), representa um segundo estado do original que ele licenciou para a publicação».²⁰¹ Em suma, seria este «o único texto que reflecte a vontade do poeta em relação à sua obra», tanto no plano da grafia como no da organização interna.

As edições antigas, «remontando a redações diferentes licenciadas pelo próprio autor em outras tantas versões diversas, têm o valor textual de manuscritos que devem entrar no trabalho de apuramento da lição crítica» (Martins 1986:154 e nota 22). A necessidade de distinguir entre variantes de um mesmo texto e versões (ou redações) diferentes, aflora em termos bastante genéricos (e, portanto, insuficientes) a propósito de um certo número de composições atestadas em vários manuscritos e impressos, como a Carta a D. João III, a Canção à Virgem, a écloga *Basto*.

A preocupação de Sá de Miranda pela forma, exigência vital expressa várias vezes de maneira explícita pelo autor, constituiu, para seus discípulos An-

tônio Ferreira, Pero de Andrade Caminha e Diogo Bernardes, um exemplo a seguir e um modelo a imitar. Feita por Martins 1986:150, esta advertência não só guarda intato o seu valor, mas sim precisa ser aproveitada em todas as suas seqüências de ordem textual, que o crítico não conseguiu destrinçar por falta das indispensáveis categorias ecdóticas. Estas seqüências terão, a mais, que ser estendidas a outros modelos ilustres, nomeadamente àquele constituído pela lírica camonianiana.

Variantes autorais

«Qual escritor, hoje em dia, não se relê, não se corrige a si próprio, duma edição para outra? Aqueles de outrora, decerto, não estimavam menos a sua arte, nem gostavam menos do sucesso, do dinheiro, da glória. Contudo, na hora de investigar a tradição manuscrita duma obra antiga, não é frequente manterem os filólogos, ou até somente conceberem, a hipótese de dois ou três 'estados' do texto, cada um dos quais munido de autorização autoral. Ponhamos o caso dum editor do *Père Goriot* que, recusando-se a admitir uma hipótese parecida, misture, num texto único e monstruoso, as variantes tiradas das três edições O¹, O², O³, cada uma das quais foi, com efeito, autorizada por Balzac. O que pensaria a gente dum tal comportamento editorial?». Estas palavras de Bédier vão umas linhas antes de ele enunciar a famosa defesa da dignidade que pertence, em princípio, a quaisquer variantes, comumente destinadas, pelo contrário, a «grouiller comme des larves au fon ! d'un appareil critique».

No domínio da filologia dos manuscritos, o problema das variantes autorais foi primeiro enfocado de forma metodológica: por Giorgio Pasquali: «O autor nem sempre cancelou, no autógrafo, a sua primeira redação, mesmo depois de ter encontrado uma forma melhor e de tê-la escrito entre as linhas; trechos de versos inteiros, que até se excluem mutuamente, acham-se uns ao lado ou sobre os outros, ou por descuido, ou porque o autor se reservava ainda a decisão definitiva» (Pasquali 1952 :401).

Com efeito, a crítica das variantes está longe de ser limitada aos autores modernos. Não é, portanto, correta a afirmação de Grésillon 1994:78: «não se pode fazer crítica genética em sentido estrito senão a partir de manuscritos modernos»; tampouco a de Castro 1992:57: «Esta distinção entre *correção* e *variante* [enunciada a propósito de Camilo] não seria pertinente para Camões, pois dele não temos autógrafos, logo correções autorais». Na verdade, uma correção autoral pode resultar de forma implícita, na seqüência do cotejo entre variantes que remontem igualmente ao autor.

²⁰¹ O ms. «tem o mesmo valor autográfico de uma edição definitiva, preparada pelo próprio autor, da sua obra poética, embora não seja integral» (Martins 1986:154).

No domínio da literatura em língua d'oc, Frank é quem primeiro corrigiu o cepticismo de Lachmann com respeito à categoria das duplas lições ou redações (Pasquali 1952:112). Os exemplos mais óbvios encontram-se nos textos líricos (*chansôs*), nomeadamente na sua parte conclusiva, chamada *comiato*, que o autor costumava mudar, cada vez adaptando-o às diferentes personagens ou cortes, às quais sucessivamente pedia hospitalidade e apoio financeiro: nestes casos, os testemunhos transmitem, quer uma ou outra versão, quer ambas (ou até mais) no mesmo tempo. Às vezes, a ausência de qualquer *comiato* é que constitui uma espécie de redação múltipla virtual. Com efeito, tanto no que respeita aos *comiats* como em outros casos, a dupla variante pode ser, quer positiva, quer mesmo negativa.²⁰²

As investigações mais recentes acabam de trazer à luz exemplos certos de redações autorais nos trovadores provençais Marcabru e Arnaut Daniel (séc.XII), abrindo caminho para uma verdadeira crítica de variantes trovadoresca. Quanto à literatura medieval em língua d'oïl, redações alternativas já se encontram na tradição da *Vie de saint Alexis* (séc.XI).

Uma das mais antigas variantes autorais da literatura italiana ocorre no v.7 do célebre soneto *Tanto gentile*, inserido na *Vita nuova* de Dante; a lição *Credo che sia*, atestada pela tradição extravagante,²⁰³ com respeito à lição definitiva *E par che sia*. Entretanto, no domínio dos textos medievais, uma verdadeira crítica das variantes só começa com o chamado 'códice dos rascunhos' de Petrarca, isto é, o ms. Vat. lat. 3196, precioso repositório de variantes autorais no que respeita ao *Canzoniere* e a uma parte dos *Trionfi*.

O estudo diacrónico é agora também possível pela obra-prima de Boccaccio. O manuscrito autógrafa do *Decameron* foi identificado em 1962, por V. Branca e P.G. Ricci, no códice berlinense S Hamilton 90.²⁰⁴ Ora, como Branca tem assinalado repetidas vezes,²⁰⁵ o ms. BN It. 482 contém uma versão do *Decameron* de Boccaccio redigida em volta de 1348-50, isto é, acerca de vinte anos antes do texto até então conhecido.

O próprio Pasquali viria a criticar, desde logo, o emprego excessivo e incauto da categoria de variantes autorais, na recensão (e primeiro núcleo de sua

²⁰² Cf. a noção, introduzida por Castro 1990:53, «de que a lacuna constitui, ela própria, uma 'lição zero' que substitui e elimina a lição expressa anteriormente».

²⁰³ Ou seja, separada da prosa (portanto «inorgânica») e anterior à sua inserção nela. Uma lista das variantes detectáveis na tradição da *Vita nuova* encontra-se em De Robertis 1967.

²⁰⁴ Edição fac-similada por V. Branca, Firenze 1975; edição diplomático-interpretativa por Ch. Singleton, Baltimore-London 1974; edição crítica por V. Branca, Firenze 1976.

²⁰⁵ Bibliografia em SLI 2001:346-7.

obra magna) do manual de Paul Maas, *Textkritik* (Leipzig, Teubner, 1927).²⁰⁶ A resenha de Pasquali é, não por acaso, mais ou menos contemporânea dos escritos de Barbi, muitos dos quais estão dedicados a problemas de variantes autorais. Na verdade, a tarefa de distinguir entre revisão, isto é, variação autoral, e variação escríbal, é provavelmente a operação mais embaraçosa de toda a crítica textual, segundo afirma Kane 1989:162.

George Kane deve ser considerado um dos maiores peritos neste âmbito, na sua qualidade de editor do poema *Piers Plowman*, cuja tradição atesta com certeza absoluta a existência de duas revisões autorais consecutivas, uma parcial da versão A para B, outra mais extensa, de B para C. A esta seqüência redacional, estabelecida em termos definitivos por Walter Skeat há mais de um século, A.V.C. Schmidt acrescenta Z, uma versão autoral provisória, que seria antecedente a A (cf. Schmidt 1995).

Com efeito, perante a dificuldade de identificar, para além de qualquer dúvida, uma variante autoral, é forte a tentação no editor de recorrer ao modelo, mais comum e menos arriscado, de transmissão linear. A mais conhecida hipótese de dupla redação no domínio das literaturas neolatinas, foi desenvolvida e aprofundada por Joan Coromines e por Gerald B. Gybbon-Monypenny²⁰⁷ com respeito ao *Libro de Buen Amor*: no entanto o último editor, Alberto Blecu, defende a tese duma redação única, privilegiando assim a opinião de Chiarini e outros estudiosos.²⁰⁸ De forma análoga, um texto paralelístico de Pedr' Eanes Solaz, que se configura em duas versões, não apresentaria nenhum caso de variante autoral, antes se tratando de «uma reelaboração relativamente mais tardia» (Tavani 1988).

Redações múltiplas

Apesar das considerações precedentes, e consoante temos acenado, a filologia portuguesa da época renascentista é, na sua maioria, uma filologia de variantes autorais, distribuídas, muitas vezes, sob a forma de redações diferentes.

Uma fenomenologia deste tipo já caracteriza, depois de Petrarca e Boccaccio, a filologia humanística, que «ha muito spesso a che fare con scartafacci, abbozzi, opere

²⁰⁶ In «Gnomon», 5 (1929), 417-435; 498-521; logo no novo prefácio à segunda edição da sua *Storia* (1952); enfim, em Pasquali 1986:II,867-914.

²⁰⁷ Cf. as respectivas edições críticas (Madrid, Gredos, 1973, e Madrid, Castalia, 1988).

²⁰⁸ Veja-se, além da sua edição crítica, o resumo da discussão crítico-textual em Alvar-Megias 2002 :739-744.

mai giunte ad un assetto definitivo»: cf. Rizzo 1998:51-56, onde também se acena à frequência da 'contaminação originária' ou 'pré-tradicional', própria de tradições que têm a sua origem numa, ou até em várias cópias de trabalho autorais; estas, abrangendo variantes e correções do autor, ocasionam no estema conseqüências parecidas às da contaminação.

No Quinhentos o problema não é, aliás, exclusivo da literatura portuguesa: assim, versões dos poemas de Góngora circularam, antes da publicação, pelas mãos de vários críticos, a ponto de poder-se falar, com Dámaso Alonso, em *La primitiva versión de las Soledades* (em *Obras Completas*, V, Madrid, Gredos, 1978, pp.485-494).

No caso de um número limitado de variantes autorais, e posto que apenas se trate de variantes individualizadas, sem atingir o estágio de redação, o editor pode recolhê-las no aparato crítico, eventualmente utilizando sinais diacríticos especiais (flechas, ou outros recursos tipográficos).

Há, porém, casos em que as variantes são bastante numerosas, ou, de qualquer forma, interessam segmentos extensos, e sobretudo, comportam mudanças complexas, profundas ou radicais na sintaxe, no vocabulário, na estrutura da frase, na construção de vastas áreas do texto. O melhor, nestes casos, é o editor publicar as redações de maneira completa, quer uma à frente da outra, quer introduzindo uma forma de hierarquia no plano tipográfico, podendo uma das redações ser relegada em rodapé, ou impressa num apêndice. Neste caso, o problema mais delicado diz respeito à hierarquização, e soluções diferentes podem ser adotadas conforme as características da obra em apreço.

Como já dissemos, na obra lírica tanto de Camões como dos outros maiores quinhentistas, as freqüentes remodelações de poemas, levadas a cabo, com toda a probabilidade, pelo próprio autor, correspondem, via de regra, a fases distintas na trajetória da produção poética. No geral, o autor pretende sujeitar-se a uma sensibilidade métrica mais 'moderna' (o que já viu, de forma muito clara, Jorge de Sena), ou, num sentido mais amplo, desenvolver as potencialidades e as tendências internas à própria obra, quer prosseguindo por caminhos já iniciados, quer mudando de direção estilística. De qualquer forma, representando uma e outra fase estados distintos, equilíbrios homeostáticos diferentes, não tem o editor qualquer direito de escolher entre, ponhamos, um Camões ainda impregnado de tradições formais que remontam a uma cultura mais arcaica, e um Camões já francamente adepto das novas tendências.

Adverta-se que, no caso de presença certa ou provável de variantes autorais, os critérios da 'lectio difficilior' e do 'usus scribendi' têm que ser manuseados com maior cautela que de costume.²⁰⁹ Já dissemos, p.ex., que o soneto XV de Camões foi pro-

²⁰⁹ Vejam-se, mesmo num domínio diferente, as observações de Orlandi 1994.

velmente transmitido em duas redações diferentes. Não é esta a opinião do editor, que optou por um texto unificado. Assim, no v.4, onde se opõem as variantes *me fez que seus eff)eitos escrevesse* LF (+RH,RI,FS): *me fez com que meus males screvesse* CrB, o editor privilegia a primeira, valendo-se do critério do 'usus scribendi' (em *Os Lus.*, «a sintaxe normal é *fazer que*»). No entanto, ao admitir-se a hipótese de variantes autorais, os textos teriam que ser impressos um à frente do outro.

No Quinhentos português, a tragédia *Castro* de Antônio Ferreira constitui, talvez, o exemplo mais notável de variante autoral. O autor morreu em 1569. A primeira edição dos seus *Poemas* apareceu com data de 15 de maio de 1598, isto é, 29 anos mais tarde. Existe a possibilidade de a 'authority' dos textos ter sido alterada (mesmo para além dos 'accidentais') pelos organizadores, ou seja, o filho Miguel Leite Ferreira, autor da dedicatória a Felipe II,²¹⁰ ou o editor Pedro Crasbeeck. O juízo do último editor Earle é, a propósito, otimista demais, na medida em que manifesta a impressão de estar «na presença de um livro com base num manuscrito cuidadosamente preparado e, é de presumir, pelo próprio poeta».

De fato, este juízo é corroborado por afirmações que não deixam de despertar bastante perplexidade, norteadas como estão por um critério normativo de tradição bem obsoleta: «Para além da ausência de gralhas, há muito poucos daqueles erros de sintaxe ou de métrica, passos obscuros e rimas estropiadas tão frequentes em outras colectâneas poéticas do período» (p.30). Com efeito, não se trata, na maioria dos casos, de erros, mas sim de estruturas lingüísticas e métricas que refletem uma etapa mais arcaica do trabalho autoral.

Anterior à redescoberta da primeira edição anônima da *Castro* (1587), adquirida pela British Library nos anos 50 do século passado, a edição de Sousa da Silveira só está baseada no texto de 1598. Mesmo assim, muitas das suas emendas resultaram sucessivamente justificadas pelo aparecimento da edição precedente. O texto de 1587 contém cerca de 194 versos até então desconhecidos. Adrien Roig publicou separadamente, em 1971, as duas versões. Os estudos de Nair de Nazaré Castro Soares mostraram que a edição mais tardia se deve considerar uma revisão autoral, conforme a prática observada por Ferreira nas outras composições atestadas de forma plúrima. Por isso, o último editor Earle sente-se autorizado à conclusão que «a edição de 1587 é muitas vezes inferior à dos *Poemas Lusitanos* em termos de métrica de sintaxe e de vocabu-

²¹⁰ Cujá participação no trabalho tipográfico se reflete no parágrafo, aparentemente anônimo, que, nos *Poemas Lusitanos*, se segue à lista de errata (cf. Earle 2000:29).

lário». Assim, na esteira de Roig, Earle baseia-se, mais uma vez, no texto de 1598, embora não hesitando «em emendar a versão de *Castro* contida nele, às vezes utilizando leituras tiradas da edição de 1587».

Nesta forma de encarar o problema, o elemento metodologicamente mais fraco é, mais uma vez, a intervenção de um juízo de qualidade literária – portanto não objetivo – no cotejo de estruturas, sim, diferentes, mas só do ponto de vista puramente diacrônico. Que, na seqüência do processo de revisão, o texto mais recente haja de, no seu conjunto, ser julgado melhor quanto às suas qualidades dramáticas, aparece, neste caso, uma conclusão bem aceitável.²¹¹ Falando, contudo, em termos ecdóticos, o fato de considerar ‘inferior’ a versão mais antiga, com base em elementos meramente estilísticos, equivale a conferir valor absoluto à mudança de gosto que teria, numa altura sucessiva, afetado o público e o próprio autor, em função da mudança da época (o chamado ‘horizonte de espera’).²¹² Ora bem, isto seria introduzir de forma indevida uma relação hierárquica numa perspectiva que há de, pelo contrário, repousar em considerações rigorosamente históricas.

Este critério tem aplicação tanto no plano estético, como também no que diz respeito à prosódia, à versificação, e, no geral, à língua do autor. Por que teríamos que, nós também, dar a preferência aos gostos que se tornaram predominantes no fim do séc.XVI, em face de outro texto que, por ser antecedente (mesmo que de uma dezena de anos apenas), porventura reflita uma sensibilidade arraizada num sistema de escrita mais antigo?

Finalmente, retomando os ensinamentos de Bowers, o primeiro dilema por resolver neste caso diz respeito à autoria que há de ser reconhecida, ou não, a um ou a outro texto. Como nenhuma das duas versões oferece garantias de ter sido autorizada pelo autor,²¹³ é preciso testar a fiabilidade de ambas conforme os parâmetros disponibilizados pela crítica textual (em particular, ‘lectio difficilior’ e ‘usus scribendi’). Se uma versão aparece autêntica, e outra apócrifa ou mesmo póstuma, não cabe dúvida nenhuma de que a versão autêntica tem que ser utilizada como texto de base. Se, pelo contrário, existem indícios de que estamos perante duas redações autorais, compostas em alturas sucessivas, o editor será obrigado a respeitar a identidade de ambas, imprimindo-as uma à frente da outra.

²¹¹ O que nem sempre acontece, conforme demonstram, além de Tasso, muitos autores célebres, entre os quais fray Luis de León: «no siempre el texto último de fray Luis es el mejor (basta fijarse en las correcciones del autógrafo del *Libro de Job*)» (García Gil 1988 :124).

²¹² Cf., entre outros, a reflexão de McGann 1983:62, sobre os problemas postos por redações divergentes em função das mudanças dos propósitos e das intenções autorais.

²¹³ Veja-se o resumo em Earle 2000:38-39.

Fatores dinâmicos

Igual ao que deparamos na crítica dos textos medievais, também na filologia quinhentista as diferentes redações dum texto feitas pelo mesmo autor (variantes de autor), bem como as inovações devidas à intervenção dos copistas (variantes de transmissão), podem ser identificadas sobretudo a partir das recodificações de que são objeto os chamados fatores dinâmicos. Estes, como é sabido, repartem-se em duas grandes categorias, consoante a sua natureza seja lingüística ou ideológica. No primeiro caso, trata-se da passagem duma sincronia lingüística para outra. No segundo, a razão da mudança situa-se no domínio da (auto)censura.

No plano lingüístico, a autenticidade é reconhecível através das estruturas métricas, nomeadamente no que respeita à contagem das sílabas e à linguagem da rima. Sem dúvida, o estudo das características identificáveis no momento da rima, permite muitas vezes racionalizar o texto transmitido pelos manuscritos, denunciando as práticas às vezes arbitrárias observadas pelos editores de textos quinhentistas.

Veja-se, p.ex., «na quase totalidade dos modernos editores da obra camoniana a prática arbitrária de emendar a invariável grafia dos textos para *Deus, morreu e céu*» (Cunha 1991:924). A distinção entre, por um lado, o tipo dissilábico *céu* < *cé-o* (donde a grafia *céo* empregada, nestes casos, pelo prof. Leodegário na sua edição crítica), e, por outro lado, as duas séries –*eu* (*eu, meu, teu, seu, deu, Deus, judeu*) e –*éu* < –*EVIT*, já está explicada de forma claríssima por Nobiling 1908:650.

Na estrutura do verso, os traços pertinentes correspondem ora ao esquema dos acentos, ora ao regime das figuras prosódicas. Como é sabido, as dificuldades de acomodação de dois sistemas métricos, um tradicional e outro isossilábico, de importação provençal, são apreciáveis com nitidez nos primeiros trovadores, como Paay Soárez de Taveirós e Martin Soárez (Cunha 1982a:xv). De forma análoga, as variantes, quer autorais, quer de transmissão, detectáveis na lírica de Camões dependem, na sua maioria, de um afã de adaptação a uma norma métrica mais recente, o que já apontara com clareza Emmanuel Pereira Filho, ainda que limitasse a sua observação às inovações introduzidas pelos primeiros editores das *Rimas* (=RI).

A partir do estudo de RI, Emmanuel Pereira Filho definiu com clareza²¹⁴ a crescente tendência para a sinalefa e para a elisão como soluções normais dos

²¹⁴ Cf. Pereira Filho 1974b:61, com base em dois versos da canção ‘provenzalesca’ (*Este tormento, onde amor mostrou e Me alegre, & enristeço*).

encontros vocálicos, mormente quando intervocabulares, tendência que desde o princípio de Quinhentos já se configura com perfeita nitidez, evidenciando-se inclusive na obra de um mesmo poeta, como Celso Cunha provou ocorrer na de Bernardim Ribeiro. Tais correções se enquadram entre as mais típicas não só da tradição conjectural do séc.XVII, como das tendências corretivas do próprio Faria e Sousa. Isto, aliás, é uma decorrência necessária das diretrizes que assume a versificação portuguesa ao longo dos séculos XVI e XVII.

Este esforço de recodificação métrica caracteriza-se, em primeiro lugar, pelo emprego de sinalefas associado, no geral, a um ritmo mais fluido. Outras transformações igualmente importantes dizem respeito ao abandono de certos tipos de verso (decassílabos sáficos, de gaita galega, de 'arte maior') e de cesuras (a sáfica, bem como outras variantes menos comuns), percebidos como obsoletos, no intuito de regularizar o verso, e nomeadamente o decassílabo, com base num número mais limitado de tipos prevalentes.

Exemplos de adaptação a um sistema métrico mais 'moderno', que poderão explicar-se como variantes autorais, encontram-se nas duas redações identificáveis na tradição do soneto camoniano VII (*Cara minha inimiga*), onde os impressos derivam duma fonte diferente do ms. LF, atestando, com respeito àquele, uma versão modernizada. Com efeito, o v.6 os *olhos terrestres e a figura* (decassílabo de arte maior, cf. *Lus.* V,77 *Dizem que, por naus que em grandeza igualam*), foi, como dissemos acima (p.74), substituído nas edições por um verso de molde petrarquiano: *a tua peregrina fermosura*. O editor, que não aceita esta escansão,²¹⁵ preferindo emendar o verso para os <teus> *olhos terrestres e a figura*, respeita, porém, o hiato no v.7 *mas em quanto | a vida triste dura*: no entanto, este hiato resulta eliminado na tradição impressa, que traz *Mas em quanto me a mim a vida dura*.

Sumamente difícil resulta estabelecer, em cada caso, até que ponto a lição mais 'moderna' pode ser atribuída ao autor. Para uma avaliação baseada em critérios científicos, será preciso determinar a tipologia das inovações, bem como identificar os casos em que elas cheguem a constituir, ou não, um sistema coerente. Claro que na ausência de indícios fortes, solidários, e bastante numerosos, em favor da probabilidade de que se trate de redação autoral, estas recodificações haverão de ser imputadas à atividade dos copistas ou dos compositores das tipografias.

Para uma apreciação diacrônica do conjunto de regras prosódicas, nomeadamente na transição da época medieval para a moderna, o editor, como já sa-

²¹⁵ Aceita-a, porém, em condições perfeitamente análogas (testemunho único CrB, modificado pela tradição impressa), no soneto VIII, vv.3-4.

bemos, tem um auxílio valioso nos *Estudos de versificação portuguesa* de Celso Cunha: «mais exato seria talvez considerá-los», segundo opina o próprio autor (p.xi), «estudos de versificação e de crítica textual». Com base nestes estudos, é possível identificar nas figuras prosódicas de hiato um dos maiores fatores de dinamismo presentes na tradição lírica camonianiana. E, mesmo abstraindo de Camões, as figuras de sinérese e diérese desempenham um papel importante na transmissão dos poetas lusófonos tanto na Renascença, como também em épocas sucessivas. A atenção para o estudo histórico e linguístico de estes fatos prosódicos impõe-se como um dos traços distintivos da filologia brasileira.²¹⁶

Além dos fatores prosódicos e métricos, que permitem explicar a esmagadora maioria dos processos de recodificação, a tradição de Camões, a par da de todo autor quinhentista, apresenta outros elementos dinâmicos de tipo morfológico e sintático.²¹⁷

(Auto)censura

A (auto)censura – ou 'Fremdbestimmung', conforme o acertado cunho de um crítico alemão²¹⁸ – é fenómeno antigo em todas as literaturas, e pode apresentar-se sob várias formas: religiosa, política, moral, linguística. Em particular, a literatura quinhentista, tanto em Itália como, ainda mais, na península ibérica, teve que sofrer um condicionamento importante por parte da Inquisição.

Em Itália, desde o *Milione* de Marco Polo²¹⁹ e o *Decameron* de Boccaccio,²²⁰ até às *Operette* de Leopardi, todos os séculos conhecem, aliás, episódios ilustres de censura (Stussi 1988:42, nota 52).²²¹ Um caso de censura editorial encontra-se na segunda edição dos *Amori* de Bernardo Tasso (1555), cuja primeira tiragem continha quatro odes políticas de teor filofrancês, que foram excluídas por decisão comum do editor Giolito e do curador Ludovico Dolce, ocasionando a recomposição do antepenúltimo e penúltimo fascículos.²²²

²¹⁶ Veja-se, como simples amostra, Chediak 1995, primoroso artigo dedicado à técnica poética dos românticos e parnasianos.

²¹⁷ A uma resenha mais ampla dos principais fatores linguísticos e métricos, detectáveis na tradição manuscrita da lírica camonianiana, está consagrado um ensaio inserto na última parte do presente manual (pp. 284-301).

²¹⁸ Cf. Maurer 1976 e, em geral, Firpo1961.

²¹⁹ Cf. SLI 2001:101.

²²⁰ Cf. Mordenti 1982; Chiechi-Troisio 1984. Os dois *Decamerones* 'arranjados' datam, respectivamente, de 1573 e 1582, sendo publicados um e outro por Giunti.

²²¹ Vejam-se também Noyer-Weidner 1987; Sberlati 1997.

²²² Veja-se Martignone 1995.

Em Portugal, funcionando de fato a partir de 1540, após a nomeação do cardeal-infante Dom Henrique, a censura inquisitorial deixou, como é sabido, vários vestígios de sua intervenção na produção literária contemporânea. Um bom exemplo fornece-o a *Écloga VII* de Camões, donde se tiraram duas oitavas do episódio de Actéon. É provável que o passo suprimido «fosse uma 'Diana no banho', como tantas que a pintura europeia contemporânea nos oferece» (Ramalho 1980:53). Ainda mais instrutivo, como se verá na última parte deste manual (pp. 317-320), é o cotejo entre a 'editio princeps' d'*Os Lusíadas* (1572) e a segunda edição (1584), dita 'dos Piscos'.

Um caso análogo diz respeito às duas 'copilações' que transmitem o *Dom Duardos* de Gil Vicente, a de 1562 e a de 1586. Este último texto, julgado ser melhor do que o precedente, foi contudo profundamente alterado pela Inquisição. A fixação do texto crítico apresenta, portanto, problemas sérios. Algo parecido acontece na tradição impressa bernardiniana, onde «a edição de Colônia segue a de Ferrara, embora presente, em relação a ela (...) algumas modificações do texto visivelmente destinadas a atenuar a heterodoxia do fatalismo bernardiniano, pouco consentânea com os escrúpulos da censura» (Castro 1986:168).

Assim, na edição de Ferrara (1554), a invocação *Santa Maria val-me de Avalor* náufrago, a qual se encontra nas versões de Madrid e Évora, foi substituída por *Valha-me Deus*: «Ora, como acentou Eugenio Asensio, só os editores de Ferrara, os Usques, na sua condição de judeus, achariam necessário 'emendar' este passo» (Coelho 1995:103).

Vicissitudes semelhantes caracterizam a atividade da censura em Espanha. A partir de 1558, depois da publicação da *Pragmática Sanción* de Felipe II, o livro impresso sofre nos reinos de Castela um maior controle por parte da censura (veja-se uma síntese das normas vigentes reproduzida em Blecua 1990:174-6). Da edição das poesias de Góngora (Madrid, 1628), vários poemas tiveram que ser eliminados na última hora por causa duma denúncia.²²³

Na hipótese (mais freqüente do que se possa opinar, com base nos indícios evidentes) de autocensura por parte do autor, estamos evidentemente em face de um caso particular de variante autoral, cuja identificação é, como de costume, bastante difícil. Mesmo perante a fronteira bastante incerta entre escolha estilística e autocensura, estamos convencidos, entretanto, de que muitos casos de dupla redação hajam de ser considerados como obras distintas, e igualmente autônomas, ainda que emanem do mesmo autor. Pelo contrário, sempre que

²²³ Vejam-se Wilson 1977 ; Pinto Crespo 1983.

a coação exercida pela censura oficial constitua uma evidente violência infligida ao autor, desencadeando nele, às vezes, um autêntico processo de alheamento (como no caso da *Gerusalemme Conquistata* de Torquato Tasso), a revisão tem que ser considerada como obra parcialmente estranha à vontade do autor.

Um exemplo muito claro desta fenomenologia é proporcionado, na lírica camoniana, pelas três redações da canção *Manda-me Amor*, que foi transmitida por um número de testemunhos extraordinariamente abundante. Claramente identificáveis, estas redações escalonam-se numa hipótese de sucessão cronológica que pode ser estabelecida com base em vários critérios, o maior dos quais é, com certeza, a progressão para um acréscimo da censura. A primeira e a segunda constituem, sem dúvida nenhuma, etapas diferentes e igualmente autorizadas do processo de criação autoral: com efeito, a segunda redação apresenta um número suficiente de traços distintivos que garantem a sua autenticidade, ainda que a censura, ou autocensura, não possa, com certeza, dizer-se alheia a muitas das modificações ali atestadas. A terceira redação, pelo contrário, constitui, com toda a probabilidade, um refazimento devido à intervenção do censor: tratando-se, portanto, duma operação externa, em todo ou na sua maioria, à vontade do autor, teremos que atribuir-lhe uma colocação hierarquicamente diferente às duas precedentes.

Seja como for, o editor, em casos como este, terá que imprimir as três redações de forma completa.²²⁴

Ao editar outra canção camoniana, a n° IX, o prof. Leodegário conclui que, muito provavelmente, o editor de RH suprimiu a terceira e quinta estrofes por interferência da censura religiosa, ou por censura religiosa preventiva, diante do tom fatalista do texto (negação do livre arbítrio). Estas estrofes aparecem em RI, mas certas variantes com respeito ao ms. Jur. justificam a hipótese de possível interferência da censura religiosa na edição do texto.

Fenomenologia das recolhas

O termo 'canzoniere', no sentido de livro de autor, designa uma recolha orgânica de poemas, reunidos e arrançados pelo autor conforme princípios certos de distribuição. Esta criação literária, cujos primeiros vestígios já se encontram entre os trovadores em língua d'oc, chega à sua maturidade no séc.XIV

²²⁴ Diverso, p.ex., o comportamento de Blecua ao organizar as quatro redações de uma canção de Quevedo, utilizando como texto-base a edição póstuma de 1648, e indicando no aparato as variantes das três demais: cf. *Pues quita al año Primavera el ceño*, nas pp.551-3 da edição da *Obra poética* de Quevedo, Madrid, Castalia, 1969, I; veja-se também Blecua 1990:337, e láminas LXXXIX-XCI.

com Petrarca. Dante nunca conseguiu recolher e publicar os seus poemas: portanto, seu livro de *Rime*, na seqüência em que estas se encontram nas edições correntes, resulta duma sábia montagem levada a cabo pelo filólogo Michele Barbi,²²⁵ com base em considerações de tipo cronológico ou temático.

Ao fazer a revisão duma edição crítica do trovador provençal Bertran de Born (1879), o filólogo alemão Karl Bartsch enumerou os critérios possíveis, com vista à arrumação de textos que o próprio autor não pôde, ou não quis, arranjar.²²⁶ No caso das obras de Gil Vicente, veja-se uma resenha das várias possibilidades em Teyssier 1986.

Na organização de seus *Rerum vulgarium fragmenta*, Petrarca aproveitou o exemplo do trovador Guiraut Riquier (morto no último quartel do séc.XIII).²²⁷ Como atestam os testemunhos manuscritos, aquele tinha organizado os seus poemas segundo uma ordem cronológica certa, cada um deles precedido por uma rubrica onde se registram tanto o género métrico como a data da composição. Ademais, a inteira seqüência dos poemas está protagonizada por uma mulher mais ou menos simbólica. Como se vê, já se encontram reunidos, nesta recolha, os principais traços distintivos que viriam caracterizar o Canzoniere de Petrarca, a saber: a unicidade da mulher amada como critério principal de organização; a bipartição, mesmo que embrionária, entre uma parte 'in vita' e uma 'in morte'; a sublimação progressiva da mulher, até ser substituída, afinal, pela Virgem.

Além destes traços principais, a recolha de Guiraut Riquier já apresenta um sistema bastante complicado de relações internas, quer temáticas, quer métricas, entre poemas próximos ou remotos.²²⁸ Esta rede de elementos arquiteturais foi realçada magistralmente por Petrarca, que deu relevo especial à dimensão polimétrica: com efeito, uma sábia alternância dos tipos métricos principais no domínio da medida nova – soneto, canção, sextina, aos quais viria juntar-se, no séc.XVI, a ode – constituirá um traço característico de qualquer 'canzoniere' quinhentista italiano ou ibérico.

Conforme já vimos, a maior parte dos autores do Quinhentos português não deixou a sua obra lírica preparada para o prelo. Tanto nos manuscritos

²²⁵ O ponto mais recente sobre a tradição das *Rime*, que já foram editadas por Barbi e comentadas por Contini, é feito por De Robertis 2001. Uma nova edição crítica das *Rime* de Dante, em cinco volumes, organizada pelo próprio Domenico De Robertis, acaba de sair em Florença (2002).

²²⁶ Cf. o resumo da questão na última parte deste manual, no ensaio *Variantes de uma elegia fúnebre*, consagrado a uma ode de Ricardo Reis.

²²⁷ Outro exemplo importante de recolha orgânica corresponde às *Cantigas de santa Maria*, organizadas por Afonso X o Sábio.

²²⁸ Uma ilustração de todas estas questões em Perugi 1999.

como nas edições impressas, os filólogos tentaram especular sobre a provável destinação de certos textos ou grupos de textos, com vista a serem integrados numa recolha que nunca, aliás, existiu. Editando em 1979 o ms. CrB, Askins chegou a inferir, com base na semelhança da disposição de certas seqüências textuais em vários testemunhos manuscritos, a possibilidade da existência e circulação de uma antologia de autor. Com certeza, não é contestável a atribuição a certos sonetos de uma função introdutória.²²⁹ Jorge de Sena pôs o mesmo problema com respeito à edição 'princeps' das *Rimas* camonianas.

Na Primeira parte de RH (1595) estão 65 sonetos. «Haverá, na arrumação dada aos sonetos, alguma temática ordem especial? Tirando as obviamente iniciais de uma colectânea, e o facto de a maioria dos que são dedicados a alguém se agruparem para o fim, não parece que a haja»: assim Sena 1980a:49-50, acrescentando, porém, que os primeiros sete sonetos todos rimam, nos tercetos, cde cde, constituindo o maior grupo com tal esquema. O mesmo assinala, p.51, a possibilidade de alguns sonetos apócrifos aparecerem agrupados. Aliás, séries de sonetos com o mesmo esquema poderiam servir para decidir questões de atribuição (p.80).

O editor Domingos Fernandes, a quem passara o privilégio renovado à viúva de Estêvão Lopes, imprimiu em 1616 a chamada II parte da lírica camoniana, que contém mais de meia centena de inéditos, bem como o prólogo novamente impresso com atribuição a Fernão Rodrigues Lobo Soropita. Confrontando-se à partição exposta por Fernando de Herrera «no seu doctíssimo comento sobre a primeira Canção de Garcilaso», Domingos Fernandes distribuiu os poemas das *Rimas* em cinco categorias, a que chama partes (em particular, a sextina está situada na segunda parte, entre as Canções e as Odes). Baseado nos géneros métricos das composições, este critério de repartição²³⁰ passa a caracterizar as edições sucessivas, desde Faria e Sousa até à recente edição crítica de Leodegário A. de Azevedo Filho.

Com efeito, a edição de Faria e Sousa (1685 e 1689) está articulada em cinco tomos. Nos tomos I-II aparecem as três centúrias dos sonetos: cent. I = 100 sonetos de RI; cent. II = acréscimos de Domingos Fernandes e outros; cent. III = centúria incompleta de 64 sonetos inéditos e outras composições esparsas. A articulação dos restantes tomos é a seguinte: tomo III: canções, odes e sextinas; tomo IV: elegias e oitavas;

²²⁹ Askins 1979:20-25; cf. Marnoto 1997:521-4.

²³⁰ Talvez o mais costumeiro na lírica europeia: assim, em 1864, Cesare Guasti organizou a sua monumental edição das rimas de Michelangelo, repartindo os textos consoante o género e a forma métrica. Os editores posteriores, pelo contrário, procuraram recorrer, na medida do possível, a um critério cronológico.

tomo V: primeiras oito élogos. Quanto aos cadernos inéditos de Faria e Sousa, as sete élogos (quase todas pertencentes a Diogo Bernardes) foram publicadas por Tomás José de Aquino (1779-80), as redondilhas pelo Visconde de Juromenha (1860).

Problemas análogos continuam a dificultar a edição crítica de recolhas de autores modernos, elas também mais ou menos autorizadas. Este âmbito prende-se à problemática do ‘canzoniere’, uma vez que esta noção se estenda às relações susceptíveis de existir entre textos inéditos ou póstumos, tanto na materialidade do autógrafo, como nos elementos temáticos de natureza textual ou paratextual (cf. infra).

Problemas de atribuição (o cânone)

Ao lado dos problemas relativos à fixação dos textos e a sua arrumação originária, a questão de autoria é primordial na edição das recolhas líricas quinhentistas. Bem como acontece na lírica medieval,²³¹ é freqüente o caso de uma peça que, além de anônima, se encontra atribuída, no conjunto dos testemunhos, a dois ou mais autores diferentes, o que constitui um típico problema de atribuição, a resolver mediante o recurso a técnicas filológicas apropriadas.

Em particular, em virtude dum processo de catálise historicamente muito freqüente, a atração exercida por um autor prestigioso fez com que, no momento de sua obra ser recolhida, um certo número de peças apócrifas acabasse por ser-lhe atribuído.

A partir do séc.XIV, após a afirmação definitiva da individualidade do autor, torna-se de mais a mais comum este fenómeno de «azione-calamita esercitata dal nome famoso ai danni di quello oscuro» (Stussi 1988:120). Assim, numerosas são as atribuições errôneas a Dante; tampouco a tradição de Petrarca é isenta de problemas de autoria, apesar de ele ter editado em vida a própria obra.²³²

Entre outros casos exemplares, citamos o de frei Iacopone da Todi, cujo cânone veio alargando-se, entre os séculos XIV e XVI, sob a forma de atribuições implícitas, normalmente agregadas no fim de cada recolha manuscrita, até atingir os 200 poemas na edição Tresatti (1617). Ponto de partida fora a ‘princeps’ de Francesco Bonaccorsi, que manifestou de forma explícita o intuito de atingir o número re-

dondo de 100, mesmo que ele próprio duvidasse da autoria das últimas peças recolhidas. A vulgata moderna limita-se a 92 poemas, aos quais cabe, porém, acrescentar uma vintena de autoria duvidosa.²³³

Tanto em Portugal como também em Espanha (cf. Blecua 1990:203-4), os livros de mão costumam pôr sérios problemas de atribuição, devidos à repartição dos materiais coligidos, com casos muito freqüentes, quer de anonímia, quer de divergências de autoria. Assim, no Cancioneiro de Luís Franco Correa²³⁴ há somente quatro atribuições expressas a Camões (uma elegia, duas élogos, um vilancete), e isso na *Tabula libri* e nas epígrafes dos poemas. Outros textos, por indicação indireta da *Tabula*, talvez pudessem ser atribuídos a Camões, sobretudo os que se encontram em áreas nitidamente camonianas. No resto, as notas marginais com indicação autoral são, na realidade, de mão posterior e baseadas em edições impressas.²³⁵

Por outro lado, numerosos são os sonetos de Diogo Bernardes que confluíram, de forma mais ou menos maciça, em setores de atribuição camoniana. Os critérios habitualmente utilizados na resolução destas questões, como o ‘usus scribendi’ ou as estatísticas relativas aos diferentes esquemas métricos empregados nos tercetos, encontram dificuldades na sua aplicação, devido em particular à freqüência da ‘imitatio’, conforme um costume literário bastante difundido entre os autores quinhentistas.

Exemplar o caso do soneto *Mudam-se*, n.53 de RH. Atribuído a Bernardes pelo índice do Padre Pedro Ribeiro,²³⁶ e expressamente atribuído a Camões no Cancioneiro da Academia da História de Madrid, o soneto figura também em duas versões diferentes no Cancioneiro Luís Franco: uma está na f.8v entre dois sonetos de 1595, dos autênticos (o segundo é *Alma minha gentil*); a outra na f.42v, entre um de 1595 e outro de 1598, ambos insuspeitados. Tanto os dados externos como o esquema rímico apontam para um lapso do P. Ribeiro.²³⁷ O problema foi retomado pelo prof. Leodegário (LAF 1995b), que chega às conclusões seguintes: Camões é o autor do soneto *Mostrando o tempo está variedades*; o mais conhecido incipit *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades* é, com certeza, paráfrase do modelo camoniano feita por Diogo Bernardes.

²³³ Veja-se o resumo da situação em Leonardi 2001.

²³⁴ Edição fac-similada feita pela Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação dos Lusíadas, Lisboa 1972.

²³⁵ Contrariamente ao que opinava Jorge de Sena.

²³⁶ Que só subsiste do manuscrito quinhentista aliás perdido. Cf. Castro 1988.

²³⁷ O tópicio da mudança reaparece na ode *Já calma nos deixou* da Segunda parte (1616), e o soneto poderia ter contribuído para a sua autenticação: cf. a ficha de Sena 1980a:54.

²³¹ Também afóra as literaturas românicas; p. ex. na poesia em médio inglês: cf. Kane 1989:232, falando do cânone de Chaucer.

²³² Sobre os problemas filológicos relativos às rimas «disperse» de Petrarca, veja-se o resumo (com bibliografia) em SLI 2001:285.

O soneto *Doces águas e claras do Mondego*, tradicionalmente atribuído a Camões, pertence na realidade a Diogo Bernardes, como demonstrou Spaggiari («Quaderni Portoghesi», 6 [1979], 17-30) com base numa série de alusões à doutrina de Marsilio Ficino. Por outro soneto incerto entre Camões e Bernardes, e igualmente construído sobre rimas em *-ança*, J. de Sena 1980a:59 levanta o problema da imitação paralela, muito corrente, como já foi dito, na época. Num outro caso tratado na p.82, J. de Sena diz não ser impossível «que ambos os poetas tenham usado de um 1º verso paralelo».

No universo camoniano, qual veio constituindo-se a partir das primeiras edições, o ideal dum 'corpus' supostamente exaustivo, com dimensões que haviam de ser mais do que respeitáveis, tornou-se primordial desde logo, a despeito de qualquer preocupação de integridade e de autenticidade. Mais em geral, e até uma época bem recente, uma estrita correlação continuou a ser estabelecida entre dois conceitos que hão de, pelo contrário, ficar bem distintos. Um corresponde ao afã (típico, p.ex., de um Faria e Sousa) de reunir tudo o que parece constituir um vestígio ou um eco, mesmo que mínimo e incerto, da obra dum autor, do qual se pretende venerar a memória, e, sobretudo, enriquecer a glória que emana da obra literária. O outro conceito, que diz respeito à autenticidade de cada peça recolhida, constitui um escrúpulo filológico tradicionalmente destinado, em épocas passadas, a não ser levado em conta, na medida em que faz obstáculo ao desejo de ampliar quanto mais possível o monumento literário do autor em apreço. Em outros termos: integridade e autenticidade, longe de coincidirem, acabam por, muitas vezes, revelar-se noções radicalmente opostas.

Estêvão Lopes, autor do escrito liminar que encabeça a segunda edição das *Rimas* de Camões, indica ter emendado os textos da 'princeps', devassando mais manuscritos com a colaboração de alguns conselheiros não identificados (cf. Silva 1980). Assim se começa a criar uma tradição editorial camoniana que 'obriga' toda nova edição a acrescentar inéditos. Das 304 composições camonianas em RH, o processo de expansão (diástole) chega até às 646 em T. Braga. A edição, organizada em 1980 por Cleonice Berardinelli, dum 'corpus' de 400 sonetos que, ao longo de três séculos, têm sido duma ou doutra maneira atribuídos a Camões, foi justamente definida como «uma edição-museu».

Possibilitada pelos trabalhos de Carolina Michaëlis e de Wilhelm Storck,²³⁸ a fase sistólica começa, de fato, a partir da edição Rodrigues-Vieira (1932), que eliminaram 238 apócrifos. Em época sucessiva, o filólogo brasileiro Emmanuel

Pereira Filho elaborou a categoria fundamental do cânone da lírica camoniana, abrindo caminho para a abordagem científica dos problemas de autoria, em paralelo significativo com a atividade, na Europa, de Contini, que aperfeiçoou de forma definitiva a filologia das atribuições autorais no domínio dos textos medievais.

Emmanuel Pereira Filho trabalhou com quatro mss. quinhentistas e quatro impressos: apenas 65 textos resistiram a seus critérios extremamente rigorosos. O cânone do prof. Leodegário, com base em mais de 30 mss., o que permitiu a aplicação de critérios menos rígidos (sendo julgada garantia suficiente o duplo testemunho quinhentista incontroverso), além de ser mais amplo, articula-se em três dimensões: um 'corpus' mínimo de 133 textos; um 'corpus' aditício de 113 textos; um 'corpus' possível de 10 textos, «num total ainda provisório de 256 textos» (LAF 1998).

A longa fase de diástole pode ser exemplificada com base no 'corpus' dos sonetos: de 105 em RI, eles chegam a 264 em Faria e Sousa, 308 em T. Braga (1873-74 e 1880), 400, como já foi dito, na edição de Cleonice Berardinelli (1980). Na edição do prof. Leodegário, o 'corpus' mínimo dos sonetos atinge 65 indivíduos, sem excluir a possibilidade de autoria camoniana para 46 outros ('corpus' aditício). Quanto ao corpus possível, trata-se de um número bem limitado de sonetos, cuja paternidade camoniana parece muito improvável.

Igualmente manifesto é o processo de diástole no que respeita aos outros gêneros de poemas. Assim, em RH, RI só se encontram 10 canções, às quais é preciso adicionar a canção em 'coblas unissonans' *Tão suave*. De 1595 a 1889, foi dobrado o número de canções atribuídas a Camões, pois de 11 passaram a 23. Na edição crítica do prof. Leodegário, das dez canções tradicionalmente atribuídas a Camões, apenas nove responderam ao critério de autenticidade, sendo a que ficou fora (*Tomei a triste pena*) conhecida apenas por RH,RI.

Com certeza, o 'corpus mínimo' vai proporcionar aos pesquisadores uma base segura para tentar resolver, em termos de maior ou menor probabilidade, as numerosas questões autorais que o universo camoniano apresenta. Claro que o 'corpus mínimo' permitirá, entre outras coisas, elaborar o 'usus scribendi' de Camões de forma mais certa do que até agora. Basta pensar no uso indiscriminado dos instrumentos estatísticos, que caracteriza os estudos, aliás valiosos, de Jorge de Sena, em particular no que respeita aos esquemas do soneto. Eis aqui, a partir do levantamento com base nos sonetos editados pelo prof. Leodegário, a ordem preferencial no que se refere aos tercetos (já que os quartetos sempre apresentam o esquema abba,abba):

²³⁸ Oportunamente evocados (após os estudos do prof. Leodegário) por Dasilva 1998:250-1.

cde,cde	36 sonetos
cdc,dcd	17 sonetos
cde,dce	7 sonetos
cdc,cde	5 sonetos

Nos quatro esquemas acima apontados, a ordem canônica coincide com a que fora dada por Sena 1980a:85-86, mas não em quantidade de textos.

CAPÍTULO 6

A filologia dos textos modernos

6.1. Autógrafos e impressos

Conceito de integridade ('purity')

Desde a primeira metade do séc. XX, a exigência de defender a integridade da literatura nacional tornou-se, nos Estados Unidos, uma verdadeira missão científica, intensamente desempenhada sob a égide da disciplina chamada 'bibliography' (ou seja, bibliografia textual). «O primeiro dever do crítico textual é guardar a integridade ('purity') dos documentos mais importantes da nossa literatura e da nossa cultura. Trata-se de uma questão de princípio, em torno à qual não pode existir compromisso nenhum. Permitir que qualquer corrupção, mesmo pequena («just a little corruption»), infiltre a transmissão da nossa herança literária, seria o mesmo que admitir a possibilidade que um pecadilho («just a little sin») possa ser cometido no Eden» (Bowers 1975:305).

Categorias em princípio eminentemente científicas, como 'purity', começaram portanto a ser percebidas, nas literaturas anglo-saxônicas, como verdadeiros imperativos morais, no afã de restabelecer os monumentos literários e históricos nacionais na sua originalidade, bem como de preservá-los isentos das corrupções neles eventualmente introduzidas na sucessão dos processos de transmissão editorial.

Na verdade, estes proclamas estavam plenamente justificados pela situação lamentável da editoria norte-americana daquela época, herdeira da prática desenvolta e mercantil em voga no século antecedente. Assim, o *Times Literary Supplement*, 20 May 1949, p.329, tomava como exemplo as reimpressões modernas do romance *Tristram Shandy*, viciadas por uma esmagadora quantia de erros, passivamente reiterados, na sua maioria, a partir de alguma edição popular do séc.XIX; entre os erros substantivos mais notáveis, o autor do artigo citava «*area for nera, clause for cause, port for post, timber for tinder, catching for catechising, and caravans for caverns*».²¹⁹

²¹⁹ Bowers 1975:305-6: o mesmo, p.301, nota 7, chama a atenção para alguns 'fascinantes' artigos, publicados entre 1950 e 1959, sobre «corruption in modern reading texts».

«Absorvido por preocupações de ordem didática, numa época de extrema dificuldade de intercâmbio cultural com a Europa em guerra, nas suas edições ou reedições melhoradas de clássicos portugueses, Sousa da Silveira estava ainda sob a influência dos preparadores de texto como Epifânio, cuja prática era de combinar lições textuais diversas de textos duplos controvertidos, como os das duas edições de 1572 de *Os Lusíadas* ou os das *Rimas camonianas*» (Silva 1984:316). Ainda que «particularmente desaconselhável», esta atitude continuou a ser, contudo, bastante difundida entre os filólogos brasileiros, «que, ou misturam lições de textos diversos sem considerar a sua genealogia, o *stemma*, indispensável para fixar-lhes o arquétipo, ou introduzem alterações não justificadas por nenhum manuscrito, levados por certos preconceitos, hauridos em princípios doutrinários duvidosos ou numa análise perfunctória dos fatos linguístico-literários do tempo» (Cunha 1982a:xiii).

Com efeito, a abordagem de Sousa da Silveira para os problemas de crítica textual foi bastante tardia,²⁴⁰ nem se realizou através de estudos teóricos, sendo seu objetivo primário o de «favorecer o acesso a textos reproduzidos com fidelidade» e oportunamente comentados, conforme os modelos fornecidos por Epifânio Dias, Leite de Vasconcelos, Oskar Nobiling, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, José Joaquim Nunes. «Tudo leva a crer, também, que em 1919 o filólogo e linguísta ainda não tinha clara consciência do processo de descaracterização dos textos em suas reedições, e por isso confiou em muitas que mais tarde verificaria trazerem formas e construções modificadas pela indébita interferência de editores ou revisores que se achavam no direito de 'atualizar' ou 'corrigir' o que apenas deviam reproduzir com fidelidade».²⁴¹

Em particular, em muitas das reedições de Casimiro de Abreu, «a crítica filológica apontou, ou pode apontar, graves alterações da mensagem casimiriana, que se explicam por duas razões principais: deficiência da revisão tipográfica, ou propósito do editor de corrigir deslizos ou supostos deslizos de linguagem e métrica dos textos originais» (Silva 1984:328). Em face de deslizos aparentes saídos da pena do autor, Sousa da Silveira preferia justificar a regularizar, isto é, corrigir.

Veja-se, a título de exemplo, o seu comentário a uma quadra de Gonçalves Dias, *No Lar*:

«Oh! mocidade! bem te sinto e vejo!
De amor e vida me transborda o peito...
– Basta-me um ano!... e depois... na sombra...
Onde tive o berço quero ter meu leito!»

²⁴⁰ Cf. a ficha redigida por Celso Cunha em Silva 1984:198.

²⁴¹ Silva 1984:308; cf. também Celso Cunha, *Defesa da filologia*, Coimbra, Atlântida, 1954.

Como se vê, o penúltimo verso obriga ao hiato entre *ano* e a conjunção seguinte. Para a leitura do último verso, claramente hipermétrico, Sousa indica três hipóteses: haplogia entre *Onde e tive*; sinafia com respeito ao penúltimo verso; enfim, a possibilidade de uma hipermetria originária. «Esta última solução é a que lhe parece mais aceitável – mas o importante é que as três representam recursos habituais em outros poetas»: cf. Silveira 1996:245, que reproduz a seguir as intervenções feitas por Goulart de Andrade ao citar a mesma quadra, assim modificando os dois últimos versos: «Basta-me um ano só...depois...na sombra.../Quero, onde tive o berço, ter meu leito». Desta feita, ele não faz senão normalizar os dois fatores anómalos apresentados pelo texto, neste caso, um hiato e uma hipermetria. O comportamento de Goulart de Andrade não é diferente daquele que sempre foi próprio de qualquer copista medieval ou impressor moderno.

Com efeito, se o filólogo tem a obrigação profissional de emendar as modificações introduzidas ao longo da transmissão, tem igualmente que reconhecer e respeitar a vontade do autor, mesmo nas suas irregularidades, contanto que sejam cada vez devidamente racionalizadas. Afinal, problemas não diferentes encontram-se em outros autores modernos, como Gonçalves Dias.²⁴²

Assim, por exemplo, Sousa da Silveira aceita o adjetivo *longínquo* sem *-n-*, tal como se encontra empregado em *Folha negra* e em *Camões e o Jau*, explicando-o como forma possivelmente dissimilada, e valendo-se, a mais, de uma remissão para o soneto *A Cavalgada* de Raimundo Correia, que lhe oferece a possibilidade de, mais uma vez, abonar a explicação linguística com uma exigência estilística. «No verso de Raimundo Correia oferece a vantagem de não aumentar com mais um o número de fonemas nasais»: cf. Silveira 1996:244, que aponta para as correções indevidamente introduzidas nas edições correntes deste autor.

Um dos traços mais interessantes estudado por Sousa da Silveira em Casimiro, bem como em outros escritores românticos, diz respeito à colocação dos pronomes átonos, que na fase romântica era muito mais livre, sendo permitidas ênclises quais «Não via-a» (Silva 1984:200). Na esteira do mestre,²⁴³ Antônio J. Chediak, num dos capítulos mais interessantes da sua edição crítica da *Tragédia no Mar* de Castro Alves, estuda este aspecto com minúcia e abundância de achegas, à margem do v.15 «Oh! Que doce harmonia traz-me a brisa!» (Chediak 2000:232-267).

Ficando no domínio da crítica textual aplicada a autores modernos, a reflexão metodológica de Silva Bêlkior decorre, sem dúvida nenhuma, da dupla

²⁴² Cf. Silveira 1996:244, que aponta para dois autênticos fatores dinâmicos em Gonçalves Dias, isto é, *mas 'e contudo'* e *mas que 'emora'*, que o próprio Manuel Bandeira, na sua edição, respectivamente corrigiu e interpretou *mais*.

²⁴³ Cf. também Silveira 1942.

herança de Emmanuel Pereira Filho (nomeadamente no que diz respeito à noção de cânone autoral), e de Sousa da Silveira (pelo rigoroso método de recuperação da pureza textual). O trabalho de Silva Bêlkior mais significativo no plano metodológico versa sobre a obra do heterônimo pessoano Ricardo Reis, que o filólogo brasileiro estudou pela primeira vez de forma científica. Ao cumprir sua tarefa, ele tirou o maior proveito da lição de Emmanuel Pereira Filho, cujas categorias são latamente aplicadas ao longo de vários dos seus estudos, destinados a desembocar na primeira edição crítica das odes ricardianas.

Um dos maiores méritos do trabalho de Silva Bêlkior é a recuperação, na sua integridade, do Livro I de *Odes*, o único publicado por Ricardo Reis. Com efeito, a sábia arquitetura que preside a construção desta minúscula recolha, cuja rede de relações internas não deixa de surpreender pela sua riqueza e complexidade, tinha ficado completamente irreconhecível, por causa da arrumação mais ou menos cronológica e, de qualquer forma, artificial, imposta pelos editores antes da Ática, e logo da Aguilar. Tudo isto sem contar com os numerosos erros que tinham infiltrado esta delicada obra, no plano, quer textual, quer paratextual.

«Não estamos longe, nas literaturas de língua portuguesa, da situação que desde há várias décadas é normal no mundo de língua inglesa ou em Itália: um escritor, antigo ou moderno, não é verdadeiramente respeitável enquanto não tiver a sua obra coada pelos filtros da edição crítica» (Castro 1992). Quanto ao Brasil, a crítica textual é comumente percebida, hoje em dia, como um dos instrumentos mais eficazes com vista a «participar do amplo e inadiável trabalho de defesa e valorização do património literário». ²⁴⁴

Maximiano de Carvalho e Silva, na sua benemérita edição fac-similada de *Amor de Perdição* de Camilo (v. infra, p.209), levou a cabo um cotejo, limitado apenas aos primeiros seis capítulos do romance, entre o texto unânime das seis edições contemporâneas do autor, e as mais destacadas edições modernas, desvendando uma «reduzida amostra» de 48 falhas na transmissão do texto, atribuíveis aos sucessivos editores. ²⁴⁵ A situação textual é igualmente lamentável na média das outras obras literárias, conforme outra amostra feita pelo prof. Maximiano. ²⁴⁶ Sem dúvida, a substituição de *pedir peças* ('não temer compa-

²⁴⁴ Cf. Silva 1989 e 1992 (o programa remonta à colaboração do antigo ministro Gustavo Capanema com Manuel Bandeira e Sousa da Silveira).

²⁴⁵ Cabe também recordar outra edição crítica camiliana das *Novelas do Minho*, publicada em 1961 por Maria Helena Mira Matheus (Lisboa, Centro de Estudos Filológicos).

²⁴⁶ Veja-se Silva 1992:77-78, com lista exemplificatória, e, na verdade, muito significativa, de erros introduzidos pela tradição editorial em obras recuperadas à boa lição pelo mesmo estudioso (cf. também a breve seleção exemplificatória proposta por Castro 1992:54-55).

rações') com *medir peças*, numa edição do romance *O Sertanejo*, além de ser talvez a mais curiosa, constitui um exemplo surpreendentemente moderno daquela retórica no grau zero que já vimos caracterizar a atitude dos escribas medievais em face dos fatores dinâmicos do texto.

Esta atividade situa-se, como foi dito, na esteira do ensino de Sousa da Silveira, cujo ideal de exatidão textual o próprio prof. Maximiano ilustra muitas vezes no seu trabalho de 1984. P.ex., de acordo com a lição da edição de 1865 (Leipzig) dos *Cantos* de Gonçalves Dias, Sousa da Silveira, na segunda edição dos *Trechos Seletos*, ensinou a emenda de várias infidelidades anteriores, encontradas na edição Laemmert de 1896 das *Poesias*, entre as quais *rotante frescor* em vez de *rorante frescor* (v.62) no texto do poema *A Noite* (cf. Silva 1984:51 e 310).

Correção editorial, decerto estranha à vontade do autor, é a substituição *imensidade* → *majestade* na rima do último destes quatro versos de Castro Alves (*Tragédia no Mar*, vv.21-24): «Bem feliz quem ali pode 'nest' hora/Sentir deste painel a imensidade!./Em baixo – o mar...em cima – o firmamento/E no mar e no céu – a imensidade!...». Conforme demonstra o editor, neste caso como em outros muitos, Castro Alves não reviu as provas tipográficas da primeira publicação do seu poema; por outro lado, a rima entre palavras idênticas é fenómeno bem conhecido na poesia romântica brasileira (Chediak 2000:219-232).

Para além deste caso particular, a edição crítica organizada por Chediak contém uma rica e instrutiva amostra de modificações editoriais indevidamente introduzidas no texto do original. As tipologias mais evidentes dizem respeito à tendência para a nivelção, e para, no geral, a banalização.

Como exemplos de nivelção citaremos os versos seguintes: v.4 «Como turba de infantes inquietas» → *turbas* → *turbas...inquietas*; v.6 «Os astros saltam como espuma (→ *espumas*) de ouro»; v.102 «Em ânsia e mágoa vãs» → *-s...-s*; enfim, o v.214 «Astros! noite! tempestades!», onde a passagem *noite* → *noites* constitui um perfeito exemplo de 'piège à copiste' (e *noites*, com efeito, é o que traz toda a tradição impressa).

Exemplos de banalização: v.49 «Cantai! que a noite é divina...», com *noite* → *morte/sorte*; v.154 «Homens simples, fortes, bravos...», com *Homens* → *Ontem* («Como o verso seguinte começa por *Hoje*, o editor naturalmente julgou que o que se opõe a *hoje* é *ontem*, e não *homens*»); v.161 «Trazendo com líbios passos», com *líbios* → *tíbios*; v.204 «E assim roubados à morte», com *roubados* à → *zombando da* (repare-se no sujeito singular, expresso, sem pausa nenhuma, no verso seguinte: «Dança a lúgubre coorte»).

O v.122 «E da ronda fantástica a serpente», com *ronda* → *roda*, já fora restaurado por Sousa da Silveira (cf. Silveira 1996:243). Quanto ao v.129 «Se é loucura... se é verdade», onde a tendência para a antítese facilitou a modificação *loucura* → *mentira*, o sistema interno ao poema propõe um interessante paralelo no v.209 «Se eu deliro... ou se é verdade», onde se introduziu um típico erro memorial, com recuperação do v.129, que, a seguir, pontualmente sofreu a mesma corrupção: *Se eu deliro* → *Se é loucura* → *Se é mentira*). Quanto pode ser frágil o equilíbrio numa linha bimembre ilustra-o também o destino do v.89 «Que canto funeral! Que tétricas figuras!», cujo primeiro hemistíquio sofre, ao longo da transmissão, as alterações seguintes: *Que funéreo cantar, É canto funeral, Que cena funeral, sendo funéreo* – caso, aliás, de falsa ‘difficilior’ – e *cena* ocasionados por, respectivamente, *tétricas* e *figura*, no afã semi-consciente de aperfeiçoar as correspondências semânticas à base da bipartição.

Em Portugal, o caso da *Tragédia da Rua das Flores* de Eça de Queirós mostra também «como é grande e rara a felicidade de se dispor de um original»²⁴⁷ que desfaça teias tecidas por cópias um pouco mais erróneas do que é humanamente esperável» (Castro 1981:310).

Com efeito, o respeito pela ‘purity’ do texto tem ganhado terreno, nas últimas décadas, tanto no Brasil como em Portugal. A importância da obra empreendida pela ‘equipa Pessoa’ fica ainda mais evidente após a fecunda polémica que teve lugar entre Cleonice Berardinelli, editora oficial de Álvaro de Campos, e Teresa Rita Lopes.²⁴⁸ A edição de Lopes, que se apóia numa longa fidelidade ao heterónimo, bem como num gosto pronunciadíssimo pela poesia, levou à publicação de 63 textos inéditos, 50 dos quais poéticos. Todos foram incluídos na ‘editio minor’ organizada pela prof. Cleonice, que leva também em conta as diferenças de leitura com respeito à edição Lopes: estas «não fazem senão comprovar a consabida dificuldade de decifrar certos manuscritos do poeta, o que nos deve predispor a reconhecer as nossas limitações e a acatar toda espécie de aprimoramento – alheio ou nosso – em sucessivas retomadas do texto» (Berardinelli 1992:8).²⁴⁹

Entretanto, alguns restos de amadorismo não deixam de permanecer na publicação dos clássicos, devido às vezes à influência malsaudável da editoria francesa. É o caso da tradução da obra pessoana organizada por Patrick Quillier, pouco fiável do ponto de vista metodológico (Quillier 2001). No caso do espólio pessoano, já sabemos de antemão que toda edição crítica organizada ou por organizar há, por declaração explícita dos responsáveis, de considerar-se pro-

visória no que respeita tanto ao número das peças, como ao estabelecimento dos textos. Contudo, o organizador da edição da obra poética de Pessoa na Pléiade não deixa de apontar para pretensas descobertas de textos que, simplesmente, ainda não foram catalogados ou escrutinados no decurso do trabalho, este sim, sério e metódico, pacientemente levado a cabo pelos investigadores que integram a ‘equipa Pessoa’.

Tampouco rigorosos parecem os critérios adotados pela fixação dos textos. P.ex., no que respeita ao heterónimo Ricardo Reis, Quillier já tinha declarado (1989) nem sempre ter seguido o texto estabelecido por Ivo Castro e por Silva Bêlkior, ora na seqüência de controles intermitentes dos manuscritos feitos por Teresa Sobral Cunha, ora por escolha pessoal: «No que respeita à escolha das variantes, posto que se trata da obra dum homem verdadeiramente *ivre de sens*, resolvemos privilegiar, em regra, a variante que irradia o sentido cada vez mais rico, mais complexo, mesmo mais ambíguo, em conformidade, claro está, com o jogo de significações específico de cada heterónimo».

Do ponto de vista da crítica textual, uma argumentação parecida não tem sentido nenhum: quando muito, e fora de todo contexto específico, ela constitui apenas uma definição aproximada, ou, melhor, amadorística, do que comumente se chama ‘lectio difficilior’.

A ‘vulgata’

Sem questionar em nada a exigência científica da integridade (‘purity’) do texto, pode-se afirmar, contudo, que a ‘vulgata’ continua a ser, muitas vezes, um documento nada depreciável do ponto de vista da recepção. Neste domínio, a sua relevância histórica é até superior à de qualquer texto original que, antes de fazer objeto duma edição crítica, nunca estivera ao alcance do público. Por isso é que Bowers fala (1975:463, nota 20) da oportunidade de, no aparato, reservar uma seção apósita a todas as variantes substantivas que, mesmo erratas, aparecem nas edições modernas que foram analisadas. Trazendo como exemplo a clássica edição *Schillers sämtlichen Schriften* organizada por Karl Goedeke (1867-76), Zeller 1971:74 chama-as variantes de tradição (‘Überlieferungsvarianten’ ou ‘Wirkungsvarianten’), à medida que elas comunicam a forma histórica sob a qual a obra fora realmente conhecida.²⁵⁰

Exemplos clássicos de edições divulgativas deste tipo encontram-se na série alemã de ‘Leseausgaben’, cuja história e relevância, até por volta de 1933, estão discutidas

²⁴⁷ Que está depositado, sem cota, na Divisão de Reservados da BN de Lisboa.

²⁴⁸ Cf. respectivamente Berardinelli 1990 e Lopes 1993.

²⁴⁹ Cf. também Ead., *Poemas de Álvaro de Campos*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1999.

²⁵⁰ Tanselle 1972 não julga oportuno separar esta colação histórica do aparato remanescente.

em Göpfert 1971:273-5, sendo o caso mais significativo talvez constituído pelo *Volks-Goethe* em seis tomos da Insel-Verlag, organizado em 1906 por Erich Schmidt: «cada tomo custava apenas um marco». Tratava-se de edições populares, normalizadas do ponto de vista gráfico e lingüístico, e raramente acompanhadas de um comentário.²⁵¹

Não cabe dúvida de que a relevância histórica da 'vulgata' é proporcional à sua duração, bem como ao impacto que ela tivera em gerações sucessivas de leitores. É significativa a maneira desfavorável com que uma parte da crítica jociana reagiu à publicação, em 1984, da edição crítica de *Ulysses*, organizada por H.W. Gabler.

O diretor da 'equipa Pessoa' não ignorava a possibilidade de reações negativas em face da saída, sob uma forma parcialmente inédita, de um texto considerado, de forma mais ou menos consciente, como intangível: «É de prever que seja difícil ao leitor habituar-se ao verso *A existência verdadeiramente verdadeira das flores e dos rios*, com a sua redundância violenta, quando as edições ao seu dispor sempre lhe forneceram uma versão mais 'normal': *A existência verdadeiramente real*, etc. (*Guardador de Rebanhos*, poema XXI, 6). Esta foi a primeira versão, mas Pessoa substituiu-a em manuscrito pela segunda versão, que deve ter repugnado a Luís de Montalvor, responsável pela primeira edição do *Guardador*, Ática, 1946, por isso sendo rejeitada (...). É igualmente provável que algumas interpretações da obra pessoana, baseadas em lugares delimitados de um texto que foi alterado pelas edições críticas, tenham por esse motivo de ser revistas. É o curso natural das coisas» (Castro 1990:26).²⁵²

Entretanto, o estudioso considera também «que a vulgata é tudo menos negligenciável e que a edição crítica perderia muito do seu impacto se não lhe fosse contraposta com clareza e pormenor» (Castro 1990:59-60).

Texto de base ('copy-text') e intenção final

Conforme já vimos nos capítulos antecedentes, com respeito à filologia elisabetana, os estudos filológicos das últimas décadas têm sido animados, especialmente na área anglo-americana, por um amplo debate sobre as questões do texto de base (ou 'copy-text'), e da intenção final, ambas resumidas por Castro na seguinte fórmula:²⁵³ há de ser escolhido, como texto de base duma

²⁵¹ Para distinção entre 'Leseausgaben' e 'Studienausgaben' veja-se Kanzog 1991:179-192 (*Der Text im Spectrum der Editionen*).

²⁵² Cf. *ibid.*, p. 41: «A subversão da vulgata e a desautorização de passos que têm inspirado a interpretação dos críticos é o provável resultado para que caminhamos».

²⁵³ Com base em McGann 1983.

edição, aquele que melhor refletir a intenção final expressa pelo autor. Longe de ser unívoca, esta fórmula, na realidade, «acha-se recheada de armadilhas» (Castro 1990:113).²⁵⁴

Como foi dito acima, a teoria do 'copy-text' elaborada por McKerron e Greg não é adequada no caso de derivação radial. Bastante rara na tradição elisabetana, esta situação é muito mais freqüente na tipografia moderna, de forma a poder-se dizer que a última edição revisada pelo autor, caso se tratar de um autor moderno, é, em via de regra, menos fiável do que uma edição crítica de qualquer autor antigo (cf. Bowers 1975:324-5). Assim, na filologia flaubertiana, p.ex., o primeiro objetivo foi o de restabelecer a lição original do texto final, mais ou menos alterada pelos editores precedentes.²⁵⁵

Caso o editor esteja na posse do manuscrito final e da primeira edição, a linha representada por Greg e por Bowers prescreve que o texto de base deve ser o manuscrito, e isto essencialmente por duas razões: 1) o manuscrito está obviamente isento de qualquer erro introduzido pelo tipógrafo e logo, eventualmente, não advertido pelo autor na fase da correção das provas; 2) o manuscrito conserva as variantes de forma, que vão perdidas muitas vezes na seqüência das intervenções de outras pessoas (o compositor, o impressor e o revisor).

Às vezes, o editor tem mesmo que elaborar uma noção ideal de manuscrito. Assim, no caso de *Ulysses* de Joyce, não é possível escolher como 'copy-text' a primeira edição de 1922, por ser esta, em grande parte, um texto desprovido de qualquer autoridade («non-authoritative text»), conforme demonstra a análise de manuscritos, datilografados e provas. Portanto, a edição crítica²⁵⁶ terá, neste caso, que basear-se nos autógrafos, ou melhor dizendo, na noção editorial de 'continuum' («editorial concept of a continuous manuscript text of *Ulysses*»), correspondente ao estado, puramente ideal, de evolução do trabalho, tal como foi levado a cabo através dos processos de composição e revisão na altura da primeira publicação do livro (Gabler 1986:1905). Este 'continuum' terá que representar-se como um único manuscrito imaginário, constituído pelas várias camadas sucessivas que acarretam, no seu con-

²⁵⁴ Cf. Zeller 1971:54-60 sobre os conceitos de *Autorwille*, *Autorisation*, «*Passive Autorisation*». E vejam-se, em Tanselle 1990, o capítulo *The Editorial Problem of Final Authorial Intention* (pp. 27-71); em Kanzog 1991, o capítulo *Autorwille und Autorisation* (pp.16-21).

²⁵⁵ Cf. *Bouvard et Pécuchet*, Éd. crit. par Alberto Cento, précédée des scénarios inédits, Napoli-Paris, I.U.O.-Nizet, 1964; *Dictionnaire des idées reçues*, Éd. dipl. des trois manuscrits de Rouen, par Lea Caminiti, Napoli-Paris, Liguori-Nizet, 1966; Jean Bruneau, *Le «Conte Oriental» de Flaubert. Documents inédits*, Paris, Denoël, 1973.

²⁵⁶ Feita com suporte de um programa computadorizado, cf. Gabler 1981.

junto, a complexa evolução textual da obra. Este texto ideal deriva, via mediata ou imediata (no caso de documentos perdidos), de todos os materiais disponíveis.²⁵⁷

Na linha formulada por Philip Gaskell, pelo contrário, a escrita do manuscrito final é apenas uma fase no processo de redação.²⁵⁸ Sendo a revisão das provas tipográficas uma fase mais adiantada desse processo, segue-se que o texto impresso reflete com maior fidelidade as intenções finais do autor. Isto também é o ponto de vista de McGann 1983, que mostra como o problema da intenção final, originariamente estranho à reflexão de Greg, foi primeiro introduzido por Bowers e Tanselle na seqüência da deslocação do enfoque do século XVII para o XIX, época em que o editor tem, cada vez mais, que defrontar-se com uma situação de redações concorrentes. E mesmo abstraindo deste problema, as transformações sofridas desde que o texto entre em contato com os editores, os revisores, os tipógrafos, e, mais em geral, o público de leitores, longe de ser consideradas como corruptelas, nesta perspectiva representam a conseqüência ineludível de qualquer ato de comunicação, que nunca se pode fazer sem a mensagem originária ficar mais ou menos perturbada.

Um caso afamado de colaboração 'forçada' entre autor e editor concerne ao primeiro volume da *Recherche* de Marcel Proust. Quando o romancista francês entregou para publicação o primeiro tomo, por ele acabado em 1912, o editor Grasset recusou imprimi-lo, porque o considerava comprido demais. O autor teve, por conseguinte, que reduzi-lo de 800 a 523 páginas, não apenas amputando aquele primeiro tomo, mas até modificando profundamente o plano de edição da *Recherche* e, nomeadamente, a estrutura e o conteúdo dos dois primeiros romances (*Du côté de chez Swann* e *À l'ombre des jeunes filles en fleur*).

Nas palavras de McGann 1983:42-43, a crítica textual lachmanniana, retomada por Greg e a corrente da 'New Bibliography', está baseada numa concepção romântica das relações que existem entre o autor, suas obras, o público, e as instituições culturais e sociais. Com efeito, a obra de arte sempre tende para um estatuto de colaboração («a collaborative status»), e a intenção autoral é apenas um fator, mesmo que importante, entre outros muitos que o crítico textual tem de levar em conta. Nem o texto ideal existe na realidade, nem o autor autônomo: de fato, toda produção literária implica a deslocação dum fenômeno originariamente psicológico («the creative process») para outro so-

²⁵⁷ A saber: o Rosenbach Manuscript, as folhas datilografadas, as «serialisations», as provas da primeira edição, e a própria primeira edição (Gabler 1986:1894-6).

²⁵⁸ Vejam-se, em particular, Gaskell 1972 e 1978.

cial («the literary work»). «Literary production is not an autonomous and self-reflexive activity; it is a social and an institutional event» (ib.: 56, 63, 100).

Esta linha é que melhor se ajusta a muitos escritores que, por desatenção ou desinteresse, aceitam participações alheias na responsabilidade pelo aspecto final do livro. É o caso de Eça de Queirós, ou de Nathaniel Hawthorne, sendo o extremo desta atitude com certeza representado por Ezra Pound, que, de forma explícita, embora mais ou menos perversa, acordou num dos *Cantos* a sua preferência a um erro do tipógrafo, atribuindo-lhe a chancela da sua autoridade (Bowers 1975:493, nota 10). Kanzog 1991:23 menciona um erro, *Leid* em lugar de *Lied*, que o impressor introduziu na primeira edição do *Faust* de Goethe: no entanto, como não se pode excluir a possibilidade de o autor tê-lo aprovado, os editores oscilam quanto à fixação do texto. Trata-se, a mais, de uma variante 'difficilior': 'a minha pena espalha-se' em lugar de 'o meu canto espalha-se'.

É certo que «não se pode tomar partido definitivo e exclusivo por uma destas duas orientações. Tanto Bowers como Gaskell podem ter razão, consoante os casos concretos» (Castro 1990:114).

Assim, em 1835, o poeta italiano Leopardi publicou a sua recolha de *Canti* (em número de 39, isto é, sem *Il tramonto della luna* e *La ginestra*) em Napoli, pelo cuidado de Saverio Starita, numa edição bloqueada, desde logo, pela censura. Entre os poucos exemplares que ficaram desta edição, encontra-se a cópia pessoal do poeta, guardada agora na Biblioteca Nazionale di Napoli. Depois de ter planejado com o livreiro Baudry, em Paris, uma nova edição que, aliás, nunca saíra a lume, Leopardi veio transladando de sua própria mão, para esta cópia, as correções do 'errata-corrige', além de acrescentar cerca de setenta, e de ditar uma dezena ao amigo Ranieri. Esta preciosa relíquia²⁵⁹ é que, portanto, representa a última intenção do autor. Por outro lado, várias etapas da elaboração dos *Canti* sobreviveram no estado manuscrito, tendo sido aproveitadas nas edições de Moroncini (1927), Peruzzi (1981), De Robertis (1984).

A censura interessou-se também nas *Operette* de Leopardi, das quais só saiu um volume com as primeiras 13, cujo texto definitivo há de integrar, mais uma vez, as correções autógrafas contidas na cópia pessoal do autor. A base das demais é constituída pela impressão precedente (Firenze, presso Guglielmo Piatti, 1834), e nomeadamente, pela cópia pessoal de Ranieri, amigo de Leopardi, cujas correções autógrafas refletem decerto a intenção do autor.

Como Pessoa hesitava em dar por concluída uma obra e, mesmo depois de a ter publicado, continuava a retocá-la (como sabemos pelos casos da *Mensa-*

²⁵⁹ Cf. a edição fac-similada em G. Leopardi, *Canti e Operette morali*, Napoli, Marotta, 1967.

gem e dos 35 *Sonnets*), a única atitude editorial possível neste caso é publicar o seu derradeiro ato de escrita, fórmula que pode ser dada com mais nitidez da seguinte maneira: «a mais autorizada de todas as lições autênticas é a mais recente, aquela que em derradeiro lugar representou a intenção do autor materializada através da escrita» (Castro 1993:79).

Assim existem casos, um dos quais, muito interessante, na tradição do *Guardador de Rebanhos*, em que «se pode atribuir mais autoridade a um manuscrito, desde que se prove que ele é posterior, ou sofreu emendas posteriores, a um impresso autoral (...). Esta situação não se enquadra bem na tipologia do confronto Bowers/Gaskell, mas talvez possa ser tratada em conjunto com os cadernos de esboços e outros manuscritos de trabalho, que acompanham durante muito tempo o escritor e recolhem estados de texto diacronicamente muito afastados, o que os torna não só anteriores como posteriores às cópias manuscritas e impressas que deles tiverem sido tiradas» (ib.: 116). Muito importante no plano teórico, esta fenomenologia apresenta significativas correspondências (para além de outros autores modernos, como Florbela Espanca), quer com a prática de certos autores medievais, quer com a imagem, p.ex., da tradição de Sá de Miranda, tal como foi descrita por D. Carolina.

Finalmente, intenção 'última' (em sentido cronológico) e intenção 'definitiva', na maioria dos casos, coincidem, a não ser que a morte tenha interrompido um processo de elaboração, como, na poesia italiana do séc. XIX, foi o caso para o *Giorno*, poema em quatro partes de Parini, ou o poema *Le Grazie* de Foscolo (Stussi 1988:166).

Pelo contrário, 'original manuscrito' e 'autógrafo' nem sempre são sinónimos, como nos ensina o caso ilustre de Giovanni Malpighini, que colaborou com o próprio Petrarca na cópia do *Canzoniere*.²⁶⁰ Boccaccio é mais um exemplo ilustre de autor medieval que foi copista de si próprio. O autógrafo do *Decameron*, o códice Hamilton 90 da Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz de Berlim, foi copiado em 1370, isto é, muitos anos depois da composição da obra (1348-50; cf. supra, p. 157).

O Padre Vieira costumava recorrer, em certa época, aos serviços de um copista, e «quem conhece os borrões vieirianos sabe que o autor tinha o costume de acrescentar, na margem do seu texto, uma(s) palavra(s) omitida(s) por ele, marcando o lugar da inserção com qualquer sinalzinho» (Besselaar 1986:273): vários erros da tradição de Vieira explicam-se justamente por ter o amanuense inserido o acréscimo marginal do autor num lugar errado.

Em épocas mais recentes, é frequente o caso de o autor colaborar, de forma mesmo íntima, com um copista mais ou menos ilustre, cuja influência pode ter

²⁶⁰ Lorenzo de' Medici ditou também algumas das suas cartas (cf. Rubinstein 1977:lx).

recaídas mesmo importantes na composição autoral: pense-se na função, desempenhada por Mary Shelley, de copista dos poemas de Byron; ou, em época mais recente, na colaboração entre Thomas Eliot e Ezra Pound na composição do poema *The Waste Land*.²⁶¹ Conforme a testemunha de Joyce, quando do primeiro grave ataque aos olhos, um amigo é que escreveu o último terço do episódio 10 de *Ulysses*, cujo título é *Wandering Rocks* (Gabler 1986:1860). O próprio Joyce ditou a Beckett uns traços de *Finnegans Wake*, ocasionando a inserção de um «Come in» dirigido para alguém que, naquele instante, acabava de bater à porta: contudo, o segmento foi finalmente aceite no texto (Ellmann 1959:662). Joyce costumava, aliás, copiar ele mesmo repetidas vezes porções do seu texto, funcionando, ora de autor, ora de copista: como autor, compunha e revisava de forma incessável; como copista, estava ao mesmo tempo sujeito à distração e ao erro (Gabler 1986:1864).

Outro caso bastante frequente, em que nem sempre se torna fácil identificar de forma certa a vontade do autor, diz respeito às edições póstumas, organizadas por parentes ou amigos do autor, e às vezes, estando o autor em vida. Além de Ramalho Ortigão, é bastante conhecida a «atuação desse poderoso mediano» que foi o filho de Eça de Queirós (Castro 1981:359; cf. infra, p. 223). Gaspar Simões, Adolfo Casais Monteiro, Luís de Montalvor são responsáveis pela vulgata pessoana: eles é que tomaram, de forma, aliás, explícita, muitas decisões sumamente delicadas no que respeita à escolha das variantes nos autógrafos, à ordem dos poemas, às questões de atribuição, enfim, ao acolhimento de textos de forma imperfeita ou não acabada. Com efeito, a fixação do texto da vulgata pessoana sofre, quer de abundantes falhas na decifração dos manuscritos, quer de escolhas incoerentes entre variantes. Mais afortunado, neste respeito, o destino da obra poética de Camilo Pessanha, à medida que, como mostrou Barbara Spaggiari com base em carta autógrafa, a publicação em vida, feita por Castro Osório, reflete na substância a intenção do autor.²⁶²

Variantes de transmissão e variantes autorais

O problema – muitas vezes difícil, ou mesmo impossível, por destrinçar – da fronteira entre revisão autoral e intervenções do compositor ou do corretor, é bem conhecido na experiência da 'bibliography', tanto nos textos elisabetanos como também nos modernos. A identificação das correções autorais («identification of authorial proofreading») é, com efeito, uma das tarefas mais árduas na filo-

²⁶¹ Sobre a qual vejam-se as reflexões de Tanselle 1990:50-51.

²⁶² Veja-se a intr. a Spaggiari 1997.

logia dos textos modernos. Outra diz respeito à eliminação das variantes de transmissão, quer dizer, das inovações tipográficas que vieram integrar-se no texto, mesmo a despeito do autor.

Ivo Castro pratica a distinção entre 1) 'emendas' ou 'correções autorais', «fenômenos do tempo da gênese, que entram no texto pela mão ou por ordem do autor», e 2) 'variantes' propriamente ditas, transformações próprias do tempo da transmissão, ou seja, sofridas pelo texto «separado do autor» (Castro 1992:56-57).

O mesmo estudioso, no prefácio à edição pessoana por ele dirigida, salienta a vantagem de designar as lições que se sucedem num ponto dos testemunhos autôgrafos como *correções* ou *revisões*, e não como *emendas*, termo a reservar para intervenções do editor, nem como *variantes de autor*, termo muito freqüente na literatura» (Castro 1990:49).

A dificuldade de identificar as intervenções não autorais depende, em parte, da atitude do próprio autor. Na escrita de Joyce os erros intencionais eram freqüentes. No telegrama recém-chegado, Stephen Dedalus lê efetivamente «Nother dying» em lugar de «Mother dying» ('A mãe está em ponto de morte'). Alhures, uma mulher reprova Bloom porque ele não gosta de «that other world»: a mulher pretende, na realidade, dizer «word» ('aquela outra palavra', com alusão sexual); contudo, no episódio seguinte, a imagem da mãe morta de Bloom surge, efetivamente, «do outro mundo», revelando a ironia do conjunto. Não é, portanto, difícil compreender como datilógrafas, redatores de casas de edição, compositores encontrassem no texto de Joyce um incentivo contínuo a corrigir e a emendar.

Joyce também gostava dos trocadilhos. Um certo queijo é dito não *mighty*, como nas edições correntes se lê, mas sim *mity*: embora as duas palavras tenham a mesma pronúncia, uma significa 'possante'; isto é, 'muito saboroso'; outra significa 'verminado'.

«Poucos autores modernos seguem o exemplo de Bernard Shaw, que tomava sobre si a responsabilidade total da edição, até ao ponto de decidir sobre a justificação tipográfica da página» (Castro 1981:310). Em Portugal, semelhante atitude caracteriza o heterônimo pessoano Ricardo Reis: uma vez levados os textos ao prelo, o autor cuidou de rever-lhes atentamente as provas tipográficas, descendo às minúcias da forma gráfica (eliminação de espaço em branco entre as estrofes; recuo gráfico dos versos de menor extensão, nas heterométricas), das aspas, das sílabas métricas, da ortografia; e não descurou tampouco melhorar a redação de alguns dos seus textos, mesmo depois de já

publicados. Entretanto, como bem mostrou o filólogo brasileiro Silva Bêlkior, tanto escrupulo não foi suficiente a evitar que a sua obra ficasse desfigurada por todas as edições de referência.

Entre as maiores vítimas da transmissão editorial ricardiana, destacam-se as numerosas formas alatinadas ou raras: assim, *reponde*, *subdita*, *invita*, *consilio* tornaram-se, respectivamente, *responde*, *súbita*, *invicta*, *concílio*. A freqüência com que os tipógrafos acolhem uma 'lectio faciliior' é, aliás, documentada por Cunha 1985a:54 com base na primeira edição do *Memorial do Convento* de Saramago, onde *estridor operático* foi corrigido, pelo tipógrafo, em *escritor operário*. É também significativo observar como os críticos literários tendem, via de regra, a preferir, e até a justificar, a lição corrupta (especialmente em caso de metáfora), mesmo em presença da lição autêntica: vejam-se, por exemplo, as implicações metafísicas indevidamente reconhecidas na frase *soiled fish of the sea*, na novela *White Jacket* de Melville lida numa edição inglesa de segunda mão, sem se darem conta os críticos que se trata, na realidade, dum erro tipográfico, introduzido em lugar do autêntico *coiled fish of the sea*.²⁶³

Num passo de *Ash Wednesday* de T.S. Eliot: *And the light shone in darkness and/Against the Worl[ld] the unstilld world whirled/About the centre of the silent Word*, a inserção do *-l-* tem persistido em todas as sucessivas reimpressões dos *Collected Poems*, em todas as antologias (incluindo os *Selected Poems*), em todas as traduções para línguas estrangeiras, sendo até utilizadas, por vezes, como exemplo da dificuldade de interpretar a poesia de Eliot. A passagem em sentido contrário, *world* → *word*, está documentada num passo das edições americanas do *Ulysses* de Joyce (v. supra, e cf. Bowers 1975:323, nota 32).

Sem dúvida, a identificação dos erros de transmissão revela-se, em alguns casos, bastante difícil.²⁶⁴

Veja-se uma breve amostra de erros de transmissão colhidos no texto de *Ulysses*: 6.23 *great searching eyes* (antes: *quick searching eyes*) parece ser um erro na transcrição duma revisão. As correções autógrafas pós-1922 autorizam *grey searching eyes*, traço épico tradicional que remonta a Swimburne; 372.21 *neck*. Embora o contexto pareça exigir a correção de *neck* para *throat*, *neck* é em absoluto possível no plano idiomático, conforme atesta a frase *big apple bulging in his neck* in 522.35;

²⁶³ Cf. Percy 1958; Bowers 1975:435.

²⁶⁴ Cf. Kanzog 1991:28-29 sobre reflexões filológicas originadas pela fenomenologia do erro tipográfico, capaz de exercitar, muitas vezes, uma certa sedução («Dämonologie des Drucksfehlers»).

794.33. Na frase *Mr Bloom with careful hand recomposed his wet shirt*, o adjetivo *wet* não se encontra no texto da *Little Review*; no entanto, é exatamente o que tinha lido Ezra Pound, conforme atesta uma frase numa carta dirigida, em 31 de outubro de 1920, para John Quinn: «I did myself dry Bloom's shirt».

As duas edições das *Illuminations* de Rimbaud, nem uma nem outra autorizadas pelo autor, saíram em 1886, a primeira na revista *La Vogue*, a segunda em formato de livro impresso pelo próprio editor, e acompanhado de um prefácio de Verlaine. A frase que tomaremos como exemplo é «Je me souviens des heures d'argent et de soleil vers le fleuve, la main de la compagne sur mon épaule, et de nos caresses debout dans les plaines poivrées». O trecho permaneceu imutado, até à edição da Pléiade (1951) advertir que, no autógrafo,²⁶⁵ vem *campagne* ('campo') em lugar de *compagne* ('namorada'). De fato, após Rimbaud ter escrito *campagne*, alguém (o tipógrafo? Verlaine?) tinha, sobre a letra *-a-*, sobreposto *-o-* a lápis.²⁶⁶ A lição *campagne* foi aceita por todos os sucessivos editores, a partir de Lacoste 1949.

A questão é inevitável: quer *campagne* seja um erro autoral, quer, ao contrário, *compagne* provenha duma banalização. O que, do ponto de vista metodológico, mais importa, neste caso como em outros análogos, é a forma de colocar o problema, não de resolvê-lo. Sendo, com certeza, a primeira escrita a única autorizada pelo autor, o problema por resolver é se esta pode, ou não, ser considerada admissível no plano textual. Sem dúvida, a resposta não teria sido a mesma, ao tratar-se dum autor como Lamartine ou Victor Hugo (Zeller 1971:67-68). Em suma, posto que um erro se distingue por estar a palavra desprovida de um sentido aceitável, a noção de sentido há de necessariamente ser analisada em função do contexto, isto é, mais em geral, das leis textuais internas a cada autor.²⁶⁷

No espólio pessoano, variantes de autor são aqueles passos em que Fernando Pessoa deixou, nos originais, versos inteiros ou passagens que representam tentativas de correção ou redações alternativas. Nos casos de transformação autógrafo, Ivo Castro distingue entre «duas modalidades de substituição: efetiva, quando há cancelamento do primeiro segmento; potencial, quando há coe-

²⁶⁵ Ms. Lucien-Graux, logo Bibl. Nat., nouv. acq. fr. 14123, feuillet 8 (*Vies* I).

²⁶⁶ «Rimbaud a bien écrit *campagne*. Une autre main 'a corrigé' en mettant un *o* au crayon sur le premier *a*» (Lacoste 1949:75). Cf. Py 1967:16: «Il faut lire *campagne*; un *o*, au crayon et d'une main étrangère, surcharge un *a* encore bien visible».

²⁶⁷ Zeller (Ib.:70) emprega os termos de «textpezifische Logik» e «textinterne Struktur». Além disso, *la compagne* seria, do ponto de vista gramatical, uma expressão duvidosa, posto que em francês teríamos, num caso como este, o possessivo (**sa compagne*, cf. Bernard-Guyaux 1997 :364).

xistência dos segmentos concorrentes. No primeiro caso, produz-se algo que parece uma correção»; no segundo caso, «estamos perante variantes alternativas (no plural, ou pelo menos no dual)» (Castro 1993:59, 70).

Consideramos, a título de exemplo, os materiais relativos ao heterônimo Ricardo Reis. Quando o autor riscou uma lição e escreveu outra na entrelinha ou à margem para a substituir, as edições Ática e Aguilar preferem a primeira lição, ignorando ou remetendo para o aparato as lições alternativas ou subseqüentes da mão do autor;²⁶⁸ Bêlkior escolhe, por regra, a última, mas por vezes, alegando razões de ordem estilística e formal, prefere a primeira, e, de qualquer forma, justifica cada vez a sua opção; na edição de Fagundes Duarte, o critério é sempre de adotar a última lição saída das mãos do autor (Duarte 1994:36).

Quando o autor escreveu várias alternativas para uma lição que não riscou (alternativas não resolvidas), igualmente Fagundes Duarte escolhe a última, imitando o comportamento do próprio Pessoa na esmagadora maioria dos casos em que passava a limpo os textos. E, mais em geral, «a missão do editor de autógrafos não é publicar aquilo que o autor poderia ter escrito, mas sim publicar aquilo que ele escreveu em último lugar» (Castro 1993:82).

(Auto)censura

No âmbito das variantes substantivas, as intervenções mais pesadas nos textos de autores modernos dependem, com certeza, das práticas de (auto)censura. Trata-se de uma fenomenologia de mais a mais investigada na filologia moderna europeia, sem dúvida por causa também dos imponentes episódios de censura devidos às ditaduras que se sucederam ao longo do séc. XX. Hoje em dia, a concentração crescente dos meios de informações de massas faz com que a censura seja, contudo, bem presente, de forma tanto mais eficaz quanto mais oculta, no seio das chamadas sociedades democráticas.

Como nas épocas precedentes, temos que contar com várias categorias de censura. Ao contrário do que se poderia supor, a censura devida a considerações morais ou de bom gosto está longe de se limitar aos séculos XVII e XVIII. Três entre as mais destacadas edições modernas de *Amor de Perdição* cometem um ato de censura «que é, talvez, a mais clamorosa perturbação textual sofrida pelo romance; trata-se da conhecida eliminação de uma frase chocante para sensibilidades finas, mas indispensável ao retrato psicológico de João da Cruz: VI, 138 *João da Cruz apareceu daí a pouco, limpando com fentos o podão ensanguentado*» (Castro 1992:55).

²⁶⁸ Castro 1993:68 critica uma atitude parecida na edição de Álvaro de Campos organizada por Teresa Rita Lopes.

Na Itália do séc. XIX, a censura é responsável por uma variante num verso de *La Vita Solitaria* de Leopardi, onde *E rifugio non resta altro che 'l ferro*, como se lê no autógrafo napolitano, foi corrigido pelo próprio autor para *pianto* na edição de 1826 (Bologna), com vista a eliminar qualquer alusão ao suicídio.²⁶⁹ Outro exemplo de autocensura é proposto por Blecuca 1990:335 nas lâminas LXIV-LXIX, que afetam as modificações no desenlace da *Doña Perfecta* de Pérez Galdós, documentadas no autógrafo, na primeira edição em forma de livro (Madrid, J. Noguera, 1876), e em outra edição com a versão definitiva (Madrid, La Guirnalda, 1876).

Entretanto, nem sempre as seqüências da censura tiveram efeito negativo para a qualidade do produto literário. Assim, no primeiro coro da tragédia *Adelchi* de Manzoni, os críticos deram-se conta desde logo das melhoras involuntariamente ocasionadas, no plano artístico, pelos «trous faits par la censure» (carta a Fauriel).

A tradição impressa do inacabado romance queiroziano *A Capital*, que foi gerada contra a vontade de autor, apresenta variantes originadas por um processo eufemístico de censura, como *sifilis* substituído por *avaria*, e *Jesus Cristo* por *Pio IX* (Duarte 1992:68). Por sua parte, Jacinto do Prado Coelho 1995:103-4 aponta para vários exemplos de 'aperfeiçoamentos' impostos por Ramalho Ortigão ao texto de *A Cidade e as Serras*.

O mesmo crítico chamou primeiro a atenção para as múltiplas variantes que caracterizam a pré-história da Ode XII de Ricardo Reis. Assim, a estrofe «Um para o outro, mancebo, realizemos/A beleza improficua mas bastante/De agradar um ao outro/Pelo prazer dado aos olhos» foi, na versão definitiva, totalmente refundida: «Se não pesar na vida melhor gozo/Que o vermos, vejamos, e, vendo,/Surdos conciliemos/O insubistente surdo». Conforme anota o crítico, a mudança principal diz respeito ao vocábulo *mancebo*, cuja desapareição faz com que «deixamos de pressentir na ode o amor homossexual, que se deseja (ou admite) platônico». Ainda mais importante resulta a correlação em sistema entre esta transformação, e as demais apresentadas pela mesma Ode, entre as quais o primeiro verso *A flor que és, não a que dás, desejo*, onde *desejo* foi mudado para *eu quero* (Coelho 1995:101).²⁷⁰

Neste, como noutros muitos exemplos de alteração ou supressão, o comportamento do autor aparece ditado por razões menos morais do que eminentemente estilísticas. Coelho 1995:101 aponta para um soneto de *Almas Cativas*

de Roberto Mesquita (Ática, 1973²), intitulado *Tarde Sonhadora*: entre as mudanças sofridas da primeira versão para a segunda, o verso «E eu sinto, amor, na tarde de veludo» tornou-se «E eu sinto errar na tarde de veludo», com supressão da palavra *amor*.

A tentação é forte de, por nossa parte, remeter para um texto mais antigo e mais ilustre, a sextina de Sá de Miranda, onde o v.19 «Que tirania de leis!» aparece no ms.A, conforme a edição de D. Carolina, como «Amor, tais são tuas leis». O texto é, no seu conjunto, caracterizado por um tom formalmente impessoal, e, além disso, repleto de termos próprios da gíria da lei. Daí a importância desta variante *Amor*, que parece atestar uma redação onde o autor faz, ao menos uma vez, menção explícita do elemento perturbador, responsável da condição psicológica descrita ao longo do componimento (de forma análoga, no v. 27, a qualificação de *escravos*, atribuída a *olhos*, só aparece nos mss. AB).

No texto originário (1925) do poema *Não sei dançar* de Manuel Bandeira, o v.17 tinha a forma seguinte: *Mario de Andrade diria: – «Tão Brasil!»*. Após a revisão de 1966, não restam senão as duas últimas palavras. Trata-se, portanto, de um caso de censura voluntária, ou mais antes, de variante introduzida por supressão, com vista a aumentar o impacto psicológico.

Neste âmbito, um dos exemplos mais impressionantes encontra-se, com certeza, na Ode XIV do Livro I das Odes de Ricardo Reis, publicado em 1924 na revista *Athena*. Como já alguns críticos tinham suposto, trata-se em realidade de uma nênia fúnebre pela morte, claro que fictícia, do heterônimo Alberto Caeiro. A hipótese ficou inteiramente comprovada pela descoberta duma variante paratextual, presente no segundo dos dois autógrafos, assinado e datado 22/10/23, onde, a encimar o texto, se lê a epígrafe *Ad Caeiri manes magistris*, que não passou para *Athena*. Evidentemente, o próprio autor preferiu não explicitar a identidade do heterônimo, a quem o poema está dedicado (cf. infra, p. 369).

Erros autorais

Os erros autorais estão longe de ser uma prerrogativa dos autores medievais ou quinhentistas: trata-se, nomeadamente, de erros de fato ('Sachirrtümer' ou 'sachlichen Versehen'), ou 'erros' lingüísticos, que não têm que ser emendados pelo editor, mas apenas assinalados em nota (Zeller 1971:61-70). À mesma conclusão chega Cunha 1985a:50 depois de enumerar as várias possibilidades:

«Se um autor fornece dados objetivamente inexatos, se comete erros de história ou de geografia, se não se recorda bem de um nome ou de uma data, se

²⁶⁹ Sendo a lição originária, no entanto, restabelecida na edição de 1831 (Firenze).

²⁷⁰ Exemplo retomado por Quillier 1989:10-11 (sem qualquer remissão para Prado Coelho).

se engana num cálculo, se se confunde numa tradução, se é impreciso ou infiel numa citação». Os filólogos italianos também costumam distinguir entre «erros puramente mecânicos e de distração» e «erros de fato e de língua», devidos à falta de memória ou a limites culturais do próprio autor.

O editor pode e deve corrigir os deslizes de pena do autor; mas não pode e não deve em caso algum substituir à cultura do autor a sua cultura própria, sob pena de introduzir no texto uma falsa 'difficilior': neste caso, portanto, advertirá em nota o leitor, mas evitará tocar no texto (até mesmo no caso de o autor chamar S. Pedro ao santo que teve a fulguração no caminho de Damasco!).²⁷¹

Castro estende a distinção entre variantes formais e substantivas para o negativo, distinguindo, no espólio pessoano, entre 'erros substantivos' (a manter, bem como as lacunas voluntárias) e 'erros acidentais' (de correção evidente). Em geral, a tendência para os erros presentes nos autógrafos serem considerados como lições autorais, não susceptíveis, portanto, de emenda, «protege o editor dos perigos de emendar o que julga ser erro e não é (no *Guardador de Rebanhos*, a vulgata corrigiu o corretíssimo *manhaninha* para *manhãzinha*), bem como o que pode ser deliberado e legítimo desvio à ortodoxia gramatical, ou outra» (Castro 1990:54-55).²⁷²

Problemas deste tipo até podem surgir na decifração de manuscritos pessoanos. Num poema de Álvaro de Campos, onde Teresa Rita Lopes leu *palavras socialmente desentendidas*, Castro 1993:86 confirma a leitura *palavras milmente desentendidas*, «paleograficamente clara e muito mais rica de sentido», isto é, 'difficilior'.

O problema dos abundantes erros autorais no ms. da queirosiana *Tragédia da Rua das Flores* é discutido pelo mesmo Castro 1981:347-353. Eis um exemplo muito claro: *no caso de haver [Ms: ter] sido praticado clandestinamente*. Um dos editores explica ter transcrito esta passagem tal como se apresenta no Código Civil de 1867: desta feita, ele substituiu a lição correta, embora pedestre, do autor, pela versão oficial que este não se preocupara em seguir à risca.

Várias emendas visam a trocar por uma construção mais polida um coloquialismo do autor, revelando assim uma atitude lingüisticamente preconceituosa. Veja-se, p. ex., a frase *receava mesmo que a inglesa armasse* [Ms:

não armasse] *uma intriga*: ao suprimir a palavra *não*, o editor está provavelmente a eliminar um traço de influência da sintaxe francesa na prosa de Eça.²⁷³

Com efeito, ao lado de erros autorais certos, há de se contar com traços dialetais, ou, de qualquer forma, com desvios do padrão tradicional, que, por ser plenamente legítimos, não deixam por isso de constituir um alvo privilegiado pela atividade corretória dos compositores, bem como, às vezes, dos próprios autores.

Como exemplo de erro autoral valha a frase de Gotthelf «*Joggeli hatte immer ein heimlicher Schrecken*»,²⁷⁴ um dos freqüentes desvios do autor com relação à norma literária, que ele próprio procurou corrigir sempre que deu por eles: como os limites da sua atenção constituem um fato histórico, o editor, na opinião de Zeller, não tem o direito de intervir.

O próprio Goethe, em *Werther* de 1787, carta do 16 de junho, escreveu *Und jedes rufte so ungekünstelt sein: Danke!*, onde a forma fraca *rufte*, em lugar de **rief*, é evidentemente o resultado da uma revisão autoral imperfeita, na hora em que o autor procurava, contudo, emendar as numerosas formas dialetais ou arcaicas presentes na redação de 1774 (Zeller 1971:62-63).

Enfim, como exemplo da oportunidade de estudos diacrônicos da língua dum autor, Bowers 1975:305, nota 11, cita as correções de erros gramaticais na segunda impressão da novela *Winesburg, Ohio* de Sherwood Anderson, ocasionados por uma resenha muito cáustica.

Trata-se, afinal, de mais uma forma primordial de censura, na medida em que concerne à vertente lingüística e estilística, atuando em nome duma norma transcendente e, muitas vezes, obsoleta ou estranha. Assim, na passagem do manuscrito autógrafo de *Amor de Perdição* para a imprensa, alguém eliminou as formas autógrafas de caráter dialetal, substituindo-as pelas formas do padrão, «tudo isto com sério prejuízo para a caracterização local das personagens». ²⁷⁵

Conforme assinala o prof. Maximiano Silva, autores contemporâneos como Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava «se queixavam das modificações que revisores despreparados haviam introduzido em seus textos, na suposição

²⁷¹ Cf. Castro 1981:356. Outro exemplo muito conhecido de erro autoral é a menção do *stout Cortez*, em lugar de *Balboa*, no soneto de John Keats dedicado à tradução homérica de Chapman (cf. Tanselle 1990:72).

²⁷² Bonaccorso 1983: xli também opina que a grafia do autor tenha que ser respeitada, mesmo em caso de lapsos ou de erros, sendo, entre outras coisas, uma precisa exigência da edição diplomática.

²⁷³ E, mesmo sem levar em conta esta influência, cabe recordar, conforme o prof. Evanildo nos sugere, que esta construção já aparece no antigo português, cf. Dias 1970, § 431 d), e), f).

²⁷⁴ No romance *Wie Uli der Knecht glücklich wird*, *Sämtliche Werke*, Bd. 4, S.209 (em vez de *heimliches*, sendo *Schrecken* um subst. neutro).

²⁷⁵ Castro 1992:56, com significativa exemplificação: *aspecto* passa a *aspecto*, *baranda* a *varanda*, *cronha* a *coronha*, *gesta* a *giesta*, *outo* a *oito*, *visavó* a *bisavó*.

de que eram erros ou impropriedades de linguagem a serem corrigidas certas formas ou construções que os escritores haviam usado com plena consciência do que faziam. Rachel de Queiroz se queixou há alguns anos de que os textos de livros seus publicados em Portugal sofriam a indébita intromissão de editores que se achavam no direito de modificar (...) formas e expressões de uso regional brasileiro para maior comodidade de leitura do público português» (Silva 2000).

Esta atitude também se aplica aos presumidos erros de métrica. Para melhor apreciarmos a renovação, promovida por Sousa da Silveira, dos estudos métricos aplicados à crítica textual, cabe lembrar a conhecida definição formulada no comentário ao v.4 do *Auto da Alma*: «É preciso, de uma vez por todas, banir a idéia estreita de que versificação é: numero exato de sílabas e rimas consoantes perfeitas. Além desses, outros elementos concorrem na versificação, e um deles – e que grandes recursos presta à expressividade – é justamente a variedade de extensão dos versos» (Silveira 1945 :269).

A análise feita por Silveira 1955:26-27 do verso de Casimiro *Meu Antônio, para mim não trazes nada?*²⁷⁶ reúne, de forma exemplar, vários traços característicos apresentados pela métrica portuguesa em textos não apenas românticos,²⁷⁷ como também pertencentes a outras épocas:

- 1) o verso em questão apresenta duas opções possíveis de contagem: sinalefa após *Meu* ou redução de *para* em *p'ra*;
- 2) o verso constitui o que diríamos um fator dinâmico, à medida que «edições posteriores suprimiram o possessivo *meu*, evidentemente para dar ao verso o número exato de dez sílabas», ao passo que Sousa da Silveira preferiu considerá-lo como um verso de onze sílabas, «com acentuação tônica na 3ª e 7ª»;²⁷⁸
- 3) o verso prende-se, portanto, no problema, tão antigo nas falas ibéricas, do anisossilabismo.

Uma tipologia análoga apresenta outro verso de Casimiro discutido por Sousa da Silveira, *Sacudia rindo os seus cabelos d'ouro* (do poema *No Jardim*, todo em decassílabos), onde o crítico propõe mais uma vez duas explicações concorrentes, uma de tipo fonético (leitura monossilábica de *-ia*),²⁷⁹ outra de tipo estilístico (a mutação de ritmo seria intencional para «sugerir com ele a idéia de sacudir»). E assim, em geral, Sousa da Silveira tende a privilegiar as

²⁷⁶ Cf. também Silveira 1996:247.

²⁷⁷ Alude-se à tendência para o verso se dividir em três partes, conforme uma figura característica do romantismo europeu, consagrada por Victor Hugo.

²⁷⁸ Observe-se que no v.1317 da *Castro* citado em apoio, *Se me vós não defendeis, vós me matais*, a edição de 1587 omite o primeiro *vós*.

²⁷⁹ Com base em dois versos dos *Poemas Lusitanos* de Antônio Ferreira.

soluções que se prendem a um moderado anisossilabismo, ao serviço das exigências de expressividade poética e da espontaneidade dos hábitos locais, e, no geral, com vista a propor uma interpretação com base no sentido estético e rítmico da versificação, nos pontos em que o poeta se desviou da rotina.

Outra tipologia importante prende-se às grafias aparentemente hiper- ou hipossilábicas, que escondem, na verdade, uma pronúncia em acordo com a realidade local. Assim, em *O senhor! O pobre jau não terá nunca*, v.106 de *Camões e o Jau*, haverá de se ler /sior/ numa só sílaba: «Edições posteriores suprimiram a interjeição vocativa, certamente para que se lesse dissilábico o vocábulo *senhor*».²⁸⁰

As ‘modificações’ métricas, estudadas por Sousa da Silveira em autores modernos, tiveram também o mérito, mesmo que indireto, de chamar a atenção para a importância do estudo das rimas. Numa sua nota, Sousa da Silveira demonstra que até parnasianos como Alberto de Oliveira rimaram *nus* com *azuis*.²⁸¹ O mesmo estudioso, muito antes das investigações levadas a cabo por Celso Cunha, justifica uma rima *Domini:mim* em Gil Vicente, com base não apenas na língua literária daquele tempo, como também, «uma ou outra vez, em autores modernos como João de Deus e Antero de Quental; na poesia popular não é nada rara».²⁸²

Roupage formal e pontuação

A tarefa de penetrar para além do «veil of print», no intuito de recuperar as características formais do original perdido, tornou-se, na época atual, até mais difícil. A uniformidade do estilo da composição, bem como a rígida ‘toilette’ cada vez imposta pelo ‘editor’ (no sentido norte americano da palavra), ocasionaram uma tendência marcada a sobreimpor à expressão individual do autor um conjunto de traços estandardizados no que diz respeito à sintaxe, à pontuação, e até à estrutura da frase do original.

Conforme as definições de Scheibe e Zeller,²⁸³ o termo ‘variantes’ aplica-se também às diferenças redacionais no que diz respeito às seqüência das letras,

²⁸⁰ Conforme veremos mais adiante, uma escansão análoga já se encontra em Gregório de Matos.

²⁸¹ Silva 1984:335-6. Por esta rima, tipicamente brasileira, veja-se a cópia exemplificação recolhida em Chediak 2000:601-5.

²⁸² Silveira 1973 :84. A atitude conservadora do editor revela-se, a mais, em deixar intato um erro manifesto de rima, embora devidamente assinalado na nota (ib.:128).

²⁸³ Em cuja perspectiva uma redação é constituída pelo menos por uma variante (de modo que, por exemplo, uma alteração no manuscrito representa, em rigor, uma nova redação). Para uma discussão do conceito de redação («Fassung») cf. Kanzog 1991:30-31.

bem como aos espaços providos de significado, quais os espaços brancos entre as estrofes, ou mesmo as alíneas. Acrescente-se que os corpos tipográficos, bem como outros recursos deste tipo, também podem ser considerados, até certo ponto, como variantes, à medida que possuem relevância textual (Zeller 1971:58, nota 30).

Em princípio, o chamado 'Lautstand' dum texto, isto é, a sua roupagem original, há de ficar inalterado, incluindo todos os pormenores, até os mais insignificantes. No entanto, o conceito de 'Lautstand' é indeterminado demais; nem, por outro lado, seria legítimo ignorar os riscos de uma pontuação inatualizada, à medida que esta pode dificultar a compreensão, provocando no leitor um sentimento de mal-estar perante o texto (Göpfert 1971:278-9). Uma comparação entre dois autores contemporâneos, e até amigos, como Byron e Shelley, demonstra que no caso de Byron a pontuação não constitui problema nenhum, ao passo que nos manuscritos de Shelley apresenta, para o editor, problemas extremamente delicados (McGann 1983:108-9).

O critério a adotar há de, portanto, resultar dum compromisso entre o editor, a tradição do texto, e as exigências do público mirado: «O critério é assim um "justo meio", variável de caso para caso, e não a aplicação cega de um método ou concepção geral a todo e qualquer tipo de texto. Há casos que recomendam a reprodução exata do exemplar, outros em que isso só é prejudicial» (Castro 1981:337).

Em princípio, toda normalização das formas da época é desaconselhável em autores dos séculos XVI e XVII, sob pena de o editor dar origem a uma forma escrita, e muitas vezes até fonética, que nunca teria existido, assim criando um produto artificial em benefício do leitor moderno (Göpfert 1971:279-280).²⁸⁴ A edição dum autor tão próximo de nós, como é Eça de Queiroz, pode também propor problemas não menos delicados que sutis.

«Como os sons da língua de Eça são praticamente os nossos, talvez não se apresente ocasião de opor a este critério de modernização a dificuldade usual do respeito pela solidariedade grafêmico-fonológica típica, por exemplo, da transcrição dos textos medievais». No entanto, «mesmo assim alguns casos haverá de excessiva modernização: penso em palavras como *receo*, acerca das quais podemos perguntar qual a pronúncia que lhes correspondia na língua falada por Eça de Queiroz. Se admitirmos que a esta grafia ainda correspondia a antiga e hoje dialectal pronúncia /-eu/, e não a moderna pronúncia /-aju/, então não deveremos aceitar aqui a grafia atual, mas preferir a conservação da grafia do manuscrito, *receo*» (Castro 1981:336-7).

Acresce, no caso de autores como Eça, a necessidade de o editor corretamente avaliar a pontuação do manuscrito, que «parece obedecer a um padrão estilístico do autor» (Castro 1981:340-3). Uma tendência análoga vige na filologia alemã, onde se trata de reagir às liberdades tomadas na época das edições divulgativas ('Lese-Ausgaben'), conforme uma atitude tornada, hoje, inconcebível: assim, Harry Maync, na sua edição crítica de Mörike, organizada em 1914, confessa ter modernizado a pontuação do autor, por causa da sua incoerência («weil sie völlig willkürlich sei»)²⁸⁵.

Pode-se afirmar, grosso modo, que a pontuação teve, até ao séc. XIX adentro, uma função sobretudo rítmica, e esteve sujeita a um emprego sobremaneira individual por parte de cada autor; pelo contrário, a pontuação moderna constitui um sistema estritamente regulamentado, em relação à sua função sintática (Göpfert 1971:279).

Exemplar é o caso da edição de Kleist organizada por Helmut Sembdner: a primeira edição de 1952 utiliza uma solução de compromisso entre o original e o emprego moderno da pontuação; a partir da segunda edição de 1962, o restabelecimento da pontuação original é completo, uma vez reconhecida a sua relevância como recurso estilístico.²⁸⁶ Um bom exemplo de pontuação original restaurada em Castro Alves está em Chediak 2000:302.

Nos *Promessi Sposi*, romance nacional da literatura italiana, os vários exemplares da edição original de 1840 apresentam diferenças de ortografia e pontuação, implicando, às vezes, conseqüências notáveis para o sentido (Fahy 1988:213-244).

Em geral, como já vimos no caso dos textos medievais, a presença, ou ausência, até só de uma vírgula, pode revestir uma relevância extrema, como demonstra, p.ex., o verso final do segundo dos *Mottetti* de Montale: *E per te scendere in un gorgoldi fedeltà, immortale*.²⁸⁷

Um caso muito instrutivo é constituído, mais uma vez, pelo *Ulysses* de Joyce: ao contrário de todas as edições do romance, até então impressas, o autor da edição crítica não emprega o recuo tipográfico para marcar o discurso direto, assim respeitando o manuscrito de Joyce onde, neste caso, apenas se utilizam hifens. Com efeito, na perspectiva do autor, o discurso direto não há de comunicar qualquer ilusão de 'discours rapporté' (Gabler 1986:1904).

²⁸⁵ Eduard Mörike, *Sämtliche Werke*, hg. von Harry Maync, 2 Aufl., Leipzig 1914, t.I, pp.453-4; cf. Krummacker 1961.

²⁸⁶ Göpfert 1971:279; Kanzog 1991:84-86.

²⁸⁷ Perugi 1985; cf. Stussi 1988:99.

²⁸⁴ Uma panorâmica mais ampla em Tarot 1971.

6.2. Filologia e crítica das variantes (genética)

A crítica das variantes

Vamos, nesta parte do nosso manual, aproveitar largamente o ‘excursus’ bibliográfico sobre variantes autorais redigido pelo nosso Mestre Gianfranco Contini,²⁸⁸ também recorrendo, de vez em quando, às observações de outro Mestre, Jacinto de Prado Coelho, à medida que este teve presente – embora implicitamente – a página de Contini.

A mais antiga valoração de materiais genéticos consiste na publicação em 1642, pelo cardeal Federico Ubaldini, dos rascunhos autógrafos das rimas de Petrarca, dois séculos e meio antes de eles serem objeto dum estudo de Carl Appel.

Relacionada de forma direta com o interesse filológico para o trabalho autoral, a moderna crítica das variantes se provê da reflexão de Mallarmé, e sobretudo de Valéry, ou seja, da consciência eminentemente simbolista do trabalho poético.

«No desdobramento do texto em variantes surpreendemos não só as virtualidades da linguagem como a literatura no seu *feri*, naquela «prolongada hesitação entre o sentido e o som» que, para Valéry, caracterizava a poesia, naquela busca de que nasce a pluralidade semântica» (Coelho 1995:94).

No entanto, a cultura francesa não conseguiu, na primeira metade do séc.XX, criar a necessária ligação entre as categorias simbolistas por um lado, e, por outro lado, a função crítica das variantes, cujo enfoque não ultrapassou o plano meramente pedagógico. A lacuna é tanto mais surpreendente, que a cultura francesa dispunha, desde muito cedo, do pequeno tratado (único, porém, em seu gênero) de Antoine Albalat, *Le travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grandes écrivains*, 1903, que teve uma infinidade de reimpressões. Contini fala, a este propósito, dum caso exemplar de «heterogênese dos fins», à medida que o opúsculo apenas pretendia mostrar como é possível apreender a escrever em bom francês, observando a prática dos grandes autores.²⁸⁹

Se o tratado de Albalat nunca foi aproveitado com vista à constituição, em bases científicas, de uma crítica das variantes, o fato é imputável, de forma evi-

dente, à maciça tradição retórica francesa, a mesma, aliás, que muitas vezes continua a ser, até hoje, um grave obstáculo aos progressos da investigação.

«Tradicionalmente, o estudo das variantes é diacrônico e obedece a um propósito normativo, pedagógico. O velho Albalat, pioneiro na matéria, apontou e comentou variantes para ensinar a escrever bem. “O estudo dos manuscritos”, afirma ele (...), “é o melhor *Curso de Literatura*, pois contém ao mesmo tempo a lição e o exemplo”. Na sua óptica, os exemplos realmente autorizados são os dos clássicos, e deles se infere que só com o trabalho árduo se atinge a perfeição. Albalat apenas concebe as variantes como correções; depois de analisar uma série de variantes de Flaubert, conclui: “Todas estas correções são justas, necessárias, dum gosto perfeito”» (Coelho 1995:95).

Neste caso, a experiência idealista alemã é que conseguiu produzir uma elaboração teórica capaz de transcender o nível meramente prático. Ao investigar os manuscritos de Victor Hugo, Arthur Franz esboçou, em seus artigos publicados entre os anos 20 e 30 do século passado, uma tipologia dinâmica das variantes, em contraste com o enfoque essencialmente apologetico da crítica francesa. Na esteira de Franz, Kurt Wais publicou a clássica recolha *Doppelfassungen französischer Lyrik von Marot bis Valéry*, Halle, Niemeyer, 1936 (Tübingen 1963²).

Na mesma época, em Itália, encontra-se uma situação largamente semelhante à francesa, à medida que exemplos tão antigos como ilustres de refazimentos de obras-primas continuavam a estar submetidos à tirania cultural exercida por Benedetto Croce.

Além de Petrarca, Ariosto, Tasso, a categoria inclui o romance-símbolo da unidade lingüística nacional, *I Promessi Sposi* de Alessandro Manzoni; cf. A. Chiari e F. Ghisalberti, *Tutte le opere di Alessandro Manzoni* em dois volumes, o segundo dos quais está dividido em três tomos: I. *Fermo e Lucia (1821-23)*, II. *I Promessi Sposi (1825-27)*, III. *I Promessi Sposi (1840)*, Milano, Mondadori, 1954. No entanto, as conclusões de Chiari e Ghisalberti não de considerar-se ultrapassadas, em face das novas aquisições que resultam dum estudo mais detido da tradição manuscrita, a qual, do ponto de vista genético, acabou por revelar-se muito mais complexa (cf. SLI 2001:1154-6).

A chamada ‘critica degli scartafacci’ é que conseguiu resolver, em Itália, este impasse. No enfoque de Croce (1947), a percepção da obra de arte é eminentemente estática, e por conseguinte, inclinada a desvalorizar qualquer operação antecedente ao resultado final. Todos os documentos que guardassem as etapas anteriores do processo de elaboração criativa, não eram considerados mais do que simples e inúteis ‘cartapácios’. Pelo contrário, Gianfranco Contini e

²⁸⁸ No verbete *Filologia* da *Enciclopedia del Novecento*, II, Roma 1977, 954-72; reimpresso e atualizado em Contini 1986:3-66.

²⁸⁹ E teve, como tal, muitíssimos usuários, mesmo fora do emprego escolar, e até personagens ilustres, como o general De Gaulle.

Giuseppe De Robertis conseguiram impor, neste âmbito, uma visão dinâmica e diacronicamente estrutural do texto,²⁹⁰ atribuindo um sentido positivo àquela designação originariamente pejorativa. Em particular, conforme opina Isella 1984 :82, a abordagem de Contini pode ser considerada como uma filiação absolutamente original da crítica estilística fundada por Leo Spitzer.

O primeiro ensaio com base na crítica de variantes foi o artigo de Contini *Come lavorava l'Ariosto*, saído em 1937, a partir da excelente edição dos fragmentos autógrafos do *Orlando Furioso*, organizada, no mesmo ano, por Santorre Debenedetti.²⁹¹ As análises, propostas por Contini e De Robertis em 1947, das variantes relativas ao poema de Leopardi *A Silvia*,²⁹² constituem um episódio que guarda, ainda hoje, toda a sua relevância histórica. Entre 1947 e 1953 saíram os mais importantes ensaios de Contini sobre crítica das variantes, cujos assuntos dizem respeito às 'paperoles' de Proust, às transformações do *Après-midi d'un faune*, à *Jean Santeuil* situado na pré-história da *Recherche* de Proust.²⁹³

A influência da crítica das variantes conseguiu, por vezes, até modificar a atitude dos próprios autores. Em Itália, o poeta Giuseppe Ungaretti – considerado, não por acaso, o último dos simbolistas italianos, – sob o estímulo inicial de De Robertis, chegou a autorizar, poucos meses antes da morte, uma verdadeira edição 'póstuma em vida' da sua obra, realizada no volume *Tutte le poesie (Vita d'un uomo)*, com aparato crítico completo, legitimando «uma restituição física dos seus textos à condição originária de caleidoscópica variabilidade» (Contini).

A partir dos anos 50 do séc.XX, a crítica das variantes pode ser considerada como parte integrante da crítica textual europeia, sendo cultivada, para além dos países onde recebera os seus fundamentos teóricos, sobretudo em Inglaterra, devido tanto à abundância de redações autorais sucessivamente publicadas com relação à mesma obra, como ao aproveitamento sistemático das bibliotecas e dos arquivos de grandes poetas como Wordsworth, Coleridge, Tennyson, Eliot.

²⁹⁰ Visão felizmente redescoberta por Ivo Castro, que fala em «utilização estilística ou linguística do aparato [genético], ainda que trans-ecdótica» (Castro 1990:55).

²⁹¹ A recensão saiu em *Il Meridiano di Roma*, 18 de julho de 1937; logo em Contini 1982:232-241.

²⁹² G. De Robertis, *Sull'autografo del canto «A Silvia»*, «Letteratura» 8 (1946), n.6, fasc.31, pp.1-9; G. Contini, *Implicazioni leopardiane*, ib. 9 (1947), n.2, fasc.33, pp.102-9. Os dois artigos têm sido reimpressos várias vezes.

²⁹³ Os artigos relativos à crítica das variantes encontram-se reimpressos em volumes miscelâneos publicados pela editora Einaudi entre 1970 e 1988, que recolhem os trabalhos de Contini consagrados a esta vertente da sua atividade científica. A estes cabe acrescentar os artigos reimpressos em Contini 1992.

Limitar-nos-emos a evocar alguns dos exemplos mais ilustres. *The Rhyme of the Ancient Mariner*, obra-prima da poesia lírica universal, saiu em 1798 numa forma bastante diferente com respeito à definitiva: a evolução deste poema, até à sua última publicação em 1817, constitui, no seu conjunto, um dos itinerários mais fascinantes no estudo dos mecanismos que presidem a criação poética. A comparação entre as duas redações de *The Lady of Shalott* de Tennyson, respectivamente publicadas em 1832 e em 1842, constitui igualmente um dos exercícios clássicos de crítica estilística na literatura inglesa. Investigações análogas, que a diferença entre as versões torna ainda mais absorventes, dizem respeito a obras como *The Prelude* de Wordsworth, ou *The Waste Land* de Eliot. Muitos destes autores costumavam utilizar, no seu trabalho, *notebooks* e, em geral, apontamentos ou notas marginais, que foram desde muito cedo levadas ao alcance de críticos e leitores.

Uma discussão sobre a utilidade de estudar «drafts, rejections, exclusions, and cuts» foi, aliás, levantada no fim dos anos 50 por representantes da corrente bibliográfica (R.C. Bald, F. Bowers), opostos à perspectiva estática de Wellek e Warren.

A crítica das variantes no Brasil

A crítica das variantes que se tem desenvolvido, no decurso do séc. XX, na «– aliás também inexistente – escola crítica portuguesa» (Castro 1981:338), e sobretudo no Brasil, arraiga-se, como acima foi dito, no afã de cumprir com duas exigências primordiais: uma é a reação, numa óptica estilística, à rigidez da sintaxe normativa; outra é a consciência da degradação editorial vigente, e, por conseguinte, da impossibilidade de o leitor, e o crítico, aproveitar os clássicos em edições fiáveis, isto é, filologicamente corretas.

Como já acenamos, as *Modificações da forma literária* de Sousa da Silveira, publicadas em época mais ou menos contemporânea aos trabalhos fundamentais de Contini (cf. Silveira 1991), constituem um texto pioneiro de crítica das variantes no mundo lusófono. Em particular, a análise comparativa das duas redações existentes de um soneto parnasiano de Raimundo Correia²⁹⁴ inscreve-se a pleno título na corrente europeia deste tipo de trabalhos, apesar de uma certa nebulosidade no método, apreciável em algumas generalizações que podem, hoje, parecer excessivas.

«Nos comentários aos textos é preciso levar na devida conta a interpretação estilística e fugir da rígida sintaxe normativa. Nesse ponto já Sousa da Silveira e Said Ali têm dado exemplos expressivos» (Silva Neto 1957:223). Com

²⁹⁴ Onde a parte relativamente mais estável corresponde, de forma significativa, aos tercetos.

efeito, a penetrante exigência duma crítica estilística é que sobretudo favoreceu, no Brasil, o estudo das variantes genéticas.

Como aponta Olmar Guterres da Silveira, a propósito de um passo dos *Trechos Seletos*: «No passo de Coelho Neto, *Estio* (pág. 128), Sousa da Silveira explora a insatisfação daquele nosso autor, a ânsia que mostrava nele o constante aperfeiçoamento da frase tersa e elegante pelas sucessivas substituições; e o faz para, em superior trabalho de crítica textual, tecer observações de ordem estilística. Cito-lhe as próprias palavras: “Nas notas deste trecho faço confronto entre o texto da edição de 1933 e o da de 1896. Deparo, assim, aos professores ocasião de se fazerem proveitosas considerações estilísticas. Se a inovação agradar, em outra edição estendê-la-ei a mais alguns trechos”» (Silveira 1996:243).

O projeto de Sousa da Silveira parecer-nos-ia, à primeira vista, preludir a uma réplica do afortunado livrinho de Albalat, se não levarmos em conta uma diferença metodológica primordial: com efeito, uma perspectiva que, na sua origem, era meramente formativa, já se nos apresenta, nas palavras de Sousa da Silveira, substituída por uma visão estilística, paralela (a despeito das profundas diferenças no enfoque metodológico) à que, na mesma época, fora estabelecida, na Europa, por Spitzer e Contini.

A ‘critique génétique’

Vários decênios após a fundação teórica da crítica das variantes, numa total ignorância dos outros antecedentes europeus, a cultura francesa redescobriu, por própria conta, a importância do estudo dos cartapácios, atribuindo-lhe a etiqueta de crítica genética.²⁹⁵ Na definição dum dos seus praticantes mais experimentados, a crítica genética versa sobre a «poétique insciente», que o universo encerrado do texto impresso não permite conhecer, e pretende nos fazer assistir ao extraordinário espetáculo («l'étonnant spectacle») da criação literária, desde a eclosão da idéia generativa até à sua realização, passando através do processo de elaboração duma matéria não raro informe (Bonaccorso 1983:xix-xx).²⁹⁶

Na definição de Grésillon, objeto da crítica genética são os manuscritos de trabalho dos escritores, à medida que constituem o suporte material, o espaço

de escrita, enfim, o lugar de memória das obras na altura de sua eclosão.²⁹⁷ Nesta óptica, os manuscritos literários veiculam os vestígios da dinâmica própria do texto em devenir, no quadro duma literatura definida «comme un faire, comme activité, comme mouvement» (ib.:7). Na sua maioria, estas definições não passam de ecos inscientes, e algo vagos ou indefinidos, das categorias elaboradas outrora na Alemanha e, sobretudo, na Itália.

Sob a pena dos adeptos mais recentes, registra-se, finalmente, uma tendência cada vez mais pronunciada para o emprego de noções cujo brilho aparente não pode ocultar a confusão, a incerteza, enfim, a falta daquelas exigências de rigor científico que sempre caracterizaram toda atividade de crítica textual. Limitar-nos-emos a mencionar, neste âmbito, a noção de ‘avant-texte’,²⁹⁸ que quer implicar uma nítida separação entre aquilo que o autor tem ou não tem publicado: veja-se, porém, a crítica redigida por Scheibe 1971:13-14 (*Zum editorischen Problem des Textes*).

Não é por acaso que Grésillon 1994:109 procura resolver as contradições metodológicas, implícitas nesta etiqueta, propondo utilizar, em seu lugar, o termo ‘dossier génétique’, definido como «o conjunto de documentos escritos suscetível de ser atribuído a um projeto de escrita certo, não tendo em conta o fato de ele se ter ou não materializado num texto publicado». De qualquer forma, o emprego do termo ‘avant-texte’ não é aconselhável, entre outras coisas, porque tende a originar confusão perigosa com a noção de arquétipo.²⁹⁹

A partir dos anos 80 do século passado, graças ao papel desempenhado por Philippe Willemart, Louis Hay e sua escola, esta corrente difundiu-se no Brasil, suscitando interesse para o estudo dos documentos de arquivo dos autores. Vejam-se, a este propósito, as observações de Lima 1994 e, sobretudo, do saudoso Sílvio Elia, numa resenha marcada pela costumeira elegância, não isenta, por vezes, de um fio de sutil ironia.³⁰⁰

Depois de recordar, com base em Grésillon 1994:83, que «a crítica genética contribuiu para restituir aos estudos literários uma certa dimensão histórica que o formalismo estruturalista tinha sistematicamente esvaziado», o prof. Elia acrescenta: «A leitura psicanalítica, hoje mais do que nunca enfeudada aos ditames lacanianos, pressupõe, para falar com Bellemin-Noel, um *inconsciente do texto* (p.169). Obser-

²⁹⁷ «Les manuscrits de travail des écrivains en tant que support matériel, espace d'inscription et lieu de mémoire des oeuvres *in statu nascendi*» (Grésillon 1994:4, nota 1).

²⁹⁸ Definida em Bellemin-Noël 1972:12-14.

²⁹⁹ Cf. Spaggiari 1997:16, e nota 17.

³⁰⁰ Sílvio Elia, *Sobre a crítica genética*, «Confluência» 10,2 (1995), 77-91, à margem do manual de Grésillon publicado em 1994.

²⁹⁵ As iniciativas promovidas, neste âmbito, por Louis Hay, e logo por Arthur Grésillon, desembocaram em 1982 na criação do *Institut de Textes et Manuscrits Modernes* (ITEM).

²⁹⁶ «L'hésitation, le refus, le refoulement, la palinodie, la déconstruction, font, au même titre que le choix, la correction, le montage, partie intégrante de l'acte d'écrire» (Claudine Quémar, in: *Manuscrits* 1976:65-66).

va Grésillon que “o texto lê...os rascunhos em todos os sentidos, nele compreendidos os que surgem por ricochete” (ib.). E também, a nosso ver, na interpretação do textoanalista, é preciso contar com o seu inconsciente» (p.83).

O prof. Sílvia Elia estranha que, por parte dos genetistas, «não se faça nenhuma menção à Estilística de Vossler-Spitzer» (p.89), implicitamente confirmando que este tipo de crítica constitui uma repetição desprevenida, além de insciente, do papel desempenhado, nos anos 40, pela crítica das variantes elaborada como corretivo à estética de Croce.

Edição crítico-genética

Scheibe 1971 tentou definir a categoria de edição crítico-genética nos seus princípios gerais, teoricamente aplicáveis, portanto, a qualquer edição de autor moderno, em particular no caso de ser organizada por uma equipe, a partir dos *Grundlagen der Goethe-Ausgabe* der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, publicados no ano 1959. Ele emprega o termo ‘historisch-kritische Ausgabe’,³⁰¹ cujos fundamentos teóricos são, significativamente, os mesmos que tinham sido enunciados, uma vintena de anos antes, por Contini: a poesia não é um processo estático, mas sim histórico,³⁰² seja porque o seu desenvolvimento se situa no decurso do tempo, seja por ser, cada vez, expressão e espelho de uma época determinada (Scheibe 1971:4).

Neste sentido, o texto não é uma construção estática («ein statisches Gebilde»), mas sim um fenómeno, cujo carácter específico consiste no movimento que lhe é imanente. Antes que na sua forma escrita (quer manuscrita, quer impressa), a marca de todo texto reside na sua tensão interior para se vaziar numa estrutura: uma dinâmica que, longe de estar arrimada a uma expressão verbal determinada («auf einen bestimmten Wortlaut»), se manifesta cada vez em conformidade com uma determinação de tipo contextual, que pode ser descrita através dum leque definido de variações (Martens 1971:169).

«Enquanto crítica, esta edição procura fixar um texto mais autorizado (isto é, mais próximo da vontade reconstrutível do autor); enquanto genética, procura documentar o percurso seguido pelo autor na construção de cada texto» (Castro 1990:31). Assim, no caso do espólio pessoano, «o trabalho do editor consiste em reproduzir diplomaticamente a mais recente versão autógrafa e,

na falta de autógrafos, a mais recente edição contemporânea do poeta ou, à falta desta, a mais antiga edição póstuma» (ib.:52).

Entre as edições genéticas modelares, citaremos, no âmbito das obras em prosa, *Ulysses* de Joyce e *Un cœur simple* de Flaubert; no âmbito da poesia, a obra poética de Montale organizada por Contini.

Investigações de arquivos

Hoje em dia, registramos em vários estados uma tendência marcada para a constituição, por parte dos Ministérios da Educação, de comissões e de equipes encarregadas com a decifração e a publicação de arquivos e de espólios importantes. É uma política praticada, aliás, desde cedo na Alemanha³⁰³ e nos Estados Unidos,³⁰⁴ e logo em outras nações europeias, incluindo Portugal e Grécia, e, evidentemente, no Brasil, bem como no resto da América latina.³⁰⁵

Além dos projetos relativos aos espólios de Pessoa e de Eça, citaremos ainda, no que respeita a Portugal, o projeto *Estudo e Edição dos Manuscritos Autógrafos de José Régio*, lançado em 1993, e coordenado por Luís Fagundes Duarte, no âmbito do *Programa Lusitânia*, apoiado pela Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, e pelo Instituto Camões.

No Brasil, a Comissão Machado de Assis já foi instituída em 1958 pelo Ministério da Educação e Cultura, com vista a fixar o texto crítico da obra do escritor, acusada de ser desfigurada por editores modernos. O saudoso Antônio Houaiss³⁰⁶ foi responsável pelo plano editorial dos romances de Machado de Assis. Neste âmbito, preparou a edição de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e de *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, MEC/INL, 1960: à qual, nove anos mais tarde, veio juntar-se a edição de *Dom Casmurro* organizada por Celso Cunha (com a colaboração de Maximiano de Carvalho e Silva). No mesmo ano 1969 saiu, também, o texto crítico do romance *Quincas Borba*, estabelecido por Antônio José Chediak, que resolveu, aliás, imprimir em apêndice o texto completo publicado na revista *A Estação* (Paris, de junho

³⁰³ Veja-se o periódico internacional *Editio*, que reflete a atividade da *Editionswissenschaftliche Forschungsstelle*, cuja sede se encontra na Universidade de Osnabrück.

³⁰⁴ A *Modern Language Association of America* criou, em 1963, um *Center for Editions of American Authors*, cuja tarefa é a organização de edições ‘definitivas’ dos autores nacionais, com base no *Statement of Editorial Principles and Procedures* (edição revisada, New York 1972), tendo sido este manual redigido com base na teoria do ‘copy-text’ formulada por Greg.

³⁰⁵ Veja-se a coleção de edições crítico-genéticas publicada pelos *Archivos de la literatura latino-americana y del Caribe del siglo XX*: 120 volumes projetados, uma trintena dos quais já publicada, cf. Tavani 1996:78. Veja-se também Id., *Edição genética e edição crítico-genética: duas metodologias ou duas filosofias?*, «Leituras», 5 (Outono 1999), 143-9.

³⁰⁶ Autor da obra pioneira *Elementos de bibliologia* em 2 vols., Rio de Janeiro, MEC/INL, 1967.

³⁰¹ Cf. Hurlebusch 1971. Vejam-se, a mais, as reflexões de Hagen 1988, e a panorâmica feita por Kanzog 1991:182-5.

³⁰² «Dichtung ist nicht etwas Statisches, es ist vielmehr ein historischer Prozess».

1886 a setembro 1891), por tratar-se de uma redação bastante diferente, e portanto autônoma, com respeito às edições sucessivas em volume (observe-se a semelhança com casos análogos recém-estudados, p.ex., na tradição da obra queirosiana). Cabe, ainda, assinalar a intensa atividade da equipe dirigida por Maximiano de Carvalho e Silva, que está a trabalhar sobre o patrimônio de variantes relativo à obra de Manuel Bandeira. Em 2000, preparada de longo fôlego (cf. a ficha redigida a propósito por Lima 1995:606-8), acaba de sair a edição da *Tragédia no Mar* de Castro Alves, organizada por Antônio Chediak.

«Como negar ao leitor o máximo de conhecimentos sobre o que está escrito por Pessoa nos manuscritos, quando sabemos que dentro de uma geração, provavelmente, nem o leitor, nem nós, seremos ainda capazes de decifrar a tinta sumida dos papéis de pior qualidade, que se estão a decompor rapidamente, sem que os microfílmicos existentes assegurem a conservação de mais de 80 por cento do que está escrito?» (Castro 1990:46). Perante uma grave responsabilidade como esta, outras nações continuam a ficar numa situação lamentável: assim, em Itália, nunca foi planejada (mau grado à criação, desde muito cedo, de uma comissão apósita) a catalogação dum arquivo importante como o do poeta Giovanni Pascoli, que foi legado pela irmã à pequena cidade de Barga (na província de Lucca); no entanto, os riscos de deterioração não são diferentes dos que afetam o espólio pessoano: «Presto illeggibili i segni del lapis», como escreveu um poeta de hoje, Giovanni Giudici, ao dar-se conta da fragilidade de alguns preciosos documentos presentes naquele arquivo.

Acresce, no tocante ao arquivo de Pascoli, a falta generalizada, por parte da Comissão que teria que editar os textos de forma crítica, da indispensável vigilância no tocante à decifração. No caso do espólio pessoano, um controlo cruzado mostrou, uma vez mais, quais os riscos de uma leitura não respaldada pelas garantias necessárias: assim, Álvaro de Campos escreveu «Mettam-o na gaveta das coisas posthumas e basta...», e não «Milton – o meu jantar. As cousas posthumas e basta...». No caso de Pascoli, a publicação parcial dum autógrafo, autorizada, e até elogiada, por um dos membros mais conhecidos da Comissão, está repleta de erros, alguns dos quais involuntariamente cômicos: assim, onde Pascoli escreve «un consenso, un'emozione, un palpito», o *palpito* ('palpite') torna-se, na edição em apreço, um *pulpito*; e onde Pascoli escreve «un concetto lasso e una parola equivoca», em lugar de *lasso*, o inadvertido editor leu *basso* ('baixo').

Na espera de os serviços da Biblioteca Nacional de Lisboa levarem a cabo uma catalogação completa das 27.000 peças do Espólio,³⁰⁷ a obra pessoana

³⁰⁷ O arquivo pessoano encontra-se desde 1979 na Biblioteca Nacional.

encontra-se em estado pré-crítico, e «qualquer juízo sobre ela emitido com base nas edições existentes corre o risco de futura invalidação perante novos dados textuais» (Castro 1990:19). De fato, trata-se de um exemplo sumamente adequado para ilustrar a necessidade de investigar os arquivos e os espólios autorais. O escopo que o pesquisador pretende atingir é, num caso como este, múltiplo: 1) recuperar à pureza e integridade originária textos descaracterizados por práticas editoriais nada fiáveis, e, de qualquer maneira, deformados pelas inovações que se introduziram na vulgata; 2) reunir e publicar o conjunto de documentos aptos a aprofundar, de forma exaustiva, quer a pré-história genética duma obra, quer a eventual sucessão de edições autorizadas; 3) publicar as obras póstumas, procurando reconstruir da forma mais possível exata a vontade do autor; 4) enfim, trazer a lume os inéditos, quer estejam, quer não, em relação com as obras publicadas.

Um dos problemas maiores prévios às pesquisas de arquivo prende-se aos critérios de inventário. Um arquivo autoral é constituído, em regra, por vários milhares de peças, entendendo-se por peça «qualquer suporte individual, definição que se pode aplicar a um caderno de dezenas de páginas, do mesmo modo que a uma pequena ficha de poucos centímetros; em contrapartida, um texto pode ocupar diversas folhas soltas, ou seja outras tantas peças, do mesmo modo que uma só peça pode acolher, na totalidade ou em parte, diversos textos». Redigida para o espólio pessoano (Castro 1990:34-35), esta descrição aplica-se facilmente à maioria dos arquivos autorais conhecidos.

Assim, Goethe, na sua velhice, costumava economizar o papel, e por isso aproveitava qualquer pedaço de papel que lhe calhava encontrar, mesmo parcialmente utilizado: «Billets, Briefumschläge, Theaterzettel, Rechnungen, etc.» (Bosse 1999:51). O mesmo costumaram fazer vários poetas modernos, entre os quais o italiano Eugenio Montale.

A organização das peças é normalmente feita, quer pelo próprio autor, quer, mais freqüentemente, por outros, em conjuntos correspondentes às partes das obras já editadas, arrumando os inéditos em grupos mais ou menos vagamente temáticos. Existe outro critério mais defeituoso, «pois as peças complexas, isto é, com vários textos, são arrumadas no grupo a que pertence o seu texto mais proeminente» (ibid., p.42). Assim, no caso de Flaubert, o editor teve que mudar a numeração originariamente imposta pela Bibliothèque National.

No momento da decifração, o pesquisador de arquivos tem normalmente que fazer face a três tipos de dificuldades, que dizem respeito à grafia pessoal (às vezes, como nos casos de Pessoa ou Kavafis, trata-se de uma forma particular de taquigrafia), à ilegitimidade, à deterioração material.

Flaubert apresenta, nos manuscritos do *Coeur Simple*, quatro tipos de abreviações autógrafas (Bonaccorso 1983:xlíi). No caso dos autógrafos queirosianos, os problemas de legibilidade dizem respeito à «falta de paciência de Eça para se demorar a escrever instrumentos gramaticais, terminações verbais, morfemas de número e de género, sufixos e terminações nominais das mais correntes, acentos e certas marcas como cedilhas e cortes de *t* (...). Este fenómeno manifesta-se sobretudo nos finais de palavra, reduzidos a um traço ondulado que significa o que o contexto sugerir ou, na falta deste, o que o editor quiser. É interessante isto: dir-se-ia que a Eça só interessou escrever de modo legível o lexema do vocabulo» (Castro 1981:325-6). Vejam-se as leituras dum passo ilegível, alternativamente propostas por duas edições diferentes (p.331): «aquela música vaga penetrada de (termos poéticos de legenda, melancólica/ternura poética, de legenda melancólica), (suspírada / resignada), dava-lhe a visão (amada / recuada)....».

Com certeza, a taquigrafia queirosiana apresenta um forte risco de o compositor intervir, mais ou menos indevidamente, na criação do autor. «Na fase criativa que o autógrafo representa (a primeira redacção, escrita de jacto) é essa a significação que ele fixa no texto, deixando ao contexto ou ao trabalho posterior (seu, de copista ou de compositor?) as decisões definitivas (...). Estando aqui uma das peculiaridades do idiolecto de Eça, pode perguntar-se se ele só tomava decisões quanto à função poética da sua linguagem em fases ulteriores da criação (que a *Tragédia* não atingiu) ou se as não tomava, deixando-as ao acaso da composição tipográfica» (ib.).

Segundo Castro, «este processo de ‘não escrever’ o que é narrativamente, referencialmente irrelevante ou redundante (...) é o principal responsável pelos problemas de decifração do autógrafo, ele e não a ilegibilidade da letra de Eça. Este problema das terminações verbais (essencial para a descrição dos discursos directo e indirecto e do aspecto verbal) está decerto destinado a ser um dos ossos mais duros deste texto, mas também dos mais prometedores de descobertas estilísticas».

Aos problemas de decifração pertencem os chamados silêncios do autógrafo (Castro 1981:353-9). Uma pequena colação indica que cerca de um quarto dos lugares onde as duas edições acima citadas não estavam de acordo eram silêncios do manuscrito. Aqui, como em qualquer caso análogo, estes não podem ser preenchidos senão recorrendo ao «salto no escuro» de Hermann Fränkel (= conjecturas ‘*exempli gratia*’).

Edições fac-similadas

A edição fac-similada é, obviamente, um instrumento precioso que a técnica moderna mete à disposição do filólogo para melhor julgar uma edição

crítica, feita a partir, quer de um manuscrito, quer de um impresso. Notável, também de um ponto de vista histórico e metodológico, a reprodução do manuscrito único de Viena fornecida pelo P. Magne, *A Demanda do Santo Graal*.³⁰⁸

A oportunidade de o editor fornecer, em casos determinados, uma edição fac-similada, já é prática aceita no domínio da crítica textual, sobretudo moderna (cf. Malato 1994).

Em Itália, a descoberta do autógrafo do *Decameron* de Boccaccio ocasionou um debate mais amplo, e muito animado, sobre a utilidade da edição diplomática ou, então, fac-similada (bibliografia em SLI 2001:342). Uma das mais importantes edições fac-similadas no âmbito da filologia italiana são indicadas em Stussi 1988:159, nota 42; acresce a recente reprodução fotográfica dos três ‘*canzonieri*’ da lírica italiana das origens.³⁰⁹

Graças aos financiamentos oferecidos pela Imprensa Nacional, pela Fundação Gulbenkian, e por outras instituições científicas, hoje o investigador dispõe das reproduções fac-similadas de muitos importantes manuscritos e impressos, seja medievais, seja quinhentistas, que contém a lírica galego-portuguesa, ou as obras de autores como Sá de Miranda, Camões, Diogo Bernardes. Nem sempre, entretanto, este recurso representa uma solução ideal sob todo e qualquer ponto de vista.³¹⁰ «A edição fac-similada, se a houver, deve ser usada com cautela, porque a sua nitidez não iguala à do microfilme e pode ter sido retocada na tipografia».³¹¹

Há quem a considera como um suplemento indispensável, sempre que o editor julgue oportuno estabelecer uma edição diplomática: «Com o atual progresso da técnica, só se justifica a edição diplomática quando ela vem ao lado do fac-símile. Dessa maneira o leitor pode acompanhar e policiar a leitura» (Silva Neto 1957:219). Assim, a edição camiliana de Carvalho e Silva³¹² apresenta o fac-símile à frente do manuscrito autógrafo,³¹³ e o texto crítico está estabelecido

³⁰⁸ Vol.I e II, texto; vol.III, glossário, Rio de Janeiro, MEC/INL, 1944; 2a ed., reprod. facsimilar e transcrição crítica do Cód. 2594 da Bibl. Nac. de Viena, 2 vols. de texto, Rio de Janeiro, MEC/INL, 1955 e 1970, e um vol. de glossário (letras A-D), 1967.

³⁰⁹ Cf. *I canzonieri della lirica italiana delle Origini* (...). A cura di L.Leonardi, Firenze, 2000-2001, 4 vols. (na coleção “Bibliothèque et Archivi” da SISMEI – Edizioni del Galluzzo).

³¹⁰ Cf. as considerações desenvolvidas no parágrafo *Faksimile oder Druckwiedergabe?* (Zeller 1971:83-84).

³¹¹ Castro 1981:332. Cf. também Blecua 1990:37.

³¹² Camilo Castelo Branco, *Amor de Perdição (Memórias duma família)*. Reprodução fac-similada do manuscrito, em confronto com a edição crítica, segundo o plano organizado e executado sob a direção de Maximiano de Carvalho e Silva. Estudo prévio histórico-literário de Aníbal Pinto de Castro. RJ/Porto, Real Gabinete Português de Leitura/Lello e Irmão Editores, 1983.

³¹³ Hoje n.86075A/classe 8 da biblioteca do Real Gabinete Português de Leitura, do Rio de Janeiro.

a partir de exemplares das primeiras seis edições, aquelas que foram publicadas em vida de Camilo, colacionadas entre si e com o manuscrito em pé de página. A outra colação, feita com respeito ao texto unânime destas edições, e limitada aos primeiros seis capítulos do romance, permite apreciar a massa dos erros da tradição, acumulados ao longo das sucessivas edições póstumas.

O laboratório do autor

Uma edição como aquela organizada por Bonaccorso faz-nos, de fato, penetrar no «laboratoire de Flaubert».³¹⁴ Antes de chegar às trinta folhas que constituem a cópia final do conto *Un coeur simple*, Flaubert tinha preenchido cerca de trezentas: o estudo dos rascunhos («brouillons») permite, portanto, conhecer de forma mais aprofundada o método da composição autoral. Este método apresenta vários aspectos: supressões mais ou menos parciais,³¹⁵ materiais recuperados e deslocados, e, naturalmente, todo um patrimônio de variantes (Bonaccorso 1983:lxix). O itinerário genético implica, evidentemente, a reconstrução do «processo contínuo» da composição.

No caso do *Coeur Simple*, a criação flaubertiana compreende oito estádios genéticos: o plano, que concerne aos temas e às idéias por desenvolver; as notas; os «scenários»; o resumo, que só diz respeito à arquitetura da narração e sua divisão em capítulos; o esboço («esquisses»); os rascunhos; o ato de pôr a limpo; a cópia final, à qual cabe, porém, acrescentar o manuscrito do copista, à medida que o autor ali introduz as suas correções (Id. 1983: xvii).

O texto a limpo constitui a última etapa no eixo diacrônico da composição, sendo a cópia final a sua expressão sincrônica (p. xxi). O «manuscrito do copista» constitui a segunda etapa sincrônica (p. xxvi). Com efeito, Bonaccorso publica-o debaixo da 'cópia final', devido não apenas às numerosas e, por vezes, importantes alterações autorais, como também às correções autógrafas, que afetam nomeadamente a pontuação (p. xxi). Do ponto de vista da criação literária, as quatro primeiras etapas distinguem-se das demais porque geralmente não afetam senão a busca das idéias, ficando a narração reservada às três etapas diacrônicas sucessivas (p. xxvi).

Segundo o editor, o inteiro processo pode, na prática, se reduzir a três etapas principais: passando do cenário para o esboço, e do esboço para o rascunho,

³¹⁴ Expressão tomada de M. Bardèche, *L'oeuvre de Flaubert*, Paris, Les Sept Couleurs, 1974, p.341.

³¹⁵ «la littérature est l'art des sacrifices» (Corr., lettre à sa nièce Carolina du 8 juillet 1876; t.15, p.464). Houve quem dissesse o mesmo a propósito da poesia (o poeta italiano Pascoli falava de «abnegazione»), e até da filologia (Contini).

assistimos a uma expansão, por degraus sucessivos, da narração, à maneira que o autor introduz todos os elementos, quer fantásticos, quer intertextuais, susceptíveis de ser aproveitados. Com certeza, é a fase em que o processo de criação atinge o seu cume. Na segunda fase, aquela das campanhas de revisão, o autor lança-se numa seqüência infatigável de tentativas, à procura do 'mot juste' ('a palavra exata') e da sua colocação ideal no contexto. Na terceira fase, o autor vai, por um lado, limando as frases, que, uma após outra, saem do estado magmático, adquirindo cor, relevo, harmonia; por outro lado, ele corta e elimina sem receio nenhum, até o texto adquirir, assim apurado daquilo que foi considerado supérfluo, a sua concisão típica, e muitas vezes lapidar (Id. 1983: xxi).

A sucessão de etapas, que o editor distingue no processo de criação de Flaubert, pode servir de paralelo ao que acontece, na esmagadora maioria, com outros autores, embora existam, muitas vezes, particularidades significativas. Há autores em que a criação começa a partir de um lembrete, uma simples palavra-chave. Na sua *Theorie des Stichworts* aplicada aos esboços ('Notizen') do poeta Georg Heyms, nos quais ainda não existe qualquer estrutura versificada, Dammann distingue entre 'Stichwörter', 'notierte Sätze', 'Prosavorentwürfe'.³¹⁶

De forma análoga, muitos poemas de Pascoli têm a sua origem num curto esboço em prosa. No caso de Pascoli, de José-Maria de Heredia, e de outros muitos poetas entre o séc. XIX e o seguinte, encontra-se como traço comum uma técnica de composição 'em moldura', com as colunas das palavras em rima a encaixilhar escassos segmentos de escrita, provisoriamente distribuídos no espaço interior, à espera de atingirem a estrutura de versos completos. Esta técnica aparece, especialmente, no processo de composição dos sonetos. O crítico inglês David Scott quis assemelhá-la à do pintor no momento em que está a compor um quadro.³¹⁷

O problema mais delicado da edição genética, como também a sua suprema ambição, talvez consista na necessidade de o editor estabelecer uma correspondência, o mais possível exata, entre 'topografia' e 'cronologia', reconstruindo a ordem cronológica das diferentes campanhas de revisão (Bonaccorso 1983: xv).³¹⁸ «Quando a diacronia se instalou dentro de uma peça, é possível destrin-

³¹⁶ Ou seja: palavras-chave, isoladas; segmentos de textos que já se aproximam duma versificação mais ou menos correta; esboços em prosa (*Texte und Varianten* 1971:205). Cf. Kanzog 1991:100-2.

³¹⁷ David Scott, *Pictorialist Poetics. Poetry and the visual Arts in XIX-Century France*, Cambridge University Press, 1988.

³¹⁸ 'Campanha' corresponde a '(Korrektur)schicht' ou 'Arbeitsphase' na terminologia de Zeller e Martens (cf. Martens 1971:181).

çar entre as correcções das diferentes campanhas graças aos materiais de escrita, aos tipos de letras manuscritas e à topografia da correcção na página» (Castro 1990:48).

No caso de Flaubert, a tarefa é facilitada, à medida que o escritor disponha dum sistema de quatro tipos de escrita, cada um dos quais corresponde a uma campanha de revisão (Id. 1983: xvi). Para a reconstrução cronológica, o editor apóia-se nos indícios externos proporcionados pela *Correspondance*, e sobretudo nas ligações internas que se podem estabelecer entre os manuscritos. Os indícios principais são, além da concatenação de acontecimentos, as variantes os acréscimos (xxiv-xxv).

No caso de Joyce, as etapas compositivas compreendem «compendious note-taking», «notebooks», «pre-faircopy drafts». De acordo com Frank Budgen, Joyce costumava lançar as suas notas em qualquer pedaço de material escriptorio que lhe chegasse às mãos; logo, recolhia aqueles fragmentos em envelopes cor de laranja, que Budgen considera como uma das glórias nacionais da Suíça. O 'notebook' funcionava, normalmente, de repositório para estas notas. Finalmente, o autor compunha as folhas datilografadas à maneira que cada episódio ia, nos esboços, tomando a sua forma definitiva (Gabler 1986:1861-9).

Aparato genético

À diferença dos autores antigos e medievais, na edição dum autor moderno, conforme observa Martens 1971:165, o aparato visa menos a estabelecer o texto na sua autenticidade, do que a pôr o leitor em condição de deitar um olhar no laboratório do autor («einen Einblick in die Werkstatt des Dichters»).

Deste ponto de vista, o aparato crítico é sobretudo um sistema de notação destinado a registrar, mediante símbolos especiais usados na transcrição, a sucessão temporal das emendas, que pode ser determinada conjugando os dois critérios da «estratigrafia das emendas» e da sua topografia, ou seja, a coexistência, nas folhas emendadas, de várias campanhas de escrita,³¹⁹ bem como a sua disposição na página.

Pessoa, p.ex., seguia um padrão de 'disposição centrífuga', a partir da primeira emenda (que sempre aparece, ressaltando raras exceções, na entrelinha superior, sobre o passo em revisão), e logo afastando-se gradualmente para a entrelinha inferior, as

³¹⁹ Em certos pontos do ms. do *Guardador de Rebanhos*, é possível identificar sete camadas que correspondem a outras tantas campanhas de revisão e aperfeiçoamento do texto (Castro 1990:105).

margens laterais, até aos espaços abertos da página mais distantes do ponto de partida (Castro 1990:105).

Quanto à constituição do aparato, Ivo Castro recomenda adotar o modelo constituído por duas séries de notas, e utilizado p.ex. nas *Notes et Variantes* da edição da *Recherche du Temps Perdu*, de Proust, que Pierre Clarac e André Ferré publicaram, a partir de 1954, na Bibliothèque de la Pléiade: a série principal contém as variantes das lições não acolhidas no texto, a outra é constituída por notas que descrevem características pontuais do manuscrito (palavras riscadas ou emendadas pelo autor, palavras ilegíveis, rasgões, manchas, etc.).

Note-se que, em lugar duma edição sinóptica conforme o modelo de aparato cronológico introduzido por Friedrich Beissner em 1937, na sua edição da obra de Hölderlin, e logo aperfeiçoado por Hans Zeller,³²⁰ os genetistas franceses defendem a edição integral do 'avant-texte': «il ne s'agit pas d'établir une édition synoptique (qui réunit plusieurs couches en une seule), mais de reproduire un à un tous les manuscrits de l'avant-texte» (Ferrer-Lebrave 1991:188).

Além das dificuldades de decifração, um dos problemas principais neste âmbito diz respeito à organização dum aparato formado por siglas que sejam, ao mesmo tempo, curtas e evidentes, de forma a poder o leitor apreendê-las rapidamente, e evitar ao editor uma quantidade de notas fastidiosas: em suma, trata-se da criação dum aparato que permita uma transcrição genética legível sem dificuldade. Com efeito, o êxito e o futuro das edições genéticas depende sobretudo da solução deste problema (Bonaccorso 1983: xiv), cuja importância não deixa de ser atual.³²¹

É muito instrutiva a descrição das dificuldades relacionadas ao tratamento dos manuscritos de Flaubert, considerados «parmi les plus "longuement et profondément travaillés"»: como nem o aparato cronológico de F. Beissner, nem o aparato sinóptico de H. Zeller se provaram adequados neste caso (Bonaccorso 1983: xiii),³²² o editor de *Un Coeur simple* resolveu tomar como modelo o aparato criado por Branca-Stocchi 1972.

³²⁰ Veja-se uma boa exemplificação prática em Kanzog 1991:158-61, bem como, ib.:193-5, uma listagem exaustiva dos sinais convencionais (*Zeichenkonventionen*) comumente aceites por todos os editores.

³²¹ Como, p.ex., atesta o cotejo entre as duas edições críticas disponíveis da obra de Camilo Pessanha: com efeito, para além da manifesta fraqueza metodológica, o excesso e a confusão no emprego dos sinais diacríticos revela-se um dos limites principais da edição organizada por Franchetti 1995.

³²² Vejam-se também os critérios enunciados por Masai 1950.

Este modelo consiste num sistema de flechas ascendentes e descendentes (as primeiras providas de um a quatro entalhes, as segundas de um a três), com vista a indicar a posição de cada variante na entrelinha. Ademais, duas outras flechas em carácter gordo indicam as variantes situadas nas margens respectivamente superior e inferior, ao passo que outras flechas horizontais indicam a parte da variante que começa ou, vice-versa, termina na margem. Todas estas flechas são empregadas em pares, no começo e no fim de cada elemento ou segmento na entrelinha, de modo a distinguir cada variante daquela que imediatamente se segue, e ocupa uma posição diferente (Bonaccorso 1983:xiv-xv). À diferença da edição tomada por modelo, que dispensa qualquer distinção no que respeita ao carácter tipográfico, Bonaccorso reserva o carácter normal para a primeira escrita, e o itálico para variantes e acréscimos interlineares, o que permite economizar a dupla flecha.

Nesta linha é que, finalmente, se situa o sistema de símbolos adotado pela 'equipa Pessoa'. A título de exemplo, reproduzimos à continuação a chave dos símbolos utilizados por Luís Fagundes Duarte na sua edição crítico-genética da obra de Ricardo Reis (1994):

< >	segmento autógrafo riscado
□	espaço deixado em branco pelo autor
†	palavra ilegível
< > / \	substituição por superposição, na relação <substituído> /substituto/
< > [↑]	substituição por riscado e acréscimo na entrelinha superior
[↑]	acréscimo na entrelinha superior
[↓]	acréscimo na entrelinha inferior
[→]	acréscimo na margem direita
[←]	acréscimo na margem esquerda
< † >	riscado autógrafo ilegível
[<i> marg. sup.</i>]	acréscimo na margem superior
[<i> marg. inf.</i>]	acréscimo na margem inferior

Em regra geral, como se vê, os parênteses esquinados abrangem segmentos riscados pelo autor, ao passo que os colchetes isolam segmentos acrescentados em algum lugar, servindo uma seta de localizador.

Ressalvando a necessidade das oportunas adaptações às exigências mudáveis que cada texto apresenta, na individualidade e na problemática que lhe dizem respeito, este sistema deve, com certeza, ser considerado como um dos mais claros e económicos.

Esta superioridade aparece manifesta em comparação com outras edições, embora valiosas, como a das *Myricae* de Giovanni Pascoli, organizada por Giuseppe Nava

(1974), cujo defeito principal, no emprego dos sinais diacríticos, consiste na sistemática reprodução, cada vez por completo, das linhas virtuais que resultariam na sequência de cada um dos intervenos corretórios relativos ao passo em apreço. Além de não económica, esta técnica acaba por sobrecarregar o aparato, tornando-o inutilmente complicado.

De qualquer forma, todos os modelos de aparato genético até agora mencionados remontam a uma tipologia largamente estabelecida, que guarda certas influências da prática observada pelos editores do texto bíblico. As linhas gerais desta tipologia, enquanto aplicada aos textos vernaculares (neste caso alemães), encontram-se eficazmente descritas em Kanzog 1991:149-168 (capítulos *Text und Apparat* e *Textgenese und Textsynopse*).

Na edição de *Ulysses* (cf. Gabler 1986:1896-1905), o texto crítico está nas páginas esquerdas. As emendas tácitas são extremamente limitadas.³²³ As emendas ou não emendas (com respeito ao 'copy-text' ou a seu equivalente) encontram-se registradas numa lista de notas no rodapé da folha, ambas integradas por notas textuais recolhidas no t. III, e relativas a cada episódio. Cada um destes está encabeçado por um prefácio subdividido em três faixas: 'Documents', ou seja, as etapas de composição disponíveis ou reconstruíveis; 'Levels', com a recolha dos símbolos editoriais e sua correspondência com as etapas de composição; 'Comments', com o sumário dos problemas editoriais próprios de cada capítulo. Uma 'historical collation' permite apreciar as diferenças com respeito à vulgata.

Desta maneira, a edição crítica de *Ulysses* pretende mostrar o texto em forma de manuscrito contínuo, que o leitor tem que emendar no desenvolvimento da sua composição («emended continuous manuscript text»), recorrendo a um aparato sinóptico de sinais diacríticos, com vista a identificar as diferentes camadas textuais. Na sua forma de aparato por ler e utilizar como texto, esta apresentação sinóptica do romance no seu progredir é, nas palavras do editor, o traço mais inovador deste trabalho crítico. O sistema de sinais diacríticos pretende representar a dinâmica do processo textual na textura ininterrompida do manuscrito, uma dinâmica que procede por supressão, acréscimo, deslocação («deletion, addition, and deletion + addition = replacement»), isto é, os três momentos nos quais consiste e se resume todo processo de revisão autoral. O texto nas páginas direitas ('reading text', impresso em paralelo à 'synopsis') não é senão a extrapolação do texto crítico, que se obtém eliminando os sinais diacríticos.

³²³ À medida que só respeitam os pontos antes de um novo parágrafo, o início de um discurso direto, as abreviaturas *Mr.* e *Mrs.*

Análise diacrônica das variantes

O aparato genético reúne o material indispensável para uma crítica de variantes capaz de reconstruir e explicar a criação literária nas suas etapas sucessivas. Escopo do crítico é destacar a razão profunda, teleológica, capaz de justificar cada transformação no quadro do sistema constituído pela própria língua do autor. Assim, Coelho 1995:101 recorda, entre outras, «uma variante de Raul Brandão, que implica também um novo arranjo frásico»: trata-se da passagem de «parece que nem o sol lhe dava» (*História dum Palhaço*, p. 147) para «até o sol fugia» (*A Morte do Palhaço*, p. 249). Comenta o crítico: «Agora já não parece, é: o sol surge animizado». O mesmo crítico menciona (ib.: 99) a análise das variantes camilianas feita por Maria Helena Mateus (cf. supra, p. 176, nota 245), com vista a mostrar «que estes dados descritivos servem o programa ‘realista’ de Camilo em 1875».

Como em todo domínio da crítica textual, as variantes são susceptíveis de ser agrupadas conforme as relações que entretêm uma com respeito a outra, num quadro taxionômico e fenomenológico capaz de trazer a lume as constantes da produção autoral.

No plano da diacronia, sempre que haja indícios suficientes para estabelecê-la, fala-se em «cascata de variantes», como no caso de *Guardador de Rebanhos* VIII, 121, cujo trânsito do autógrafo para a *Presença*, representável na transformação *E fosse por isso lamentável* → *E fosse um grande perigo para ella* (cf. Castro 1990:68-69), se faz através das etapas *lamentável* → *horrível* → *um perigo* → *um cataclysmo* → *um grande perigo* → *um grande perigo para ella*.

Na tradição manuscrita relativa a um autor moderno é possível, e até aconselhável, distinguir entre difração ‘in praesentia’ e ‘in absentia’. O conceito de difração está, aliás, implícito nestas observações de Jacinto do Prado Coelho: «A escolha duma variante envolve obviamente uma procura no eixo paradigmático que é, senão exigida, ao menos condicionada pelo contexto, inclusive, em poesia, pela medida do verso; tende-se deste modo para um novo equilíbrio sintagmático»; os exemplos escolhidos são o célebre título pessoano *O Mostrengo*, que procede dum originário *O Morcego*; e um verso de Ricardo Reis que, na diacronia, «apresenta três variantes sucessivas, ligadas por semelhanças fônicas: *atra*, *outra*, *alta*», empregado como adjetivo de *praia* (Coelho 1995:96-97).²²⁴

Com efeito, a noção de difração pressupõe em si a de paradigma. Camilo oferece um belo exemplo de paradigma gerado por emenda em curso de es-

critura: *trans[ferirem]* → *mudarem* (Ms.) → *mandarem* (1ª ed.). Mais uma vez em Camilo, encontramos um exemplo daquilo que se chama resíduo semântico: o autor começa por escrever *apertava-se-lhe a ella angustia*, «sendo provavelmente esta palavra um início interrompido de um advérbio de modo, que preferiu riscar e substituir por *o coração*, logo reagindo à banalidade resultante (*apertava-se-lhe o coração*) com a transferência do advérbio, mudado em verbo, para o lugar de *apertava: angustiava-se-lhe o coração*» (Castro 1992:57-58).

Outro exemplo modelar de paradigma está num dos autógrafos de Ricardo Reis, Ode XIV, v.21, assim representado no aparato crítico:

Fique, porém, salva [↑ livre] de terra [↑ pó] [↑ lodo] [↑ leiva] e do Orco

Conforme anota o editor, um traço a lápis une as alternativas entrelinhadas *livre e leiva*, o que significa uma opção do autor por estas formas, em detrimento das anteriores para o mesmo lugar. A razão profunda da escolha, representável na sucessão de sinônimos *terra* → *pó* → *lodo* → *leiva*, encontra-se na Ode VIII, v.10, onde *infera leiva* permite estabelecer uma das mais significativas relações internas que caracterizam a sapiente arquitetura deste Livro I de Odes (cf. infra, p. 372).

O termo difração ‘in absentia’ corresponde, evidentemente, aos casos em que o autor escreveu várias lições alternativas, sem deixar registrada qualquer preferência para uma ou outra.

Pessoa usava, em regra, de indicações de dubitação ou de preferência (sublinhados em cruz, círculos, etc.), cuja interpretação nem sempre é pacífica: p.ex. uma cruz a que Maria Aliete Galhoz chama sinal de rejeição, interpreta-a Castro como sinal de dúvida (Castro 1990:106).

Na ausência de escolha definitiva por parte do autor, caso, aliás, bastante frequente no espólio pessoano, Luís de Montalvor, como acima foi dito, «quase sempre publicara a primeira versão e não a versão emendada» (Castro 1990:93). Valha como exemplo a seguinte difração, relativa a um ‘incipit’ do *Guardador de Rebanhos* (poema II, v. 1 *Tudo que vejo está nítido como um girassol*), onde a primeira parte do verso foi, no manuscrito, objeto de nada menos de seis campanhas: *O meu olhar é nítido* → *O meu olhar está nítido* → *Onde eu olho está nítido* → *Onde eu olho tudo está nítido* → *Ao meu olhar, tudo é nítido* → *Tudo que vejo está nítido*, sendo a primeira lição, logo riscada pelo autor, aquela que foi impressa pela Ática.

É o que também ocorre no v.24 (*Amar é a primeira inocência*) do mesmo poema, onde temos a seqüência *eterna inocencia* → *pequena in.* → *a inocencia* → *grande*

²²⁴ Cf. Ricardo Reis, Ode XV 2, onde à lição definitiva *solemne se chega através de contente e dormiente*.

in. → primeira in. Outro belo exemplo *ibid.*, v. 128: *Que {põem → espalham → deixam → largam → ficam} fumo*. «Se fosse Montalvor a editar este poema, estaríamos hoje habituados a ler *Que põem fumo*, em vez do belo resultado final, que ele teria rejeitado como 'lição difícil' que é» (Castro 1990:69): com que se confirma, mais uma vez, a propensão mais ou menos consciente dos editores, tanto antigos como modernos, para a lição mais imediatamente legível ou compreensível.

À diferença do antigo editor, Ivo Castro opina que, nestes casos, o critério mais objetivo é a publicação da última variante autoral a ser escrita. Fala-se de critério objetivo, à medida que este reduz ao mínimo os riscos de arbitrariedade, correspondendo, portanto, à lei da hipótese mais econômica.

De qualquer forma, assim como lembra Jacinto do Prado Coelho, é preciso evitar o preconceito retórico e idealístico, baseado na idéia da obra perfeita: «nem sempre a variante posterior é melhor que a anterior – e a perfeição é sempre relativa, relativa à época, ao autor, ao género, à obra. Haverá palavras definitivas? (...) Não serão todas as obras escritas glosas imperfeitas da Obra sempre por achar?» (Coelho 1995:95). Com efeito, e apesar do otimismo expresso por Sousa da Silveira ao comentar as variantes de um soneto de Raimundo Correia,³²⁵ nem sempre a direção das alterações autorais corresponde ao nosso juízo crítico. Assim, várias alterações introduzidas pelo autor na edição definitiva de *Leaves of Grass* podem ser julgadas inferiores, do ponto de vista literário, às opções presentes nas edições mais antigas. No entanto, à medida que o editor tem que visar à reconstituição de um texto único (e não de edições independentes de duas ou mais formas do texto), a intenção final de Whitman é que há de ser respeitada (Bowers 1975:369, nota 10). Contudo, este ponto de vista encontra-se expresso de forma mais matizada em Tanselle 1990:18; embora o autor tivesse as últimas revisões por superiores às versões antecedentes, os críticos podem defender a opinião oposta, e, de qualquer forma, cada redação não deixa de representar a intenção final do autor na própria altura da sua publicação.

Entretanto, como o próprio Ivo Castro adverte, o critério de publicar a última variante escrita nem sempre é isento de falibilidade. Vejamos o que acontece no ms. do *Guardador de Rebanhos*, poema V, v.10 (Castro 1990:50):

	fechar	
	correr	
Ê	cerrar	as cortinas
	velar com	

³²⁵ «Os casos em que as emendas pioram a redação primitiva são raros; mais comumente melhoram-na» (Silveira 1991:69).

a traduzir, no aparato genético, como:

Ê { cerrar [1↑correr] [2↑fechar] [↓velar] as [↓com]} cortinas

onde as chavetas { } isolam os segmentos do texto questionados pelo autor.

Trata-se duma verdadeira difração 'in praesentia', pois, no texto do poema publicado em *Athena*, acabou o autor por escolher *correr*. No entanto, a regra mais segura seria imprimir, no texto crítico, *velar com cortinas*, por ser esta a única variante que o autor não questionou, pelo menos sobre a folha de papel.³²⁶ Apesar destas e outras exceções, resta «como princípio defensável que a mais recente das variantes tem sobre as restantes a supremacia de ser a única que o poeta não abandonou ou não pôs em dúvida» (Castro 1990:95).

Relações igualmente características entre variantes podem ser detectadas nos rascunhos de autores pertencentes a outras literaturas. Os editores de *Un coeur simple* procuraram ilustrar os mecanismos principais que presidem a seleção lexical flaubertiana, chegando a definir três esquemas-tipo:³²⁷

- 1) esquema A-B-A, em que a primeira lição, depois de modificada, foi logo retomada, como p.ex. em «Ce fut un désespoir désordonné» (5a, f.41). Depois de sublinhar a sílaba inicial do adjetivo, o autor tenta em 5b substituí-la por outros epítetos, no intuito de evitar a aliteração com o nome: «Ce fut un désespoir <désordonné fo:cené chagrin désordonné violent> chagrin désordonné». Este último *sijtag:na*, afinal, é que vai ser adotado, de forma a impedir a perda do 'mot juste';³²⁸
- 2) o esquema oposto diz respeito a um processo de correção irreversível. Num dos rascunhos (9a), nada menos de doze adjetivos foram empregados com vista a definir o mugido dum touro. O adjetivo *formidable*, objeto da escolha final, apresenta o mérito de reunir em si os traços próprios das demais variantes empregadas, em que o realce é posto, sucessivamente, no tom do mugido (*rauque, grave, profond*), na sua intensidade (*plus nourri, plus fort, sonore, puissant*), na sua duração (*prolongé*), na sua natureza (*farouche*), enfim, nos efeitos por ele ocasionados (*effrayant*). Além da extensão semântica, conforme ao ideal de economia que preside a escrita flaubertiana, a variante escolhida guarda o mérito de evitar qualquer assonância ou ali-

³²⁶ Cf. também Castro 1993:83. Outros exemplos de difração 'in praesentia' no mesmo poema (nos quais Montalvor regularmente preferiu a lição riscada) em Castro 1990:99-100.

³²⁷ Cf. Simonetta Micale, *Le «mot juste»*, in Bonaccorso 1983:lxxx-lxxxvi.

³²⁸ A correção reversível, isto é, o fato de o autor retomar, após várias tentativas, a lição inicial, é fenômeno bem conhecido a partir dos exemplos, raros e privilegiados, de variantes medievais (cf. Brewer 1996).

teração, o que não teria sido possível, ao empregar o autor, quer as variantes *profond* ou *effrayant*, por causa da repetição dum som nasal (a vogal nasal de *profond* foi, com efeito, sublinhada pelo autor); quer os comparativos *plus nourri* e *plus fort*, por causa da assonância do grupo /p/ com /g/ de *beuglement* ‘mugido’ (com efeito, o autor sublinhou o /l/ de *plus fort*);

- 3) outro esquema-tipo da correção flaubertiana é A-B-A-B, em que se destaca a capacidade de Flaubert de explorar todos os recursos da palavra, que há de irradiar no texto toda a sua força de significação, evitando, no mesmo tempo, as redundâncias e as superposições de sentido. No exemplo seguinte, o autor até chega a inventar como que uma nova função do artigo: *Elle s'absorbait dans cette vague adoration* → *tandis qu'elle sentait tout cela vaguement* → *immobile dans une sorte de béatitude* (na margem: *d'adoration*) *léthargique* → *perdue dans une vague adoration* (na margem: *dans cette adoration vague*) → *perdue dans une <*vague> adoration*, onde *vague* é leitura conjectural duma palavra riscada, sendo, portanto, *une adoration* a solução finalmente escolhida.

Não devemos esquecer que o termo ‘mot juste’ tem, graças à escola iniciada pelo mestre Sousa da Silveira, o seu correspondente certo na filologia brasileira.³²⁹

Um tipo bem diferente de busca lexical encontra-se em Joyce, *Ulysses* 96.24 «His lips lipped and mouthed fleshless lips of air: mouth to her moomb. Oomb, allwombing tomb». O rascunho V.A.3 guarda uma lista, mais única que rara, de alternativas experimentais: [moongmbh] – [moongb] – [moongmbwb] – [moongbm] – moongmb – moongbhmb – [moongb] – moongmbhb – moongbh – moombh. O autor acaba por escolher *moombh*, depois encurtado em *moomb*, o qual, preservado nos manuscritos, foi mudado para *womb* na vulgata.

Ao lado oposto deste experimentalismo a todo o transe, a busca dum autor clássico como o poeta italiano Leopardi, no primeiro verso do seu poema *A Silvia*, fica bem dentro dos limites da linguagem: *Silvia, rimembri ancora, é o resultado duma cadeia constituída por sovventi* (autógrafos napolitanos) → *rammenti* (edição Starita, 1835) → *rimembri* (correção autógrafa no exemplar pessoal).

No âmbito da poesia italiana, a pesquisa incansável do ‘mot juste’ pode ser ainda ilustrada numa passagem da peça de Giovanni Pascoli intitulada *O vano sogno*,³³⁰ onde o autor tinha escrito, em princípio, «lo scolaro i suoi divi ozi lasciando/spolvera l'obliato calepino» (‘o aluno, na hora de deixar os seus queri-

dos lazeres, tira o pó do seu calepino, que jazia esquecido num canto’: grifo nosso); mas já uma nota na margem da folha autógrafa adverte: «l'odiato, il formidato, il bestemmiato – come?». Nas provas, a opção *bestemmiato* (‘objeto de execração’) – ainda que publicada em revista de 1887 – continua a propor dificuldade ao autor, como testemunham as variantes marginais *sapiente* e *soccorrevo*, antes de ele, finalmente, chegar à solução definitiva (e, claro está, ‘difficilior’), *badiale* ‘volumoso: um calhamaço’, que só aparece a partir da primeira edição da recolha, em 1891.

Redações autorais

Já vimos como, nos séculos antecedentes, não faltam casos em que a quantidade e a qualidade da revisão autoral torna impraticável, no plano editorial, a contaminação de duas edições diferentes. O fenómeno torna-se ainda mais perceptível nos autores dos séculos XIX e XX. Com efeito, em dois casos, sobretudo, a categoria de intenção final se revela insatisfatória: quando o editor tem que defrontar-se com um número considerável de variantes alternativas não resolvidas no manuscrito, dando-se também o caso de o autor hesitar entre uma e outra ao longo de sucessivas edições; e quando a natureza e a extensão do processo de revisão faz com que o resultado final pareça mais uma nova obra, do que uma versão definitiva da obra precedente.

Cf. Tanselle 1900:52-53, que propõe uma oposição terminológica entre ‘vertical revision’, que acaba por deslocar a obra para um estado diferente, e ‘horizontal revision’, à medida que, apesar das alterações, a obra continua dentro dos limites de seu estado inicial. Veja-se também, em Kanzog 1991:169-179, o capítulo *Fassung ‘früher Hand’, Fassung ‘später Hand’, Idealfassung*, com exemplos tirados de Goethe, Mörike, Opitz, Heine, Brecht. A discussão versa sobre as relações entre diferentes redações autorais, que hão de ser estabelecidas à luz de parâmetros tão diferentes e delicados como a autorização do próprio autor, ou a primazia dada pelos editores a considerações, ora históricas, ora puramente estilísticas.

Tratando-se de mudanças substanciais, a melhor solução consiste em editar cada texto de forma separada, como, p.ex., se tem feito com as primeiras e as últimas edições de *Leaves of Grass*. Outro exemplo fornece-o a novela *Sanctuary* de William Faulkner, à medida que uma mudança substancial teve lugar quando da revisão das provas (Massey 1956). No caso do *Prelude* de Wordsworth, poema em que o autor trabalhou ao longo de toda a sua vida, o leitor pode escolher entre a versão completa de 1805, a póstuma de 1850, e

³²⁹ Veja-se, p.ex., em Kury 1994, um título qual *Em busca da palavra exata: Graciliano Ramos, perfeccionista*.

³³⁰ Na recolha *Myrica* (ed. Nava 1974:II, 384-5).

uma edição crítica que documenta, com base nos mss., o inteiro processo de criação, a partir do primeiro esboço do poema, que remonta a 1798-9.³¹¹

O universo queirosiano constitui desde sempre um campo privilegiado para a crítica das variantes, nomeadamente com respeito a *O Crime do Padre Amaro* (bibliografia em Reis 1989:27, nota 14), três vezes reescrito (1875, 1876 e 1880), e cujas segunda e terceira redações estão agora disponíveis na volumosa edição organizada por Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha (2000). Divergindo da crítica precedente, os editores consideram que a primeira versão (1875) é, sob vários pontos de vista, uma versão não autorizada pelo autor, ou seja, «um acidente de percurso», que foi excluído, portanto, da edição crítica.³¹² A profundidade e a extensão do trabalho de reescrita «tornam aceitável que, pelo menos da primeira para a segunda versão, se fale, de facto, num novo romance».

Na introdução à sua edição crítica, Reis 2000:68-69 distingue «o que seria uma revisão, com pura incidência estilística (com um âmbito de alcance que não parece possível demarcar com rigidez) do que foi a constituição de um estado diferente (e substancialmente alterado) do texto»: trata-se, neste caso, «não apenas de reedições de um mesmo romance, mas verdadeiramente de versões». Neste caso como em outros, o problema mais importante e delicado, sob o ponto de vista metodológico, é a identificação do momento em que o novo texto deixa de ser uma edição mais ou menos revisada, para constituir uma nova versão autónoma. Segundo Reis, é o momento «em que a revisão do estilo dá lugar à alteração da estrutura, entendendo-se esta numa dimensão macrocompositiva: essa dimensão envolve categorias como a personagem, a acção, o espaço e o tempo narrativos».

À diferença da edição precedente, da responsabilidade de Helena Cidade Moura (1964), que optou pelo texto de 1880, na edição de Reis o texto de base é a edição de 1889, considerada como «tacitamente aprovada» pelo autor. Os dois textos de 1876 e de 1889 vão impressos face a face, um nas páginas pares, outro nas ímpares. Os respectivos rodapés integram os aparatos, distintos por

³¹¹ Cf. E. de Selincourt, *Wordsworth's Prelude*, cuja edição (1926) de ambos textos, um à frente do outro, foi revisada por H. Darbishire, Oxford 1959; J.C. Maxwell (org.), *The Prelude: a parallel Text*, Harmondsworth, Penguin, 1971; J. Wordsworth et alii, *The Prelude 1799, 1805, 1850*, New York, Norton, 1979.

³¹² Na história da filologia moderna abundam os exemplos de edições, quer censuradas, quer não autorizadas pelo autor, que por vezes pretendeu substituí-las com novas redações: veja-se, em Kanzog 1991:9-16, o capítulo *Authentizität und Erkenntnisinteresse*, com exemplos tirados de Giacomo Casanova, David Herbert Lawrence, Fr. Nietzsche, Adolf Hitler. Aliás, a própria noção de autorização autoral escapa, muitas vezes, a uma definição unívoca (cf. ib.:16-21, *Autorwille und Autorisation*, a propósito de Goethe).

razões de clareza, que resultam do confronto do texto de base de 1889 com, respectivamente, o de 1880 e o de 1876.

Textos de acabamento formal perfeito

Na *Edição crítica das Obras de Eça de Queirós*, coordenada por Carlos Reis, os textos pertencentes à Ficção são divididos conforme a repartição entre Não póstumos, Semipóstumos e Póstumos. A distinção entre inédito e póstumo é, no caso de Eça, primordial (cf. Reis 1989:22), à medida que a categoria de póstumo abrange «obras que, por circunstâncias várias, Eça de Queirós não levou àquele depurado estádio de acabamento artístico que lhe era ditado pelo seu agudo sentido de exigência estética».³¹³

A propósito, Reis 1989:28 chama a atenção para a «consabida propensão queirosiana para emendar prolixamente as provas tipográficas (os materiais d' *A Capital* contidos no espólio falam por si: as correções transvasam das folhas impressas para folhas manuscritas coladas naquelas), tão prolixamente que parece mais pertinente falar em reescrita, do que em simples emendas, num tempo em que os custos de produção gráfica permitiam ainda alguma margem de manobra neste aspecto». Na ausência desta última etapa, tão importante no processo de elaboração do autor, a responsabilidade da publicação, que envolve, obviamente, delicados problemas de escolha e fixação do texto, incumbiu a contemporâneos quais Júlio Brandão ou Ramalho Ortigão, e, na sucessão daqueles, ao filho do escritor, José Maria, do qual se sabe que «empreendeu as operações de 'cosmética' que entendeu necessárias para tornar apresentáveis simples borrões; sabe-se também que essas intervenções chegaram, no caso d' *A Capital*, à eliminação, "não sem melancolia", de uma personagem e, no caso d' *O Conde d' Abranhos*, à supressão de todo um episódio» (Reis 1989:44).

Recordemos que, na atividade editorial moderna, intervenções deste tipo se tornaram prática normal, até com a anuência do próprio autor. Falamos na figura do 'editor', preeminente nos Estados Unidos, e ativa mais ou menos em todos os países europeus. Sabe-se que já Faulkner tinha sido, em vida, objeto de 'editing', antes de ser esta prática regularmente aplicada às obras póstumas de Hemingway (pense-se, em particular, no caso de *Verano sangriento*). McGann 1983:85 menciona *The Autobiography of Malcolm X* como exemplo célebre de obra produzida por um 'ghost

³¹³ São: *A Correspondência de Fradique Mendes*, *A Ilustre Casa de Ramires*, *A Cidade e as Serras*, estas três designadas de semipóstumos por Guerra de Cal; e, além destas, *Contos II*, *Lendas de Santos*, *A Capital* (a edição Duarte 1992 fala até em 'macro-variantes'), *O Conde de Abranhos*, *Alves & C.a*, *A Tragédia da Rua das Flores* (desta última ocupa-se Duarte 1993).

writer'. Em Espanha, sabe-se que Baroja «sufrió en algún caso esas depuraciones de estilo» (Blecua 1983:228).

Claro que, neste domínio, a noção de 'texto de forma acabada' torna-se particularmente difícil por definir (veja-se, a título de exemplo, a designação de texto «abandonado», mas não acabado, que Aníbal Pinto de Castro reservou para *A Tragédia da Rua das Flores*).

Uma consideração à parte merecem os dispersos queirosianos, entre os quais estão os *Contos* e as *Prosas Bárbaras*. Neste caso, o responsável principal por uma estratégia editorial carecida de base científica foi Luís de Magalhães, amigo do escritor e seu antigo colaborador, que «procedeu a diversas operações de 'cosmética' e recomposição: 'correções' estilísticas, invenção de títulos, exclusões de textos, eliminação de epígrafes, irregularidades cronológicas, de tudo se encontra um pouco nestes volumes póstumos» (Reis 1989:31).

Graças a vaga de renovação no domínio da crítica textual,³³⁴ hoje o leitor médio tem uma idéia muito mais dinâmica e certa das condições em que chegou até nós a obra queirosiana, constituindo um conjunto cuja natureza complexa, às vezes tão diferenciada e movediça, não podia deixar de influenciar de forma importante a interpretação biográfica e literária do autor.³³⁵

Um bom exemplo de versões diferentes na obra queirosiana é constituído pela questão dos *Milagres*: se Magalhães, na sua edição de 1902, apenas coligiu *O Suave Milagre*, já Helena Cidade Moura acrescentou (in *Contos*, vol.9 das *Obras de Eça de Queirós*, Lisboa, Livros do Brasil, 1969) *Outro Amável Milagre*, que é a versão primitiva do tema, e o editor anónimo das *Obras Completas de Eça de Queirós* (vol.9: *Contos*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1980) integrou *Um Milagre*, que é uma versão intermédia e reduzida ao essencial. Algo semelhante se passou com *O Crime do Padre Amaro* (objeto de duas edições) e, sobretudo, com *A Tragédia da Rua das Flores* e *A Capital*, ambos abandonados em favor d'*Os Maias*, que vieram absorver parte considerável dos materiais daquelas.

Na crítica textual aplicada aos autores modernos, um dos problemas mais árduos diz respeito à possibilidade de distinguir, em relação ao conceito de obra acabada (seja, ou não, édita), entre texto inacabado e versão independente. Muitas vezes, não é fácil traçar uma fronteira certa entre os dois tipos, po-

³³⁴ As obras de ficção que se beneficiaram, até hoje, duma edição crítica, são, entre os não póstumos, as versões segunda e terceira d'*O Crime do Padre Amaro* e *O Mandarim*; entre os (semi-) póstumos, *A Capital* e *Alves & C.*

³³⁵ Valha, como exemplo, a recente biografia de Mónica 2001, que não deixa de pôr em relevo os principais resultados conseguidos pela investigação no domínio da crítica textual queirosiana.

do existir várias etapas intermédias no interior da constelação textual relativa a uma obra determinada.

Os primeiros editores da obra pessoana (Luís de Montalvor e João Gaspar Simões) deixaram claro que eles fizeram a separação entre as odes consideradas de redação definitiva e as que relegaram para o rol das variantes. Em época sucessiva, o estudo mais adiantado sobre a categoria de 'acabamento textual' talvez seja aquele onde Silva Bêlkior, com base no método elaborado por Emmanuel Pereira Filho, constituiu, em termos rigorosamente científicos, o cânone relativo à obra de Ricardo Reis. Na definição de Silva Bêlkior, o cânone tradicional ricardiano inclui, em primeiro lugar, os poemas de autoria certa, ou seja, o que Fernando Pessoa deixou impresso ou disperso em revistas, e tudo quanto fazia parte dos maços de originais previamente organizados por ele.

No caso de poesias encontradas sem indicação de autoria, os primeiros compiladores e Jorge Nemésio levaram em conta «o estilo e a índole dos poemas», reconhecendo «o coeficiente de erro que uma tal destrinça implica».

Já profundamente doente, um mês e vinte dias antes de morrer, Fernando Pessoa esforçava-se ainda em ordenar e classificar os seus inéditos. Na pressa da arrumação, as peças foram colocadas em maços de originais a que o Poeta sobre pôs o nome do respectivo heterónimo (ou «etiqueta», segundo a expressão de Gaspar Simões). Tratou-se, pois, de uma classificação preliminar, precária e, finalmente, interrompida antes de ultimada. Como observa Georg Lind: «Esta arrumação limitou-se a uma separação dos escritos em prosa das poesias e a umas vagas indicações *old* ou *recent*». Exemplo bem conhecido, a epígrafe *Clearly non-Campos!* não é um título: ela aparenta ser, antes, uma indicação de que o texto não deve ser considerado da autoria deste heterónimo.

Ademais, os primeiros organizadores apenas editaram «aquilo que de certo modo o próprio poeta consideraria definitivo», «só aquilo que nos parecesse ter atingido a sua derradeira e perfeita forma». Além de impreciso, pois não faz distinção nenhuma entre odes definitivas e odes inacabadas ou variantes, o cânone tradicional da vulgata, constituído pelas edições Ática (1946) e Aguilar (1960), revela-se, ao mesmo tempo, como excessivo e insuficiente. Por isso é que Silva Bêlkior elaborou novos e mais rigorosos critérios para o estabelecimento do cânone ricardiano, de modo a incluir no 'corpus' de Ricardo Reis todas e somente as odes de 'acabamento formal perfeito', e relegar para um adendo as inacabadas (que não têm atingido o último estágio de redação) e variantes.

A propósito, Silva Bêlkior procura definir a noção de odes de 'acabamento formal perfeito'. A esta expressão não cabe atribuir-lhe um extremo valor esté-

tico-literário: o termo significa apenas que estas odes satisfazem aos requisitos formais (métrica, esquema estrófico, ausência de rima externa) que Fernando Pessoa impôs como condição para que uma ode ricardiana pudesse ser levada ao prelo como de redação definitiva. Os quatro critérios enunciados pelo estudioso brasileiro, com vista a estabelecer o cânone ricardiano, dizem respeito ao testemunho explícito e incontestado do próprio Pessoa; à unanimidade de atribuição póstuma nos mss. e nos documentos disponíveis; finalmente, à conformidade, quer com o 'usus scribendi' ricardiano, quer com a noção de ode de redação definitiva (cf. *infra*, p. 365).

A lição de Emmanuel Pereira Filho é patente na escolha dos parâmetros postos à base da constituição do cânone autoral. Aceitando 87 odes reveladas postumamente pela Ática, o 'corpus' da edição Bélkior (1988) atinge um total de 117 composições.

A edição crítica de Luís Fagundes Duarte (1994), onde já não é feita qualquer distinção certa entre odes e poemas, contém toda a produção inventariada – definitiva, inacabada e virtual – do heterônimo, cuja obra foi produzida ao longo de 21 anos.

Na opinião – talvez algo exagerada – do último editor, afora as 28 odes publicadas (ou seja, apenas 11% de toda a produção poética atribuída ou atribuível a este heterônimo), nenhum dos restantes textos nos dá garantias de ter atingido o nível terminal de aperfeiçoamento. Nestas condições, optou-se por uma arrumação conforme os dois projetos maiores que foram encontrados no espólio, chamados respectivamente Projecto de 1914 (datilografado para um *Livro das Odes*, do qual constam os incipit que deveriam integrar o livro) e Pré-projeto do Livro primeiro.³³⁶ Em particular, o editor imprime uma lista de 41 textos previstos no Projeto de 1914, por tratar-se de odes que num dado momento foram consideradas pelo autor como constituintes dum conjunto estruturado e bem definido, e do qual ele próprio elaborou um cuidadoso índice; seguem-se cerca de 133 textos assinados «Ricardo Reis», ou a ele atribuíveis com base em informações constantes nos suportes. Afinal, um apêndice contém os poemas inacabados e os fragmentos.

Para a atribuição de novos poemas de Ricardo Reis foram consideradas todas as informações patentes no autógrafo (assinaturas, atribuições globais autógrafas, geralmente no topo da página, inclusão nos projetos autógrafos), só muito raramente tendo sido utilizados critérios de conteúdo. O editor não desmente a existência de

³³⁶ Este projeto foi construído e parcialmente destruído ao longo de seis fases genéticas, até se chegar ao projeto definitivo publicado na revista *Athena*, que engloba ainda oito odes não previstas.

versões genéticas às quais no entanto, porque atingiram um elevado grau de acabamento, é injusto atribuir-se o estatuto de meros materiais genéticos:³³⁷ nestas situações, a solução julgada mais adequada foi publicá-las como anexos das versões definitivas, de modo a conservar-se o universo genético que corporizam.

Os maiores problemas relativos à questão do acabamento correspondem ao apêndice, onde está reunido um conjunto de 54 textos não publicados nem iniciados pelo autor, e mais ou menos claramente inacabados, bem como de fragmentos, alguns deles cancelados, que, rigorosamente, não deverão integrar o cânone, pelo menos no estado em que o autor os deixou.

Temos, no total: 21 poemas atribuídos pelo autor ou a ele atribuíveis, a que faltam versos ou que têm versos incompletos (tendo cada ode de Ricardo Reis um padrão métrico e um desenho estrófico facilmente identificáveis);³³⁸ 33 fragmentos (9 deles cancelados) que se encontram espalhados por papéis de todo o tipo, e que o autor tencionaria utilizar. Alguns destes fragmentos dispersos podem, porém, relacionar-se com algumas odes acabadas.

Problemas análogos dificultaram a publicação da obra de Álvaro de Campos. Claro que o editor terá que agrupar os manuscritos «que se dizem destinados a figurar dentro de um mesmo texto e procurar dispô-los segundo a ordem que aí ocupariam, de modo a estabelecerem entre si as relações de vizinhança que o autor lhes reservava, e que tanto podem ser sugeridas por planos como por alusões, ecos e referências entre fragmentos». A escolha, como é evidente, depende «da percepção do grau dessa explicitação por parte do editor» (Castro 1993:73-74). A Ática optou pela construção de textos fechados e aparentemente completos a partir de uma seleção entre os manuscritos disponíveis, silenciando os que não conseguia arrumar.

Quanto às duas editoras modernas, Cleonice Berardinelli e Teresa Rita Lopes, a polémica versa justamente sobre os critérios a seguir, no duplo intuito de publicar os materiais na sua integralidade, e de respeitar, na medida do possível, as indicações do autor, evitando tanto «esquartejamentos» como «montagens». Conforme opina Castro 1993:74, um critério razoável consiste em conceber o texto «como evolução interrompida», o que permite «aproximar os fragmentos que mutuamente se chamam e dispô-los segundo uma ordem proposta pelos planos ou compatível com um significado geral que, alegadamente, o poema completo viria a ter»: desta forma, o editor deixará reunidos, junto dos grandes poemas, todos os fragmentos com ele relacionados, de modo a

³³⁷ Como fizeram os editores de Ática (seção «Variantes») e Aguilar («Notas e variantes»).

³³⁸ Se datados, vêm na ordem cronológica; se não datados, na ordem alfabética.

constituir «uma espécie de dossier preparatório do poema não havido, coleção de peças não-perfeitas, nem sequer amadurecidas por igual». Na ausência de indicações, é prudente «deixar separado o que no espólio não está explicitamente reunido», assim mantendo a fragmentação.

Macro- e microtexto

Dificuldades análogas de arrumação apresentam-se na passagem do microtexto, isto é, da peça individual, seja ou não acabada, para o macrotexto, isto é, a recolha da qual é parte, e que pode ser mais ou menos vasta, mais ou menos provisória, e sobretudo, quer organizada, quer não, pelo próprio autor.

Assim, a ‘vulgata’ dos *Contos* queirosianos, tal como foi estabelecida por Luís de Magalhães em 1902 (Porto, Livraria Chardron de Lello e Irmão), tem servido de base a mais de três dezenas de reedições. No entanto, ela apresenta pelo menos três graves defeitos: reúne 12 contos publicados pelo autor dispersamente, mas não reúne todos os contos escritos por Eça; a ordenação dos textos não obedece nem a critérios cronológicos (de escrita ou de publicação) nem a critérios temáticos; enfim, como alguns textos não foram escritos pelo autor como contos, o organizador teve ou de lhes alterar o título ou de proceder a arranjos de vária ordem.³³⁹

O problema também subsiste, embora de forma diferente, no caso de dispersos ou extravagantes, que o autor tencionaria recolher em publicação unitária. José-Maria de Heredia, considerado um modelo como autor de sonetos de estilo parnasiano, publicou, sob o título *Triumphes* (1893), uma recolha de 117 sonetos, onde os críticos têm devidamente salientado as ligações múltiplas, quer horizontais, quer transversais, entre cada uma peça e as outras, tanto contíguas como longínquas. A morte impediu o autor de levar a cabo um projeto mais ambicioso, ou seja, a publicação de cerca de 300 sonetos; ele, contudo, exprimiu o desejo de os esboços existentes serem publicados depois da sua morte. Claro está, nesta situação, que a ordem de publicação daqueles não pode obedecer a critérios senão editoriais (cf. a edição organizada por Delaty 1984).

Cada vez que o autor chegou a realizar o seu projeto, para além dos retoques, quase sempre inevitáveis,³⁴⁰ temos exemplos inúmeros de arranjos

diferentes com respeito às edições parciais previamente saídas: assim, a coexistência de peças contíguas num fascículo de revista, formando dípticos ou trípticos, cuja coerência se encontra até confirmada, às vezes, por um título comum, foi logo desfeita pelo autor, com vista a arrumar as mesmas peças conforme critérios diferentes, no âmbito duma construção mais ampla ou mais evoluída. Portanto, as ligações primitivas, não raro ditadas por exigências puramente materiais no corpo, quer da revista, quer duma recolha mais limitada, dão lugar, muitas vezes, a outras ligações, à medida que obedecem a uma lógica diferente no plano arquitetónico. As edições críticas de Camilo Pessanha ou de Giovanni Pascoli apresentam numerosos exemplos desta fenomenologia.

Assim, a problemática do ‘canzoniere’, e, em geral, duma recolha de peças (quer em verso, quer em prosa) não explicitamente autorizada pelo autor, talvez seja a mais indicativa dos limites inerentes à reconstituição duma obra à qual, por uma ou por outra razão, o autor não chegou a dar uma forma definitiva.

³³⁹ Cf. a intr. de Duarte 1989; e v. supra, p. 224.

³⁴⁰ Veja-se, no âmbito dos poetas espanhóis dos séculos XIX e XX (Bécquer, Rubén, Machado, Juan Ramón Jiménez, Carner, Guillén, Lorca), uma copiosa exemplificação de alterações autorais, introduzidas na passagem do periódico para o volume, em Blecua 1977:11-44.

SEGUNDA PARTE

Exercícios de Crítica Textual

Martin Codax: preliminares a uma nova edição

BARBARA SPAGGIARI

Martin Codax: vinte anos depois

A proliferação de edições, leituras e interpretações, mais ou menos eruditas, sobre as cantigas de Martin Codax não pode definir-se senão como teratológica.¹ Cada um aporta a sua intervenção pessoal, editando cada vez as sete cantigas com alguma modificação: homens de letras, musicólogos, codicólogos, metricistas, historiadores, autores de antologias, simples apreciadores da poesia, todos se sentem, ao que parece, autorizados a apresentar uma 'nova edição'. Será, talvez, oportuno precisar que as verdadeiras edições críticas de Codax são as seguintes: Oviedo y Arce (1916-1917); Cunha 1956 (a integrar e corrigir por Cunha 1986); Spaggiari 1980b; Ferreira 1986.

Gonçalves 1999 analisa, com bastante lucidez, os motivos da dupla 'renascença' de Codax. A primeira remonta aos anos 80 do século passado, e foi promovida por vários fatores: primeiro, o célebre artigo de Jakobson 1973, o mesmo que nos sugeriu, a pedido do nosso mestre Gianfranco Contini, um estudo sobre a estrutura das cantigas de amigo («Arquivos do Centro Cultural Português», 15 [1980], 749-839) e, neste âmbito, a nova edição de Codax; em segundo lugar, a reparição do Pergaminho Vindel, cuja colocação em Nova Iorque foi assinalada por Fernández de la Cuesta 1982;² enfim, a reação de Cunha 1986 (mas 1981) e a edição de Ferreira 1986.

Com efeito, na ocasião dum colóquio sobre crítica textual portuguesa (Paris, 1981), Celso Cunha voltou a ocupar-se do cancionero de Codax, em resposta à edição de Spaggiari 1980b, com dignidade, respeito e equilíbrio. Como qualquer investigador digno deste nome, Celso Cunha não recusou enfrentar, de novo, a problemática codaciana, abrindo uma ampla reflexão sobre o assunto. Longe de reproduzir esterilmente as suas posições de 1956, chegou até a projetar uma nova edição, admitindo que podiam existir soluções diferentes em relação às escolhas por ele próprio anteriormente feitas.

¹ Uma atualização da bibliografia em Ferreira 1986 e Gonçalves 1999.

² Apesar do que ainda se afirmava, com alguma jactância, em 1981, sobre a localização do pergaminho em Uppsala, a afamada relíquia encontrava-se já em Nova Iorque, desde 1977 (cf. a nossa recensão a Fernández de la Cuesta 1982, in «Studi Medievali», 24 [1983], 439-441).

A segunda ‘renascença’ de Codax depende do renovado interesse para a lírica profana galego-portuguesa em seu conjunto, que foi propiciada por alguns eventos dos anos 90: a publicação do *Dicionário Caminho* (DLMGP) em 1993, seguido, logo depois, pela tese de doutoramento de António Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco* (Oliveira 1994); e, sobretudo, a edição do inteiro ‘corpus’ da lírica profana organizada por Mercedes Brea (1996), no âmbito do projeto ARGAMED do CIRP.³ Entretanto, o valor destes trabalhos mais recentes é profundamente desigual.

O *Dicionário* alterna alguns artigos de excelente feitura, com outros muitos que são viciados por petições de princípio, ou de escola, que o tornam não apenas parcial nos juízos, mas até incompleto na bibliografia (o que é inaceitável numa obra de referência).

A tese de Resende de Oliveira, pelo contrário, destaca-se por ser a obra dum historiador de formação, discípulo de José Mattoso, que numa ponderosa investigação traz à luz novos elementos para apreciar tanto os autores, quanto as personagens históricas que aparecem nas cantigas. As conclusões de Resende de Oliveira relativas às várias ‘zonas’, correspondentes a outras tantas componentes dos cancioneiros, representam quanto de mais sério e rigoroso foi escrito nos últimos decênios.

O ‘corpus’ organizado por Brea 1996 pretende substituir, como nova ‘vulgata’, os volumes envelhecidos de Nunes (*Cantigas d’Amigo... e Cantigas d’Amor...*),⁴ e Lapa (*Cantigas d’escarnho e maldizer...*),⁵ incluindo também a monumental edição do Cancioneiro d’Ajuda de D.Carolina.⁶ Mas os limites metodológicos inerentes ao projeto invalidam – de forma substancial – a utilidade dessa recolha. Isto depende, essencialmente, do recurso feito não diretamente aos cancioneiros (que, não devemos esquecer, são três apenas), mas sim às edições existentes: isto faz com que os dados não sejam homogêneos pela diversidade dos critérios utilizados nas diferentes edições.⁷ Além do mais, não

se pode seriamente propor a transcrição de Nunes, de Lapa, ou mesmo de Michaëlis, para os muitos autores ainda ‘inéditos’, ao lado de edições críticas cientificamente mais fidedignas. Cabe ainda censurar a falta de aparatos, apesar duma tradição tão limitada, bem como as inúmeras lacunas bibliográficas, que não parecem justificáveis, mesmo se os organizadores declaram limitar-se a uma bibliografia não exaustiva. Na ficha que acompanha os textos, com efeito, figuram remissões desprovidas de qualquer utilidade (textos envelhecidos, sem a menor garantia científica, manifestamente divulgativos, etc.), ao lado de omissões gritantes.⁸

Enfim, não será certo desprezível o papel desenvolvido pela Xunta de Galicia na promoção da língua e da cultura desta região do Nordeste da Espanha, sobretudo por volta de 1998, «año de Martín Codax, Mendiño e Johán de Cangas», que deu lugar a uma série impressionante de ‘edições especiais’ (v. Gonçalves 1999:300 e nota 8).⁹

Nesta “silva portentosa” de publicações,¹⁰ merecem cuidado particular as edições pseudo-críticas das sete cantigas atribuídas a Martin Codax, que apresentam alguns traços comuns, a saber: as elucubrações sobre o pretendido romance de amor, de que o cancionero de Codax seria o testemunho (é a chamada ‘leitura serial’); a contaminação endêmica entre as edições precedentes; a ausência, parcial ou total, de aparato crítico; a bibliografia lacunosa, senão inexistente.

Em geral, os autores de estudos, ou antologias, ou novas interpretações de Codax, ficando como hipnotizados pelo nome de Celso Cunha, reproduzem – em princípio – a edição dele, que, desde quarenta anos, representa a ‘vulgata’ codaciana. Só que, após a edição Spaggiari 1980b, *nenhum* dos eruditos que publicaram as cantigas de Martin Codax respeitou o texto de Cunha 1956: bem

³ Ou seja: *Arquivo Galicia Medieval* (= ARGAMED) promovido pelo Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias “Ramón Piñeiro” (=CIRP), no intento de «crear un arquivo de textos e de imaxes de manuscritos que abarcase, a ser posible, todo o ámbito medieval do galego, non só desde o punto de vista literario, senón tamén lingüístico, e incluso histórico, paleográfico, etc.».

⁴ Respectivamente, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926-1928 e 1932, com várias reimpressões.

⁵ Vigo, Galaxia, 1965 (2ª ed. 1970).

⁶ Michaëlis 1904 (reimpr. Torino, Bottega di Erasmo, 1966; Hildesheim-New York, Georg Holms, 1980; INCM, Lisboa 1990, com prefácio de Ivo Castro).

⁷ Para uma demonstração concreta dos estragos ocasionados por este procedimento, veja-se mais adiante o parágrafo consagrado às variantes gráfico-formais das cantigas de Codax.

⁸ Veja-se, por exemplo, a ficha relativa à cantiga I de Martin Codax: «1,1 *Ay Deus, se sab’ora meu amigo* / Cunha, *Codax*, 4 [edição que vem reproduzida]; Oviedo y Arce 4 [1916-1917]; Nunes, *Martim Codax*, 4 [1931]; Bell, *Martin Codax*, 4 [1923]; *Amigo* 494 [1928], *Crestomatia*, p.259 [1906]; Machado 1230 [1949-1964]; Braga 887 [1878]; Alvar-Beltrán, *Antologia*, 155 [1989]; Gonçalves-Ramos, *A lírica*, 71 [1983]; Reckert-Macedo, *Cinquenta cant.*, 30 [1976]; Torres, *Poesia trovadoresca*, p.156 [1977]; Álvarez-Blázquez, *Escolma*, pp.159-160 [1975]; Pena, *Lit. Galega*, II, 70 [1990]; Deluy, *Troubadours*, p.105 [1987]; Piccolo 112 [1951]; Jensen, *Medieval*, pp.214-215,514-515 [1992]». Ora bem, dentro das edições críticas individuais faltam Spaggiari 1980b, Ferreira 1986, Dominicy 1989; mas, em compensação, figura a de Piccolo (1951). Fica por esclarecer também o critério que norteia a listagem das remissões, não sendo, com toda evidência, cronológico.

⁹ Limitamo-nos a assinalar a de Monteagudo 1998, pela excelência das reproduções fac-similadas dos três testemunhos que nela se contém.

¹⁰ Como se pode ver por Ferreira 1986 e Gonçalves 1999, nos últimos quinze anos as publicações sobre Martin Codax e as suas cantigas passaram os 200 (duzentos) títulos.

pelo contrário, mesmo declarando reportar-se a ele, cada um introduziu um número mais ou menos importante de emendas ao seu texto, empregando fórmulas variadas do tipo «J'ai suivi l'édition de Cunha à cinq exceptions près» (Dominicy 1989),¹¹ ou então «Sigo a edição de Celso Cunha, com duas leves modificações» (Gonçalves-Ramos 1983 :265 e nota).¹² Não parece inútil sublinhar que essas modificações, nem sempre leves, decorrem ou coincidem pontualmente – nestes, como nos demais casos – com a edição Spaggiari 1980b, cuja utilização fica normalmente implícita, ou subentendida.

Quanto ao problema atribucional, relativo à sétima e última cantiga, a sua autenticidade continua a ser controvertida, mesmo se a maioria dos críticos a considera como sendo do próprio Codax. Vinte anos depois, não podemos senão confirmar os seis argumentos avançados, naquela época, contra a atribuição da cant. VII a Codax (Spaggiari 1980b :381), tratando-se não de hipóteses, mas sim de fatos concretos, cuja interpretação apenas pode ser divergente: ninguém pode, porém, contestar a existência destes dados, que diferenciam a última cantiga do resto do cancionero.¹³ A apócrifa da cant. VII, aliás, foi suposta primeiro por Carolina Michaëlis, em 1915; e agora, a 'expertise' codicológica e musical de Ferreira 1986, longe de dissipar as dúvidas, não faz senão alegar novos elementos contra a autoria codaciana.

Com efeito, segundo Ferreira, «Há de distinguir três fases [nosso o grifo] na constituição do Perg.Vindel: uma, em que se terão escrito os textos das cantigas I a VI e as respectivas iniciais, além da rubrica atributiva, cuja grafia evidencia (...) um parentesco ortográfico com a daqueles; outra, em que se aponta a música das c. I, IV e V, e se acrescenta, na sua totalidade, a VII; e uma última fase, em que é apontada a música das c. II e III». Quanto à sexta cantiga, é a única que «permanece, ao longo deste processo, sem notação musical: nem o primeiro nem o segundo apontador se preocuparam com a sua música. Para mais, uma anotação de V "*Martin Codax esta non acho pontada*", relativa a um ms. afim ao Perg.Vindel, refere-se a uma falta análoga» (Ferreira 1986 :71-72).

No plano codicológico, Ferreira aponta vários indícios que contribuem a isolar a sétima cantiga com respeito às precedentes: «Como bem observou C.

¹¹ O artigo recolhe nada menos que dez páginas de bibliografia, sobretudo de área francófona e anglo-americana.

¹² A saber: «na c.III, vv.8 e 11, prefiro ler e verrá i, mia madre, o meu [= Spaggiari 1980b], considerando a mãe confidente da protagonista, e não acompanhante do amigo, como resulta da leitura de Cunha e verrá i mia madr'e o meu; na c.VII, escolho a leitura do refrão como um único verso de 10 sílabas, proposta por Tavani [e, antes, por Spaggiari 1980b] (Cunha: *por que tarda meu amigo/sem mim?*)».

¹³ Pela listagem completa dos argumentos, veja-se o exercício seguinte.

Michaëlis, a ausência de maiúsculas, o espaçamento das linhas do pentagrama e a escrita do texto da sétima cantiga denunciam a posteridade da sua inscrição no pergaminho. Acrescente-se que a caligrafia não é apenas mais descuidada, como diversa das outras cantigas: o *d* e o *s* alto não apresentam a mesma forma. (...) o texto da última composição foi acrescentado, um tanto apressadamente, por uma segunda mão».

E, mais adiante, o musicólogo afirma: «a unidade intrínseca do cancionero codaxiano é especialmente evidente nas primeiras seis cantigas (...). A sétima cantiga, de rima longa e somente duas estrofes, não faz menção a "Vigo" nem ao "mar"; só às "ondas". A sua auto-exclusão do sistema compositivo que unifica as primeiras seis cantigas é coerente com o facto de no PV ter sido acrescentada por um copista diferente, de maneira apressada, e numa fase posterior à inscrição textual daquelas. Não há dúvida, portanto, que a série originalmente composta por Codax consistia em seis cantigas, e que a sétima não fazia originariamente parte desta série»; «*Embora não possamos saber se terá sido Martin Codax, ou um outro trovador, a compor a sétima cantiga*, a sua música (...) eleva o artificiosismo do ciclo codaxiano à sua quinta essência» (Ferreira 1986:183; nosso o grifo).

Assim se conclui o ensaio de Ferreira; e é de notar que esta conclusão contradiz o que o mesmo autor tem declarado poucas páginas antes, isto é, dele aceitar a autoria de Codax também para a sétima cantiga (Ferreira 1986:176).¹⁴

O Pergaminho Vindel: uma primazia discutível

O pergaminho Vindel costuma ser indicado pelos especialistas com siglas diferentes: N, antes PV, ou R. Com efeito, frente a uma tradição manuscrita extremamente reduzida, as siglas utilizadas para indicar os poucos testemunhos da lírica galego-portuguesa não acabam de multiplicar-se, ademais de forma contraditória, até dentro da mesma obra de referência.¹⁵ Os critérios que, no âmbito da filologia, norteiam a atribuição das siglas aos mss., são, contudo, limitados: mas, uma vez escolhido, o critério tem que ser uniforme. No caso em questão: além das siglas históricas dos três cancioneros principais (A, B e V), pode-se escolher a indicação, quer do lugar onde o ms. atualmente se encontra, quer do seu conteúdo, mas nunca misturar as duas.

¹⁴ Aqui temos mais uma demonstração de como as "idées reçues" talvez resistam além do próprio raciocínio.

¹⁵ Como acontece, por exemplo, no DLMGP, ou então, no 'corpus' recolhido por Brea 1996.

O Perg. Sharrer, por exemplo, tem ora a sigla T (= Torre do Tombo) referente ao lugar, ora a sigla D (= D.Denis) referente ao conteúdo; igualmente, a sigla L (= *Lais de Bretanha*) foi atribuída ao ms. V^a, códice Vaticano Latino que contém os *Lais*. Ainda pior, o Perg. Vindel foi indicado – de forma totalmente inédita – por R, aludindo à sua pretendida natureza de rótulo (Tavani, Gonçalves), que, aliás, se demonstrou errônea.¹⁶

Já dissemos como, na plano da substância, o pergaminho Vindel foi amplamente sobreestimado da parte da crítica, devido à sua maior antiguidade com respeito aos demais testemunhos.

Dentro deste quadro, merece destacar o texto apresentado por Stephen Reckert, na recolha *Cantigas de Amigo*, onde se reproduz fielmente a lição do cancionero B, isto é, dum dos apógrafos italianos, justificando a escolha com uma severa crítica contra Tavani, que diz respeito aos principais pontos de controvérsia:

«Esse ms. do séc. XIII representaria, segundo Tavani, “una tradizione di gran lunga più prestigiosa” do que os apógrafos italianos quatrocentistas. Como não pretendemos apresentar uma edição crítica, limitamo-nos a observar: a) que é tão pouco provável a introdução espontânea por um copista, num texto em língua estrangeira, de elementos dessa língua inexistentes na própria – v.g. o sintagma *saber de* + verbo, o pronome *vos > us* e o artigo *o* – como, tratando-se dum esquema repetitivo, a invenção gratuita de irregularidades e assimetrias (...); b) que uma leitura não é por definição melhor que outra apenas por figurar num texto fisicamente mais antigo (cf. Pasquali, “recentiores non deteriores”). Parece lícito, portanto, linguística, estilística e bibliograficamente – atribuir às leituras de CBN, CV uma autoridade textual não necessariamente inferior à do códice mais antigo» (Reckert-Macedo 1980: 156-157, nota 1).

Os editores de Codax, até hoje, sem exceção nenhuma, fizeram abstração do estema, ignorando simplesmente o aspecto ecdótico, porque, ao lado do efeito hipnótico exercido, mais virtualmente do que de fato, pela edição de Cunha, também ficaram, por assim dizer, ‘magnetizados’ pela presumida preexcelência do Perg. Vindel. Com efeito, a edição Cunha e o Perg. Vindel, transformando-se desde logo em ‘idéias preguiçosas’, como diria Joseph Bédier, continuaram, de forma mais ou menos consciente, a condicionar anos durante os estudos codacianos, ocasionando um efeito retardante, que ainda hoje está longe de se extinguir.

¹⁶ Sendo o critério mais coerente o da colocação atual, as siglas deveriam ser, de fato, as seguintes: A = canc. da Biblioteca da Ajuda, B = canc. da BNL (antes Colocci-Brancuti), V = canc. da Bibl. Apost. Vaticana, N = Perg. Vindel (Nova York), T = Perg. Sharrer (Torre do Tombo), V^a = Vat. Lat. (misc.), M = Madrid (misc.), P = Porto (misc.).

O Perg. Vindel continua a ser considerado, de fato, como ‘codex optimus’, por ser «mais próximo da época em que Codax viveu». O perigo metodológico numa premissa destas parece não alcançar os críticos; pois, aplicando o mesmo critério a qualquer obra a editar, acabaríamos por renunciar ao trabalho feito nos últimos duzentos anos. Seria, de fato, suficiente analisar do ponto de vista material, e, com os meios técnicos hoje disponíveis, a tradição manuscrita, para individualizarmos o exemplar «mais próximo da época em que o autor viveu»: isto é, o ‘codex vetustissimus’ dos humanistas.

Escusado será dizer que, conforme à lei formulada por Pasquali, e oportunamente mencionada por Reckert, a antiguidade de um manuscrito, em relação com outros testemunhos mais novos, não constitui necessariamente uma garantia do seu valor absoluto. Bem pelo contrário, está comprovado, nomeadamente a propósito dos códices da época humanista (tais os apógrafos italianos BV), que o exemplar copiado naquela altura podia ser um códice muito mais antigo, e não apenas o último elo numa cadeia ininterrupta de manuscritos, ‘descripti’ um após outro, assim multiplicando, em cada etapa da transmissão, o número de erros e inovações.

No caso de Codax, os estudos codicológicos mais recentes acabam de aclarar dois pontos fundamentais. Primeiro, no que diz respeito aos apógrafos italianos BV, é de admitir ter sido o seu antecedente comum compilado por volta de 1350. Também é opinião, por uma vez, concorde da crítica, que o arquétipo da inteira tradição galego-portuguesa remonta aos anos 1250-1275 (vejam-se as conclusões de Oliveira 1994). Isto faz com que a distância cronológica entre o Perg. Vindel, por um lado, e, por outro lado, o antígrafo comum de BV, resulte de menor importância do que antes se acreditava.

A segunda aquisição essencial concerne a inexistência, pura e simples, dos seis ‘codices interpositi’, que Tavani pretendia ter reconstruído no seu ensaio de 1967.¹⁷ Como já tínhamos afirmado em 1980, não existe a mínima mostra, ou vestígio, destes seis manuscritos interpostos, a não ser, evidentemente, o antecedente comum de BV (= alfa).

Sempre no âmbito da tradição manuscrita, cabe finalmente lembrar um fato da maior importância, a saber, o achado, em 1990, de outro pergaminho, o chamado Pergaminho Sharrer do nome do seu descobridor. No momento em que destrói a unicidade de N, a nova descoberta contribui também a dissipar o alo de excepcionalidade, pelo qual o afamadíssimo Pergaminho Vindel fica avultado, reduzindo, enfim, o seu valor às justas proporções.

¹⁷ Cf. D’Heur 1974 e 1984, Gonçalves 1976 e 1993, Ferrari 1979 e 1991.

De fato, as afinidades entre os dois pergaminhos, Vindel e Sharrer, são gritantes. Ambos remontam à mesma época, a saber, o fim do século XIII (talvez, começo do século XIV); ambos contêm sete cantigas, com notação musical; ambos foram utilizados como forro, ou capa, para encadernar volumes, o que era habitual na época (sendo o pergaminho um material, ao mesmo tempo, resistente e caro).¹⁸

Quanto ao conteúdo, o pergaminho recentemente descoberto transmite fragmentos de sete cantigas de amor de D. Denis: merecem a maior consideração as variantes do Perg. Sharrer a serem comparadas com o texto transmitido pelos apógrafos italianos BV, e por V². De fato, a 'collatio' dos quatro testemunhos, relativamente às sete cantigas comuns, «mostra uma relação muito próxima» entre o Perg. Sharrer e o exemplar de BV: o que confirma, se ainda for necessário, o status dos apógrafos italianos, que demonstram ser a cópia direta de um manuscrito dos meados do século XIV, cujas lições são, ou iguais, ou até melhores, com respeito às dos pergaminhos soltos.

No caso do Perg. Sharrer, não apenas as variantes, mas também «as abreviações, características grafemáticas, os lapsos, as separações e a aglutinação artificial das palavras» coincidem com o testemunho dos apógrafos BV. No caso que aqui nos ocupa, pelo contrário, a listagem das variantes privativas,¹⁹ comprova que o Perg. Vindel apresenta erros e lacunas seus próprios, que não se encontram nos apógrafos italianos. Noutros termos, do ponto de vista textual, o Perg. Vindel é mais corrompido e alterado do que os apógrafos italianos, os quais, de toda evidência, reproduzem cuidadosamente o seu antígrafo comum.

Além disso, em ambos os casos, ou seja, nas cantigas transmitidas, quer pelo Perg. Sharrer, quer pelo Perg. Vindel, entre os apógrafos italianos é o copista de V que se demonstra o mais conservador: isto é, «V tende a reproduzir mais de perto o exemplar do que B» (Gonçalves).

¹⁸ Diferente, pelo contrário, a origem dos pergaminhos. O Vindel é uma folha volante, contendo o 'corpus' completo atribuído a M. Codax, a saber, sete cantigas acompanhadas (excetuando uma) da respectiva música: as suas características «parecem afastar a hipótese de estarmos perante um rolo de jogral/intérprete [Tavani], sendo muito mais provável que se trate de uma transcrição destinada a um amador» (Gonçalves, DLMGP). Quanto ao Perg. Sharrer, trata-se de uma folha mutilada, pertencente a um livro de dimensões «impressionantes» (Gonçalves), cujo tamanho original pode ser comparado aos manuscritos de tradição régia.

¹⁹ O próprio Celso Cunha, depois da edição Spaggiari 1980b, reconheceu os erros e as lacunas do pergaminho, a saber: «1. inversão da ordem dos versos (III,7-8 e 10-11; VI,7-8 e 10-11); 2. elisões indevidas (VI, 8, 11, 13 e 16); 3. manutenção de vogais excrescentes (II, 16; III 5 e 7); 4. omissão de letras e palavras (II, 4; V, 11 e VII, 7-8); 5. interpolação de palavra (IV, 9); 6. substituição de uma forma por outra equivalente (V, 10); 7. falta de notação musical (VI). Lacunas há também oriundas de destruição de partes do pergaminho, de esmaecimento da tinta, e de borrões supervenientes» (Cunha 1986: 517).

Com isso, outro lugar comum vai ser seriamente comprometido, o da pretendida má qualidade do ms V, em relação com B: ora, se é verdade que V apresenta dificuldades de leitura, bem como erros do próprio copista, que talvez não entenda certas palavras do exemplar, contudo, não se deve esquecer que o testemunho deste manuscrito é essencial sob vários aspectos. Primeiro, porque foi copiado por um só amanuense, enquanto B foi realizado 'alla pecia'; segundo, porque o copista de V se distingue pela sua atitude mais passiva: a saber, quando ele não chega a compreender o texto do exemplar, nem se esforça por interpretá-lo, ou pior, corrigi-lo; prefere, então, tirar para a frente, ou, como no caso que vamos discutir abaixo (cant. VII, 4 *ufrar*), reproduz a lição tal como a pode ler, isto é, limitando-se à sua icona gráfica.

Língua do autor e pátina (galega?) do Perg. Vindel

No caso de Martin Codax, como, aliás, de qualquer outro autor medieval, apresenta-se o árduo problema da distinção entre 'língua do(s) copista(s)' e 'língua do autor', bem como da possibilidade de esta ser identificada com razoável certeza.²⁰ No quadro da tradição da lírica galega, o problema é até mais complicado, devido à ausência de estudos fiáveis, com vista a uma correta e exaustiva definição dos sistemas gráficos, respectivamente empregados pelos copistas, quer de BV, quer de N.

No que diz respeito à roupa gráfica, Celso Cunha, na sua edição de 1956, preferiu recorrer a uma solução de tipo convencional, recebida em herança da tradição filológica precedente: «Estabelecido embora em função dos manuscritos (...), nosso texto deles diverge, em muitos pontos, em questões de grafia, já que, à adoção do sistema de escrita do amanuense do PV ou à dos escribas italianos de B e V, preferimos o processo de transcrição conciliatório e uniforme de que nos valemos no CJZ [= *Canc. de Joan Zorro*], muito semelhante ao que foi empregado por Nobiling em sua edição de Joan Garcia de Guilhade» (Cunha 1956:37; nosso o grifo).

Em 1981, ao retomar o conjunto dos problemas postos pela tradição codaciana, Celso Cunha esboça uma comparação entre a escrita própria dos copistas dos apógrafos italianos, e as grafias que caracterizam o Perg. Vindel. Os copistas de BV, que, como é sabido, trabalharam na cúria romana, são julga-

²⁰ Não será inútil recordar que, apesar do número impressionante das edições codacianas até agora publicadas, nenhum dos editores se preocupou em encarar a questão da língua do original (isto é, do próprio Martin Codax), como entidade em parte distinta da língua das cópias que dele derivaram (N, B e V).

dos responsáveis pela «nivelização gráfica» do texto, porque teriam reproduzido uma «norma culta», em vigor no 'scriptorium' curial. Com base nesta premissa, Celso Cunha chega à conclusão que «No que concerne à língua, a lição do PV é muito superior à dos apógrafos italianos», pois, na opinião do saudoso filólogo, este pergaminho «documenta um estágio lingüístico muito mais avançado do que o das CSM e do CA, bem como o que retratam os apógrafos italianos, dos quais se distancia cerca de dois séculos. Não obstante as lacunas e os erros de transcrição que encerra, dá uma ideia mais fiel da língua de Codax: o antígrafo de B e V, que enfeixou os *rotuli*, sofreu uma normalização lingüística dentro de princípios conservadores de um registro alto» (Cunha 1986:519).²¹

Esta hipótese, geralmente aceita pelos críticos, visa em particular às formas que apresentam, em BV, os dígrafos *lh*, *nh* para indicar *l* e *n* palatalizados, enquanto o Perg.Vindel emprega, nas formas correspondentes, o grafema dobrado *ll*, *nn*. Cunha 1986:522 afirma o seguinte: «Uma preliminar deve ser estabelecida antes de tratarmos dessa questão. Martin Codax é um poeta galego, e a escrita galega propriamente dita nunca conheceu as grafias provençalizantes *lh* e *nh* para o *l* e o *n* palatais, introduzidas em Portugal depois de 1265. Logo o PV, enquadrada-se com o sistema ortográfico anterior à reforma portuguesa, adotado também pelos códices ducentistas do CA e das CSM» (nosso o grifo).

A viragem operada, embora de forma implícita, em 1981 pelo estudioso brasileiro, em relação à sua própria edição de Martin Codax, só pode aparecer em toda a sua amplitude ao lembrarmos os critérios por ele enumerados em 1956, os mesmos que evocamos mais acima. As reflexões consagradas aos sistemas gráficos da tradição manuscrita não tiveram, entretanto, qualquer recaída sobre as soluções gráficas escolhidas por Celso Cunha na sua edição, organizada vinte e cinco anos antes.

Não admira portanto que, nesta edição, a pretendida «escrita galega», que saiu às luzes da ribalta no Congresso de 1981, continue a ficar bem escondida sob uma grafia, essa sim, nivelizada, que não corresponde a nenhum dos mss. que nos transmitiram as cantigas de Martin Codax. Deste jeito, os traços 'atípicos' que, do ponto de vista gráfico-formal, caracterizam a tradição de Martin Codax, na edição de Celso Cunha vêm simplesmente evacuados:²² assim, *senheyr* vem

²¹ Termos sensivelmente análogos são, aliás, atribuídos por Celso Cunha, num plano mais geral, aos sistemas ortográficos adotados, anteriormente aos manuscritos italianos, nos 'scriptoria' da Península Ibérica, também na seqüência duma reelaboração «dentro de um registro lingüístico alto, em obediência a uma norma culta tradicionalista e coercitiva» (Cunha 1985b:59).

²² A observação que estamos a fazer não visa ao saudoso filólogo, nem à sua elogiosa 'remise en cause', em ocasião daquele congresso: mas julgamos ser nosso dever colocar a lição deste, bem como a doutros mestres, na perspectiva histórica que a eles pertence, com vista a avaliar,

substituir tanto *senneira* do Perg.Vindel como *senheira/senhleyra* dos apógrafos italianos, enquanto se aceita *manho* (BV) em lugar de *manno* (Perg.Vindel), aqui não obstante, aparentemente, o fato de que a grafia seja «provençalizante».

«En cascade», como dizem os franceses, isto é, com efeito de avalanche, a escolha de Cunha 1956 acarreta mais uma consequência de relevo, a saber, a falta das formas realmente atestadas pelos testemunhos manuscritos, quer nos textos de Martin Codax, conforme a edição por ele organizada, quer, por conseguinte, nas concordâncias eletrônicas que daí foram elaboradas.

Do ponto de vista metodológico, lembre-se o que já foi dito acima, sobre os limites inerentes ao fato de as concordâncias atingirem as edições impressas, e não diretamente os mss. Um procedimento destes, para a constituição duma data-base, não é estranho em projetos relativos, por exemplo, à tradição antigo-provençal (em verso e em prosa), onde o número dos manuscritos e as dificuldades dos textos sugerem uma etapa provisória baseada nas edições existentes.²³ Mas, no caso da lírica profana galego-portuguesa, e de Codax em particular, isso conduz ao paradoxo acima evidenciado, de não disponibilizar as formas realmente existentes nos manuscritos.

Voltando ao problema essencial, que versa sobre a identificação da língua do autor, cabe recordar que, finalmente, não existe prova nenhuma da origem galega de Martin Codax. Mesmo os estudos mais recentes, apoiados e norteados pela Xunta de Galicia, no âmbito de comemorações e centenários ligados à região e à sua cultura, não ousaram afirmar a naturalidade galega de Martin Codax. O fato de ser nomeado o topônimo *Vigo*, em seis das sete cantigas que lhe são atribuídas, prova apenas que a *atividade poética* do presumido jogral teve como centro aquele local da Galiza: nada mais.

Quando à 'escrita galega' do Perg.Vindel, esta também fica todavia por demonstrar; vejamos-se as conclusões de Ferreira:

«Há ainda a referir um último problema: o da origem geográfica do pergaminho. Na verdade, não podemos determiná-la com exactidão: a ortografia, em que se destaca o uso dos dígrafos *ll* e *nn* para simbolizar o *l* e o *n* palatais, não é característica, no último terço do séc. XIII, de nenhuma área específica da península. A reforma ortográfica ocorrida na chancelaria portuguesa em 1265-75, introduzindo os dígrafos *lh* e *nh* em vez de *ll* e *nn*, não se generalizou entre os escreventes portugueses senão em forma progressiva, pelo que nada nos permite saber se o N é *oriundo*

de forma cada vez mais lúcida, as respectivas contribuições oferecidas em benefício do progresso dos estudos.

²³ Às vezes, mesmo ao lado de novas leituras de mss. para os autores ainda inéditos, conforme o pragmatismo típico da escola inglesa (cf. COM = Concordance de l'Occitan Médiéval org. por Peter Ricketts).

de Portugal, da Galiza, de Leão ou de Castela: em todos estes reinos se cultivava a canção trovadoresca em galego-português» (Ferreira 1986 :71; nosso o grifo).

Além do mais, mesmo se a escrita do N fosse realmente galega, numa perspectiva filológica correta isso significaria apenas que o *copista* do célebre pergaminho era galego: não que o fosse necessariamente o próprio Martin Codax. Do ponto de vista metodológico, sempre é fundamental distinguirmos entre a 'língua do(s) copista(s)' e a 'língua do autor', por serem entidades bem diferentes, na maioria dos textos medievais: e, no caso específico do Perg.Vindel, como já vimos, os copistas são até dois, apesar do escasso número de poemas.

Quanto ao resto, é bem sabido que, desde o começo das literaturas românicas, temos exemplos ilustres de obras que foram compostas com base num dialeto ('língua do autor') e transmitidas, sob uma forma lingüística profundamente diversa, por um copista que emprega outro dialeto ('língua do copista'). Nestes casos, muito freqüentes, só as formas lingüísticas garantidas, quer pelas rimas, nomeadamente através da chamada 'prova de comutação', quer pela contagem das sílabas no verso, podem oferecer indícios certos da proveniência do autor. Na situação em apreço, nada pode ser comprovado pelas rimas, que às vezes são até imperfeitas (ou melhor, são propriamente assonâncias, e não rimas).

No que diz respeito aos apógrafos italianos, e à sua pretendida 'normalização gráfica', nenhum dos editores, ou dos críticos, que se ocuparam de Martin Codax, encarou o problema na única perspectiva cientificamente correta, a saber: qual é a atitude de BV *além* das cantigas de Martin Codax? Tudo se passa, como se os apógrafos italianos só transmitissem os poemas de Codax, porque a comparação sempre foi feita limitadamente ao seu cancionero.

BV vs. N

Vamos agora averiguar os traços que se pretendem distintivos entre a língua do N e a dos apógrafos italianos BV.

No plano fonético, são três apenas os elementos por considerar:

- 1) a redução [gwá] > [ga]: *gardas* N / *guardas* BV, cf. Spaggiari 1980b:375 e Monteagudo 1998:156 «PV presenta reducción [gwá] > [gá], fronte a B/V, que presentan mantemento do ditongo : *gardas/guardas*». Trata-se, portanto, da perda do elemento labial antes da vogal aberta *a* em sílaba tónica.
- 2) a redução protônica do ditongo *oi* > *ui*, cf. Spaggiari 1980b :375 e Monteagudo 1998 :156 «PV presenta o ditongo [oj] <oi>, onde B/V ofrecen [ui] <ui> : *coidado/cuydado*».
- 3) a oposição *senlheyra* vs. *senneira* (IV 2, etc.)

Sendo o subst. *guarda(s)* bastante raro no 'corpus' da lírica galego-portuguesa, faltam exemplos de *gardas* com perda do elemento labial. A forma normalmente empregada é *guardas*, tanto em BV como em A. É, por isso mesmo, muito significativo o único caso de redução protônica *guardar* > *gardar*, atestado no ms. B,²⁴ ademais junto a outras ocorrências do verbo *guardar* em que *gua-* se mantém (cf. ibid. v.10 = 16 *guardada*).

Quanto à forma *cuidados/cuydados*, essa não é exclusiva dos mss. BV, que empregam, noutras ocorrências, o ditongo *-oi-*.²⁵ É preciso, aliás, sublinhar que a variante *-ui-* aparece também no ms. A.²⁶

A forma *senlheyra* 'sozinha', atestada por BV, representa o estágio mais antigo de evolução da base latina *SING(U)LARIA, em relação a *senneira* do Perg.Vindel, que já mostra a sucessiva assimilação do *l* palatal ao *n* precedente (isto é, *senheira*). Quanto aos outros derivados de *SING(U)LARIA, a base de dados do 'corpus' da lírica profana galego-portuguesa oferece as abonações a seguir : 14,9 *senlleira* (mss. BV), 18,21 *sinlheira* (mss. BV) ; 18,26 *sinlheiro* (mss. BV) ; 60,7 *senlheyro* (ms.V) ; 70,16 *senlheira* (mss. BV) ; 70,19 *senlheira* (mss. BV) . A variedade das formas atestadas é uma clara demonstração do fato que os apógrafos italianos estão longe de apresentar um qualquer tipo de «normalização gráfica», como será ulteriormente confirmado pelos dados a seguir.

No plano gráfico, cabe evocar, mais uma vez, a conhecida opinião dos especialistas no que respeita aos cancioneros, a saber, que estes «mostram homogeneidade gráfica verdadeiramente singular²⁷ (...)». A alografia é, na verdade, quase inexistente.²⁸ Agora, em relação com os grafemas que opõem BV e N, parece-nos oportuno recordar o seguinte.

Revela-se, nos apógrafos italianos, a tendência ao emprego regular do grafema /*gu/* (também /*qu/*) antes das vocais anteriores *e/i*, para marcar o seu valor de velar (e não de africada palatal), em caso de elisão. Vejam-se alguns exemplos: 2,1 *fiq'u'i*; 2,3 *amigu'e*; 2,6 *digu'eu*; 7,5 *logu'i*; 9,1 *clerigu'en*; 14,3

²⁴ Cf. Rodrigu'Eanes de Vasconcelos, *Preguntei ua dona en como vos direi*, ms. B 368bis, v. 8 «pois vós filhastes orden e vos an de gardar».

²⁵ Cf. por exemplo Airas Nunez, B 871=V 455, v.14 «e d'al avemos maiores coidados», Rodrigu'Eanes Redondo, B 333, v.17 «mayor coidado no meu coraçom».

²⁶ Cf. p. ex. Martin Moxa, A 304, v.3 «e sempre viv'en cuydado».

²⁷ Que tende, como dissemos, a atribuir-se à preponderância exercida por «critérios de normalização devido aos centros de produção e ao tipo de público a que se destinavam».

²⁸ Cf. Ramos 1993 (com base em Ramos 1988). Apesar de, mais abaixo, modificar em parte as suas afirmações, com respeito à globalidade da produção galego-portuguesa, a estudiosa insiste em supor «uma aprendizagem, relativamente comum, de regras paleográficas e ortográficas, quer através de uma tradição regional, quer simplesmente através da coerência de um *scriptorium*» (ibid.).

Santiago'en; 15,4 *amigu'i*; 16,2 *logu'ide*, etc. O mesmo não se verifica antes de vocal posterior ou medial: cf. 2,6 = 7,14 *rog'a*; 2,8 *alg'ou*, 16,7 *log'ome*, etc.

Igualmente marcada, mas não regular, é a tendência de BV para representarem o *-l-* e *-n-* palatais segundo o modelo gráfico de origem provençal, agora em uso no português moderno, ou seja, *-lh-* e *-nh-*. Aqui também, pode-se falar em tendência, ou em emprego majoritário, mas não exclusivo, visto que, em BV, as mesmas palatais podem ser indicadas mediante *ll*, *nn*, *ñ*, grafemas não só galegos, como também castelhanos.

É, pelo contrário, endêmica em BV a oscilação dos grafemas *i/y*, ou então, do *h-* (para)etimológico, sendo a sua distribuição mais em relação com problemas de legibilidade, do que com questões etimológicas. P. ex., “vivo” será às vezes representado por *vyvo*, no intuito de esclarecer o valor dos cinco traços indistintos (*uuuuu*) que traz a escrita tradicional, de tipo latino, onde o acusativo “vivum” podia ser transcrito na forma *uuuuuu*, isto é, *u t' u u u u*.

Da mesma forma, B e V utilizam indiferentemente os grafemas *ij*, mesmo não tendo dúvidas sobre o valor consonântico do grafema: assim, *haja* alterna com *haia*, ou então, *igreja* com *igreja*.

Longe de terem uma grafia estandardizada, os apógrafos italianos mostram, portanto, oscilações constantes,²⁹ que só em parte podem ser imputadas aos diferentes copistas que trabalharam na cúria romana. Na verdade, B e V empregam tanto as presumidas formas cultas, como outras grafias, quer ‘galegas’, quer, mais genericamente, ibéricas.

Voltando ao cancionero de Codax, resta mais uma observação por fazer, e não de pouca monta. Através do exame das variantes gráfico-formais, resulta evidente que os dois apógrafos italianos reproduzem, também no plano gráfico, o seu exemplar: vejam-se, por exemplo, as lições concordantes *olh9* e *anb9* (IV, 14 e 17), *chorã* (IV, 13 e 17).

Ao arquétipo da inteira tradição provavelmente remonta o uso exclusivo de *-n* para indicar a nasalização duma vogal no fim da palavra: I *grã* B (*gram* V) *gran* N; IV *non* BV+N, *son* BV; VI *en* V+N, VII *sen* BV+N, *mjn* N.

Afinal, o cancionero de Martin Codax reflete uma situação de variabilidade, na representação gráfica dos fonemas, que é característica da tradição galego-portuguesa em seu conjunto, bem como da tradição de qualquer texto medieval em língua românica.

O próprio Perg. Vindel não escapa à regra, pois, em sete poemas apenas, traz oscilações gráficas na representação do mesmo fonema: p. ex., *lii* = *i/y* (*uigo*, *vistes*, *amigo* etc., mas *ygreia*, *yrmana*), *ljl* = *i/y* (*irei*, *treides*, mas *baylaval*

²⁹ Não faltam, por exemplo, em BV, grafias com *x* (*dixe* e *xe* em lugar de *disse* e, respectivamente, *se*), *unha* em lugar de *ũa*, *-us* final em lugar de *-os*, etc.

bailava).³⁰ Alternâncias gráficas não são, aliás, raras para os três mss., até dentro duma mesma cantiga:

ms. B

III 8 E uerra hi ≠ III 11 E uerra hy
IV 2 senlheyra ≠ senlheira IV 5, 7 e 10

ms. V

III 1 comygo ≠ comigo (nas demais ocorrências)
III 1 treydes ≠ III 4 treides
III 2 e 5 igreja ≠ jgreia III 7 e 10
IV 2 e 7 senlheyra ≠ IV 5 e 10 senlheira

ms. N

III 1 yrmana ≠ III 4 irmana

A conclusão que se impõe, como já tivemos a ocasião de afirmar há mais de vinte anos (Spaggiari 1980b:375), é que os elementos gráfico-formais oferecidos pela tradição manuscrita do cancionero de Martin Codax são inconsistentes do ponto de vista atributivo. Em particular, estes não são suficientes para afirmar que o Pergaminho Vindel foi escrito, ou melhor, copiado, necessariamente na Galiza, apesar da aparente pátina galega que uma parte da crítica pretendeu identificar, com base em elementos que não se podem considerar concludentes.

Texto crítico: as variantes substantivas

No domínio propriamente textual, isto é, do estabelecimento do texto, apenas duas lições defendidas na edição Spaggiari 1980b foram objeto de discussão da parte de editores e críticos: a interpretação, geralmente aceita depois da nossa proposta, de *mia madre* como vocativo (em lugar de sujeito da frase) na cant. III; e, na cant. VII, a lição privativa de V *virar*, que suscitou um certo escândalo, em lugar de *mirar* N.

De fato, quanto a este infinitivo em *-ar* que fecha o v.4 da cant. VII, estamos em presença duma verdadeira situação de corruptela na transmissão do texto, como tal assinalada pelo copista de B responsável do texto de Martin Codax,

³⁰ No Cancioneiro da Ajuda, bem como no códice do Escorial das Cantigas de Santa Maria, o emprego de *y* é sensivelmente minoritário. Quanto ao Perg. Vindel, «a aparente elevada frequência de *y* para a semivogal (...) deve-se a Ay com 8 casos e Baylava com 3 ocorrências» (Ramos 1988:47).

que marca a palavra ilegível com a *crux*. Face ao escrúpulo filológico deste amanuense, o copista de V transcreve o que chega a ler (*uirar*), enquanto no Perg.Vindel se emprega a forma *mirar*.

Antes de encarar a difração do ponto de vista ecdótico, cabe examinar cuidadosamente os dados lingüísticos.

Em latim, *MIRARI* significava 'admirar'. A evolução semântica deste verbo encontra-se resumida por Coromines em DCECH s.v. *mirar*: «El sentido predominante en los SS. XII y XIII es el etimológico [Cid, Berceo, Apol., Libre des Tres Reys d'Orient]. En *Apol.*, 473d, es ya 'contemplar': *cavalgué de la villa, sallíme a deportar, las naves que yazién por el puerto a mirar*. Desde luego en esta época no es 'mirar', función que entonces asume exclusivamente *catar*.³¹ En Juan Ruiz tenemos ya casi la ac. moderna, pero todavía con fuerte matiz de curiosidad (...); la sustitución del antiguo *catar* por *mirar* está ya consumada en la época clásica y así lo indica Nebrija».

Esta evolução semântica de *MIRARI* é peculiar da península ibérica, com respeito às demais línguas românicas: «La misma evolución semántica se produjo en portugués y en catalán y aproximadamente por la misma época» (ibid.).³²

Segundo as informações proporcionadas por Coromines em seus dicionários, as abonações castelhanas remontam às «origenes del idioma (*Cid*, etc.)», enquanto em catalão o verbo é atestado no fim do séc. XIII. Nada mais preciso pode dizer-se no caso do português, devido às conhecidas lacunas da lexicografia lusitana.

De qualquer forma, e apesar da sua banalidade aparente, o verbo *mirar* (< **mirare* por *MIRARI*) 'ver com atenção e admiração', é bastante raro na lírica galego-portuguesa. Como já assinalado no *Glossário* de Cunha 1956 – que não releva, aliás, nem a raridade nem a estranheza do verbo – encontra-se apenas uma dupla ocorrência numa cantiga de Pedr'Eanes Solaz (A 283, B1220, V 825: v.3 «E *mirey-la* das arenas», e refr. «Eu das arenas *la mirey*»), à qual se junta

³¹ Cf. DCECH s.v. *catar*: «del lat. *captare* 'tratar de coger', ya frec. empleado en lat. en el sentido 'tentar de ver' (Apuleyo). San Isidoro de Sevilla dice que significa 'ver'. De la idea de 'tratar de ver' vienen las acs. más usuales en la Edad Media: 'mirar, ver' (Cid, S. Maria Egipc., etc.); 'observar, atender, examinar' (J.Ruiz, etc.), e 'guardar'. Por otra parte, de 'tratar de coger' vino 'buscar', también muy común en los siglos medievales (J.Ruiz etc.; también en el port. de Don Denis, v.1948, donde la ac. 'mirar' es más corriente). Sobre el uso del gall. *catar* dá rica información el *DAcG* [*Diccionario Gallego-Castellano* por la R.A.Gallega, Coruña, 1913-1928]...[donde] quedan huellas de la ac. 'mirar, ver', sobre todo medieval».

³² Cf. também DEC s.v. *mirar*: «de primer va significar el mateix que en llatí, després en català antic, és 'contemplar', i finalment 'guaitar, esguardar, mirar' (...). El pas del mot a la idea d' 'esguardar, guaitar' ha estat cosa especial de les llengües romàniques de la Península: igual que en català, en portugués i en castellà».

outra marinha de Pai Gomez Charinho, B 843 = V 429, refram «Sobre mar vén quen frores d'amor ten, / *myrarey*, madre, as torres de Geén». Além disso, no inteiro 'corpus' das cantigas galego-portuguesas, não se registram mais abonações de *mirar/myrar*. E, como já recordamos, em português, e na lírica profana galego-portuguesa, o património semântico de *mirar* é comumente expresso por *veer* (397 abonações no 'corpus') e, sobretudo, por *catar* (48 abonações), sendo exigido, pela estrutura paralelística, um infinitivo em *-ar*.

Claro que os elementos disponíveis não permitem considerar *mirar* como forma importada (da Galiza?). E, mesmo se *mirar* tivesse que ser analisado, do ponto de vista da língua antiga, como um termo não só raro, como também dialetal – o que é, aliás, impossível de demonstrar, no estado dos nossos conhecimentos atuais –,³³ não poderia, no caso presente, ser considerado como 'lectio difficilior'.

Esta hipótese, com efeito, depararia com uma dificuldade maior, a saber, o comportamento dos apógrafos italianos, que seria, neste caso, inexplicável. A lição *mirar* não podia, de fato, provocar o mínimo estorvo para copistas, como eram verossimilmente os da cúria romana, bem acostumados tanto ao latim (*mirari*), como ao italiano (*mirare*),³⁴ e ao castelhano (*mirar*). Se realmente o exemplar de BV trazia *mirar*, nada obstava à imediata transcrição desta palavra.

Pelo contrário, como dissemos, o copista de B declara a sua aporia com a *crux*, que assinala uma palavra ilegível ou incompreensível, enquanto o copista de V, de atitude mais passiva, se limita a executar a cópia mecânica, transcrevendo *uirar*.

Em conclusão, tudo o que pode ser afirmado, de momento, a propósito da forma *mirar*, é que esta remonta ao copista (2ª mão) do Perg.Vindel.

Quanto ao problema textual, o fator dinâmico da difração, pois de difração se trata, reside evidentemente na forma verbal em rima. Um ramo da tradição (50%) oferece – como acabamos de ver – um sinal diacrítico e um *uirar* problemático, isto é, obscuro do ponto de vista da interpretação. O segundo ramo (50%), representado pelo Perg. Vindel, traz a lição *mirar*, aparentemente correta, porém desprovida dos requisitos próprios duma 'lectio difficilior', ou seja, capaz de justificar o estrago ocasionado na tradição. Nesta óptica, temos que encarar a possibilidade, e mesmo a probabilidade, de *mirar* não representar senão um quase homógrafo e, ao mesmo tempo, um sinónimo mais banal (trivialização), favorecido também pela precedente ocorrência do mesmo verbo no refrão da cant. III *miraremo-las ondas*.

³³ O Perg.Vindel apresenta, como já vimos, traços lingüísticos que não seriam incompatíveis com uma origem galega do(s) copista(s): porém, estes traços são, naquela altura, de localização não unívoca.

³⁴ Trata-se, a mais, de um vocábulo de ilustre tradição petrarquista.

Visto que se exige normalmente, na estrutura paralelística das ‘cantigas de amigo’, o respeito da aliteração nas duas variantes da ‘cauda’ («que eu vin veer» → «que eu vin v...-ar»), a solução da incógnita seria, nesta passagem, um infinitivo verbal que conta duas sílabas, que se termina em *-ar*, e que, com base na estrutura paralelística da cantiga, corresponde, pelo menos no significado geral, ao precedente *veer*.

Uma confirmação externa da análise proposta (independentemente da possibilidade de propor uma solução aceitável), encontra-se nos trechos similares, que fomos buscar na data-base da lírica profana galego-portuguesa, disponibilizado pelo Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (MedDB). Da nossa pesquisa resulta o seguinte:

– numa cantiga paralelística, do mesmo género das marinhas, o subst. *onda(s)* é precedido pelo verbo *ver* que alterna com o verbo *vir*; noutros termos, à primeira ocorrência de *ver* corresponde um verbo que tem o mesmo número de sílabas e o mesmo fonema inicial (aliteração). Portanto, *ver/vir, veer/viir*: cf. Roi Fernandez, B 903 V 488, vv.1-3 «Quand’eu vejo as ondas...Logo mi veen ondas», 7-9 «Nunca vejo las ondas ... Que mi non venham ondas», vv.13-15 «Se eu vejo las ondas... Logo mi veen ondas».

– noutra marinha, os dísticos alternam rimas em *-ar* e em *-er*, como na cant. VII de Codax, sendo as barcas o objeto do olhar, e não as ondas: Nuno Fernandez, B 645, V 246, vv.1-2 «Vi eu, mia madr’, andar/as barcas eno mar», vv. 4-5 «Foi eu, madre, veer/as barcas eno ler», vv.7-8 «As barcas eno mar/e foi-las aguardz...», vv. 10-11 «As barcas eno ler/e foi-las atender», vv.13-14 «E foi-las aguardar/e non o pud’achar», vv.16-17 «E foi-las atender/e non o pudi veer». Além da circularidade da estrutura, realce-se o fato de a sequência alinhar, depois de *veer*, um verbo que implica algo mais do que o simples olhar, isto é, *aguardar* e *atender*.

No caso, o crítico textual depara-se com uma situação extraordinariamente incômoda. O significante, presente numa parte da tradição manuscrita, tem todos os requisitos materiais necessários para satisfazer não apenas a difração, como também as exigências da estrutura paralelística. Entretanto, a absoluta opacidade semântica da lição transmitida não permite chegar a uma solução provida dum grau razoável de certeza. Nestas condições, para determinar o significado, teríamos que recorrer a uma conjectura, corrigindo, por exemplo, *virar* para **vilar*, possível variante de *velar* < VIGILARE: tratar-se-ia, neste caso, dum sinónimo de *veer*, com uma aceção algo mais complexa (‘velar’, ‘vigiar’).³⁵

Na óptica neolachmanniana, estamos portanto a encarar um caso exemplar de difração ‘in absentia’, como devidamente assinalado pelo escriba de B, cuja perspicácia filológica terá, como já dissemos, que ser reconhecida; a solução da incógnita coincide, dum ponto de vista icónico-gráfico, com a lição de V, que, aliás, não tem outra abonação, nem étimo perspicuo (‘lição opaca’).

Numa óptica paleolachmanniana, o editor, com atitude de cautela análoga, embora diferente, à do copista de B, talvez se deixaria seduzir por outra hipótese: *mirar* é a lição original, não por se tratar de ‘lectio difficilior’, mas simplesmente porque a palavra, no antecedente de BV, teria sido ilegível, devido a razões materiais (borrão). Contrasta, porém, mais uma vez, com esta hipótese de dano mecânico, a divergente atitude dos apógrafos italianos.

Admitindo um borrão, ou, de qualquer forma, algo ilegível no exemplar comum de BV, torna-se inexplicável o fato de que a lição V *que eu vin virar* não apenas é completa e aparentemente correta, como também coincide com a do Perg. Vindel, exceto pelo fonema inicial do verbo. Noutros termos, em presença de um borrão, nem V se atreveria a ‘inventar’ *virar* (tendo mesmo a possibilidade de suprir a lacuna com um sinónimo, sem problema nenhum), nem B utilizaria a ‘cruz’ como sinal de estrago, preferindo sem dúvida deixar o espaço em branco. Conforme, aliás, uma aplicação escolástica do método lachmanniano, o segmento *que eu vin* [*virar* remonta necessariamente ao arquétipo, porque tem a garantia de dois testemunhos, N e V, pertencentes a ramos distintos do estema. Exclui-se, por conseguinte, qualquer hipótese de dano mecânico no exemplar de BV.

Em conclusão:

- 1) a cant. VII, que não é, provavelmente, da autoria de Codax (v. supra, pp. 236-7), foi integrada no ‘corpus’ codaciano, em última sede, anteriormente à separação entre BV e Perg. Vindel;
- 2) o arquétipo apresentava, em rima, um verbo em *-ar*, mais ou menos sinónimo de ‘ver’, e provavelmente, com o fonema inicial *v-* (mesmo se, na hipótese de ser esta cantiga apócrifa, desaparece, em linha teórica, a necessidade de supor a aliteração na alternância das ‘caudas’, traço pertinente do cancionero de Codax). De toda maneira, esta forma verbal (que não coincidia nem com *catar*, nem com outras formas banais que os copistas de BV teriam facilmente reconhecidas) não foi aceita pela tradição;
- 3) em particular, o copista da cant. VII no Perg. Vindel serviu-se da lição substitutiva *mirar*, cuja localização linguística não é, por enquanto, viável (cf. supra, pp. 247-9). Esta lição foi sugerida, com certeza, pelo *miraremo(s)* presente no ‘corpus’ codaciano autêntico, encontrando-se na própria folha contígua do pergaminho.

³⁵ Nem a oscilação *e/i* na sílaba pretônica, nem o emprego de *velar* neste contexto levantariam objeções maiores. O problema é que nem a forma encontra abonação, com base nos léxicos disponíveis, nem é sequer possível remeter para passagens similares, no intuito de documentar o emprego do verbo.

Um exemplo de edição crítica lachmanniana: as cantigas de Martin Codax

BARBARA SPAGGIARI

Advertência

O fato de apresentarmos aqui a edição crítica de Martin Codax, revista e atualizada, responde, antes, a um critério didático, do que ao desejo de fazer o ponto da situação,¹ após as dezenas e dezenas de intervenções sobre o assunto que se foram multiplicando nos últimos anos.

Além das escolhas pessoais, ou partidárias, é preciso lembrar que, sob o aspecto meramente ecdótico, o cancionero de Martin Codax constitui um caso exemplar de estema bipartido, conforme o método de Lachmann. Por esta razão, o afamadíssimo cancionero encontra seu lugar dentro do presente manual. Num intento, como já disse, didático, acrescentam-se aqui, respeito à edição publicada em 1980, todas as fases preparatórias ao estabelecimento do texto (desde a ‘collatio’ até à ‘constitutio textus’), de forma que o leitor possa ter um exemplo concreto, bem como completo, das etapas que conduzem a uma edição crítica rigorosamente lachmanniana.²

Edição crítica

1. Recensio: *listagem dos manuscritos*

B Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa (antigo Colocci-Brancuti), cota COD 10991 : 355 folhas de papel (280x210 mm.); data : por volta de 1525-26 (logo antes do saque de Roma, em 1527); origem: Roma (provavelmente,

no ‘scriptorium’ da Cúria papal), onde foi mandado copiar por Angelo Colocci, que, depois de o ter colacionado com um exemplar hoje perdido,³ acrescentou mais algumas notas autógrafas e as célebres *Tavole* finais. Tratando-se de um códice destinado ao estudo e ao trabalho dum conhecido humanista, o canc. B pressupõe caráter exaustivo e absoluta fidelidade ao modelo.⁴ É, hoje em dia, o cancionero mais rico, no que diz respeito, quer ao número dos poemas (ca. 1560 cantigas), quer aos autores (ca. 150); além disso, perto de 250 poemas são transmitidos ‘in unicum’, bem como o tratado de poética, acéfalo e fragmentário, que encabeça o ms. (*Arte de trovar*).

A cópia foi efetuada ‘alla pecia’, isto é, dividindo e distribuindo os cadernos do exemplar entre vários amanuenses que trabalhavam simultaneamente no mesmo ateliê : são seis as mãos que intervêm na transcrição. A escrita majoritária é a gótica-bastarda, enquanto o copista principal emprega a cursiva itálica da chancelaria. O texto, à tinta preta e sem cores, vem em duas colunas, com iniciais ornadas tanto no começo das cantigas, como, geralmente, no das estrofes, onde as maiúsculas são contudo menores. No momento de recolher e reordenar as diferentes seções do ms., houve alguns erros de arrumação que, apesar dos reclamos, alteraram a seqüência originária dos 41 cadernos. As cantigas atribuídas a Martin Codax correspondem aos n.ºs 1278 a 1284, e aparecem nas fls. 269v-270v.

V Cancioneiro da Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. lat. 4803 : 210 folhas de papel (300x200 mm.). Mesma data e origem do precedente, do qual se distancia por ser cópia dum só amanuense, que escreve em cursiva humanística. A execução aparece, de imediato, menos cuidada e sem a mínima pretensão

³ Ferrari 1993:122: «Se para o Cancioneiro da Ajuda permanece dúvida se se trata de cópia de uma recolha pré-existente ou de uma compilação de materiais esparsos, para B não só é certo que se trata de cópia, mas, além disso, certos indícios fornecidos pelo próprio códice sugerem-nos algumas características do seu antecedente, que devia ser de proveniência ibérica, com os textos não divididos em versos e não numerados. A apresada cópia «alla pecia» realizada na Cúria faz pensar que tal antecedente só provisoriamente esteve à disposição de Colocci, e talvez apenas no ambiente da Cúria. E foi precisamente neste ambiente que foi identificado o provável portador do códice modelo: o Camareiro de Clemente VII, monsenhor António Ribeiro, que em 1525 deixa Roma para uma imponente missão papal...».

⁴ Ferrari 1993:121-122 «Espaços brancos (com eventual transcrição de algumas iniciais de estrofes ou de pedaços de texto), deixados de propósito para assinalar a presença no modelo de textos ilegíveis, testemunham o escrúpulo filológico exigido por Colocci aos seus copistas para este cancionero (mas não para V). Estes, alheios a tudo o que transcreviam, e enquanto copistas curiais certamente mais habituados a documentos pontifícios que a textos poéticos em vulgar, manifestam uma notável passividade e fidelidade gráfica ao modelo (do qual, por exemplo, tendem a reproduzir as abreviaturas).».

¹ Pelo qual, aliás, remetemos para o exercício precedente.

² Com respeito à nossa edição de 1980, não mudou a metodologia aplicada e, portanto, a escolha no plano das variantes substantivas, que continua a de privilegiar os apógrafos italianos BV (50%), contra o segundo ramo da tradição (Perg.Vindel = 50%), conforme o método lachmanniano ortodoxo. Muito mais aprofundada é, pelo contrário, a análise linguística e formal dos três testemunhos, no intuito de melhor esclarecer o valor das variantes gráfico-formais, conforme as tendências mais avançadas da filologia românica (neolachmannismo). Para os termos da questão e os resultados obtidos, remetemos para o exercício precedente.

formal (faltam as iniciais coradas e as linhas para a notação musical). Além disso, sendo a tinta sépia originária muito corrosiva, a leitura resulta dificultada, precisamente nas folhas em que a escrita passou do 'recto' para o 'verso'. Os poemas vêm dispostos em duas colunas, com apenas as rubricas atributivas no começo de cada seção. À diferença de B, destinado ao uso pessoal de Colocci, o canc. V devia ser um ms. de troca, segundo o hábito humanista: por isso foi confiado a um só amanuense, que garantia uma escrita homogênea, mais composta, com certeza, do mesmo autógrafa ou exemplar de B, como aliás demonstra a concordância substancial quanto à ordem, à autoria e às lições dos apógrafos italianos. As muitas lacunas explicam-se com o sistema de 'pecia' cruzada que foi utilizado na cópia (por ser, como já vimos, o exemplar só provisoriamente disponível na Cúria papal). As cantigas atribuídas a Martin Codax correspondem aos n.ºs 884 a 890, e aparecem nas fls. 139v-140r.

N (antes PV, ou R) Pergaminho Vindel, Pierpont Morgan Library de Nova Iorque, cota M 979. Folha volante, datável do último terço do séc. XIII (começo do XIV?), contendo o texto de sete cantigas de amigo de Martin Codax, acompanhado (excetuando uma cantiga, a sexta) da respectiva música. Descoberto pelo livreiro madrileno Pedro Vindel como forro de um códice do séc. XIV, o pergaminho encontra-se desde 1977 em Nova Iorque. Foi publicado por três vezes, ao menos, em fac-símile. Apresenta particularidades paleográficas próximas das observadas no Cancioneiro da Ajuda e nos códices das Cantigas de Santa Maria. O texto da última cantiga (a VII) foi copiado por uma segunda mão – provavelmente a que anotou a melodia correspondente e a das cantigas I, IV e V – enquanto a música das cantigas II e III foi apontada por um terceiro escriba (Ferreira 1986).⁵ A sua configuração (grandes dimensões, escrita a quatro colunas apenas numa face) exclui a possibilidade de ser este uma folha de cancionero, enquanto outras características materiais (escrita cuidada, notação musical) parecem afastar a hipótese de estarmos perante um rolo de jogral/intérprete, sendo muito mais provável que se trate de uma transcrição destinada a um amador. As cantigas de Martin Codax nele contidas aparecem em igual número e pela mesma ordem com respeito aos canc. B e V; mas apresentam lacunas e erros privativos, que não figuram nos apógrafos italianos.

1a. Anotações concernentes ao Pergaminho Vindel

1ª mão (responsável das cantigas I a VI)

GRAFIA

1. alterna *i* e *y* com ponto sobreposto
2. emprega *y* em *ay*, *yrmana*, *ygreia*, *y*, *baylaua*
3. emprega *ll*, *nn* por *l* e *n* palatais: *senneira*, *manno*, *bannar*, *nullas*, *ollos*
4. nunca usa *-m* final: *Martin*, *gran*, *uen*, *san*, *uin*, *mj*

ABREVIATURAS

1. *de9* = *deus*, cf. *me9*
2. *gn* com *a/r* sobreposto = *gran*
3. a nota tironiana 7 só uma vez
4. *n* com 'titulus'
5. *no* com 'titulus'
6. *q* com 'titulus'
7. *chora* com 'titulus'

FONÉTICA

1. *g + o, e, i* sem labial: cf. *comig ei*, *comig alo*, *mig alo*
2. *gardas* ≠ *guardas*

MORFOLOGIA

1. *mia* ≠ *mha*

FOTOSSINTAXE

1. *miraremos las*, mas *veeremo lo*

ENCONTROS VOCÁLICOS

Na elisão, o copista não escreve a vogal final: ex. *madr a uigo*, *viv e sano*, *san e vivo*

2ª mão (responsável da cant. VII)

GRAFIA

1. acentua o *i* de *uin* para não se confundir as hastas, no v.1, mas escreve *ui* com abreviatura da nasal no v.4
2. usa *y* com ponto sobreposto

⁵ Cf. supra, os Preliminares a uma nova edição.

3. emprega o *j* em *mj*, com abreviatura da nasal (*mĵ*)
4. escreve *sē* com abreviatura da nasal
5. escreve *q* com sinal de abreviatura sobreposto (*q̄*)
6. escreve *dizer* com *z* comprido
7. na 2a ocorrência, escreve o *refrão* de forma abreviada

2. Transcrição diplomática

Pergaminho Vindel
New York, Pierpont Morgan Library, M 979 (N)

Entre parêntesis [] vão sejam as letras pouco legíveis, sejam as que foram visivelmente restauradas.
Rubrica e iniciais de estrofe vêm em tinta vermelha, alternando com a tinta preta. Erro do miniaturista, que omite a inicial em II,2,1, continuando a alternância preto/vermelho na estrofe III. Notação musical (excetuada a cant.VI).

folha à esquerda

col. a

Martin Codax

Ondas domar de uigo
se uistes meu amigo. E ay
deus se uerra cedo.

Ondas do mar leuado.
se uistes meu amado.
E ay de9 se uerra cedo.
Se uistes meu amigo.
o por que eu sospiro.
E ay de9 se uerra cedo.
[S]e uistes meu amado.
por que ei ĝn cuidado.
E ay de9 se uerra cedo.

Mandadei comigo ca uen meu
amigo. E irei madr a uigo.

[]omig ei mandado.
ca uen meu amado.
E irei ma[d]r a uigo.

col. b

Ca uen uiuo 7 [s]ano.
e del rei priuado.
E irei madra uigo.

M[ia] yrmana fr[...]
comigo. ala ygreia de ui[...]
mar salido E miraremos las ondas.
M[ia] irmana fremosa treides de grado.
ala ygreia [de uigo u e o mar leuado.]
Emiraremos las ondas.
Al[]ygreia de uigou e o mar leuado.
e uerra y mia madreo meu amado.
E miraremos las ondas.

Ala ygreia de uig u e o mar salido.
[] uerra y mia madreo meu amigo.
E [...]remo[...].s ondas.

col. a

Ca uen meu amigo.
e uen san e uiuo.
E irei madr a uigo.
Ca uen meu amado.
e uen uiu e sano.
E irei madr a uigo.
Ca uen san e uiuo.
e del rei amigo.
E irei madr a uigo.

col. b

Ay de9 se sab ora meu
amigo. comeu senneira estou
en uigo. E uou namorada.
Ay de9 se sab ora meu amado.
comeu en ui[...].neira manno.
E vou namo[...]
Comeu senne[...].uigo.
e nullas ga[...].ei comigo.
E uou me na[mo]rada.

folha à direita

col. c

Comeu senneira en uigo manno.
e nullas gardas migo ñ tr[ago]
E uou namorada.
E nullas gardas nõ ei comigo.
ergas me9 ollos q̄ chorã migo.
E uou namo[rada].
E nullas g[ardas] migo ñ trago.
[er]gas me9 ollos q̄ chorã ambos.
E uou namorada.

Quantas sabedes amar
amigo. treides comig alo mar
de uigo. E bannar nos emos

[.....]
[.....]mado.
[.....]ar leuado.
[.....]emos n. o.
[.....]lo mar de uigo.
e [.....]olo meu amigo.
Ebannar nos emos. n. o.
Treides mig alo mar leuado.
e ueeremo meu amado.
Ebannar nos emos. n. o.

Eno sagrado enuigo. bay
laua corpo uelido. amor ei.

col. d

En uigo no sagrado.
baylaua corpo delgado. amor ei.
Baylaua corpo delgado
q̄ nunc ouuer amado. amor ei.
Bailaua corpo uelido.
q̄ nunc ouuer amigo. amor ei.
Que nunc ouuer amigo.
ergas no sagrad en uigo. amor ei.
Que nunc ouuer amado.
ergas en uigo no saĝdo. amor ei.

[]y ondas que eu uin
[uee]r s[...].saberedes
diz[er] por que tarda meu
amigo sē mj
[]y ondas q̄ eu uĩ mirar
seme saberedes contar
por q̄. t. m. a. s. mj

Cancioneiro da Biblioteca Nacional
(ant. Colocci-Brancuti) – Cod. 10991 (B)

Tinta preta, inicial de poema vermelha, inicial de estrofa maior e mais marcada; linhas para a notação musical (não efetuada), que aparecem irregularmente (apenas na primeira estrofe, ou então ao longo do poema; talvez faltem ou sejam apenas sugeridas).

	<i>f.269 r, col.b</i>
	Martin Codax
	1278 Ondas do mar de uigo Se uistes meu amigo
<i>f.269 v, col.a</i>	<i>f. 269v, col.b</i>
E ay de9 se uerra cedo	Cauē vyue sano E del Rey priuado hirey
Ondas do mar leuado Se uistes meu amado E ay ds' · : ~	1280 Mha irmana fremosa treydes comigo Ala igreja de uigo hu e omar salido E miraremolas ondas
Se uistes meu amigo O pr q̄ eu sospiro E ay ds'	Mha irmana fremosa Treydes degrado Ala iġia de uigo hu e omar leuado E miraremolas ondas
Se uistes meu amado O pr q̄ ey grā cuydado E ay ds'	
1279 Mandadey comigo Ca uē meu amigo E hirey madre vyuo	Ala iġia de uigo E o mar salido E uerra hi madre o meu amigo E miraremolas · : ~
Comigue mandado E uē sane vyuo hirey · : ~	Ala iġia de uigo E o mar leuado E uerra hy madro meu amado E miraremolas · : ~
Ca uē meu amado E uē uyue sano hi · : ~	
Cauē sane vyuo E del Rey amigo hirey · : ~	

f. 269v, col. b

1281 Ay d's se sabora meu amigo
Comeu senlheyra estou en vigo
E uou namorada · : ~

f. 270 r, col.a

Ay ds' se sabora o meu amado
Comeu en uigo sêlheira manho
E uou namo · : ~

Comeu sêlheira estou en vigo
E nêlhas guardas nō sō comigo
E uou na · : ~

Comeu sêlheira en uigo manho
E nulhas guardas migo nō trago
E uou na · : ~

E nulhas guardas nō e comigo
Ergas me9 olh9 q̄ chorā migo
E uou na · : ~

E nulhas guardas migo no trago
ergas me9 olh9 q̄ chorā anb9
E uou na · : ~

1282 Quantas sabedes amar amigo
Treydes comig alo mar de vigo
E banharn9 em9 nas ondas

Quātas sabedes damar amado
Treydes u9 migo ao mar leuado
E banharnosem9

Treydes comigo ao mar de uigo

f. 270 r, col.b

E ueeremolo meu amigo
E banharnosem9 · : ~

Treydes migo alo mar leuado
E ueeremolo meu amado
E banharn9 em9 nas
Nas · : ~

1283 Eno sagrade vigo
Baylaua corpo uelido
Amor ey

Ê uigo no sagrado
Baylaua corpo delgado
Amor · : ~

Hu baylaua corpo uelido
Que nūca ouūa amigo
Am' · : ~

Baylaua corpo delgado
Q̄ nūca ouūa amado
Am' · : ~

Que nūca ouūa amigo
Ergas no sagradē uigo
Am'

Que nūca ouūa amado
Ergas no uigo saġdo

f. 270 v, col.a

Amor · : ~

1284 Ay ondas q eu vin veer
se mi saberes dizer
por q̄ tarda meu amigo
sen mi

Ay ondas q̄ eu †
se mi saberes contar
por q̄ tarda meu amigo

Cancioneiro da Biblioteca Vaticana
Vat. lat. 4803 (V)

Tinta sépia, sem iniciais de estrofes coradas, ou marcadas; faltam as linhas para a notação musical.

f.139v, col. a

884 Ondas domar deuigo
se uistes meu amigo
cay de9 se uerra çedo
Ondas demar leuado
se uistes meu amado
cay d's
Se uistes meu amigo
o pr q̄ eu sospiro
cay d's
Se uistes meu amado
opr q̄ ey gr̄m cuydado
cay d's.

885 Mandade comigo
ca uen meu amigo
hirey madre uyuo
Comigüe mandado

f.139v, col.b

886 M^ha irmana fremosa treydes comygo
ala igreia de uigo
hu e o mar salido
e miraremolas ondas
M^ha irmana fremosa
treides de grado
ala i^gia de uigo
~~e o mar salido~~ [riscado]
hu e o mar leuado
emiraremolas ondas
A la j^gia de uigo
e o mar salido [salido *superposto a* leuado]
euerra hy madre
o meu amigo [amigo *superposto a* amado]
emiraremolas

A la j^gia de uigo
e o mar leuado

cauen meu amade
hirey
Cauen meu amigo
euen sane uyuo
hirey
Cauen meu amado
euen uyue senō
hirei
Cauen sane uyuo
e del rey amigo
hirey
Cauen uyue sano
e del rey priuado
hirey.

e uerra hy madre
meu amado
emiraremolas

887 Ay de9 se sabora meu amigo
comeu senlheyra estou en uigo
euou namorada
Ay d's se sabora o meu amado
comeu en uigo senlheira manho
euou namo.
Comeu senlheyra estou en uigo
enêlhas guardas nō sō comigo
euou na.

f.140r, col.a

Comeu senlheira en uigo manho
e nulhas guardas migo nō trago
euou.
E nulhas guardas nō e comigo
ergas me9 olh9 q̄ chorā migo
euou na
E nulhas guardas migo nō trago
ergas me9 olh9 q̄ chorā anb9
euou na

888 Quantas sabedes amar amigo
creydes comig alo mar deuigo
ebanharn9 em9 nas ondas.
Quantas sabedes damar amado
creydesu9 migo ao mar leuado
ebanharnosem9.
Treydes comigo ao mar de uigo
eueremolo meu amigo
ebanharnosem9.
Treydes migo alo mar leuado
eueremo lo meu amado.
ebanharn9 em9 nas.

f.140r, col.b

Hu baylaua corpo uelido
q̄ nunca ouūa amigo
am'.
Baylaua corpo delgado
q̄ nunca ouūa amado
amor.
Que ouūa amigo
ergas no sa^gdē uigo
amor.
Que nunca ouūa amado
ergas no uigo sa^gdo
amor.

890 Ay ondas que eu uin ueer
se mi saberes dizer
por que tarda meu amigo
sen mi
A dōnas q̄ eu uin uírar
semi saberes contar
por q̄ tarda meu amigo.

889 Eno sagradē uigo
 baylaua corpo uedilo
 amor ey.
 En uigo no sagrado
 baylaua corpo delgado
 amor.

3. Transcrição diplomático-interpretativa

Pergaminho Vindel

[1]

Ondas do mar de uigo
 se uistes meu amigo.
 E ay deus se uerra cedo.
 Ondas do mar leuado.
 se uistes meu amado.
 E ay deus se uerra cedo.
 Se uistes meu amigo.
 o por que eu sospiro.
 E ay deus se uerra cedo.
 [S]e uistes meu amado.
 por que ei gran coidado.
 E ay deus se uerra cedo.

[2]

Mandad'ei comigo
 ca uen meu amigo.
 E irei madr a uigo.
 []omig ei mandado.
 ca uen meu amado.
 E irei ma[d]r a uigo.
 Ca uen meu amigo.
 e uen san e uiuo.
 E irei madr a uigo.

Ca uen meu amado.
 e uen uiu e sano.
 E irei madr a uigo.
 Ca uen san e uiuo.
 e del rei amigo.
 E irei madr a uigo.
 Ca uen uiuo e sano.
 e del rei priuado.
 E irei madr a uigo.

[3]

M[ia] yrmana fr[...] comigo.
 a la ygreia de ui[...] mar salido
 E miraremos las ondas.
 M[ia] irmana fremosa treides de grado.
 a la ygreia [de uigo u e o mar leuado.]
 Emiraremos las ondas.
 A l[]ygreia de uigo u e o mar leuado.
 e uerra y mia madre o meu amado.
 E miraremos las ondas.
 A la ygreia de uig u e o mar salido.
 [] uerra y mia madre o meu amigo.
 E [...]remo[...]s ondas.

[4]

Ay deus se sab ora meu amigo.
 com eu senneira estou en uigo.
 E uou namorada.
 Ay deus se sab ora meu amado.
 com eu en ui[...]neira manno.
 E vou namo[...]
 Com eu senne[...]uigo.
 e nullas ga[...] ei comigo.
 E uou me na[mo]rada.
 Com eu senneira en uigo manno.
 e nullas gardas migo non tr[ago]
 E uou namorada.
 E nullas gardas non ei comigo.
 ergas meus ollos que chorā migo.
 E uou namo[rada].
 E nullas g[ardas] migo non trago.
 [er]gas meus ollos que chorā ambos.
 E uou namorada.

[5]

Quantas sabedes amar amigo.
 treides comig alo mar de uigo.
 E bannar nos emos [.....]
 [.....]mado.
 [.....]ar leuado.
 [.....]emos n. o.
 [.....]lo mar de uigo.
 e [.....]o lo meu amigo.
 E bannar nos emos. n. o.
 Treides mig alo mar leuado.
 e ueeremo meu amado.
 E bannar nos emos. n. o.

[6]

Eno sagrado en uigo.
 baylaua corpo uelido.
 amor ei.
 En uigo no sagrado.
 baylaua corpo delgado.
 amor ei.
 Baylaua corpo delgado
 que nunc ouuer amado.
 amor ei.
 Bailaua corpo uelido.
 que nunc ouuer amigo.
 amor ei.
 Que nunc ouuer amigo.
 ergas no sagrad en uigo.
 amor ei.
 Que nunc ouuer amado.
 ergas en uigo no sagrado.
 amor ei.

[7]

[] y ondas que eu uín [uee]r
 s[...] saberedes diz[er]
 por que tarda meu amigo sen mjn.
 [] y ondas que eu uin mirar
 se me saberedes contar
 por q. t. m. a. s. mjn

Cancioneiro da Biblioteca Nacional (ant. Colocci-Brancuti)
cod. 10991 (B)

1278	Ca uen vyu' e sano E del Rey priuado hirey
Ondas do mar de uigo Se uistes meu amigo E ay deus se uerra cedo	1280
Ondas do mar leuado Se uistes meu amado E ay deus : : ~	Mha irmana fremosa treydes comigo A la igreja de uigo hu e o mar salido E miraremolos ondas
Se uistes meu amigo O por que eu sospiro E ay deus	Mha irmana fremosa treydes de grado A la igreja de uigo hu e o mar leuado E miraremolos ondas
Se uistes meu amado O por que ey gran cuydado E ay deus	A la igreja de uigo e o mar salido E uerra hi madre o meu amigo E miraremolos : : ~
1279	A la igreja de uigo e o mar leuado E uerra hy madr' o meu amado E miraremolos : : ~
Mandad' ey comigo Ca uen meu amigo E hirey madre vyuo	1281
Comigu' e mandado E uen san' e vyuo hirey : : ~	Ay deus se sab' ora meu amigo Com' eu senlheyra estou en vigo E uou namorada : : ~
Ca uen meu amado E uen uyu' e sano hi : : ~	Ay deus se sab' ora o meu amado Com' eu en uigo senlheyra manho E uou namo : : ~
Ca uen san' e vyuo E del Rey amigo hirey : : ~	Com' eu senlheyra estou en vigo E nen lhas guardas non son comigo E uou na : : ~

Com' eu senlheyra en uigo manho E nulhas guardas migo non trago E uou na : : ~	En uigo no sagrado Baylaua corpo delgado Amor : : ~
E nulhas guardas non e comigo Ergas meus olhus que chorā migo E uou na : : ~	Hu baylaua corpo uelido Que nunca ouuera amigo Amor : : ~
E nulhas guardas migo no trago ergas meus olhus que chorā anbus E uou na : : ~	Baylaua corpo delgado Que nunca ouuera amado Amor : : ~
1282	Que nunca ouuera amigo Ergas no sagrad' en uigo Amor
Quantas sabedes amar amigo Treydes comig alo mar de vigo E banhar nus emus nas ondas	Que nunca ouuera amado Ergas no uigo sagrado Amor : : ~
Quantas sabedes damar amado Treydes uus migo ao mar leuado E banharnosemus	1284
Treydes comigo ao mar de uigo E ueeremolo meu amigo E banharnosemus : : ~	Ay ondas que eu vin veer se mi saberedes dizer por que tarda meu amigo sen mi
Treydes migo alo mar leuado E ueeremolo meu amado E banharnus emus nas Nas : : ~	Ay ondas que eu † se mi saberedes contar por que tarda meu amigo
1283	Eno sagrad' e vigo Baylaua corpo uelido Amor ey

Cancioneiro da Biblioteca Vaticana
 Vat. lat. 4803 (V)

884

Ondas do mar de uigo
 se uistes meu amigo
 cay deus se uerra çedo
 Ondas de mar leuado
 se uistes meu amado
 cay deus
 Se uistes meu amigo
 o por que eu sospiro
 cay deus
 Se uistes meu amado
 o por que ey gram cuydado
 cay deus

885

Mandad' e comigo
 ca uen meu amigo
 hirey madre uyuo
 Comigu' e mandado
 ca uen meu amade
 hirey
 Ca uen meu amigo
 e uen san' e uyuo
 hirey
 Ca uen meu amado
 e uen uyu' e senõ
 hirei
 Ca uen san' e uyuo
 e del rey amigo
 hirey
 Ca uen uyu' e sano
 e del rey priuado
 hirey.

886

M^ha irmana fremosa treydes comygo
 a la igreia de uigo hu e o mar salido
 e miraremo las ondas
 Mha irmana fremosa treides de grado
 a la igreia de uigo hu e o mar leuado
 e miraremo las ondas
 A la jgreia de uigo e o mar salido
 e uerra hy madre o meu amigo
 e miraremo las
 A la jgreia de uigo e o mar leuado
 e uerra hy madre meu amado
 e miraremo las

887

Ay deus se sab' ora meu amigo
 com' eu senlheyra estou en uigo
 e uou namorada
 Ay deus se sab' ora o meu amado
 com' eu en uigo senlheira manho
 e uou namo.
 Com' eu senlheyra estou en uigo
 e nen lhas guardas non son comigo
 e uou na.
 Com' eu senlheira en uigo manho
 e nulhas guardas migo non trago
 e uou.
 E nulhas guardas non e comigo
 ergas meus olhus que chorã migo
 e uou na
 E nulhas guardas migo non trago
 ergas meus olhus que chorã anbus
 e uou na

888

Quantas sabedes amar amigo
 creydes comig a lo mar de uigo
 e banhar nus emus nas ondas.
 Quantas sabedes d'amar amado
 creydes uus migo ao mar leuado
 e banhar nos emus.
 Treydes comigo ao mar de uigo
 e ueeremo lo meu amigo
 e banhar nos emus.
 Treydes migo a lo mar leuado
 e ueremo lo meu amado.
 e banharnus emus nas.

889

Eno sagrad' en uigo
 baylaua corpo uedilo
 amor ey.
 En uigo no sagrado
 baylaua corpo delgado
 amor.

4. *Collatio*

A comparação ('collatio') entre os três testemunhos, que trazem as sete cantigas na mesma ordem, permite a listagem de todas as variantes, sejam errôneas, sejam indiferentes (ou adiaforas), que vêm reagrupadas na tábua a seguir:

Hu baylaua corpo uelido
 que nunca ouuera amigo
 amor.
 Baylaua corpo delgado
 que nunca ouuera amado
 amor.
 Que ouuera amigo
 ergas no sagrad' en uigo
 amor.
 Que nunca ouuera amado
 ergas no uigo sagrado
 amor.

890

Ay ondas que eu uin ueer
 se mi saberedes dizer
 por que tarda meu amigo
 sen mi
 Ay ðõnas que eu uin uirar
 se mi saberedes contar
 por que tarda meu amigo.

Arquétipo ⁶	Antígrafo de BV ⁷	'Lectiones singulares' (adiáforas ou errôneas) ⁸
cantiga I		
11 <i>gran</i> (+1)	11 <i>O por que ey gran cuydado</i>	V 3=6=9=12 <i>cay deus</i> 4 <i>de mar</i> N 11 <i>Por que ei gran coidado</i>
cantiga II		
	3 <i>hirey madre vyvo</i>	V 1 <i>Mandad'e</i>
	4 <i>Comigu'e</i>	5 <i>meu amade</i> 11 <i>uyue senõ</i>
		B omite os vv.5-7 [lacuna]
cantiga III		
	1 = 4 <i>Mha</i>	
	7 om. <i>hu</i>	N 7 <i>levado</i>
	8 om. <i>mia</i>	8 <i>amado</i>
	10 om. <i>hu</i>	10 <i>salido</i>
	11 om. <i>mia</i>	11 <i>amigo</i>
		V 11 om. <i>o</i>
cantiga IV		
5 <i>Com'eu en Vigo senlheyra manho</i> (inversão)	4 <i>o meu amado</i> (+1)	
	8 <i>e nen lhas guardas</i>	N 9 <i>E vou me namorada</i> (+1)
	8 <i>non son comigo</i>	
	13 <i>non e comigo</i>	
cantiga V		
10 <i>Treydes migo a lo mar levado</i> (-1)	4 <i>damar amado</i>	V 2 = 5 <i>Creydes</i>
	5 <i>Treydes uus migo</i>	
	11 <i>veremo</i> (-1)	N 11 om. <i>lo</i> (-1)

⁶ O arquétipo, como se sabe, é demonstrado pela presença de erros, não poligenéticos, comuns a toda a tradição.

⁷ Entende-se, com isso, que os códices quincentistas italianos derivam de um mesmo exemplar comum (hoje perdido): B e V pertencem, portanto, à mesma família.

⁸ Lembremos, aqui, que as lições privativas dum manuscrito comprovam a sua independência em relação aos outros (N ≠ B ≠ V), ou então, demonstram que não se trata de um códice 'descriptus' de um outro manuscrito que ainda possuímos.

cantiga VI		B 1 = 4 <i>e</i> (om. titulus)
		V 2 <i>vedilo</i>
		13 om. <i>nunca</i>
7 <i>Hu baylava</i> (+1)		N 7 <i>delgado</i>
8 = 11 = 13 = 16 <i>nunca</i> <i>ouv'a B(V)</i>		8 <i>amado</i>
		10 <i>velido</i>
		11 <i>amigo</i>
		17 <i>ergas en Vigo no sagrado</i> (+1)
cantiga VII		
		N 4 <i>que eu vin mirar</i>
		B 4 <i>que eu †</i>
6 om. <i>sen mi</i>		V 4 <i>que eu vin virar</i>

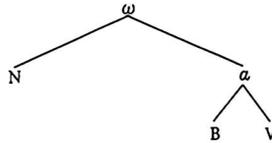
À luz dos dados evidenciados na tábua sinóptica, podemos tirar as conclusões seguintes: 1) V e B pertencem a um mesmo ramo da tradição, remontando a um antecedente comum; b) N constitui um elemento independente, e representa por si próprio os 50% da tradição conhecida; c) o arquétipo é demonstrado por dois erros de medida silábica (o verso hipémetro da cant. I,11 e o verso hipómetro da cant. V,10), bem como pela inversão da cant. IV,5).⁹

Tendo desta forma determinado, graças aos erros significativos (ou diretivos), qual é a classificação dos testemunhos, podemos, então, representar graficamente as relações entre os três manuscritos numa árvore genealógica, ou 'stemma codicum'.

⁹ Mesmo não aceitando a hipermetria da cant. I,11 (que é conjectural), os dois erros comuns das cantigas IV e V satisfazem largamente aos critérios obrigatórios para a definição do arquétipo.

5. *Stemma codicum*

Em termos rigorosamente lachmannianos, os três mss. que transmitem as sete cantigas atribuídas a Martin Codax (N, B e V), colocam-se segundo o esquema clássico da árvore bífida, a saber:



Isto significa que o Pergaminho Vindel tem o mesmo valor testemunhal que os dois manuscritos italianos, representando cada família apenas os 50% da tradição no seu conjunto (N 50% ↔ BV 50%). Por conseguinte, a tradição manuscrita das cantigas de M.Codax não passa de uma aplicação escolar e paradigmática do princípio da 'maioria estatística', em que se baseia o próprio método lachmanniano.

6. *Examinatio*

a) Ordem das cantigas nos três testemunhos:

B 1278 = V 884 = N 1	<i>Ondas do mar de Vigo</i>	(4 estr.)
B 1279 = V 885 = N 2	<i>Mandad'ey comigo</i>	(6 estr.)
B 1280 = V 886 = N 3	<i>Mia irmana fremosa treydes comigo</i>	(4 estr.)
B 1281 = V 887 = N 4	<i>Ay Deus se sab'ora meu amigo</i>	(6 estr.)
B 1282 = V 888 = N 5	<i>Quantas sabedes amar amigo</i>	(4 estr.)
B 1283 = V 889 = N 6	<i>Eno sagrad'en Vigo</i>	(6 estr.)
B 1284 = V 890 = N 7	<i>Ay ondas que eu vin veer</i>	(2 estr.)

b) Características privativas da cant.VII, que apoiam a hipótese dela ser apócrifa:

- 1) fica em último lugar nos três testemunhos; mas, em N, é com certeza «acrescentada posteriormente, quer pelo próprio, quer por outrem. E muito apressa.

Não é somente pela falta das maiúsculas, é também pela pauta mais espaçada, e o traçado menos cuidadoso que ela se destaca das outras composições» (Michaëlis 1915). Esta análise é agora confirmada pelo musicólogo Ferreira 1986.

- 2) é a única cantiga que tem duas estrofes apenas, contra as quatro, ou seis, das demais.
- 3) é a única que apresenta rimas oxitónicas, contra as rimas graves das demais.
- 4) é a única em que nunca aparece o topônimo *Vigo*, tanto na rima como no interior do verso.
- 5) é a única em que não aparece o par *amigo/amado* em rima (*só amigo* é no interior do refrão).
- 6) mesmo no que diz respeito à música, destaca-se do resto das cantigas (Ferreira 1986).

c) Grafia e forma/Escreta e língua

Divergências gráficas e formais entre os dois ramos da tradição:

	BV	N
cant.I	cedo B, çedo V ey grã B, gram V cuydado	cedo ei gran coidado
cant.II	ey B hirey vyvo comigu'e rey	ei irei vivo <c>omig ei rei
cant.III	irmana treydes igreja hu hi/hy	yrmana treides ygreia u y
cant.IV	senlheyra/senlheira manho nulhas guardas	senneira manno nullas gardas

	olh9	ollos
	anb9	ambos
cant.V	treydes	treides
	banhar	bannar
cant.VI	ey	ei
	baylava	bailava/baylava
cant.VII	mi	mjn

d) Traços gráficos e lingüísticos atribuíveis ao arquétipo

Acabamos de ver as características e as divergências dos três testemunhos; vamos evidenciar, daqui por diante, as formas lingüísticas que são concordemente atestadas pelos três manuscritos, e que, em força da lei majoritária, segundo o método lachmanniano, remontam ao arquétipo da tradição (e daí, verossimilmente, ao original perdido).

Do ponto de vista fonético e prosódico, o traço mais relevante diz respeito à conservação do -n- etimológico para marcar a nasalidade da vogal precedente: formas como *sano* e *irmana*, em lugar de *são* e *irmãa*, não deixam dúvida sobre a contagem das sílabas (*sa-no* e *ir-ma-na*, respectivamente), mesmo se, na época, o fonema nasal já se perdera.¹⁰

Do ponto de vista morfológico, mantém-se o artigo *lo, las* depois da prep. *a* (*a la igreja, a lo mar*), bem como depois da forma verbal (*miraremo-las, veeremo-lo*, com assimilação do -s final em fonossintaxe). Igualmente se conserva, em princípio da frase, a forma bissilábica *eno* < *en-no* < *en-lo* (*Eno sagrado*).

Do ponto de vista sintático, cabe sublinhar o emprego absoluto de *se* com valor interrogativo (I, 2 *se vistes meu amigo*, etc.), e de *ca* com valor enunciativo (II, 2 *ca ven meu amigo*, etc.).

7. *Constitutio textus*: estabelecimento do texto, aparato crítico e notas¹¹

		I		
I	1	Ondas do mar de Vigo,		
	2	se vistes meu amigo:		
		e ay Deus, se verrá cedo!	3	
II	1	Ondas do mar levado,		
	2	se vistes meu amado:		
		e ay Deus, se verrá cedo!	6	
III	1	Se vistes meu amigo,		
	2	o por que eu sospiro:		
		e ay Deus, se verrá cedo!	9	
IV	1	Se vistes meu amado,		
	2	o por que ey cuydado:		
		e ay Deus, se verrá cedo!	12	

Aparato das variantes substantivas

Lacunae de ms. N: 10 [S]e vistes. *O refrão vem repetido integralmente em N, enquanto BV o encurtam a partir da estr. II*: 6=9=12 Cay deus V, E ay deus B ≠ E ay deus se verra cedo N.

3 = 6 = 9 = 12 cay deus V – 4 de mar V – 11 O por que ey grã cuydado B, o por que ey gram cuydado V, por que ei gran coidado N.

Aparato das variantes gráfico-formais

3 çedo V – – 11 ei N; grã B, gram V, gran N; cuydado BV, coidado N.

Notas

v. 1 – *mar* 'ria, braço de mar', referido à ria de Vigo, aqui e em todas as ocorrências de *mar* dentro do cancionero codaciano.

v. 2 e ss. – Sobre o emprego absoluto de *se* com valor de conjunção interrogativa, veja-se Silva Dias 1959 :263.

¹⁰ Cunha 1956 fala, nos dois casos, de «arcalismo de emprego exclusivamente poético», mas não sublinha a importância deste elemento no plano prosódico.

¹¹ As notas se limitam a esclarecer, para um público de não especialistas, as palavras de compreensão não imediata, bem como o comportamento dos mss., relativamente a certas lições, que vêm acima listadas, no quadro sinóptico da 'varia lectio'. Para as questões já detidamente examinadas nos preliminares, remetemos ao exercício precedente.

v. 3 e ss. – A lição *Cay* V depende, com toda evidência, dum erro de leitura do copista, que incorre no mesmo lapso nos vv. 2 e ss. da cant.V, onde lê *C-* por *T-* inicial (*Creydes* por *Treydes*).

v. 11 – No paralelo v.8, os mss. concordam na lição *o por que eu sospiro*, com hiato intravocabular. Aqui, porém, no v.11, os dois ramos da tradição se bifurcam, dando origem a variantes substantivas. Por um lado, BV apresentam uma lição hipermétrica (+1), por outro lado, N suprime o pronome inicial, assim cometendo uma infração contra a lei do paralelismo :

v. 8 o por que | eu sospiro BV + N
v.11 o por que | ey gram cuydado BV
por que ei gran coidado N

Pela comparação entre as lições concorrentes, ressalta que o fator dinâmico se coloca no plano prosódico e formular. De fato, o verso 6(+1) reclama um acento sobre a 3ª sílaba em hiato *o por qué | eu = o por qué | ey*, conforme uma tipologia largamente documentada na lírica provençal, bem como na galego-portuguesa. O que suscitou a reação dos copistas foi a mudança, de um verso para o outro, da estrutura sintática : ‘pronome sujeito + verbo’ (*eu sospiro*) → ‘[Ø] verbo trans. + compl. objeto’ (*ey cuydado*).

Ao nível do próprio arquétipo, a difração provoca a inserção de *gran* (adjetivo formular e tópico, sugerido por *cuydado*), no intuito, seja de recuperar uma sílaba que aparentemente falta, seja de explicitar a função substantivada de *cuydado* ‘preocupação’ (particípio do verbo intrans. *cuydar*).

É também exemplar a atitude dos dois ramos da tradição perante a hipermetria do arquétipo: BV não intervêm, mostrando considerar *o por que^{ey}* em sinalefa, enquanto N elimina o pronome inicial.

II

I	1	Mandad’ey comigo,	
	2	ca ven meu amigo: e hirey, madr’, a Vigo.	3
II	1	Comigu’ey mandado ca ven meu amado: e hirey, madr’, a Vigo.	6
III	1	Ca ven meu amigo e ven san’e vivo: e hirey, madr’, a Vigo.	9
IV	1	Ca ven meu amado e ven viv’e sano : e hirey, madr’, a Vigo.	12

V	1	Ca ven san’e vivo e del-rey amigo : e hirey, madr’, a Vigo.	15
VI	1	Ca ven viv’e sano e del-rey privado: e hirey, madr’, a Vigo.	18

Aparato das variantes substantivas

1 Mandad’e V – 3 E hirey madre vyuo B, hirey madre uyuo V – 4 Comigu’e BV – 5-7 om. B – 5 meu amade V – 11 uyue senõ V. *O segundo dístico de B é formado pela junção de II 1 e III 2 (lacuna por homoteleuto). O refrão vem repetido integralmente em N, enquanto BV o encurtam a partir da estr. II: hirey BV.*

Aparato das variantes gráfico-formais

1 Mandad’ey B, Mandad’ei N – 3 E irei madr a N – 4 []omig ei mandado N – 8 san e N ; vyuo B, uyuo V – 11 uyu’e BV, uiu e N – 12 hi B, hirei V – 13 san’e vyuo B (uyuo V), san e uiuo N – 14 = 17 del Rey B, del rey V, del rei N – 16 vyu’e B, uyu’e V, uiuo 7 N.

Notas

v.1 *Mandad’ey* ‘tenho notícias, recebi recado’ (cf. Bernal de Bonaval, IX 2/13 «Ca novas mi disseron ca ven o meu amigo/amado» e 10/14 «e and’eu muy leda poys tal mandad’ey migo/ poys migu’è tal mandado»). A lição de V *mandad’e* pode interpretar-se como redução fonossintática do verbo *é < ei < IIABEO* seguido por consoante, fenómeno que é documentado em vários dialetos portugueses modernos (cf. Leite de Vasconcelos 1970:93). Esta interpretação, que deslocaria a variante de V do plano das substantivas para o plano das formais (variante morfossintática), baseia-se na comparação com o sintagma análogo *non ey comigo* (cant. IV, v.13), que os apógrafos italanos BV transmitem na forma *nõ e comigo*.

v. 8 = 13 *san’e*, cf. v. 11 = 16 *sano*: «Como *irmana*, *sano* era arcaísmo de emprêgo exclusivamente poético, pois ao tempo o -n- já perdera o seu valor fonémico» (Cunha 1956:163). Claro que *sano*, com respeito a *são*, é bissilábico, como exigem a medida do verso, e a colocação do adjetivo em correspondência de *amado e privado*.

v. 14 *del-rey* – O relicto do artigo definido *el* emprega-se, hoje ainda, antes de *rey* na fórmula cristalizada *el-rey*; antigamente, o uso estendia-se a outros vocábulos como *conde* ou *alcalde* (Nunes 1975:252). No v.14, Michaëlis (1915:268) propõe corrigir *del-rey valido*, com base na perfeita equivalência dos sintagmas estereótipos *del-rey valido/del-rey privado*, ambos frequentes na língua dos poetas galego-portugueses; deste jeito, eliminar-se-ia a única ocorrência isolada de *amigo* no cancionero de Codax, pois o par *amigo/amado* neste sempre aparece como binômio inscindível.

Apesar das argumentações, por si sugestivas, a proposta da Michaëlis não pode ser aceita pela sua arbitrariedade, com respeito ao acordo unânime da tradição manuscrita.

III

I	1	Mia irmana fremosa, treydes comigo	3
	2	a la igreia de Vigo, hu é o mar salido: e miraremo-las ondas.	
II	1	Mia irmana fremosa, treydes de grado	6
	2	a la igreia de Vigo, hu é o mar levado: e miraremo-las ondas.	
III	1	A la igreia de Vigo, hu é o mar salido,	9
	2	e verrá hy, mia madre, o meu amigo: e miraremo-las ondas.	
IV	1	A la igreia de Vigo, hu é o mar levado,	12
	2	e verrá hy, mia madre, o meu amado: e miraremo-las ondas.	

Aparato das variantes substantivas

Lacunas do ms. N: 1 fr[...] comigo – 2 de uif[...] mar salido – 7 A I[...] ygreia – 11 [...] uerra y – 12 E [...]remo[...] ondas. O refrão vem repetido integralmente em N, enquanto BV trazem, respectivamente, nos vv.9 = 12, E miraremolas (B), e mir(r)aremolas (V).

1 = 4 Mha BV – 5 ~~o mar salido~~ riscado e corrigido para hu e o mar levado V – 7 om. hu BV; levado corr. para salido V; o mar levado (: amado) N (erro de inversão) – 8 om. mia BV; amado corr. para amigo V, amado N – 10 om. hu BV – o mar salido (: amigo) N (erro de inversão) – 11 om. mia BV; madr'o B, madre V (om. o); amigo N.

Aparato das variantes gráfico-formais

1 yrmana N; comygo V – 2 ygreia N – 3 = 6 = 9 E miraremos las ondas N – 4 treides VN – 5 ygreia N; u N – 7 jgreia V, ygreia N – 8 hi B, hy V, y N – 10 jgreia V, ygreia N; de vig u N, de vigo BV – 11 hy BV, y N – 12 mirraremolas V.

Notas

v. 1 = 4 Mha BV pode ser ambíguo, pois esta grafia é válida tanto para a forma átona proclítica *ma*, quanto por *mia* monossilábico com ditongo crescente, isto é *myá* (Nunes 1975 : 243, Silva Neto 1988 : 414, Ramos 1993:239). A variante de N, *mia*, com ditongo decrescente, isto é *mía* (donde procederá *minha*), permite ler *mí-irmána fremósa* com diessinaléfa (Menichetti 1993:290-1), interpretação que prosodicamente parece preferível a *miá | irmána fremósa* com hiato. || *irmana* 'companheira, amiga': trissilábico, com conservação do -n- intervocálico (cf. *sano* II 8 e nota). || *treydes* 'vinde' < **tragere* < TRAHERE. Formas derivadas de **tragere* são documentadas no Norte do Trás-os-Montes por Leite de Vasconcelos 1970:117. A lição *creydes* de V depende da má leitura do T- inicial, como já assinalado na nota ao refrão da cant. I, *cay Deus ≠ E ay Deus*.

v. 2 *a la* = à, cf. cant. V, v.2 e nota. || *igreia de Vigo*: provavelmente, trata-se de «la iglesia de Sta Maria de Vigo, que hoy subsiste en el mismo lugar, en una altura y a orillas de la ría, aunque transformada arquitectónicamente. De la iglesia (...) románica construída en el siglo XII, probablemente, y que hubo de ceder su puesto a otro edificio gótico, a su vez suplantado por el actual, de estilo neo-clásico, queda en Vigo un precioso resto escultorio, que representa en alto relieve al Salvador...» (Oviedo y Arce 1916:104, nota 17). || *salido e levado* (v.5) 'agitado, embravecido', dito do mar; o par sinonímico é tópico nas marinhas galego-portuguesas.

v. 3 e ss. *miraremo-las*: o -s final do verbo é assimilado em fonossintaxe antes do artigo definido *las*, segundo atestam os apógrafos italianos (≠ *miraremos las* N). Cf. cant. V, vv. 8 = 11 *veeremo-lo*, desta vez concordemente transmitido por BV + N. Sobre este tipo de assimilação cf. Leite de Vasconcelos 1970:108.

v. 4 *de grado* 'de boa vontade, de bom grado'.

v.8 *mia madre*: vocativo, correspondente a *mia irmana* dos dois primeiros dísticos. A interpretação *madr'e* – sendo dois os sujeitos, a madre e o enamorado – não apenas é «extranhável» (Michaëlis RFE II 269), mas inaceitável do ponto de vista tanto lógico como estrutural. || *madre* é arcaísmo de emprego habitual, em lugar de *mãe*, nas cantigas galego-portuguesas. || y < lat. *īa*'áí, nesse lugar'.

IV

I	1	Ay Deus, se sab'ora meu amigo	3
	2	com'eu senlheyra estou en Vigo. E vou namorada.	
II	1	Ay Deus, se sab'ora meu amado	6
	2	com'eu senlheyra en Vigo manho. E vou namorada.	

III	1	Com'eu senlheyra estou en Vigo	9
	2	e nulhas guardas non ei comigo. E vou namorada.	
IV	1	Com'eu senlheyra en Vigo manho	12
	2	e nulhas guardas migo non trago. E vou namorada.	
V	1	E nulhas guardas non ei comigo	15
	2	ergas meus olhos, que choran migo. E vou namorada.	
VI	1	E nulhas guardas migo non trago	18
	2	ergas meus olhos, que choran ambos. E vou namorada.	

Aparato das variantes substantivas

Lacunae do ms. N: 5 en ui[...]neira – 6 E vou namo[...] – 7 senne[...] uigo – 8 e nullas ga[...] ei. *O refrão vem abreviado em BV a partir do v. 6 E vou namo, e depois* 9 = 12 (E vou V) = 15 = 18 E uou na.
4 o meu amado BV – 5 Com'eu en uigo senlheyra manho BV, com eu en ui[...]neira manno N – 8 e nen lhas guardas non son c. BV – 9 E uou me namorada N – 13 non e comigo BV.

Aparato das variantes gráfico-formais

1 = 4 se sab ora N – 2 com eu N; senneira N – 5 com eu N; senlheyra BV, [sen]neira N; manno N – 7 com eu N; senlheyra B, senne[...] N; 8 nullas ga[...] ei c. N – 10 com eu N; senlheyra BV, senneira N; manno N – 11 = 13 = 16 nullas gardas N – 14 = 17 olh9 BV, ollos N; chorã BVN – 17 no trago B – 18 anb9 BV.

Notas

- v. 1 = 3 se, cf. supra, cant. I, 2 e nota.
v. 2 *senlheyra* 'sozinha', cf. supra, o parágrafo sobre Grafia e forma/Escrita e lingua.
v. 5 – A inversão *com'eu en Vigo*, concordemente atestada pelos três mss. (erro de arquétipo), altera não apenas a identidade das duas 'bases' nos versos paralelos, mas também a acentuação do verso. || *manho* < lat. MANEO 'estou, fico'.
v. 8 = 11 = 13 = 16 *guardas* 'proteção, amparo; pessoas de vigilância'.
v. 11 *trago* < *TRAGO por lat. TRAHO 'levo'; cf. *treydes* III 1 ss., aí com valor de imperativo do verbo 'vir'.
v. 14 = 17 *ergas* 'exceto, senão': rara variante da prep. *ergo*, de uso comum nos textos medievais (Cunha 1956 :116). Cf. cant. VI, vv. 14 = 17.

V

I	1	Quantas sabedes amar amigo,	3
	2	treydes comig'a lo mar de Vigo. E banhar-nos-emos nas ondas.	
II	1	Quantas sabedes amar amado,	6
	2	treydes comigo a lo mar levado. E banhar-nos-emos nas ondas.	
III	1	Treydes comigo a lo mar de Vigo,	9
	2	e veeremo-lo meu amigo. E banhar-nos-emos nas ondas.	
IV	1	Treydes comigo a lo mar levado,	12
		e veeremo-lo meu amado. E banhar-nos-emos nas ondas.	

Aparato das variantes substantivas

Lacunae do ms. N: 3 E bannar nos emos [...] – 4 [...]mado – 5 [...]ar levado – 6 [...]emos n.o. – 7 [...]lo mar de uigo – 8 e[...]o lo meu amigo. *O refrão vem abreviado em BV nos vv. 6 = 9 E banharnosem9, e 12 E banharn9 em9 nas; em N, nos vv. 6, 9 e 12 E bannar nos emos n.o.*
2 = 5 creydes V – 4 damar amado BV – 5 treydes uus migo B, creydes uus migo V – 10 treydes migo BV, treides mig N – 11 ueremo BV; om. lo N.

Aparato das variantes gráfico-formais

2 treides N; comig a BVN – 3=9=12 bannar N – 5=7 ao mar BV – 10 treides mig N – 12 E banharn9 em9 nas / Nas B.

Notas

- v. 1 = 4 *Quantas* 'todas as que, vós todas que'. || A eliminação da variante *d'amar* BV, que remonta ao antígrafo comum dos dois mss., é necessária não apenas com vista à lição concorrente de N, mas também para o respeito da identidade formular entre *amar amigo* e *amar amado*.
v. 2 = 5 = 7 = 10 *treydes* 'vinde', cf. cant. III 1 e nota; *creydes* é erro privativo do ms. V. Devido à estrutura paralelística da cantiga, a 'base' *Treydes comig'alo mar* deveria se repetir idêntica nas quatro ocorrências que lhe competem. A tradição oferece, porém, uma dispersão de variantes, quer adiaforas, quer errôneas, típica de um quadro difrativo: cf. 5 *Treydes uus migo ao BV* (falta N), onde *uus* parece resultar da

leitura errada dum compêndio; 7 *Treydes comigo ao BV* (falta N); 10 *Treydes migo alo mar*, BV, *Treydes mig alo mar* N (-1). O segmento interessado diz respeito ao pron. *comigo/migo*, seguido por *alo/ao*; a difração apontaria para um originário **Treydes migo | alo mar...*, com dialefe; mas a lição do v.2, com sinalefa até graficamente assinalada (*comig'alo*), tem o acordo unânime da tradição e, portanto, em termos lachmannianos, a garantia dele remontar, senão ao original, pelo menos ao arquétipo. A comparação entre trechos similares no cancionero de Codax não é, aliás, concludente: o sintagma *Treydes comigo* aparece na c.III 1 ss., enquanto a alternância *migo/comigo* está incluída na própria estrutura da c.IV. || *a lo*: estágio linguístico em que ainda se conserva a consoante do artigo precedida da preposição (hoje *ao*, como em BV aos vv. 5 = 7 *ao mar*). Cf. cant. III, v. 2 ss. *a la > aa > á*. Em todas as ocorrências, as formas *a la*, *a lo* valem, evidentemente, por duas sílabas.

v.8 *veeremo-lo*: o -s final do verbo é assimilado antes do artigo, que conserva o l-; cf. *miraremo-las* no refrão da cant. III.

v. 10 *treydes migo* (≠ *comigo*): erro comum a toda a tradição (hipometria), que garante, entre outros, a existência do arquétipo.

v. 11 O verso é hipométrico na inteira tradição, mas por razões diferentes: os mss. BV apresentam a forma monossilábica do verbo *ver*, em lugar de *veer* < lat. *VIDERE*, enquanto N suprime o artigo antes de *meu amado*.

v.12 A emenda do copista de B, neste único lugar, sugere uma leitura do refrão em dois versos distintos (*E banhar-nos-emos / nas ondas*).

		VI		
I	1	Eno sagrad'en Vigo		
	2	baylava corpo velido. Amor ey.	3	
II	1	En Vigo, no sagrado,		
	2	baylava corpo delgado. Amor ey.	6	
III	1	Baylava corpo velido,		
	2	que nunc'ouver'amigo. Amor ey.	9	
IV	1	Baylava corpo delgado,		
	2	que nunc'ouver'amado. Amor ey.	12	

V	1	Que nunc'ouver'amigo,		
	2	ergas no sagrad'en Vigo. Amor ey.	15	
VI	1	Que nunc'ouver'amado,		
	2	ergas no Vigo sagrado. Amor ey.	18	

Aparato das variantes substantivas

O refrão vem transcrito de forma abreviada, em BV, a partir do v.6 (Amor).

1 e vigo B (*om. titulus*) – 2 corpo vedilo V – 4 E B (*om. titulus*) – 7 Hu baylava BV; corpo delgado (≠ velido) N (*erro por inversão*) – 8 amado (≠ amigo) N (*erro por inversão*) – 10 velido (≠ delgado) N – 11 amigo (≠ amado) N – 13 *om. nunca* V – 17 ergas em vigo no sagrado N.

Aparato das variantes gráfico-formais

1 sagrad e BV, sagrado en N – 3 ey BV, ei N – 6 = 9 = 12 = 15 = 18 ei N – 8 = 11 = 13 = 16 nunca ouvera a. BV, nunc ouvera a. N – 10 bailava N – 14 sagradē BV, sagrad en N.

Notas

v. 1 *eno* < *en + lo* (hoje *no*, por aférese). || *sagrade* B, cf. v.4 E do ms.B, igualmente sem abreviatura de nasal.

v. 2 *velido* 'lindo, formoso'; é adjetivo tópico nas cantigas galego-portuguesas, onde alterna com *louçano*, *loado* e *fermoso*. Deriva do lat. *BELLUS*, através de **bellitu(m)*, cf. DCECH s.v. *bello*. Sendo o lexema exclusivo da área ibérica, não é entendido pelo copista de V, que transcreve *vedilo*.

v. 5 *delgado* 'fino, esbelto' (< lat. *DELICATUM*); sinônimo de *velido*, emprega-se nas mesmas locuções.

v. 17 A lição de N apresenta uma hipermetria insanável, em face do arcaísmo sintático de BV, com a antecipação do topônimo relativo ao subst. do qual logicamente depende (cf. Spaggiari 1980b : 401). Esta construção sintática é provavelmente sugerida pela necessidade de manter a correta alternância das 'caudas' na estrutura paralelística.

VII

I	1	Ay ondas que eu vin veer,		
	2	se mi saberdes dizer por que tarda meu amigo sen mi.	3	

- II 1 Ay ondas que eu vin v[...]ar,
 2 se mi saberedes contar
 por que tarda meu amigo sen mi. 6

Aparato das variantes substantivas

Lacunas do ms. N: 1 [...]y ondas, 2 s[...] saberedes, 4 [...]y ondas. O refrão vem na íntegra no v.3, enquanto os mss. o encurtam no v.6: por que tarda meu amigo BV, por q.t.m.a.s. mjn N.

4 Ay dōnas V – que eu † B (*crux*), que eu vin uírar V, que eu vin mirar N.

Aparato das variantes gráfico-formais

3 = 6 mi BV, mjn N – 5 se me N.

Notas

v. 2 *mi* < lat. *MIHI*: forma arcaica derivada do dativo latino, largamente atestada em função de compl. indireto, tanto em sede tônica como átona; cf. *sem mi* no refrão.

v. 4 *v[...]ar*: a difração foi examinada no exercício precedente, ao qual remetemos. O verbo em rima é, de qualquer forma, sinónimo de *veer*.

y ondas que eu uin
 se mi saberedes
 por que tarda meu
 amigo se mi
 y ondas q eu uí mirar
 se me saberedes contar
 por q . t . m . a . s . m j n

A lírica de Camões e os métodos da moderna crítica textual

MAURIZIO PERUGI

A utilização, na crítica textual, de critérios pertencentes à lingüística geral e comparada, constitui um dos progressos mais importantes no âmbito da filologia medieval e moderna.

Com certeza, a introdução de parâmetros lingüísticos rigorosos na fixação dum texto crítico resulta fundamentalmente estranha às escolas metodológicas enfocadas na socioliteratura ou mesmo na teoria zumthoriana da 'mouvance', moda cultural que intenta renovar a crítica bédieriana com argumentos que merecem bem menor confiança.¹

No Brasil, a existência duma robusta tradição de estudos lingüísticos é que sempre tornou mais fácil, e quase mais natural, a inserção de categorias lingüísticas na prática ecdótica. Com respeito à lírica camoniana, as pesquisas sobretudo de Emmanuel Pereira Filho e de Celso Cunha proporcionaram um fundamento sólido para a constituição duma edição crítica confiável, na qual está desde há muito tempo a trabalhar o professor Leodegário A. de Azevedo Filho.²

Emmanuel Pereira Filho é quem introduziu a distinção entre *variantes externas* e *internas*, fazendo-as corresponder de forma explícita à dicotomia saussuriana de 'significante' e 'significado'. Do ponto de vista metodológico, esta distinção importa umas reflexões. Em primeiro lugar, ela corresponde exatamente à outra entre variantes 'formais' e 'substantivas', a qual constitui um dos fundamentos da ecdótica românica a partir da edição da *Vie de Saint Alexis*, publicada por Gaston Paris em 1872 (cf. supra, pp. 60-61).

Em segundo lugar, ela traz à lembrança a prática de cisão entre significante e significado que se revela própria de alguns processos de recodificação descritos, a partir dos anos 70, nos âmbitos essencialmente da filologia provençal e médio-inglesa. Aqueles processos explicam-se a partir duma consideração lingüística da crítica textual, que se baseia no conceito de fator dinâmico (cf. supra, p. 79).

1. Os fatores dinâmicos

Chama-se assim todo elemento lingüístico instável do ponto de vista, quer diacrônico, quer diatópico, cuja recodificação pelos copistas importa uma inovação no texto originário (esta definição, como é sabido, permite conceber e utilizar, de uma forma mais produtiva, a velha categoria lachmanniana do 'erro').

Como repetidas vezes já foi assinalado por LAF, «o regime dos encontros vocálicos (...) deve ser objecto de constante estudo, pois bem se sabe que muitos versos foram alterados por supostas correcções métricas, quando não o foram por incompreensão de certas formas lingüísticas ou por censura religiosa preventiva» (LAF 1990 :77). Esta passagem resume de forma bem clara as causas principais que podem explicar uma boa parte do dinamismo inerente à tradição manuscrita da lírica camoniana.

Vale a pena recordar que, além da pátina lingüística própria de cada manuscrito,³ outros fatores lingüisticamente redundantes desenvolvem, na transmissão da lírica camoniana, um papel muito importante, a partir dos chamados 'aperfeiçoamentos' estilísticos, contribuindo assim para a constituição dum verdadeiro diassistema.

Vejam-se, por exemplo, C 1.27 *não foi soberbo nunca o pensamento* → *Nunca soberbo foy o p. FS*, «certamente para evitar a negativa pleonástica» (LAF: outro exemplo em C 1.75); C 1.43 *de ávida sede morto estou no rio LF, Jur.* → *De sede morto estou posto num rio RH, RI* → *Morto de sede estou posto em hum rio FS*. Continuando a falar no texto de FS, aproveitamos a ocasião para assinalar um bom exemplo de falsa 'lectio difficilior', no género daquelas estudadas por Barbara Spaggiari.⁴ Com efeito, LF e as duas primeiras edições trazem em C

¹ À 'mouvance' também sucumbiu (ainda que, felizmente, de forma descontínua) um estudioso como Celso Cunha, influenciando, por sua vez, Luciana Stegagno Picchio.

² *Lírica de Camões*, 1985-. Advirta-se que a presente nota só tem como objeto de análise os Sonetos (=S) e as Canções (=C). As demais siglas que aqui se empregam, correspondem às abreviaturas utilizadas pelo prof. Leodegário: CrB = Cancioneiro de Cristóvão Borges; FS = Manuel de Faria e Sousa, *Rimas Várias*; FT = Canc. Fernandes Tomás; Jur. = Manuscrito Juromenha I; LF = Canc. de Luís Franco Correa; Lus. = *Os Lusíadas*; M = Canc. da Real Academia da História, de Madrid; PR = Índice do Canc. do Padre Pedro Ribeiro; RH = *Rhythmas*, edição de 1595; RI = *Rimas*, edição de 1598; TT = Ms. 2209 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo. As referências completas encontram-se na Tábua de abreviaturas.

³ Incluindo, como é óbvio, os espanholismos frequentes em vários manuscritos e textos impressos, como CrB, as duas primeiras edições das Rimas, Jur, FS (por exemplo, *largo* em vez de *longo*). Além disso, como é sabido, FS elimina as formas arcaico-populares (como *cudar* ou *antre*) e privilegia a ortografia fonética.

⁴ Cf. Spaggiari 1993; Ead. 1998a: 51-53.

1.95 *Não te espantes, Sisifo, de este alento*, sendo esta pronúncia justificada por um conhecido estudo do Celso Cunha.⁵ Só FS, com o evidente propósito de corrigir o ritmo do verso, alterou a ordem das palavras em *Sisifo, não te espantes deste alento*, sendo tal emenda acolhida na edição de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira (1932), sem qualquer análise crítica do problema.

Após exame cursório dos três primeiros volumes da edição crítica organizada pelo prof. Leodegário, podemos arranjar os fatores dinâmicos presentes na tradição da lírica camoniana no esquema seguinte:

1. fatores prosódicos: hiato, crase;
2. fatores métricos: toda escansão diferente do decassílabo heróico, considerado este como padrão;
3. fatores gráficos (ou icônicos), cada vez que uma grafia facilita a troca ou a metamorfose da lição originária;⁶
4. fatores morfolexicais, correspondendo a morfemas ou lexemas a ponto de serem marginalizados ou eliminados do sistema;
5. fatores sintáticos;
6. fatores ideológicos, essencialmente a censura religiosa.

Damos em continuação alguns exemplos significativos de recodificação, limitando-nos aos fatores de maior interesse lingüístico.

1.1. Fatores prosódicos

Os estudos sobre a mudança das estruturas prosódicas entre os séculos XV e XVI, que se devem essencialmente a Celso Cunha, permitiram ao prof. Leodegário a individualização, no conjunto da transmissão da lírica camoniana, duma extensa fenomenologia que abrange fatores prosódicos como o hiato intervocabular e outro intravocabular. A tendência para anular o hiato, visível até num mesmo autor (é o caso do Bernardim Ribeiro), generaliza-se em Camões desde a 'editio princeps' das *Rimas*, constituindo um dos fatores dinâmicos mais evidentes no processo de recodificação do texto lírico.

Na linguagem dos trovadores medievais, como bem mostrou Celso Cunha em seus estudos, a norma é mesmo o hiato, nos encontros de *e* conjunção, que

⁵ Cf. Cunha, 1982b.

⁶ Por exemplo, em S 5.11 «o -n- riscado, em LF, parece sugerir que a forma seja *invisível por invisível*» (LAF), o que pode bem explicar a divergência, nos outros testemunhos, entre *impossível* (CrB) e *invisível* (M, donde a tradição impressa); cf. C 9.84 *invesíveis* (Jur.): *inveníveis* (RI,FS).

conjunção ou pronome, *se* conjunção, com vogal seguinte átona ou tônica.⁷ Embora nestes casos a norma na poesia épica de Camões seja, bem ao contrário, a ocorrência de crase ou de sinalefa, não são poucos os exemplos de hiato que se encontram, em situações análogas, na lírica camoniana: trata-se evidentemente de arcaísmos, que até por vezes os manuscritos, e sobretudo a tradição impressa, procuram eliminar, no intento de se ajustarem a um novo modelo métrico-prosódico mais conforme com a evolução lingüística e os cânones maneiristas.

Como Emmanuel Pereira Filho o tinha lucidamente salientado (1974b: 61-62), estas correções são entre as mais típicas não só da tradição conjectural do séc. XVII, como das tendências corretivas do próprio FS. Uma e outra são, aliás, uma decorrência necessária das diretrizes que assume a versificação portuguesa ao longo dos séculos XVI e XVII. Isto já se pode ver muito bem nas «indicações de leitura» (ou seja, grafemas de elisão) que Jorge de Sena apontou como um dos traços dominantes da índole corretiva de RI.

A partir do chamado Manuscrito Apenso (=MA), efetivamente colado a um exemplar de RH, que se encontra na Biblioteca Nacional de Lisboa, a segunda edição das *Rimas* de Camões (=RI) acrescentou à 'editio princeps' RH, para além dos três textos éditos em vida de Camões, cerca de 70 composições inéditas, algumas das quais são suspeitas ou inteiramente alheias. Foi crença corrente da crítica que esta segunda edição é melhor do que a primeira: Sena 1980a:37-38 mostra, porém, que ela foi sobretudo corretiva, no sentido de emendar eufonicamente os versos e de submetê-los a uma mais rigorosa censura.

Com efeito, RI usa e abusa dos apóstrofes, representando quase sempre os encontros fonética e versificatoriamente solúveis em sinalefa, com grafema de elisão. Opina Jorge de Sena que estas indicações (que, em alguns poemas, chegam a ser 40% das emendas introduzidas) devem ter resultado de críticas que terão circulado acerca da «má metrificação» de Camões, ou do descuido com que os poemas teriam sido copiados e impressos.⁸

Quanto a FS, Emmanuel Pereira Filho assinala na *Ode ao Conde do Redondo* um caso exemplar de correção. No v.22 o poeta imprimiu *Em virtude*,

⁷ Cf. os oito estudos de Celso Cunha publicados em época vária, e reunidos em Cunha 1982a. Com relação ao regime dos encontros vocálicos, cf. ainda LAF 1982 (sobre dois poetas do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende).

⁸ «Estas críticas eram perfeitamente naturais, quando décadas haviam passado sobre o sistema fonético da metrificação em que Camões se formara, usando o hiato como recurso expressivo (ou elidindo-o violentamente sempre que ao verso isso interessasse), e quando o ouvido e os olhos dos leitores de poesia avançavam já para os hábitos barrocos de uma sólida e consonântica metrificação» (Sena 1980a:37-38).

sciências, e conselho, mas já o Manuscrito Apenso leva *Em virtude, sciencia e em conselho*, corrupção que passara a RI e à edição de 1607 por Domingos Fernandes, donde o recolhe FS, estampando *Em virtude, e em ciencia, e em conselho*.⁹

Um claro exemplo de hiato corrigido por FS encontra-se em C 1.100 *como o | avaro a quem o sono pinta*: FS acrescenta o monossílabo *Bem* no início do verso, em leitura totalmente recusável. Comportamento análogo de FS, por exemplo, em S 10.5 *Por todo o Oriente tão temido* (RI) → *Este por todo o Oriente tão temido*.¹⁰

Ora bem, uma fenomenologia análoga já se encontra não só nos trovadores galego-portugueses, mas sim tanto nos trovadores provençais como em Chrétien de Troyes e em outros muitos autores em língua d'oïl. Em face desta modalidade específica de recodificação, torna-se a ecdótica, tal como a escultura, uma 'arte de tirar':¹¹ ou seja, de eliminar rípios, monossílabos ou dissílabos, com função de preencher o verso, mas também ampliações ou substituições lexicais, tudo isso tendo sido intercalado no texto com intento de restaurar a medida silábica, perturbada por motivo de uma elisão ou crase: transformações que, embora sejam todas perfeitamente naturais do ponto de vista linguístico e prosódico, acabam por alterar a integridade do texto originário.

A fenomenologia dos fatores prosódicos compreende, no Camões lírico, os seguintes casos principais:

- Sinalefa ou crase: sinalefa de vogal tônica seguida de vogal átona, do tipo *Está o*, que já vem na lírica trovadoresca. Interessante, neste âmbito, o tratamento da forma *ũa*, que pode ser tanto sinerética como dissilábica.¹² A sinalefa, figura prosódica oposta ao hiato, funciona, às vezes, também como fator dinâmico; veja-se o soneto XXII, v.7 *quanto maior é a bem-aventurança*, lição de LF, que em MA aparece recodificada desta forma: *Que quanto é mor a bem-aventurança*.¹³
- Hiato interverbal: além do regime relativo a *que, se*, note-se o encontro entre vogais átonas, do tipo S 4.5 *Polas praias do Indico Oceano* CrB,LF,Jur.

⁹ Mediante esta correção, FS atinge uma «perfeita simetria no tocante à preposição e à conjunção» (Pereira Filho, 1974b:100; cf. Id. 1974a : 244; LAF 1988:27).

¹⁰ Neste mesmo soneto FS não aceita os outros hiatos *só agora* no v.7, *está aqui* no v.8 [diferente a escansão de LAF, que acha que o hiato está em *já em*], *chora*|-o no v.11.

¹¹ Esta similitude já tive ocasião de sugerir-la na minha edição *Le canzoni di Arnaut Daniel*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978.

¹² Cf. C 2.3 *ua ilha*, que a tradição impressa corrigiu acrescentando o monossílabo *lá* (outros exemplos em 9.61,8.29).

¹³ A condensação, numa só sílaba métrica, de vogal tônica seguida de vogal átona, que já vem da lírica trovadoresca, também aparece n'Os *Lusladas*, cf. III 10, VIII 11.

+ RH,RI → *Por uma praia do Indico Oceano* FS;¹⁴ entre vogal nasal (*sem, nem, etc.*) e vogal átona: C 4.2 *do Oriente as portas vem abrindo* LF,RH → *vinha abrindo* RI,FS (*Oriente* é normativo em *Lus*). Quanto a *nem*, cf. S I 11, onde a tradição opõe *nem as ágoas claras e nem ágoas claras*.¹⁵ O tratamento após *com* não é constante.

- Hiato intraverbal: bem como n'Os *Lus*, temos diérese no emprego de *saúdoso, saúdade, súaive, Viriato*, etc.

Desde um ponto de vista metodológico, os exemplos de hiato mais interessantes na tradição da lírica camoniana talvez sejam aqueles relativos à conjunção *e*, a partir do possível hiato em S 5.5 *dia e | hora*¹⁶ como neste exemplo, também discutível, n'Os *Lus*. I,78 *E entrando assi a falar-lhe, a tempo e horas*. Cf. S 7.6 *os olhos terrestres e a figura*, também fator métrico (cf. supra, pp. 74, 163), que a tradição impressa modifica em *a tua peregrina fermosura*: bem certo é que n'Os *Lus*. a norma não é o hiato, em tais casos, mas a sinalefa.¹⁷

Um caso exemplar é C 1.61, onde só o ms. LF guarda o duplo hiato *E | assi ganho, e perco | a esperança*, ao passo que no resto da tradição os copistas conseguiram eliminar ora um hiato, ora outro, empregando soluções diferentes: Jur. corrigiu para *Assi que ganho*; RH,RI trocaram *esperança* por *confiança* (donde FS, com degradação suplementar: *E assi ganho, e assi perco a confiança*).¹⁸

Em C 3.4 é preciso escolher entre o hiato inicial, presente na tradição manuscrita: *e o marmóreo colo, o branco peito* LF,M; e o hiato intervocabular O *marmórëo colo, e branco peito* em RH. Certo é que o resto da tradição impressa

¹⁴ O hiato entre vogal tônica e átona seguinte não é estranho a *Os Lus.*, bem como os encontros de vogais átonas (inclusive os que interessam -o, -a finais), cf. II,57 *Do | Inferno, e | o vento lhe obedece*.

¹⁵ Celso Cunha mostra a combinação de *nem* com *as* em alguns exemplos colhidos na linguagem trovadoresca de Charinho e num exemplo do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Mas esta combinação, embora documentada desde a época arcaica, não existe nos *Lus.*, onde por outro lado sempre temos hiato interverbal no encontro de *sem* mais vogal. Cf. ainda *Lus*. I,93 *Sem achar resistência nem defesa*; S 8.14 *E eu não quero a morte sem a pena*; S 9.12 *nem essa com hiato*; C 1.22, 5.62.

¹⁶ No v.2 do mesmo soneto, o ms. LF pressupõe um hiato interverbal *e a dourada lua*, encontro vocálico de difícil explicação: o editor prefere, porém, *com a dourada lira* de CrB + M, onde não há eclipse em *com a*.

¹⁷ A propósito, e como exceção, veja-se *Lus*. III,44 *E as que o Termodonte já gostaram*, podendo também o hiato ser após *que*. A mesma ambigüidade em C 1.71 *E afora este mal que eu merecia*. Outro caso discutível no soneto XXVI 14. Cf. ainda o soneto VIII 14, com as duas leituras possíveis e *eu* ou *quero a*.

¹⁸ O hiato intervocabular, em alternativa, poderia estar no encontro *ganho | e* com pausa melódica marcada pela vírgula. O mesmo hiato inicial *e | assi(m)* ocorre, porém, em C 3.77 e *assi, de enleada, a esperança*, que FS alterou em *E de enleada assi minha esperança*.

não conhece a conjunção inicial (*O colo de cristal, o branco peito* RI,FS); além disso, FS diz conhecer dois mss. com a variante *marmóreo*:¹⁹ mas, «porque era duro termino este, lo mudó el P. con mucho juicio».

C 6.34 e | *as gárrulas aves* LF¹ + C, respeitado pela tradição impressa, aparece emendado tanto em Jur. (*porque as gárrulas aves*) e nos seus descendentes, como em FS (*Ali as gárrulas aves*).²⁰

Esta aversão marcada da tradição impressa em face dos hiatos ocasiona às vezes soluções conformes com uma espécie de ultrapetrarquismo, como em C 8.11 *Riso suave e oulhar sereno* (LF,TT) que RH,RI,FS prolongam em *Riso brando, e suave; olhar sereno*. Trata-se de um caso muito claro de dinamismo ocasionado por um duplo fator dinâmico, a saber, um hiato e o acento sáfico do verso: com efeito, a inserção do adj. *brando* remedeia os dois problemas ao mesmo tempo.²¹

Além da inserção de um monossílabo alheio, e do alongamento ou da substituição de uma palavra por outra metricamente mais adequada (trata-se geralmente de um sinônimo),²² a fenomenologia da recodificação anti-hiática pressupõe uma modalidade mais rara, que funciona a nível sintático: um exemplo em C 9.96, onde só o ms. Jur. é que guarda a lição originária *quelenganava as mágoas com os enganos*; no entanto, para evitar a ocorrência do hiato intervocábulas, o editor de RI (seguido por FS) alterou a ordem das palavras no verso: *Qu'as mágoas enganava cos enganos*.

Eis aqui algumas outras passagens onde a mesma categoria de fator dinâmico talvez possa ser aplicada com proveito.

As variantes relativas ao v.1 do soneto XXIII, para além da identificação do hiato originário, fornecem os elementos suficientes para elaborar uma hipótese de estema:

<i>Grande tempo há que soube da ventura</i>	PR,LF ¹
<i>Grão tempo há que eu soube da ventura</i>	CrB
<i>Grande tempo há que eu soube da ventura</i>	LF ²

¹⁹ «Acena, assim, com a possibilidade de uma variante do próprio Autor, embora não comprovada, pois RI é de 1598» (LAF).

²⁰ A mesma situação em C 7.10 e | *eu que sempre | ando*, emendado tanto em Jur. (*e eu que no mundo ando*) como em FS (*E entam eu que sempre ando*).

²¹ É significativo funcionar a diérese *süave* como fator dinâmico até no poeta romântico Castro Alves, cujo decassílabo «Que música suave ao longe soa!» foi alterado, na tradição impressa, pela inserção de *tão* antes do adjetivo (cf. Chediak 2000:267-8).

²² Conforme um conjunto de opções muito bem atestado pela tradição manuscrita dos autores em línguas d'oc e d'oïl (cf. supra, pp. 80-81).

<i>Grão tempo há que soube da ventura</i>	M
<i>Dias há já que eu soube da Ventura</i>	FT
<i>Grão tempo há já que soube da ventura</i>	RH,RI,FS

O hiato originário *tempo|há* manteve-se nos mss. M e CrB (consideramos a variante *que eu* como desprovida de relevância).²³

A lição que inicia por *Grão* deve ter originado a da tradição impressa, com a inclusão do advérbio *já* no verso, para corrigir-lhe a medida e o ritmo: *Grão tempo há já que soube da ventura*. A este tipo de recodificação acrescenta-se, num claro arranjo, a variante tardia de FT, *Dias há já que eu soube da Ventura*. Trata-se de uma solução isolada, que, a partir dum modelo análogo ao dos impressos, emprega outro hemistiquio estereótipo, com vista a eliminar a sinalefa.

Ao nosso parecer, os dados da 'varia lectio' não permitem excluir a possibilidade de que o original tivesse a lição de M, onde o hiato intervocábulas se soma ao acento rítmico sobre a 4ª sílaba do verso. Neste caso, tanto o alongamento do adjetivo *Grão* → *Grande*, como o hiato forçado *que eu*, e mesmo a recodificação frásica da variante tardia *Dias há já*, apresentam outros tantos exemplos de rípios empregados pela tradição para remediar o duplo fator dinâmico.²⁴

Por vezes, é preciso levar em conta a possibilidade de privilegiar a tradição impressa, por ela possivelmente conservar exemplos de hiato que os manuscritos teriam anulado. Deve ficar bem claro que isto não significa voltarmos a uma prática editorial já rejeitada, por ser incapaz de recuperar o texto camoniano original. Bem pelo contrário, a comparação entre todos os ramos da tradição é que proporciona a possibilidade de racionalizar todos os dados disponíveis. Resgatada do seu isolamento artificial, que tanto prejuízo causou aos estudos do texto camoniano, mesmo a tradição impressa já nos aparece sob um lume diferente, podendo finalmente ser utilizada de forma mais racional para a restituição do texto. Tudo isto, aliás, em conformidade com a teoria da distribuição desigual da verdade, que já foi enunciada por Contini em seu *Breviario di ecdotica*.

Neste âmbito, um caso analisado por Emmanuel Pereira Filho permitir-nos-á desenvolver algumas reflexões metodológicas. Trata-se do incipit *Tempo he ja que minha confiança*, que de RH passa praticamente sem alterações a RI e

²³ É provável que, no ms. CrB, «a inclusão do pronome *eu* também se tenha feito por suposta correcção métrica, forçando-se um hiato no encontro de *que + eu*» (LAF).

²⁴ Também em S 20.5, onde estamos diante de duas famílias manuscritas, a lição *Ao Febeo oráculo pedia* parece prosodicamente mais difícil com respeito à variante *Apolíneo* (os dois adjetivos existem em *Os Lusíadas*).

às *Rimas* de 1607, donde FS recolhe o soneto, não tendo dúvida em corrigi-lo por uma conjectura: *Ja he tempo, ja, que minha confiança*. Ao parecer de Emmanuel Pereira Filho, porém, aquele hiato inicial não se configura como lição autêntica de Camões: com efeito, na tríplice tradição manuscrita conservada em PR, em MA e em LF aparece a lição *Rezão é já que minha confiança*, que o ilustre camonista julgou preferível.²⁵

O texto corresponde ao soneto LI na edição de LAF, que ademais conta com o manuscrito CrB, escolhido para texto de base por motivo de sua antiqüidade (o ms., como se sabe, é datado de 1578, época em que o Poeta ainda vivia). Todos os mss. (PR, CrB, LF, MA) confirmam a lição *Rezão é já*. «Na verdade, a força adversativa ou antitética do terceiro verso (*mas Amor não se rege por Rezão*) reclama a presença da palavra *Rezão* e não *Tempo* no primeiro verso, desnudando-se assim a corrupção do texto».²⁶

O texto de LAF baseia-se, neste caso, na «confirmação máxima de quatro mss.». No seu estema, esses mss. «postulam a existência de um só antígrafo». Na hipótese de que a variante da tradição impressa derive de um testemunho perdido e independente dos outros quatro,²⁷ outra conclusão poderia ser que, em face do primeiro subarquétipo, RH represente outros 50% da tradição, quicá tendo conservado neste caso uma variante autoral mais antiga.

Um exemplo de recodificação análoga poderia ver-se em C 6.8 *tomaria eu d'Amor por interesse* (LF¹, C), onde talvez seja preferível aceitar *tomara | eu de RH*, diante das recodificações introduzidas por RI, FS, Jur¹ (*tomara eu só*). Mais discutível parece o caso do v.33 da canção VII, onde o cancioneiro de Luís Franco Correa (LF) leva *Que em vós só s'esmerou a natureza*, em quanto em RH *só falta*, o que a edição de 1598 (utilizada por FS) confirma por intercalar no verso uma sílaba alheia (*Qu'em vós s'esmerou mais a natureza*).

Em C 1.1 *A instabilidade da fortuna*, o hiato inicial fica conservado em LF e na tradição impressa, em quanto PR + Jur. modificam-no (*As instabilidades*). Aí também a tradição impressa é melhor, sendo, neste caso, confirmada por um testemunho manuscrito.²⁸

Mesmo a possibilidade de hiato após *se* talvez seja mais ampla do que se pode opinar. Embora a norma n'Os *Lus.* seja a sinalefa, a crase (e não o hiato)

²⁵ Cf. Pereira Filho 1974a: 287-8.

²⁶ Cabe observar, entretanto, que *Tempo* aparece no incipit do soneto XXII, sendo o contexto sensivelmente análogo: *Foi já num tempo doce cousa amar, em quanto me enganava a esperança (: confiança)*.

²⁷ A mesma escansão encontra-se, aliás, em S 27.2 *quanto | há de durar tão duro intento?*

²⁸ Cf., pela autonomia prosódica do artigo, muitos outros exemplos, entre os quais C 4.36 o | *orvalho* (que FS volta ao plural).

no encontro da conjunção *se* com vogal seguinte (átona ou tônica), o editor é forçado pelos mss. a aceitar um hiato excepcional em S 10.14 *se a Roma*, «por reminiscência da métrica arcaica». Ora bem, em C 3.36 a tradição manuscrita leva *porque se emfim resisto*, mas RH, RI têm *que se*, e FS modifica o verso em *Porém como resisto*.²⁹

Evidentemente, este tipo de análise não é absoluto, e sempre tem que ser ajustado a outras considerações de ordem filológica ou estilística. Em C 1.56 (*de alcançar um prazer* LF, Jur: *De alcançar um bem* RH, RI: *De conseguir um bem* FS) poderia aventar-se a hipótese de que a tradição impressa contém um hiato que os outros ramos da tradição corrigem de maneira exemplar, utilizando alguns uma dilatação verbal, e FS uma substituição sinonímica. Na verdade, e conforme o parecer do editor, «por se tratar de um amor sensual e talvez pecaminoso, embora realizado em sonho», «é claro que a palavra *prazer* é a que certamente foi escrita pelo Poeta (...), e não a palavra *bem*, que é puro eufemismo».

O fato de a tradição camoniana caracterizar-se por um certo número de variantes diacrônicas tem como conseqüência a necessidade, para o editor, de tirar os dados lingüísticos de seu próprio trabalho de edição, sendo os manuais existentes, quer inadequados, quer pouco fiáveis. Mais uma vez, é na filologia provençal que acontece o mesmo, sobretudo com respeito aos autores de 'trobar clus', que nunca poderiam ser explicados tendo como base os esquemas gramaticais disponíveis, por estes refletirem uma língua tardia, cuja standardização se desenvolveu entre os séculos XIII e XIV.

Mais em geral, no caso dum poeta como Arnaut Daniel ou Chrétien de Troyes, ou mesmo dum qualquer trovador galego-português, a possibilidade de recuperarmos alguns traços da língua do Autor depende das informações que se podem tirar das rimas, enquanto o problema geral da grafia só pode ser resolvido de forma pragmática, escolhendo o editor um manuscrito de base, cuja escritura não corresponde em geral à que foi do Autor.

No caso de Camões, as condições apresentam-se sob uma luz muito mais propícia, pois o editor tem à sua disposição o sistema gráfico de *Os Lusíadas*, que constituem uma referência para a aplicação do que, na prática editorial lachmanniana, se chama de 'usus scribendi'.

Como vimos acima, o cotejo entre o 'usus' de *Os Lus.* e os fatores prosódicos mencionados permite-nos apreciar em parte o dinamismo lingüístico interno à obra de Camões.

²⁹ Outros exemplos possíveis de *se* em hiato: C 6.8 (segunda versão), 8.7 (*se* pronome).

1.2. Fatores métricos

Mesmo n'Os Lus., onde avassaladoramente predomina o decassílabo heróico, contamos muito mais de uma centena de versos com inegável ritmo sáfico. Não admira, porém, que muitos problemas textuais da obra lírica possam ter explicação na escansão do verso, por esta corresponder a moldes rítmicos já não conformes à mudança e renovação das convenções métricas. Aliás, segundo já tivemos ocasião de comprovar, o fator métrico pode somar-se a outro fator prosódico, com resultado de amplificar a instabilidade da estrutura. Eis aqui alguns casos de escansão desviando-se do padrão comum.

Em S 1.11 a tradição impressa modificou o decassílabo sáfico *nem ágoas claras que dos montes vem para nem ágoas que correndo alegres vem*, formando um decassílabo heróico, certamente para harmonizar o verso com o ritmo dos demais decassílabos do soneto. O mesmo acontece em outros muitos casos, por exemplo em S 13.2 *por onde tanta vaidade alcança* (CrB) mudando-se em *por onde (a) vaidade tanta alcança* (RI,FS); ou em S 29.14 *senão a mi, que de matar-me vivo* (CrB) → *que desta morte vivo* (LF,Jur.), onde o verso foi mais uma vez alterado para ajustá-lo ao ritmo do decassílabo heróico. Nem seria difícil acrescentar outros exemplos.

Na ode V, v.2, a 'varia lectio' articula-se em *Dos altos montes e já reverdecem* MA: *Dos altos montes, quando reverdecem* RI,FS: *dos montes que já agora reverdecem* Jur. Com certeza, MA conserva a acentuação originária (decassílabo de gaita galega), que a tradição impressa mudou para uma dupla acentuação de 4ª e 6ª, enquanto Jur preferiu um ritmo claramente heróico (a sinalefa após vogal acentuada já vem na lírica trovadoresca).

S 8.3-4 *Mas foi por fazer de Amor experiência, / por ver se podia tirar-me a vida* (testemunho único CrB, modificado pela tradição impressa), apresentam acentuação na quinta e na décima sílabas, conforme o ritmo do chamado decassílabo de arte maior.³⁰ Trata-se de um soneto dialogado (é a Pórcia que fala), onde a escansão anômala pode ainda justificar-se por razões estilísticas. Ora bem, note-se que a mesma acentuação aparece em S 7.6 *os olhos terrestres e a figura* em condições perfeitamente análogas.³¹

C 3.80 *sabe Canção que porque | o não vejo* (M) apresenta hiato intervocálico e acentuação na 4ª e na 10ª sílabas, como no decassílabo 'a minori', que é o decassílabo básico da versificação medieval, herdado da lírica galego-portu-

guesa, e também existente n'Os Lus. (cf. VII,87). Pelo contrário, LF + RH,RI pressupõem *sabe, canção, que <é> porque não vejo* (FS propõe *que só porque*). LAF opina que em M «muito provavelmente se encontra a lição autêntica e exacta»; estamos de acordo com o editor, pois em face da equivalência dos fatores prosódicos, a escansão mais difícil é que há de ser privilegiada na reconstrução do texto.

Outros exemplos de escansão anômala: em C 6.8 (segunda versão), admitindo a ocorrência de hiato no encontro *se | a*, a acentuação tônica recai na 3ª, na 8ª e na 10ª sílabas, como n'Os Lus. VIII,81. C 6.16 (segunda versão) *Era no tempo que a fresca verdura é* um verso decassílabo de gaita galega, com acentuação tônica na 4ª, na 7ª e na 10ª sílabas, como em Lus. VI,41 e IX,46; outro caso em C 6.57.

1.3. Fatores sintáticos

Além de hipérbatos, sínquises, anástrofes (S 11.11, S 14.3), pode tratar-se por exemplo do regime do verbo, como em C 1.46 *se a beber porfio* LF,Jur → *se beber porfio* RH,RI / *se em beber porfio* FS.

Veja-se também o soneto XI, v.11 *partes dado vos tem à gente caras*, lição do ms. CrB, que guarda o sentido originário do verso: '(as Musas) vos têm dado partes (isto é, altos atributos ou qualidades criadoras, conforme a nota do editor) caras à gente'. Entretanto, o hipérbato não foi respeitado nem por RI nem por FS, que concordam na leitura *partes dadas vos tem ao mundo caras* (claras FS).

Já vimos que na canção I, v.27 *não foi soberbo nunca o pensamento*, Faria e Sousa modificou o verso para *Nunca soberbo foy o p.*, certamente, conforme observa o editor, no intuito de evitar a negativa pleonástica.

1.4. Fatores lexicais

Não faltam, nos textos medievais, exemplos de elasticidade na escansão de nomes próprios (como, na *Comedia* de Dante, a dupla escansão do nome *Beatrice*, claro que por razões métricas) ou comuns. Um bom exemplo desta fenomenologia pode ser proporcionado, na obra de Camões tanto lírica como épica, pela existência de várias formas representando a palavra latina *SPÍRITUS* que, conforme o nosso levantamento ainda provisório, aparece oito vezes na tradição manuscrita das canções.

A forma *esprito* parece pertencer ao original em 3.15 *por fraqueza de esprito padecendo* (mss. LF,M + RH,RI,FS) e 4.40 *os meus espritos* (escritos LF) *são que*

³⁰ Também existente n'Os Lus., cf. V,77 *Dizem que, por naus que em grandeza igualem*.

³¹ Ms. único LF, pois é pena que se tenha perdido PR; LAF prefere emendar o verso.

a voz levantam (LF,RH),³² o texto-base sendo LF nas duas canções. Em 5.113 também torna novos espíritos com que vença de RH é que parece conservar a seqüência originária *novos espíritos* em oposição a *spíritos* (*espíritos* FS) *novos* dos outros testemunhos (RI,FS).

Uma oscilação no tocante à prótese inicial deixa-se entrever na segunda versão da sexta canção, que apresenta a cláusula <e>*spíritos saíam* no v.32 *uns devinos spíritos saíam*³³ (cf. <e>*spir<i>tos enchiam* na terceira versão;³⁴ <e>*spíritos divinos* na nona canção),³⁵ e por outro lado o trecho *meus spíritos* no início do v.51 *meus spíritos serem de mi saídos*.³⁶

Em 7.63 o ms. Juromenha apresenta também um sintagma inicial *os spíritos*, num verso que poderia pertencer a uma versão mais antiga.³⁷ Em *Os Lusíadas* também vigia a alternância entre (*e*)*sprito* e (*e*)*spírito*, mas nunca se registra a falta de prótese após sibilante.

2. A crítica das variantes

Além de sublinhar, como já o fez Jorge de Sena, a necessidade de um dicionário do Camões lírico, claro que redigido segundo critérios lexicográficos modernos, as rápidas pesquisas que acabamos de apresentar podem servir para introduzir uma hipótese de trabalho: a lírica camoniana se deve estudar de um ponto de vista diacrônico, intentando reconstruir, por meio sobretudo das variantes autorais, a evolução lingüística e estilística do Poeta ao longo de sua atividade.

³² Cf. *Meos spíritos sam qu'a voz levantam* RI, *meus espíritos são, que a voz levantão* FS. Tanto aqui, como nos exemplos em continuação, conservamos os acentos nas ocorrências de (*e*)*spírito*, cada vez que estes figuram no aparato crítico de LAF.

³³ Lição de LF² onde falta, evidentemente, uma sílaba: cf. *uns vivos sospiros saíam* TT, *uns spíritos divinos saíam* Jur.².

³⁴ 6.45 *de benignos spritos enchia* Jur.; *espíritos* no texto-base de LAF, cf. *d'espíritos contin(u)s inflúia* DF², Jur.²: talvez teríamos que reconstituir, no original, **divinos*, pois um tipo análogo de correção encontra-se, como é sabido (v. infra, p. 318), na edição dos Piscos, por conta dos censores do Santo Ofício (*Lus.* I,22 *Do rosto respirava um ar divino* [1572] onde se mudou a cláusula do verso em *um ar contino* [1584]).

³⁵ No v.76, onde o texto-base *mas senti nela espírito divino* (Jur.) deve ser emendado à luz da tradição impressa *Mas sentilava spíritos divinos* (RH,RI), cf. *Mas cintilava espíritos divinos* (FS).

³⁶ Lição de LF², coincidente com Jur.² (excetuado *espíritos*); cf. *meus spíritos de mi serem saídos* TT.

³⁷ A 'varia lectio' compreende o *sospirar que (a) alma traz consigo* (LF,RH), *E o sospirar que traz (a) alma consigo* (RI,FS), *os isperitos que arrancam alma consigo* (Jur.). LAF aceita o texto-base, apontando para a hipermetria de Jur., cuja lição poderia, porém, justificar-se na forma seguinte: *os spíritos que arrancam <a> alma consigo*.

Com certeza, o levantamento das principais tendências de recodificação, com vista a uma interpretação dos dados na perspectiva diacrônica, constitui um dos trabalhos mais urgentes que a edição crítica do prof. Leodegário vai possibilitar, graças à verdadeira mina de informações que continua proporcionando este monumental *work in progress*.

Insistindo sobre o assunto da filologia de autor, dois problemas muito delicados chamam ainda a atenção: o primeiro refere-se à autoria, o segundo à necessidade de distinguir entre variantes autorais e variantes de tradição. A fixação do cânone mínimo é sem dúvida nenhuma um dos resultados mais importantes do trabalho iniciado por Emmanuel Pereira Filho, e prosseguido pelo prof. Leodegário. Com relação a um núcleo mínimo de textos, estabelecido graças ao critério do duplo testemunho quincentista incontestado, o chamado universo camoniano configura-se num tipo de modelo dinâmico em círculos concêntricos, correspondendo a aproximação para o centro à probabilidade crescente de atribuição.

Além da urgência numa edição diplomático-interpretativa dos grandes cancioneiros da época (completando os estudos que já existem),³⁸ claro está que um melhor conhecimento das relações estemáticas vai permitir-nos afinar a filologia da atribuição.

Falando nas questões de autoria, ainda é bom recordar que fenômenos de catálise análogos acontecem, desde a Idade Média, no caso de outros poetas cuja fama determinou, no momento de outros recolherem a sua obra, acréscimos mais ou menos importantes por meio de composições de autores contemporâneos, e mesmo de falsificações mais ou menos habilidosas.³⁹

Além dos problemas de atribuição, outra questão primordial da lírica camoniana é, como dissemos, a que se refere às variantes de autor. Sabido é que a possibilidade de as separar das normais variantes de tradição sempre tem sido uma operação tanto difícil quanto delicada.

Na lírica de Camões, há vários exemplos de dupla, ou mesmo tripla, redação, nos quais poderia ser razoável suspeitarmos a presença de várias intervenções do mesmo Camões, que viria aperfeiçoando a sua obra no curso dos anos. O caso mais famoso é, sem dúvida nenhuma, aquele da sexta canção (*Mandame Amor*), da qual possuímos nada menos que três versões, que o prof. Leode-

³⁸ Em geral, sobre a importância dos dados da crítica externa, cf. supra, p. 144.

³⁹ Citaremos, entre os trovadores em língua d'oc, o caso de Marcabru, à obra do qual um ramo da tradição acrescentou certo número de falsificações tardias; entre os autores mais recentes, destacam-se os nomes de Petrarca e de Eustache Deschamps.

gário resolveu publicar uma frente à outra, «dando natural preferência à primeira».

Jorge de Sena analisou as três canções trigêmeas, sem que os seus métodos, baseados essencialmente no estruturalismo e nos levantamentos estatísticos, lhe permitissem chegar a conclusões definitivas. Com certeza, a crítica das variantes é que poderia enfocar o problema numa forma mais eficaz. Limitando-nos a anunciar os resultados, ainda provisórios, de uma investigação específica em curso, diríamos que o prof. Leodegário tem razão na medida em que a chamada segunda versão reflete, ao nosso parecer, uma fase de composição mais arcaica e algo diferente com relação aos modelos literários utilizados, apresentando além disso, uma estrutura rítmica menos afinada e, sobretudo, um número mais elevado de irregularidades prosódicas e métricas (decassílabos a 'minori' ou acentuados na 4ª e 8ª, mais dois decassílabos de gaita galega e outros dois com ritmo possível de arte maior).

Quanto à terceira versão, a alteração de *divinos péis* em *ditosos pés* (v.40) basta para confirmar a intervenção da censura num texto que se revela por outros lados também gravemente manipulado.

É possível, e mesmo provável, que considerações deste tipo, baseadas no conceito de evolução estilística (relação com *Os Lusíadas*, utilização dos modelos literários, tendências prosódicas e lexicais), consintam que não somente progredamos na identificação das variantes de autor, mas também que esboceemos um estudo diacrônico da lírica camoniana, fundado sobre dados objetivos.

A quinta canção contém exemplos de tradição indireta em FS nos versos 20 (*Os ceos* RH : *O tempo* RI : *A Roda* FS) e 75 («En lugar de *bicho* estava *verme* em un manuscrito»), onde o editor suspeita da presença de variantes autorais. A sétima canção apresenta também exemplos prováveis de dupla redação nalgumas estrofes. Enfim, na nona canção, cuja terceira e quinta estrofes foram suprimidas em RH por censura religiosa preventiva (cf. supra, p. 165), o comentário de FS demonstra que se trata de um texto com redação múltipla, onde se encontram variantes de autoria.

Em geral, pode-se avançar, mesmo em forma ainda provisória, que as abundantes variantes do manuscrito LF com respeito à tradição impressa apontam para um arquétipo cuja reconstituição há de fundar-se ora num, ora noutro ramo da tradição. Isso, porém, não exclui a possibilidade de variantes de autor. Um caso muito interessante encontra-se no 'comiato' da quarta canção, vv. 71-75, cujas redações enfrentadas seguem em continuação:

LF

RH,RI,FS

Canção, trabalho extremo dos que conto:
na dura pedra fria
da memória te deixo, em companhia
do letreiro da minha sepultura,
que já me impede a sombra escura <o dia>.⁴⁰

Canção de Cisne, feita em hora estrema
na dura pedra fria
da memória te deixo, em companhia
do letreiro de minha sepultura,
que a sombra escura já me impede o dia.

O esquema métrico aBbA,ACcDDC,eEF(f)E, decalcado numa canção de Petrarca, apresenta uma rima interna no verso final de cada estância, a qual repercute, na quarta sílaba com acento sáfico, a rima do verso precedente. Como esta rara figura prosódica há de, também, se manter no verso final do 'comiato', segue-se que só os impressos guardaram a rima *-ura* na justa colocação no interior do verso. A possibilidade de se tratar de uma correção introduzida pelos editores, em nada pode diminuir a superior qualidade desta lição.

Portanto, mesmo tomando LF por texto de base, é preciso enxertar no último verso a lição da tradição impressa. Aliás, no primeiro verso do 'comiato', cuja rima neste caso não é obrigatória, o aceno ao *cisne* constitui uma referência à sétima canção,⁴¹ enquanto a lição do manuscrito de base pode ser variante de autor, aludindo simplesmente à condição extrema como traço característico desta canção.

Mais um caso interessante de variante certa de autoria pode ver-se na segunda parte do soneto XIX, cujo texto de base se funda sobre CrB e LF², o segundo destes manuscritos apresentando uma redação alternativa (LF¹):

brandas iras, suspiros descuidados,
temerosa ousadia e pena ausente.
- Também, Senhora, do desprezo honesto
de vossa vista branda e rigurosa,
contentar-me-ei dizendo a menor parte.
Porém, pera cantar de vosso gesto
a composição alta e milagrosa,
aqui falta saber, engenho e arte.

lágrimas doces, suspiros cansados,
temor <e> saúdades juntamente.
- também - de vossas duras asperezas
desprezo seus favores enganhosos,
contentar-m'ei dizendo a menor parte,
porém para dizer vossas belezas,
airoso gesto, e olhos graciosos,
aí falta saber, engenho e arte.

No texto de LF¹, evidentemente o mais antigo dos dois, encontram-se um decassílabo de 4ª e 8ª, outro com diérese (*saüdade*), outro com hiato bastante raro (*e | olhos*). O indício, porém, mais sério de que se trata de uma variante

⁴⁰ No manuscrito, o verso ficou incompleto e sem rima.

⁴¹ C 7.12 *tornado um cisne puro*; cf. ainda, como aliás sugere FS no seu comentário, o incipit do soneto XXX *O cisne, quando sente ser chegada*.

verdadeiramente autoral está na palavra *seus*, que tentaremos explicar após indicação dos principais elementos petrarquianos que concorreram na composição deste soneto.

Com efeito, os tercetos são gerados pela soma de dois sonetos petrarquianos, o n°205 com a sua enumeração inicial *Dolci ire, dolci sdegni et dolci paci, dolce mal, dolce affanno et dolce peso*, e o n°308, onde Petrarca propõe-se *l' alte bellez/ pinger cantando*, concluindo porém: *ma poi ch' i' giungo a la divina parte/ ch' un chiaro et breve sole al mondo fue, / i vi manca l' ardir, l' ingegno et l' arte*.

LF¹ é a redação mais próxima do modelo: *l' alte bellez/ pinger cantando → porém para dizer vossas belezas*. LF² elimina a repetição 'capfinida' dizendo ...dizer, recuperando *cantar* do texto italiano. No resto, observe-se a filiação *bel viso → airoso*⁴² *gesto → de vosso gesto/a composição alta e milagrosa*,⁴³ evidentemente com base no 'incipit' de outro soneto petrarquiano, o n°309: *L' alto e novo miracol ch' a' di nostri/ apparve al mondo*.

A estes dois sonetos de Petrarca, que funcionam como modelos principais, cabe acrescentar o primeiro quarteto do n°77: *Per mirar Policleto a prova fisol/ con gli altri ch' ebber fama di quell' arte/ mill' anni, non vedrian la minor parte/ de la beltà che m' ave il cor conquiso*. Somando-se a este, o soneto n°308 fornece o último verso junto com a rima *parte: arte*.

A gênese dos versos finais dos quartetos, e do primeiro terceto, é essencialmente retórica, baseando-se em seqüências oximóricas.⁴⁴

A necessidade de purgar o ritmo do primeiro verso (trata-se dum decassílabo de gaita galega) propiciou o emprego de *brandas iras*,⁴⁵ incipit do soneto n°205, e aliás sintagma muito típico em Petrarca; este é que foi propulsando a sucessão de parelhas antitéticas, produzidas através de uma série de transformações (*cansados → descuidados, temor → temerosa, saudades → pena ausente*).

Além disso, a seqüência originária de sinônimos *de vossas duras asperezas, / desprezos, seus, favores enganhosos* transforma-se também num duplo sintagma antitético: *do desprezo honesto/ de vossa vista branda e rigurosa*, por meio duma espécie de cruzamento entre duas passagens petrarquianas, n°264, v.96 *un leggiadro disdegno aspro et severo*, e n°105, v.9 *che 'n vista vada altera e disdegnosa*.

⁴² Hapax n'Os Lus. I,47.

⁴³ Hapax n'Os Lus. II,47 *Ó caso nunca visto e milagroso*.

⁴⁴ Outros exemplos petrarquianos de 'replicatio' podendo ter inspirado este soneto de Camões são n°351, vv.1-3 *Dolci durezza, et placide repulse, / piene di casto amore et di pietate; / leggiadri sdegni*, e n°112, vv.5-6 *Qui tutta humile, et qui la vidi altera, / or aspra, or piana, or dispietata, or pia*.

⁴⁵ Para ilustrar o inteiro tópico, FS cita *Os Lus. IX,83 Que afagos tam suaves! Que ira honesta, / Que em risinhos alegres se tornava!*, além da oitava II,38.

Eis o contexto estilístico e genético dentro do qual é preciso interpretar o misterioso *seus* da versão mais antiga. Trata-se, ao meu parecer, dum arcaísmo lexical relacionado com o adjetivo *ceoso*, o qual, conforme assinala o dicionário etimológico de Corominas s. v. *cela*, se encontra precisamente nas *Cantigas* (o port. mod. tem conservado *cio* com o sentido de *estro*). Os manuais de português arcaico registram as grafias *ceo*, *zeo*: neste caso, pois, além da troca bem conhecida *c/s*, ja teríamos *-eus* como representação do ditongo *-eos*.

A supor que a nossa análise grafêmica e lexical seja correta (não vemos, porém, outra maneira de atribuir a *seus* um qualquer sentido no contexto do verso, se não quisermos mudar a lição do manuscrito), a decifração desta palavra, cuja marginalização parece, aliás, inevitável por motivo de óbvios conflitos homonímicos, constitui um indício ulterior da presença, na lírica de Camões, de vestígios da cultura trovadoresca.

A questão da lírica camoniana e uma nova leitura do soneto «Alma minha gentil»

BARBARA SPAGGIARI

1.1. Existe uma diferença substancial, e até surpreendente, entre a fortuna da transmissão de *Os Lusíadas* de um lado, e da chamada lírica camoniana de outro lado.

Se a transmissão do poema épico foi com razão definida «cristalina» (A.Houaiss), por não trazer consigo algum problema que não seja propriamente textual, a produção lírica atribuída a Camões constitui, pelo contrário, uma 'vexata quaestio' filológica.

Luís de Camões, como se sabe, não deixou a própria obra lírica recolhida, nem ordenada em forma definitiva para a publicação. A 'editio princeps', de 1595, por Manoel de Lyra, apareceu 15 anos após a morte do Poeta, e já contém com certeza vários apócrifos, ou sejam, poesias erroneamente atribuídas a Camões, e indevidamente colocadas dentro do seu cânone.

Limitando-nos ao caso paradigmático dos sonetos, realce-se que o seu número inicial, na 'princeps' de 1595, era apenas 65. Este número cresce, ao longo dos séculos, com uma progressão espantosa: os sonetos são 105 já na segunda edição de 1598, 253 na 'famigerada' edição de Faria e Sousa, 380 na edição de Teófilo Braga do final do séc.XIX, e até 400 na edição mais recente de Cleonice Berardinelli (1980), integrando todos os sonetos que, uma ou outra vez, foram atribuídos a Camões.

No seu total, a lírica camoniana, através de um processo incessante de dilatação, chegou a atingir mais ou menos 700 peças. O 'corpus' assim atribuído a Camões vem engrossando-se sem parar, porque arrasta no seu caminho, como um rio em cheia, boa parte da poesia quinhentista portuguesa de autoria controversa.

O problema preliminar de uma edição crítica da lírica de Camões é, portanto, o da autoria, ou seja, a necessidade prioritária de estabelecer um cânone autêntico, mondando e limpando a tradição multissecular do que se depositou, em sucessivas camadas, sobre a obra original.

Neste sentido, a edição crítica da lírica de Camões iniciada por Leodegário A. de Azevedo Filho (saíram até agora cinco dos oito volumes do plano) é a única iniciativa cientificamente rigorosa que vai enfrentar a questão da autoria, depois dos estudos pioneirísticos de Wilhelm Storck e Carolina Michaëlis de

Vasconcelos, seguidos em época mais recente pelas intervenções de Álvaro da Costa Pimpão, Jorge de Sena e Vitor de Aguiar e Silva.

O fato é que na tradição impressa (não manuscrita) da obra lírica atribuída a Camões, formaram-se desde cedo dois ramos: o primeiro, baseado nas duas edições quinhentistas de 1595 (*Rhythmas* = RH) e 1598 (*Rimas* = RI), quer dizer, a citada 'editio princeps', por Manoel de Lyra, e a segunda edição por Pedro Crasbeeck, cujo texto se transmite ao longo do séc. XVII e boa parte do séc. XVIII.

O segundo ramo, mais corrompido, tem o seu ponto de partida na obra de Faria e Sousa (FS, 1685-1689), que lamentavelmente constituiu a 'editio vulgata' ainda no séc. XX.

Todos os editores, antigos e modernos, sem exceção nenhuma, escolheram uma edição de base dentro da tradição impressa, privilegiando um ou outro dos dois ramos, apesar da existência de testemunhos manuscritos da mesma época, senão anteriores.

Perdidos os originais, pois não há nenhum autógrafo de qualquer lírica camoniana, era preciso que o editor recuperasse a tradição manuscrita ao lado da tradição impressa, a única até hoje conhecida e utilizada.

A mudança radical de método introduzida por Leodegário A. de Azevedo Filho (LAF) na sua proposta de edição crítica da lírica camoniana consiste precisamente na programática orientação da pesquisa no sentido da tradição manuscrita.

Recolhendo a herança do grande camonista brasileiro Emmanuel Pereira Filho, que já postulava um mínimo de testemunhos quinhentistas com um manuscrito pelo menos, LAF expõe, no volume introdutório da sua edição (1985), os critérios basilares para o estabelecimento do cânone lírico camoniano sob o aspecto autoral.

Para que um texto lírico possa ser atribuído com certeza a Camões, LAF propõe que existam pelo menos dois testemunhos quinhentistas incontrovertidos (sejam manuscritos, sejam impressos), fornecendo assim parâmetros muito rígidos de seleção, que já procuraram uma profunda e salutar redução do teratológico 'corpus' pseudo-camoniano.

O chamado «núcleo irredutível» assim obtido (são apenas 133 peças, das quase 700 iniciais) é, por si, capaz de garantir uma sólida base, quer para a futura inclusão de ulteriores textos camonianos que não respeitem as condições previstas para o ingresso imediato, quer para uma nova exegese estética e histórico-literária que possa achar fundamento em textos de autoria incontrovertida.

1.2. O que até aqui procuramos dizer indica apenas a questão preliminar a qualquer edição da lírica camoniana, isto é, a segura delimitação de um 'corpus' de autoria incontroversa. Além disso, o editor deve enfrentar o problema do estabelecimento crítico do texto, por uma razão muito simples: não temos o original da obra.

Tarefa principal de qualquer filólogo é a reconstituição do original perdido da obra que se pretende editar. Antes da invenção da imprensa em meados do séc. XV, a transmissão das obras era confiada exclusivamente à reprodução manuscrita (ou cópia manual) dos códices. No caso de Camões, temos as duas edições quinhentistas póstumas, que não merecem confiança absoluta pelas razões que vão ser explicitadas aqui em seguida, mais um número relevante de cópias manuscritas feitas, vivo o Poeta, por amigos ou letrados da época.

Cada uma destas cópias reproduz sim o original, mas contém também, inevitavelmente, um número variável de divergências, de inovações, de erros, que o copista introduziu no texto e que alteram a lição original do autor. Por isso, é preciso aplicarmos a dimensão ecdótica à edição desta, como de todas as obras literárias de que não se possui o original.

Não deixa de estranhar, então, a atitude da crítica, mesmo contemporânea, em face do problema da lírica de Camões. Há muito, existe uma curiosa polémica sobre a utilização dos manuscritos na edição crítica das *Rimas*: estudiosos, mesmo ilustres, afirmam que deve ser rejeitada *a priori* toda a tradição manuscrita da lírica camoniana, privilegiando apenas a tradição impressa das *Rimas* (nomeadamente, a segunda edição de 1598).

Do ponto de vista filológico, uma afirmação prejudicial deste tipo não tem sentido. O editor, qualquer editor, tem não o 'direito', mas o 'dever' de utilizar a tradição manuscrita como fundamento da sua edição.

No caso de Camões, como já disse, temos uma tradição manuscrita em parte contemporânea do poeta (refiro-me especialmente ao *Cancioneiro de Cristóvão Borges* (CrB), datado de 1578, e ao *Cancioneiro de Luís Franco Correa* (LF), começado na Índia a 15 de janeiro de 1557 e terminado em Lisboa em 1589); e, ao lado dela, existem as duas edições quinhentistas, RH (= *Rhythmas*, 1595) e RI (= *Rimas*, 1598) que, por admissão explícita dos editores, são edições compilatórias ou compósitas.

Em geral, como demonstra Giorgio Pasquali no seu volume *Storia della tradizione e critica del testo* (Firenze, 1934), as edições do período humanista (e mesmo post-humanista) são todas edições compilatórias ou compósitas, quer dizer, feitas utilizando mais de uma fonte manuscrita, sem indicar qual é a exata proveniência dos vários textos, que ficam portanto nivelados numa igualdade e uniformidade só apa-

rentes. Noutros termos, a edição humanista não é necessariamente contaminada, mas é (quase sempre) compósita, deixando-nos na impossibilidade de distinguir uma fonte manuscrita das outras.

Além disso, mesmo admitindo (e não é o caso de Camões) que o editor quinhentista utilize para a publicação um só manuscrito, no estabelecimento do texto sempre se ingerem dois elementos: o manuscrito, e a conjectura do editor, que intervém no texto emendando-o, em boa fé, sem ressaltar, de qualquer maneira, a própria intervenção.

O quadro feito por Giorgio Pasquali combina perfeitamente com a situação das duas edições de RH e RI. Basta ler as palavras do prólogo ao leitor (nosso o grifo):

«E com isto não resta mais que lembrar, que os *erros* que houver nesta impressão, não passaram por alto a quem ajudou a compilar este livro, mas achou-se que era menos inconveniente irem assim como se acharam *per conferência de alguns livros de mão*, onde estas obras andavam espedaçadas, que não violar as composições alheias, sem certeza evidente de ser a *emenda* verdadeira, porque sempre aos bons entendimentos fica reservado *judgarem* que não são *erros do autor*, senão vício do tempo, e inadvertência de quem as trasladou» (RH).

Note-se, neste prólogo da 'editio princeps', o aceno a «erros» e «erros do autor» que o editor corrigiu por «emenda»; a palavra «conferência» que corresponde, mesmo na etimologia, ao termo latino 'collatio'; por fim, a declaração de ter o editor utilizado não um só manuscrito das *Rimas*, mas «alguns livros de mão», quer dizer, várias cópias manuscritas das líricas camonianas, que circulavam naquela época entre os amigos e admiradores do poeta.

Vejamos agora o prólogo da segunda edição de 1598:

«Depois de gastada a primeira impressão das *Rimas* (...), determinando dá-lo segunda vez à estampa, procurei que os *erros*, que na outra por culpa dos originais se cometeram, nesta se emendassem (...).

... em muitas fábulas que toca o Autor em diversas partes (...) se introduziram os erros de quem os trasladava, que já quase na opinião do vulgo se tinham por próprios de Luís de Camões. (...) ... enquanto pude, o comuniquei com pessoas que o entendiam, *conferindo vários originais e escolhendo* deles o que vinha mais próprio ao que o Poeta queria dizer, sem lhe violar a graça, e termo particular seu, que nestas cousas importa muito».

Eis aqui, mais uma vez, o aceno a «erros...próprios de Luís de Camões»; à necessidade de emendá-los por conjectura; à atividade de 'collatio' feita pelo

editor a partir de «vários originais». Por fim, notar-se-á que o editor se sente autorizado a «escolher» entre as várias 'lectiones', seguindo o próprio conhecimento do que «o Poeta queria dizer».

Portanto, além de qualquer consideração teórica, são as palavras reiteradas (e bem claras) do próprio editor, que desaconselham a aceitação passiva das edições quinhentistas, RH e RI, por serem ambas compilatórias (em relação aos manuscritos) e emendadas (conforme a vontade e o gosto do editor).

1.3. Uma vez confirmada, para a edição crítica da lírica camoniana, a necessidade de termos em conta a tradição manuscrita, ao lado da tradição impressa, no que diz respeito ao estabelecimento do texto pode-se escolher um texto-base à maneira bédieriana (e isto é precisamente o que fizeram todos os editores até LAF), ou então aplicar os critérios lachmannianos no intuito de atingir o 'stemma codicum'.

No volume introdutivo da sua edição, LAF exclui a possibilidade de traçar uma árvore genealógica para a família manuscrita no seu conjunto. Ao que parece, na tradição manuscrita da lírica camoniana há com grande frequência casos de 'revisão aberta', isto é, de variantes adiaforas que, em falta de erros diretivos, não podem constituir o fundamento de qualquer 'stemma codicum' propriamente dito. Portanto, os textos líricos de Camões têm que ser considerados isoladamente.

Em segundo lugar, em face de algumas variantes adiaforas, pode-se formular a hipótese da existência de variantes do próprio autor, quer dizer, de uma redação não unívoca do texto original (a chamada 'dupla redação'): pois há, como se sabe, variantes diacrônicas (de tradição) e variantes sincrônicas (de redação).

Por fim, considerando que, com certeza na tradição impressa, e, provavelmente, mesmo nos livros de mão há fenômenos de contaminação, ficam ainda mais evidentes as dificuldades propriamente textuais numa edição crítica da lírica camoniana.

2.1. Para darmos apenas um exemplo dessas dificuldades, vamos analisar o soneto *Alma minha gentil*,¹ do qual temos duas edições críticas recentes, de-

vidas ambas à louvável atividade de estudiosos brasileiros, Cleonice Belardinelli² e Leodegário A. de Azevedo Filho.³

A edição de Cleonice Belardinelli, de tipo bédieriano, escolhe como texto-base a 'editio princeps' quinhentista RH (1595, f.4v):⁴

Alma minha gentil, que te partiste
Tão cedo desta vida descontente,⁵
Repousa lá no Ceo eternamente,
E viva eu cá na terra sempre triste.

Se lá no assento Etéreo, onde subiste[,]
Memória desta vida se consente,
Não te esqueça[s]⁶ daquele amor ardente
Que já nos olhos meus tão puro viste.

mente / e viva eu qua na terra sempre triste» (cf. Askins 1979:210). O mesmo Diogo do Couto, que visitou o Poeta em Moçambique no inverno de 1568 a 1569, identifica a musa do soneto com «hua moça china que trazia muyto fermosa com quem vinha embarcado e muyto obrigado; e em terra fez sonetos a sua morte, em que entrou aquelle que diz Alma minha gentil...». Ela teria morto, em naufrágio, na foz do rio Mecom. O próprio Faria e Sousa (FS I, p.54) declara ter encontrado um exemplar das *Rimas* com a nota seguinte: «Escribiolo a dama que se murió en el mar». Sobre as discussões surgidas em torno à personagem Dinamene, cf. Askins 1979: 210, 245. Frêches 1991 assinala duas rubricas pelo menos (p. 15; cf. pp.50, 66): «Com efeito, tanto pode o poeta querer dizer: *tão cedo descontente desta vida, como descontente desta vida* (independentemente de cedo ou tarde), como ainda *que descontente te partiste*. Esta tripla ambigüidade (e não contamos a hipótese de *descontente* adjectivar *vida*)... que ninguém nos garante que não estivesse nas próprias intenções expressivas do poeta (sobretudo depois que *vida* substituiu ao mesmo tempo *corpo e mundo*), não é das menores belezas dos primeiros dois versos».

² Cf. Berardinelli 1980:77.

³ Cf. Leodegário A. de Azevedo Filho, *Lírica de Camões*, cit., vol.2 – *Sonetos*, t.I, Lisboa 1987, p.95 s.

⁴ Em RH é o soneto 13; «esta posição, na edição, coloca-o fora das zonas em que se agrupam os sonetos suspeitos» (Sena 1980b: 11). Em RI passa a ser o soneto 19 (f. 5v), por ter-se intercalado, após os dois primeiros, seis dos sonetos novamente admitidos pelo editor.

⁵ O problema mais delicado, no que concerne à pontuação do soneto, é precisamente no v. 2, onde parte dos editores introduzem uma vírgula antes de *descontente*. Cabe aqui relembrar o que escreveu Sena 1980b (p.15; cf. pp.50, 66): «Com efeito, tanto pode o poeta querer dizer: *tão cedo descontente desta vida, como descontente desta vida* (independentemente de cedo ou tarde), como ainda *que descontente te partiste*. Esta tripla ambigüidade (e não contamos a hipótese de *descontente* adjectivar *vida*)... que ninguém nos garante que não estivesse nas próprias intenções expressivas do poeta (sobretudo depois que *vida* substituiu ao mesmo tempo *corpo e mundo*), não é das menores belezas dos primeiros dois versos».

⁶ A lição *Não te esqueça* RH opõe-se à lição *Não te esqueças* RI (*ardente* é erro singular de RI). Como se vê pela integração proposta por Cleonice Berardinelli, a maior parte dos críticos acredita que *esqueça* seja gralha tipográfica da primeira edição, tacitamente corrigida na segunda. Vejam-se, por exemplo, Emmanuel Pereira Filho, que considera esta variante uma

¹ O afamadíssimo soneto foi transmitido por quatro fontes manuscritas (CrB, LF, M, E) além das edições quinhentistas de 1595 (RH) e 1598 (RI) que divergem só na lição do v.7, como veremos mais adiante. O primeiro quarteto encontra-se, também, na *Década VIII* de Diogo do Couto (BPMP, ms. 839, f.145v), que confirma substancialmente a lição do ms. M: «Alma minha gentil que te partiste / tam cedo desta vida descontente / Repousa tu no ceo eterna-

E se vires que pode merescer-te
 Alguá cousa a dor que me ficou
 Da mágoa sem remédio de perder-te,

Roga a Deos[,] que teus anos encurtou,
 Que tão cedo de cá me leve a ver-te,
 Quão cedo de meus olhos te levou.

Por seu lado, Leodegário A. de Azevedo Filho propõe o texto de um ramo da tradição manuscrita, coincidente – neste caso – com a lição do códice de Luís Franco Correa:⁷

Alma minha gentil, que te partiste
 tão cedo deste corpo descontente,
 repousa tu nos ceos eternamente,
 e viva eu cá na terra sempre triste.

Se lá no assento etéreo, onde subiste,
 memória deste mundo se consente,
 não te esqueças daquele amor ardente
 que já nos olhos meus tão puro viste.

E se vires que pode merecer-te
 alguma cousa a dor que me ficou
 da mágoa sem remédio de perder-te,

pede a Deos, que teus anos encurtou,
 que tão cedo de cá me leve a ver-te,
 quão cedo dos meus olhos te levou.

«retificação de erros óbvios» (Pereira Filho 1974a: 226), e a nota correspondente de Azevedo Filho: «Em RH, *esqueça* no lugar de *esqueças* é lapso evidente de revisão tipográfica, o mesmo ocorrendo em RI, com *ardento* no lugar de *ardente*» (*Sonetos*, I, p.108). O testemunho dos mss. vem, agora, confirmar esta hipótese. Contudo, é preciso lembrarmos que a forma *esqueça* conservada na 'princeps' seria, em princípio, aceitável enquanto «construção impessoal do verbo, ao modo clássico, com dativo e preposição *de*», como observou Rodrigues Lapa (Luís de Camões, *Líricas*, Lisboa, 1940, ad loc.). Acerca de uma «filosofia das construções impessoais», Sena 1980b: 139, nota 12, chama a atenção para «o excelente estudo *Verbos sem sujeito* de M. Said Ali, *Dificuldades da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, 1908, 1957».

⁷ Respeito ao manuscrito, que aqui vem reproduzido no apêndice, o editor moderniza a grafia e introduz a pontuação.

Percebem-se imediatamente os resultados dos métodos diferentes utilizados pelos editores, através da leitura comparada dos textos. No seu conjunto, pode-se afirmar com certeza que a tradição impressa de RH e RI conserva uma versão mais recente, e mais vulgar, do soneto, cuja veste original fica desfigurada por várias inovações que podemos inscrever sob o termo técnico de 'banalização', ou melhor, 'recodificação'.

A versão da tradição impressa afasta-se sensivelmente dos testemunhos manuscritos, pois nas duas edições RH RI foram substituídos, ao longo do soneto, todos os pares antitéticos, sem se perceber que propriamente a antítese constitui o fundamento estrutural do texto original. Aliás, a antítese como recurso retórico caracteriza várias composições de Petrarca (basta lembrar aqui a célebre sextina), e por isso mesmo pode não raro encontrar-se na poesia peninsular de ascendência petrarquista (tanto portuguesa como espanhola).

Mas, neste caso, nem se pode rejeitar a hipótese de uma vertente maneirista, na medida em que a oposição entre *alma* e *corpo*, *vida* e *morte* foi o eixo da estética na época tardo-quincentista e, depois, no barroco.

Prefiro, contudo, privilegiar o filão petrarquista por duas razões: a primeira é que a antítese não se limita à oposição *alma* ≠ *corpo* (vv.1-2), estendendo-se aos pares opositivos *tu* ≠ *eu* (vv.3-4), *repousa* ≠ *viva* (vv.3-4), *nos ceos* ≠ *na terra* (vv.3-4), *cá* ≠ *lá* (vv.4-5), *no assento etéreo* ≠ *neste mundo* (vv.5-6), *memórias* ≠ *esqueças* (vv.6-7).

A segunda é que a própria dialética entre *alma* e *corpo* foi objeto de reflexão dentro da escola neoplatônica florentina de Marsílio Ficino e, por consequente, tomou parte na teoria neoplatônica do amor quincentista.⁸

Além disso, o soneto apresenta outro recurso estilístico tipicamente petrarquista, semelhante às 'coblas capfinidas' provençais, que é a ligação de uma estrofe para outra, através da recuperação da mesma palavra ou de palavras semelhantes (seja no plano do significado, seja no plano do significante): *cá* no último verso da estr. I e *lá* no primeiro verso da estr.II; ao v.8, *viste* é forma do verbo 'ver' tal como *vires* do verso seguinte. Por fim, até *perder-te* (v.11) e *pede* (v.12) estão relacionados pela aliteração.

Acrescente-se ainda o fato de que os versos finais do texto (vv.13-14) repetem elementos lexicais que já se encontram nas quadras do soneto: *tão cedo* v.13=v.2, *de cá* v.13=v.4, *ver-te* v.13 cf. *viste* v.8, *vires* v.9, *dos meus olhos* v.13 = *nos meus olhos* v.8. A única inovação lexical é o verbo *levar*, que aparece pela

⁸ Curiosamente, este argumento fundamental foi desleixado pela crítica, hipnotizada pela versão impressa do soneto, cuja primazia permaneceu, durante séculos, incontestada.

primeira vez no v.13 (*me leve*), mas figura também no verso seguinte (v.14 *te levou*), numa repetição que se combina com o novo par opositivo *me/te*.

À luz desta análise, a antítese e o paralelismo constituem, portanto, os traços pertinentes do soneto, sob o ponto de vista estrutural; e só a edição crítica de Leodegário A. de Azevedo Filho, baseada no *Cancioneiro Luís Franco Correa* (LF), consente agora que sejam convenientemente apreciados.

2.2. Importa aqui acrescentar apenas que também o texto do *Cancioneiro Cristóvão Borges* é digno da maior consideração. De fato, este manuscrito quinhentista contém lições singulares, que verossimilmente podem ser consideradas como variantes autorais. Refiro-me, em particular, às lições dos versos 5, 8, 9 e 11, que divergem do texto conservado pelo *Cancioneiro Luís Franco Correa*, constituindo assim um caso exemplar de dupla redação.

É preciso, aliás, considerar as variantes no seu conjunto, porque cada poema é um microtexto autônomo e complexo, em que as modificações introduzidas pelo autor correspondem, em geral, a uma visão estrutural do poema.

Na redação *Cristóvão Borges* (CB), no que respeita à versão definitiva transmitida pelo *Luís Franco Correa* (LF), as variantes são de três tipos, ou, noutros termos, as inovações do próprio Camões obedecem a três diretrizes diferentes e complementares:

(1) fluidificam o ritmo do verso, arranjando a ordem prosódica ou silábica:

v.5 se lá no *alto ceo* onde → se lá no *assento etéreo* onde

v.8 que *em estes* olhos meus → que *já nos* olhos meus

v.9 e se *achares* → e se *vires*

v.11 alma já *sem receo* → da mágoa *sem remédio*

(2) corrigem o uso excessivo da aliteração, que no *Cancioneiro Cristóvão Borges* inclui sejam os fonemas dentais *d/t* (v.12 *Deos...dias*), seja a vogal *a* (v.9 *achares*, 10 *algu(m)a*, 11 *alma*).

(3) aperfeiçoam a ligação estrutural entre as estrofes, através do recurso estilístico acima mencionado, da maneira seguinte:

I <i>ca</i>	→	II <i>lá</i>
II <i>viste</i>	→	III <i>vires</i>
III <i>perder-te</i>	→	IV <i>Pede</i>

Todas estas lições são eliminadas por LAF como 'singulares'. Além disso, o editor assim comenta: o v.5 «diminui uma sílaba do verso, pois seria forçado o hiato em *no alto*»; o v.8 «reflecte clara influência espanhola»; a lição do v.9 «até sugere que o verso tenha sido reproduzido de memória, com variante mais ou menos sinonímica».

Na verdade, não apenas o hiato do v.5 é possível,⁹ mas o sintagma acrescenta a relação de 'capfinidad' com a estrofe precedente, enquanto a variante dos outros mss. levanta o suspeito de censura religiosa preventiva.¹⁰ No v.8, *estes*, em oposição a *daquele* do verso precedente, corresponde a *deste mundo* no v.6. Igualmente, *alma* no início do v.11 acentua a estrutura anafórica do soneto. Por outro lado, as variantes *achares/vires* e *receo/remédio* são testemunhos dum trabalho desenvolvido dentro de moldes constantes (o que é típico das variantes autorais).

No que concerne à variante *Pede*, há mais uma observação a fazer: sendo este soneto inspirado no petrarquismo de origem italiana, é preciso destacar que o verbo *Pede*, em lugar de *Roga*, está fonicamente mais perto do modelo original. Nos sonetos de Petrarca, bem como nos seus imitadores quinhentistas, o sintagma correspondente a *Pede*, no começo do verso, é precisamente *Prega*: veja-se, p.ex., «*Prega tu che...*» (Petrarca), «*Prega ch'io trovi...*» (Sannazaro), «*Prega'l tu Santa...*» (Bembo), «*Prega tu Idio...*» (Bernardo Tasso).

Por estas razões todas, acredito que a versão do soneto *Alma minha gentil* transmitida pelo *Cancioneiro Cristóvão Borges* (datado de 1578) seja uma dupla redação do autor, tendo 'lectiones singulares' (quer dizer, privativas daquele manuscrito) que sugerem não simplesmente inovações isoladas, mas sim uma estrutura e uma realização poética diferentes, da mão do próprio Camões. A apreciação estrutural das variantes, que insistem solidariamente nos mesmos nexos semânticos e estilísticos, exclui, por um lado, a possibilidade de serem, estas, variantes de tradição, e, por outro lado, permite hierarquizar as duas redações autorais, reconhecendo no CrB uma primeira versão do soneto, que o LF apresenta na sua forma definitiva.

⁹ Cf. p. ex. Canção I, 26 *no abisso* (*abismo*), lição dos mss. e impressos, alterada em *a este abismo* por FS.

¹⁰ Cf. porém *Lus. I 73 Do claro Assento etéreo, o grão Tebano face a VII 2 Da Madre que nos céus está em essência*.

Posfácio

O texto, que aqui apresentamos, corresponde a uma palestra tida em julho de 1991, na UERJ do Rio de Janeiro, a convite do amigo e colega Leodegário A. de Azevedo Filho. Foi ele próprio, quem procurou a publicação parcial deste ensaio, junto com outros que foram objeto de conferências naquela semana de estudos camonianos, num pequeno volume intitulado *O Renascimento italiano e a poesia lírica de Camões*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1992 (*Alma minha gentil...* às págs.27-35).

Entretanto, no mesmo ano de 1992, saíam a lume as *Atas da V Reunião Internacional de Camonistas* (São Paulo, 20 a 24 de julho de 1987), Universidade de São Paulo, 1992, onde aparece o artigo de Luciana Stegagno Picchio, *Camões lírico: variantes de tradição e variantes de autor. Exemplos para o estudo da movência em textos camonianos*, pp. 285-309.¹¹ Neste ensaio, a autora trata também do soneto *Alma minha gentil* (pp.289-299), à margem de algumas reflexões, que se pretendem de alcance geral, sobre os problemas da lírica camoniana.

No que diz respeito à leitura do soneto *Alma minha gentil...*, a única novidade aí proposta concerne à palavra *corpo*, e à sua eventual equivalência com *nodo* 'nó' em Petrarca (a sugestão, aliás, encontra-se já em Hernâni Cidade, cf. Frêches 1991: 578). No plano ecdótico, pelo contrário, aventuram-se algumas sugestões, por um lado, sobre a presumida «tradição semi-oral» dos poemas quinhentistas, e, por outro lado, sobre o conceito de «mouvência», ou *mouvance*, teorizado por Zumthor em 1971, que, por ser sugestivo – como o define a autora –, não deixa contudo de ser discutível, e, de fato, amplamente discutido. Essa teoria nascida, há mais de quarenta anos, no ambiente post-68 que aclamava «l'imagination au pouvoir!», foi elaborada a partir de textos medievais, na hipótese (aliás, inaceitável) duma tradição oral em textos de área francesa: parâmetros, todos estes, que não suportariam ser aplicados aos poemas da hiperliterária lírica quinhentista.¹² É verdade, que o fácil slogan *le texte bouge* tem seduzido vários críticos, sobretudo franceses, que tiveram finalmente um pretexto para recuperar o mais preguiçoso bédierismo, disfarçado nos moldes da nova moda.

Mais interessante, do ponto de vista da interpretação, o ensaio de Frêches 1991, em que se dá uma leitura do soneto à luz do misticismo cristão, combinado com o platonismo de cunho humanista (Frêches 1991: 582). Na esteira desta interpretação, Frêches sugere que o soneto, na versão de Cristóvão Borges, é o resultado de um refazimento («a été remanié»), enquanto a redação de 1595 seria mais conforme aos hábitos humanistas, nomeadamente na busca duma síntese entre vertente pagã e cristã (ibid., p. 583).

O aceno a uma dupla redação do soneto não ultrapassa o estágio da simples hipótese, que, aliás, parece contradizer com os dados cronológicos de que dispomos. Em primeiro lugar, Frêches 1991 mostra ignorar o conjunto da tradição manuscrita do soneto, na época já disponível graças à edição crítica de LAF 1987: 95-112. O crítico francês considera, de fato, apenas as variantes do cancionero Cristóvão Borges, publicado na íntegra por Askins 1979. Baseando-se nesta documentação parcial, Frêches aventa a hipótese de que a versão d'*Alma minha gentil*, impressa na 'princeps' de 1595 (RH), deveria apresentar uma fase 'humanista' anterior à do CrB, cujo refazimento teria acentuado os valores cristãos do soneto.

Talvez não seja inútil recordar (o que o próprio Frêches não julga oportuno fazer) que o cancionero CrB é datado de 1578. De qualquer forma, esta hipótese vai de encontro aos elementos objetivos proporcionados pelo cotejo das estruturas prosódicas e lingüísticas, apresentadas pelas diferentes redações do soneto.

APÊNDICE¹³

1. *Cancioneiro Cristóvão Borges (1578), f.31:*

Alma minha gentil, que te partiste
tam cedo deste corpo descontente
reposa tu nos ceos eternamente
e viva eu cá na terra sempre triste

¹¹ Com poucas mudanças, em nada substanciais, o artigo foi novamente apresentado, desta vez em italiano, no congresso *Petrarca, Verona e l'Europa*, em setembro de 1991, com o título *Camões/Petrarca: studio di varianti* (cf. Atti del Convegno internazionale di studi (Verona, 19-23 sett. 1991), a c. di G.Billanovich e G.Frasso, Padova, Antenore, 1997, pp. 435-456).

¹² Veja-se, a esse propósito, a intervenção de LAF, nas *Atas* da citada reunião de camonistas, nomeadamente as pp.311-313.

¹³ Para a melhor avaliação das variantes redacionais do soneto *Alma minha gentil*, apresenta-se o texto conforme as versões CrB e LF, sem qualquer intervenção gráfico-formal.

Se lá no alto ceo onde subiste
 memória deste mundo se consente
 não te esqueças daquela amor ardente
 que em estes olhos meus tão puro viste

e se achares que pode merecer-te
 alguma cousa a dor que me ficou
 alma já sem receo de perder-te

Pede a Deos que teus dias encurtou
 que tão cedo de cá me leve a ver-te
 quão cedo de meus olhos te levou.

2. *Cancioneiro Luis Franco Correa (1557-1589), f.8v:*

Alma minha gentil que te partiste
 tão cedo deste corpo descontente
 Repousa tu nos ceos eternamente
 e viva eu cá na terra sempre triste

Se lá no assento Etéreo onde sobiste
 memória deste mundo se consente
 não te esqueças daquele amor ardente
 que já nos olhos meus tão puro viste

e se vires que pode merecer-te
 alguma cousa a dor que me ficou
 da mágoa sem remédio de perder-te.

Pede a Deos que teus anos encurtou
 que tão cedo de quá me leve a ver-te
 quão cedo dos meus olhos te levou.

A censura na transmissão da obra de Luís de Camões

BARBARA SPAGGIARI

Apesar do fato de que o Santo Ofício português foi criado em 1536, a existência de uma censura inquisitorial, preventiva e repressiva ao mesmo tempo, só data de 22 de junho de 1539, dia em que o Cardeal-Infante Dom Henrique foi nomeado Inquisitor Geral.

Com efeito, a aprovação explícita do Santo Ofício que testemunha a existência de uma censura preventiva, quer dizer, anterior à publicação, só aparece em todos os livros editados em Portugal a partir de 1540.

A carta pontifícia de Leão X (a chamada bula «Inter sollicitudines», de 1515), proibia expressamente «a todos os impressores e editores de publicar qualquer obra, tratado ou escrito sem exame preventivo e sem autorização prévia, sob pena de excomunhão».

O exórdio bastante tardio da imprensa portuguesa, e a sua reduzida produtividade no começo do século XVI, podem explicar o atraso aparente com que a bula pontifícia foi aplicada em Portugal.

Lembre-se que, de 1521 a 1536, havia em Portugal um só editor-impressor, o francês Germain Gaillard (ou Germão Galharde): isso não podia senão facilitar a tarefa da Inquisição. Um segundo impressor, Luís Rodrigues, começou a sua atividade em 1539, ano em que foram publicados o *Insino Christiano* e a *Gramática da língua portuguesa* de João de Barros, livros ambos devidamente aprovados «pela Santa Inquisição».

O atraso inicial foi rapidamente compensado pelo rigor e a severidade excepcionais com que a censura inquisitorial foi aplicada em Portugal. A censura tornou-se então um caráter específico da cultura portuguesa, a partir dos meados do século XVI até à criação, pelo Marquês de Pombal, em 1768, da Real Mesa Censória: essa instituição devia, no tempo, substituir-se à outra, transferindo assim ao poder secular e laico as prerrogativas da Inquisição religiosa.

No ano de 1564, Dom Henrique adotou e publicou o Índice do Concílio de Trento, que Portugal – único entre os demais países europeus – viria a aplicar na sua totalidade. Entre as normas fixadas pelo Concílio, a décima prescrevia que «toda obra, antes de impressa, há-de ser aprovada pelo bispo e pelo inquisidor local». A censura episcopal tornava-se, portanto, obrigatória, ao lado da censura inquisitorial.

Mais uma lei, o *Alvará* de Dom Sebastião, promulgado a 4 de dezembro de 1576, prescreveu que todas as obras, antes de ser impressas, haviam de conseguir a aprovação dos oficiais do Tribunal Superior da Justiça, chamado *Desembargo do Paço*.

Por conseguinte, a partir de 1576, a publicação de qualquer obra em Portugal devia ser submetida, previamente, à tripla censura do Santo Ofício (a Inquisição central), do Ordinário (o Bispo local), e do *Desembargo do Paço* (o poder do Rei).

Baseando-se nestas normas, e partindo de tais premissas, foi então preparado o mais importante Índice português das obras proibidas, o de 1581, que compreende um comentário das regras previstas pelo Concílio de Trento, além dum elenco de advertências, entre as quais a da abstenção da leitura de qualquer obra «em que há desonestidades ou amores profanos».

É só verificar as datas para se perceber como este ano de 1581, em que aparece o quarto Índice português, marca uma separação bem nítida entre a primeira fase da censura, que enfocava nomeadamente os aspectos não ortodoxos da doutrina religiosa, e a segunda fase, que impõe a prática mais austera do rigor moral. Nesse sentido é que toda alusão ao amor profano, por volta de 1580, foi banida e abolida. E não será por acaso que a maioria da lírica quinzentista portuguesa ficasse ainda inédita no final do século XVI.¹

O mesmo Luís de Camões, o poeta nacional português, não pôde transgredir a regra, nem esquivar o problema. Ao contrário, a data de 1581 tem a maior importância no estudo da transmissão da sua obra. A conhecida questão das duas primeiras edições de *Os Lusíadas* (*Ee, E*), o poema épico que foi publicado

em 1572, quando o autor ainda era vivo, faz-nos esquecer o papel que a censura teve na sua publicação.

Naquele período crucial, entre 1571 e 1603, o Inquisitor Geral era o dominicano Fr. Bartolomeu Ferreira. A atitude dele no que diz respeito à publicação de *Os Lusíadas* muda radicalmente entre a primeira edição de 1572, e a segunda edição de 1584 (a chamada edição «dos Piscos»).

A ‘princeps’ de 1572 não parece ter sido modificada por causa da censura;² mas, apesar disso, no próprio momento em que concede a licença para a impressão, Fr. Bartolomeu Ferreira se vê obrigado a dar uma advertência ao leitor: existem, no poema, alguns trechos que, por sua ambigüidade, poderiam ser mal interpretados. Palavras como *fado*, *destino*, *fortuna* só podem ser lidos no sentido católico dos termos, conforme o conceito da Providência Divina: é a consciência cristã que há de guiar o leitor ao longo das páginas do poema.

De forma análoga, o inquisitor evita, nesta altura, qualquer censura das personagens mitológicas tão frequentes no texto camoniano. Ele apenas explica que o Autor «usa de hã ficção dos deoses dos Gentios. E ainda que Sancto Augustinho, nas suas Retractações, se retracte de ter chamado (...) as Musas Deosas, toda via como isto he Poesia & fingimento, & o Autor como poeta, não pretenda mais que ornar o estilo poético, não tivemos por inconveniente yr esta fabula dos Deoses na obra, conhecendoa por tal, & ficando sempre salva a verdade de nossa sancta fee, que todos os Deoses dos Gentios sam Demonios. E por isso me pareceo o Livro digno de se imprimir, & o Autor mostra nelle muito engenho, & muita erudição nas sciencias humanas».

Quando, em 1584, Manoel de Lyra decidiu reeditar o poema épico, dois acontecimentos importantes acabavam de sobrevir: por um lado, a morte de Camões, em 1580, e, por outro lado, a publicação do mencionado Índice inquisitorial de 1581. Isso permite compreender a mudança radical na atitude do censor, Fr. Bartolomeu Ferreira, que se mostrara tolerante aquando da primeira edição de 1572. A chamada edição dos Piscos, de fato, tem sido variamente mutilada e gastada, de maneira tanto grosseira como coerente.

Essa coerência deriva da aplicação rigorosa de certas normas inquisitoriais. O Índice de 1581, com efeito, compreende um catálogo detalhado e completo, escrito minuciosamente, de tudo aquilo que era agora objeto de «correção» e de «expurgo»:

1. os epítetos elogiosos atribuídos aos heréticos;
2. as alusões ao livre arbítrio, ao destino, ao caso, bem como toda expressão ligada às superstições e ao paganismo;

² De qualquer maneira, sendo Camões ainda vivo, ele mesmo poderia ter feito algumas adaptações para a obra respeitar as regras censórias.

¹ Sobre censura e literatura, vejam-se Francisco M. de Sousa Viterbo, *Frei Bartolomeu Ferreira. O primeiro censor dos Lusíadas*, Lisboa 1891; António Baião, *A Censura literária inquisitorial*, «Boletim da Segunda Classe da Academia das Ciências de Lisboa», XII (1918), pp. 518-527; António Joaquim Anselmo, *Bibliographia das obras impressas em Portugal no século XVI*, Lisboa 1926 (reed. Lisboa 1977); Israel Salvador Révah, *La censure inquisitoriale portugaise au XVIe siècle*, Lisboa 1960; José Sebastião de Silva Dias, *A Política cultural da época de D. João III, Coimbra 1969*; Antonio Márquez, *Literatura e Inquisición en España (1478-1834)*, Madrid 1980; Graça Almeida Rodrigues, *Breve história da censura literária em Portugal*, Lisboa 1980; Bartolomé Bennassar, *Inquisición española: poder político y control social*, Barcelona 1981; Lucienne Domergue, *Censure et Lumières dans l'Espagne de Charles III*, Paris 1982; Raul Régo, *Os Índices expurgatórios e a cultura portuguesa*, Lisboa 1982; Virgílio Pinto Crespo, *Inquisición y control ideológico en la España del siglo XVI*, Madrid 1983; *Censura y literaturas peninsulares*. Diálogos hispánicos de Amsterdam, nº5, Amsterdam 1987; Isaías da Rosa Pereira, *Documentos para a história da Inquisição em Portugal (Século XVI)*, Lisboa 1987; Cleonice Berardinelli, *De censores e censura*, in: *Atas da V reunião internacional de Camonistas* (São Paulo, 20 a 24 de julho de 1987), São Paulo 1992, pp.63-72; *Index de l'Inquisition portugaise, 1547, 1551, 1561, 1564, 1581*, Genève 1995 (9 vols.); *Le contrôle des idées à la Renaissance*, éd. par J.M. De Bujanda, Genève 1996.

3. as palavras difamadoras ao encontro de personalidades eclesíásticas ou reais;
4. as afirmações contrárias à doutrina cristã, aos preceitos da fé, e ao rigor moral;
5. as afirmações contrárias à liberdade, à imunidade e à jurisdição da Igreja;
6. as palavras obscenas e lascivas, bem como as injúrias e as expressões lesivas da moralidade.

Graças a estas normas, estabelecidas de forma explícita no Índice de 1581, é possível avaliar a distância ideológica que separa *Os Lusíadas* de 1572 da edição mutilada «dos Piscos», em que nada fica da benevolência para com as licenças poéticas e o estilo decorativo da linguagem mitológica, que caracterizam a atividade dos censores aquando da primeira edição.

Desde então, a tarefa do censor não se limitou a riscar umas palavras ou algum trecho, julgado perigoso no que diz respeito à ortodoxia religiosa (o que, aliás, na edição dos Piscos, provocou a supressão de 19 estrofes ao menos). Trata-se agora de modificar o texto, seja trocando palavras, seja substituindo grupos inteiros de versos ‘incorretos’ sob o ponto de vista doutrinário ou moral.

Agindo como um verdadeiro autor que reelabora o texto, o censor acaba então por mudar profundamente, e até desfigurar o original, de modo, ao mesmo tempo, consciente e implacável.

Ao ler, na sua totalidade, a edição de *Os Lusíadas* de 1584, percebe-se de imediato que a palavra *deus* e os seus derivados (ou sinónimos) foram sistematicamente substituídos por outras palavras mais anónimas. Por exemplo, a expressão *clara dea*, com referência a Vênus, foi trocada por *nunca fea*, a fim de suprimir o atributo divino da deusa em favor da sua célebre, e mais inocente, beleza (I, 34, 3).

Neste caso, a perda não é muito grande; mas acontece, várias vezes, que a intervenção da censura acaba por desfigurar o texto, provocando danos ingentes. A vontade de corrigir ‘erros’ ideológicos destrói talvez os nexos lógicos e sintáticos entre o verso ‘corrigido’ e o seu contexto. No dístico que se segue, por exemplo, *Do rosto respirava hum ar divino, / que divino tornara hum corpo humano* (I, 22), o censor trocou a palavra em rima *divino*, por *contino*, com o resultado de banalizar, por um lado, o sentido original do verso (‘do seu vulto espirava um ar divino’), e, por outro lado, de anular o efeito da repetição do adjetivo no começo do verso seguinte:

Lus. I 22 Do rosto respirava hum ar *divino*, → *contino*, (1584)
Que divino tornara um corpo humano

O caso extremo é representado pela mera supressão de uma, ou mesmo de várias estrofes, quando o censor se acha na impossibilidade de modificar o texto de maneira satisfatória. No canto II de *Os Lusíadas*, por exemplo, o célebre episódio que contém a súplica dirigida por Vênus a Júpiter, no sentido de apoiar as empresas dos lusitanos, bem como a sucessiva profecia do deus supremo, foi integralmente suprimido. Isso produziu, na edição dos Piscos, uma lacuna de dez estrofes, pois a estrofe que, antes, na ‘*editio princeps*’, tinha o número 44, se tornou a número 34 na segunda edição. Esta estrofe, que funciona como charneira entre as duas partes, sofreu uma mudança apta a dissimular a mutilação operada pelo censor:

<i>Ee</i> (1572), II 44	→	<i>Piscos</i> (1584), II 34
<i>Fermosa filha minha</i> não temais Perigo algum, <i>nos vossos</i> Lusitanos, Nem que <i>ninguém</i> comigo possa mais, <i>Que esses chorosos olhos soberanos:</i> Que eu vos <i>prometo</i> filha que vejais Esquecerense Gregos & Romanos. Pelos illustres feitos que esta gente, Ha de fazer nas partes do Oriente.		Famosos Portugueses não temais Perigo algum jamais em Lusitanos Nem que nenhum que elles possa mais Em quantas gerações ouver de humanos Que eu vos fico amigos que vejais Esquecerem-se Gregos & Romanos Pelos illustres feitos que esta gente Ha de fazer nas partes do Oriente.

No texto assim reelaborado, qualquer alusão a Júpiter, pai de Vênus, desapareceu, bem como a profecia divina, que se transforma em simples anúncio, solene mas anónimo, da futura grandeza do povo lusitano.

Ao mesmo tempo, com vontade de preencher a lacuna e dissimular o corte efetuado, o censor introduz, antes da profecia, uma estrofe apócrifa, de maneira que os dois elos da cadeia assim interrompida sejam de novo entrelaçados:

ed. dos Piscos, II 33

Orava o ilustre Gama desta sorte
Quando hũa voz ouvio que do alto vinha
Dizendo-lhe, Não temas ver a morte
Tão propinqua a ti, & tão vezinha,
Animate, & esforça varão forte,
Que tal empresa, a tal varão convinha.
Ouvindo isto o Gama atento estava.
E a voz, que bem se ouvia assi soava.

A súplica de Vênus a seu pai torna-se, então, a oração dirigida por Vasco da Gama a Deus, enquanto a promessa de Júpiter (que, na sua origem, era apenas

uma concessão à beleza da filha predileta) se transforma numa predição algo providencial.

O elenco de exemplos semelhantes, tirados de *Os Lusíadas*, seria muito mais comprido; mas o que chama a nossa atenção é, sobretudo, a influência que a censura exerceu sobre a obra lírica de Luís de Camões, e sobre as modalidades da sua transmissão.

Em relação com os numerosos estudos relativos à tradição de *Os Lusíadas*, este capítulo da história do ‘corpus’ lírico camoniano ainda não foi bastante explorado.

Depois dos trabalhos pioneirísticos do filólogo brasileiro Emmanuel Pereira Filho, apenas Jorge de Sena, nas suas investigações sobre Camões, e o último editor das *Rimas*, Leodegário A. de Azevedo Filho, tomaram conta desse aspecto, que, aliás, representa um dos maiores problemas na transmissão da lírica camoniana.

Antes de mais nada, cabe lembrar que as *Rimas* de Camões foram publicadas, pela primeira vez, em 1595, quer dizer, quinze anos após a morte do Poeta (acontecida em 1580); nesta altura, ainda estava em vigor aquele Índice de 1581 que já vimos operar na edição mutilada dos Piscos.

O responsável pela censura preventiva das *Rimas* foi, neste caso, Frei Manuel Coelho, que assinou o aviso favorável à publicação nos termos seguintes: «Vi por mandado de Sua Alteza o livro intitulado *Rimas*, de poesia de Luís de Camões, assi como vai não tem cousa alguma contra a nossa santa Fé Católica, ou contra os bons costumes e guarda deles, antes com sua poesia pode ensinar, e com a variedade deleitar a muitos».

Apesar da aparente benevolência (pois nada deixa supor uma intervenção do censor), a obra fora contudo corrigida e purgada em vários lugares. Ficam provas evidentes do trabalho oculto do censor, que foi voluntariamente silenciado.

De fato, guardamos dois elementos básicos para sustentar esta hipótese: por um lado, os livros de mão do século XVI que transmitiram a lírica camoniana e permitiram a sua difusão antes da imprensa; e, por outro lado, a segunda edição das *Rimas*, que, publicada três anos após a primeira (em 1598), apresenta um número de poemas maior, sendo os novos textos recolhidos e editados com base no «Manuscrito Apenso» (= MA, Biblioteca Nacional de Lisboa).

Evidentemente, os critérios aplicados pelo censor são iguais aos utilizados na ‘revisão’ de *Os Lusíadas*, conforme o citado Índice inquisitorial de 1581. Mas, em relação ao poema épico, o objeto da censura é aqui diferente, e mudam as intervenções a par com os efeitos produzidos no texto.

As *Rimas* de Camões, como toda a lírica portuguesa de Quinhentos, são inspiradas nos modelos italianos (nomeadamente petrarquistas) e, por conseguinte, cantam e elogiam a mulher amada. O alvo principal da censura, então, já não era a heresia religiosa, expressa através do recurso sistemático à mitologia clássica e aos deuses pagãos, mas sim o amor profano enquanto oposto ao amor divino, o único que podia ser aceite pela ortodoxia católica.

Este é o motivo de várias correções seriais que aparecem na tradição das *Rimas*, e que foram atuadas no intuito de substituir as palavras proibidas, ou algo perigosas, por outras palavras desprovidas de qualquer sentido seja herético, seja erótico.

Deste modo, por exemplo, o verbo *adorar*, reservado aos atributos divinos (do Deus cristão), foi normalmente riscado:

son. 3, v.11 enquanto quis aquela que eu *adoro* (CrB, LF, RH)
Em quanto quis aquela em quem eu *moro* (RI)
Em quanto o quis aquela que eu *adoro* (FS)

Os adjetivos *divino*, *alto*, *eterno* etc., foram regularmente trocados por outras formas adjetivais do mesmo número de sílabas e, no final do verso, com a mesma cláusula:

son. 3, v.2 o teu *sagrado* templo visitei (CrB, LF)
Teu *soberano* templo visitei (RH, RI, FS)
son. 40, v.3 é este amor tão *alto* e tão delgado (CrB, LF)
É este amor tão *fino*, e tão delgado (RH, RI, FS)
CP n. 162, v.1 Illustre e *divino* ramo dos Meneses (MA, + 1)
Illustre, & *dino* ramo dos Meneses (RI)
CP n. 100, v.9 Brado; não me fujais sombra *divina* (MA)
Brado, não me fujaes sombra *benigna* (RI)

Da mesma maneira, o nome de *Deus* foi riscado, junto com qualquer alusão à entidade divina:

son. 33, v.7 de *Deos*, de si, e do tempo magoada (CrB)
do *Ceo*, de si e do tempo magoada (LF)
de *si*, do fado, do tempo, magoada (MA)
De *si*, do fado, e tempo magoada (RI, FS)
de *dor*, de si e do tempo magoada (Jur.)
son. 38, v.6 caje [<case, quase] cegos da humana *divindade* (LF)
Assi cegos a tanta *divindade* (RH)
Assi cegos a tanta *magestade* (RI, FS)

canção 4, v.54 ó *visão sancta Angélica* e subida (LF)
 Ó *glória soberana, alta*, e subida (RH,RI,FS)

Antes de concluir esta exemplificação, que é apenas indicativa da amplidão do fenômeno, vamos lembrar o caso talvez mais importante, que foi assinalado pela primeira vez por Emmanuel Pereira Filho, no seu livro *Uma forma provençalêsca na lírica de Camões* (Rio de Janeiro, 1974).

Trata-se de um ensaio consagrado a um só poema, *Tão suave, tão fresca, e tão fermosa*, que, desde a primeira edição das *Rimas* (1595) foi conhecido como «ode II» e, daí por diante, sempre foi inserido no conjunto das odes.

No final do século XVII, Faria e Sousa publicou o mesmo texto, acrescentando mais uma estrofe, a VIII, em forma de ‘comiato’, tal como ele próprio a tinha descoberto num manuscrito hoje perdido. É exatamente graças a este apêndice, fortunadamente recuperado, que a chamada ode tem enfim reconquistado a sua condição original de «canção», construída sobre o modelo da «canzone» 29 de Petrarca. A respeito da estrutura originária, neste caso a intervenção da censura provocou uma mutilação tão grave, que a própria identidade do texto ficou alterada e desfigurada durante séculos.

São apenas dois versos, que foram suprimidos pela censura por causa do seu sentido ‘blasfemo’: *Amor isento a huns olhos me entregou, / Nos quays a Deos conheço* (vv. 50-51). Já Faria e Sousa, em seu comentário, hipotizara uma mutilação devida ao rigor da censura: «y es creible que le quitaron por decir, que en la belleza de aquellos ojos reconocia a Dios».

Estas mudanças substanciais do texto (que, do ponto de vista filológico, se chamam ‘variantes substantivas’ ou, em francês, ‘variantes de fond’, conforme a definição de Gaston Paris) podem ser introduzidas tanto no momento da tripla censura oficial, como antes, quando o poema é ainda manuscrito, e o próprio autor, ou então um copista, vão adotar uma forma de censura preventiva. Noutros termos, a fim de evitar a intervenção alheia do censor (que várias vezes ocasiona grave dano, ou prejuízo, ao original), usando de prudência o próprio autor modifica o texto, antes de o submeter à censura oficial.

Por isso é que, nos exemplos acima citados, aparecem não apenas divergências entre a versão manuscrita e a edição impressa, mas também discordâncias entre várias lições manuscritas: o que testemunha a existência de fases diferentes no processo de elaboração do texto poético.

Com base nestas considerações preliminares, perante a tradição da obra camoniana é legítimo levar em conta a dupla forma de censura possível, a preventiva (do autor ou do copista) e a oficial (a tripla censura do Bispo, do Inquisitor e do *Desembargo do Paço*), no intuito de reconstituir, na medida em que

for possível, o original perdido. Uma vez que, finalmente, o recurso sistemático às fontes manuscritas permite conhecer integralmente a tradição não impressa, é inevitável admitir que a censura preventiva constitui uma das causas – e não a menor – de variantes textuais.

Noutros termos, alguns dos poemas mais belos e mais célebres da lírica camoniana, dos quais guardamos várias redações manuscritas concorrentes, podem agora buscar uma explicação satisfatória na noção de ‘variante de autor’, sendo, enfim, considerados como diferentes tentativas de aperfeiçoar progressivamente o texto, tendo em conta também o problema da censura: algumas modificações introduzidas de uma para outra versão só podem justificar-se com a vontade de subtrair o texto às tesouras brutais, e talvez grosseiras, do censor.

Os sonetos de Gregório de Matos: algumas reflexões sobre a tradição manuscrita

MAURIZIO PERUGI

1. O presente artigo recolhe algumas observações e reflexões feitas à margem da primeira edição crítica disponível de Gregório de Matos, organizada por Francisco Topa.¹ Dentre os trabalhos anteriores, consagrados aos problemas de estabelecimento do texto gregoriano, e publicados antes desta edição sair a lume, temos que destacar o talentoso estudo de Rogério Chociay (1993), redigido a partir da comparação entre as duas edições precedentes, a de Afrânio Peixoto e outra de James Amado, nenhuma das quais pode merecer o título de edição crítica.² Especialmente dedicada às questões métricas, a monografia de Chociay tem, contudo, o grande mérito de apresentar, no âmbito da tradição manuscrita gregoriana, uma amostra acertadíssima de problemas textuais que têm, muitas vezes, valor modelar.

No que diz respeito ao processo de transmissão, a obra gregoriana, conforme salienta Francisco Topa na apresentação do seu benemérito trabalho, caracteriza-se por certos traços que se aproximam aos da lírica camonianiana. Com efeito, Gregório de Matos não publicou em vida nenhum texto, e dentre os muitos códices que constituem o conjunto da sua tradição (34 manuscritos principais, após 'eliminatio codicum descriptorum'), nenhum apresenta as qualidades suficientes para ser promovido ao grau de 'codex optimus'.

Ademais, ressaltando as afinidades perceptíveis entre alguns testemunhos, confirma o editor que não foi possível elaborar «para a quase totalidade dos sonetos» qualquer estema de tipo lachmanniano. Nestas condições, o editor procurou escolher a versão que, por cada poema, apareceu ser «a melhor, pelo

facto de oferecer uma lição mais idónea e mais coerente que as restantes. Geralmente trata-se de uma versão que pertence a um manuscrito principal e sobretudo a um dos mais antigos e mais isentos de erros».

Movido por um espírito bédieriano, o editor pretende respeitar o manuscrito cada vez escolhido como base, «evitando a introdução de emendas, para que o produto final não fosse uma construção híbrida, resultante do contributo de testemunhos diversos». As exceções a esta petição de princípio são «quase sempre relacionadas com lapsos gramaticais ou com questões de pontuação». Conforme as convenções adotadas no aparato crítico,³ a sigla A designa constantemente o ms. cada vez escolhido como base do texto em apreço.

O próprio editor, aliás, está consciente do caráter provisório da sua edição, que, para além de qualquer outra consideração, tem o imenso mérito de, pela primeira vez, pôr à disposição dos estudiosos, uma ingente quantidade de materiais. Por isso, sem dúvida, a melhor forma de mostrar a utilidade de tal empreendimento é tentarmos indicar a maneira de tirar dele todo o proveito possível. Neste intuito, limitar-nos-emos a sugerir, de forma puramente indicativa, umas quantas operações de crítica textual que nos parecem as mais adequadas, com vista a um melhor estabelecimento do texto crítico dos sonetos gregorianos.

Com certeza, a mais importante categoria que, desde já, precisa de ser esclarecida, prende-se na definição de erro. Numa perspectiva de caráter normativo, qual se revela essencialmente a que foi adotada pelo editor, a noção de erro não abarca apenas os «lapsos gramaticais», como também qualquer desvio dos padrões métricos e prosódicos considerados como corretos.

No caso em apreço, sempre que o editor tem que escolher entre um decassílabo heróico perfeito e uma variante metricamente 'anómala', a primazia é constantemente atribuída ao primeiro. De forma análoga, toda estrutura que apresente um hiato ou uma diérese, será considerada, em princípio, como suspeita, e sistematicamente marginalizada, em favor de outra mais 'regular'.

Parece-nos supérfluo repetir que, no plano da crítica textual, o percurso correto é, muitas vezes, exatamente o oposto. Com efeito, também no caso de

¹ Francisco Topa, *Edição crítica da obra poética de Gregório de Matos*, Porto, Edição do Autor, 1999, vol. I, t.1-2 (Introdução; Recensio), vol.II, t.1 (Edição dos sonetos), t.2 (Anexo: Sonetos excluídos).

² *Obras de Gregório de Matos*, Texto estabelecido por Afrânio Peixoto, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1922-1933, em 6 tomos (reedição em dois tomos, São Paulo, Edições Cultura, 1945); *Gregório de Matos, Obras completas*, Texto estabelecido por James Amado, Salvador, Janaina, 1969, em 7 tomos (reedição em dois tomos, Rio de Janeiro, Record, 1990). «A segunda edição J. Amado, a única em circulação, deve sofrer a limpeza de uma revisão criteriosa, para que possa realmente tornar-se o texto mais confiável de Gregório de Matos, até que uma edição crítica venha a surgir» (Chociay 1993:30).

³ O conjunto de testemunhos que transmitem cada soneto sofre uma divisão constante, por parte do editor, em «manuscritos principais, manuscritos secundários e impressos (...). A grande quantidade de poemas e de testemunhos torna impossível que cada um destes últimos seja desde o início designado com uma sigla que se mantenha uniforme, pelo que esta tarefa de atribuição de siglas será feita soneto a soneto. As versões muito próximas receberão como sigla a mesma letra, que contudo será seguida de um número individualizador, colocado abaixo da linha. Reservaremos sempre o A para designar o testemunho que escolhermos como base. A atribuição das restantes letras do alfabeto será feita em função do grau de proximidade dos outros testemunhos perante A» (vol.II, t.I, p.27).

Gregório de Matos, as chamadas estruturas anômalas parecem susceptíveis de constituir, sem qualquer dúvida, outros tantos fatores dinâmicos, cuja eficácia heurística consiste na possibilidade de o editor explicar, a partir deles, as demais oscilações e alternativas, que se podem observar no conjunto da tradição manuscrita.

Neste, como em outros casos semelhantes, a exigência de racionalização vem associada a uma consideração de natureza histórica: ou seja, a versificação de Gregório de Matos apresenta vários traços arcaicos que se tornaram, desde logo, inaceitáveis para o gosto dos leitores e dos editores contemporâneos.⁴

Damos, em continuação, alguns exemplos de fatores dinâmicos conservados em testemunhos diferentes daquele que foi escolhido, de cada vez, como base pelo editor. Na sua maioria, a identificação resulta confirmada pelo fato de a tradição oferecer uma, ou mais, soluções alternativas àquela que foi privilegiada, simplesmente por se encontrar na versão de base. É evidente que, qualquer que for o testemunho escolhido como suporte da edição, estas estruturas métricas ou prosódicas terão de ser reconstituídas, enquanto 'difficiliores', no texto crítico.

2. O soneto 62, além de ser exemplar pela quantidade de variantes adiaforas que dizem respeito ao emprego das preposições (articuladas ou não), oferece um exemplo clássico de hiato após *Se* no v.5 *Se uma vida se dera ou se emprestara*. Presente em A-A4, esta lição terá de ser corrigida com base em *Se a vida* A5-15. Esta escolha, aliás, encontra abonação no resto da tradição manuscrita, na medida em que o aparato registra mais duas recodificações, feitas a partir da lição que se presume original, a saber, *E se a vida* A13; *Se a vida a alguém* A16.

Outro exemplo clássico de hiato após *Se* terá que ser reconstruído em 91,12 *E se o sol se vê nele e a estrela nela* (lição do grupo A bem como do ms. B). Com efeito, neste verso a conjunção inicial prova-se adventícia, conforme demonstram as variantes próprias dos testemunhos «secundários», a saber, *Se o sol nele se vê* (C-C2) e *Se nele o sol se vê* (C3-7), ambas com antecipação de *nele*, no intuito de recuperar uma sílaba na contagem do primeiro hemistíquio.

Outro exemplo em 23,9 *Se estando eu lá na Corte tão seguro*, lição de A, enquanto o adv. *lá* falta nos demais grupos (B, C, D).

Em 32,8 *E o Sol de ambos mundos venerado*, a lição escolhida pelo editor apresenta um hiato após *E* inicial, confirmado, aliás, pela variante *ambos os mundos* (A3 + B). Ora bem, um hiato análogo terá que ser restabelecido em

⁴ Um ponto de vista equivalente ao nosso, no que respeita à fenomenologia de sinalefa e dialefa, sínese e diérese em Gregório de Matos, defende Chociay 1993:36-41.

111,2 *E é forçoso cegar que chega a ver-vos*, lição de A-A2, dado que o resto do grupo A, mais o grupo B, e também o ms. C, levam *E é força* com hiato após a conjunção.⁵ Outros exemplos: 133,13 *E entendi o mal como quisier[d]es*, lição de A,A1, enquanto B,B1 inserem *vós* após a forma verbal; 208,14 *E aos fulgores do Sol fomenta os raios*, lição do grupo A, enquanto B,B1 levam *E às luzes*; 215,10 *E então lhe hei-de entoar tão falsos mis*: esta lição do grupo A, da qual se aproxima *E então lhe entoarei* do ms. C, parece 'facilior' confrontada com *E eu lhe entoarei*, lição do grupo B.

Em 178,5 *Provo: todo o prazer e | alegria*, lição do grupo A, os mss. B,B1 desfazem o hiato (*prazer, gosto e alegria*), o que confirma a escolha do editor. Mais complexa é a transformação detectável em 74,10-11, versos que teriam de, pelo contrário, ser editados conforme o texto de B,B1: *Porque flor e | estrela mereceu/ser teu nome, que a Parca hoje desterra*. Pelo contrário, no grupo A privilegiado pelo editor, o inf. *ser* foi deslocado para o verso precedente, com vista a eliminar a dialefa: *Porque ser flor e estela mereceu/Teu garbo, a quem a Parca hoje desterra*. Devido à importância da remodelação, não se poderá excluir, neste caso, a possibilidade de uma variante autoral.

A colocação do hiato não parece certa em casos como 165,3 *E houve em Marapé grande risote*, onde a presença de *E* em hiato (um ms. leva mesmo *E andou*) é questionada pela estrutura alternativa *Houve no Marapé* C,C1, que pressupõe hiato após a forma verbal.

Um hiato após *Que* aparece no texto crítico de 111,9 *Vendo que a impossíveis me aparelham*, segundo confirmam as variantes *Vendo pois que a impossíveis...*, *Vendo que para impossíveis...* Um hiato análogo terá que ser restabelecido em 6,6 *Que a parte em que Deus fiou o amor todo*, onde a lição *Mas a parte* A1-A4 confirma que, no texto original, o hiato se encontrava após *Que*.

Um hiato após *De* encontrava-se provavelmente no original de 110,7-8; reproduzimos em continuação o texto escolhido pelo editor com base no grupo A:

De uma mulher que em Anjo se mentia,
De um Sol que se trajava em criatura

Em lugar da parelha anafórica *De uma mulher...De um Sol*, B1-2 propõe o texto seguinte:

De um Sol que em Anjo se mentia,
De um Anjo que trajava em criatura

⁵ Veja-se, ainda por cima, a 'singularis' *Pois é força* (A7), cuja presença torna mais certa a solução que aqui se propõe.

Nos demais testemunhos do grupo B, que levam *se trajava*, o decassílabo fica hipermétrico ou, de qualquer forma, extremamente irregular.⁶ Claro que, no v.7, o texto de B1-2 é 'difficilior', na medida em que apresenta dois hiatos (após *De* e após *que*). Pelo contrário, a lição destes testemunhos parece, no v. 8, mais duvidosa.

Que, contudo, B1-2 representem, na tradição manuscrita deste soneto, os testemunhos mais fiáveis, é o que também resulta do v.1 *Não vira em minha vida a formosura*, onde o editor se defronta com as variantes seguintes:

Não vira em minha vida	A
Não vi em minha vida	A1-6, C
Em minha vida não vi	B-B2
Em minha vida vi	B3-4

Na estrutura prosódica de B-B2, uma acentuação de 4ª e 7ª vem associada a uma crase após *vi*. A partir desta estrutura, podem explicar-se tanto B3-4, que omitem *não* introduzindo um hiato após *vi*, como os mss. do grupo A, que deslocaram *Não vi* para o início do verso; o ms. escolhido como base apresenta, a mais, a dilatação *vira*, introduzida com vista a eliminar o hiato.

Outro hiato após *De* terá que ser reconstruído no soneto 36, que reproduzimos na sua integridade (rubrica: «Ao Arcebispo da Baía D. Frei João da Madre de Deus, mudando-se para o novo Palácio que comprara»):

	Sacro Pastor da América florida, Que para o bom regímen do teu gado, De exemplo te fabricas o cajado E de fruta te serve a mesma vida. Outros tua virtude esclarecida
5	Cantem, mas teu Palácio por sagrado Cante Apolo de raios coroado, Na Musa humilde de álamo cingida. Gusano, a tua folha me alimento, Tua sombra me ampare, peregrino,
10	Passarinho, o teu ramo me sustente. Tecerei uma história em ouro fino, De meus versos serás templo frequente Onde glórias te cante de contínuo.

⁶ O que pode explicar tanto a variante 'singularis' *retrajado* em B4, como também a inversão presente no manuscrito «secundário» C: *De um Anjo que em Sol se desmentia, / De um Sol que se trajava em criatura*.

O maior problema ecdótico do soneto concerne ao v.3, cuja 'varia lectio' pode ser repartida em dois grupos principais:

1)	De exemplo te fabricas o cajado	A,A1
	De exemplo fabricaste(s) o cajado	A2-5
	De exemplo fabricas o cajado	A6-7
	De exemplo fabricaste o teu cajado	A9
2)	Com exemplo fabricas o cajado	A8
	Do exemplo fabricas o cajado	B-B2
	Dos exemplos fabricas o cajado	B3

Decerto, a escolha do editor foi feita com vista a respeitar a simetria sintática com o verso seguinte. A lição por ele privilegiada não passa, contudo, de 'lectio singularis', na medida em que o pronome *te* aparece totalmente isolado no quadro da difração. Este pronome foi, com toda a probabilidade, inserido no intuito de remediar o hiato após *De*, hiato conservado nos mss. A6-7. A natureza adventícia do pronome *teu* (A9) também fica confirmada tanto por *fabricas-te(s)*, viragem ao plural atestada na maioria dos mss. da mesma sigla, como pelas opções isoladas *Com exemplo* (A8) e *Dos exemplos* (B3).

A existência dum hiato no original fica respaldada, ainda por cima, pela variante *Do exemplo* atestada em B-B2. A incerteza do editor reduz-se, portanto, neste caso, à simples escolha entre os dois segmentos hiáticos *De exemplo* e *Do exemplo*.

Outro problema que, com respeito ao precedente, aparece ainda mais fácil por resolver, concerne à cláusula do v.4, onde, em lugar de *a mesma vida*, lição escolhida pelo editor, tanto A6-9, como também todos os testemunhos de tipo B, propõem *a tua vida*. A variante dierética é, sem dúvida nenhuma, preferível, quer por ser 'difficilior', quer por se integrar perfeitamente na estrutura prosódica do soneto, que apresenta mais três exemplos de *tua* trissílabo (vv.5, 9-10), ou mesmo quatro, se aceitarmos, no v.12, a diessinalefa⁷ *tua história*, de acordo com uma constelação de mss. comparável à do v.4.

Observe-se que a diérese encontra plena abonação no 'usus scribendi' de Gregório de Matos;⁸ em particular, ela constitui um fator dinâmico bem identificável na tradição dos sonetos, como demonstram os exemplos em continuação:

⁷ Chama-se assim a figura prosódica em que uma diérese se combina com uma sinalefa, presente na palavra seguinte.

⁸ Apesar de o editor nunca, ou muito raro, a ter assinalado; assim, veja-se um exemplo de *tua* em 121,7, onde o outro testemunho reagiu à diérese.

22,11 *A tua vida dilatas e deleitas*, texto com base no ms. A14, ao passo que todos os demais testemunhos (incluindo o ms. de base) levam *Tua vida* (veja-se, em A13-14, a alternativa *e a deleitas*);

62,9 *E se a minha alma enfim tua agonia*, onde a cláusula terá que ser restabelecida com base em *alma em tua agonia*, lição de A6-16;

89,9 *Não choro, amigo, a tua avara sorte*, onde uma parte da tradição propõe *Não choro, amigo, tua avara sorte*;

90,9 *Tanto tua virtude ao Céu subiste*, ou melhor (com A3-5), *Tanto a tua vida, com* mais um fator dinâmico (hiato após *Tanto*), além da diérese *tua*;

79,6-7 *Aos rigores do tempo pôs rendido/A sua pompa o Prado mais florido*, texto com base em A,A1, enquanto o grupo B-B5 atesta a inserção do subst. *Termo* no início do v.7, com vista a desfazer o dissilabismo de *sua*. Como de costume, o editor não assinala a diérese (neste caso podendo-se, em teoria, supor hiato após *pompa*).

De qualquer forma, exemplos certos de *sua(s)* encontram-se em 20,9; 32,13; 113,11;⁹ e outros muitos lugares teríamos que acrescentar, nos quais a escansão é aparentemente ambígua.

Neste soneto 36, a bipartição do estema entre duas famílias, A e B, poderia basear-se nos vv.8 e 13, onde os mss. de tipo B propõem respectivamente *Não Musa e voos*.¹⁰ Quanto ao v.8, julgamos provável a presença, no original, da conjunção negativa com grafia **Nam*. Mais difícil parece, no último terceto, a escolha entre *versos* e *voos*.

Nos sonetos de Gregório de Matos, como veremos, uma sílaba átona final é também susceptível de se encontrar em situação de hiato, conforme resulta deste terceto (218,9-11):

Lá desde o alto aos côncavos rochedos,
Cá desde o centro aos altos obeliscos,
Houve temor nas nuvens e penedos.

O texto crítico só repousa no ms. A, enquanto nos demais testemunhos (A1-7) faltam ambos os advérbios correlativos, tanto *Lá* como *Cá*. É significativo que A6-7 procurem diminuir o número de hiatos, mudando *o alto* e *aos altos* para, respectivamente, *os altos* e *aos mais altos*.

Temos exemplos de hiato após a preposição *a* em 35,6 *Àquele Povo foi, tão afligido*, onde *A este* se conserva no grupo B. Um caso análogo em 40,3 *A este*

famoso sítio do Seráfico, lição dos mss. A-A2, em concorrência com *sítio famoso* em A3-5, A9, e *belo sítio* em A8: esta última variante talvez represente a lição originária, na medida em que permite a reconstrução do hiato após o monossílabo inicial.¹¹

3. A presença do hiato no ‘corpus’ dos sonetos gregorianos não se limita ao âmbito das conjunções e das preposições acima mencionadas. Assim, em 144,3 *Vingou-se (ai de mim triste) amor tirano*, o modelo *ai de mim, o amor tirano*, ao qual remontam C,C1, pressupõe hiato após o pronome *se*.¹² Também em 186,6 *E tanto assim se uniram que ele e ela*, onde os testemunhos do grupo B, mais A7, omitem *assim*.¹³

Vejamos agora alguns exemplos de hiato após monossílabos tônicos. O hiato após *lá*, conservado em 57,13 *Mas se há-de olhar-me lá um basilisco* pelos testemunhos do grupo A, funciona como fator dinâmico no grupo B, onde um testemunho pratica a inversão *lá me há-de olhar*, enquanto os demais preferem a dilatação *um* → *algum*.

Em 183,8 *Só | em vos se viu já facilitado*, lição do grupo A escolhida pelo editor, B-B2 desfazem o hiato (*Só em vos, Senhor, se viu f.*). Em 201,14 *Que, sendo Caterina, dê | a roda*, a maioria dos testemunhos inseriram *me* antes de *dê*.

No caso do subst. *céu*, uma simples passagem do singular para plural é que permite eliminar o hiato: cf. 74,4 *Brilhante ostentação do Céu aquela*, onde dois testemunhos escrevem *dos Céus*. Ao revés, em 60,7 *Mas ser na terra flor, nos céus estrela*, teremos provavelmente que restabelecer *no céu*, de acordo com B1,C. Também 85,12 *De flor ao Céu passais a ser estrela* (lição de A,A1,B), apesar da sua fluidez tão sedutora, terá que ser corrigido com base em *passaste(s) para o Céu estrela C-C3*, verso que apresenta não só um hiato após *Céu*, como também acentos de 4^o e 8^o.

Para além dos casos ilustrados acima, quase todos relativos a monossílabos que terminam em vogais ou ditongos orais, o emprego gregoriano do hiato abrange outras categorias. Uma pequena amostra dos tipos principais encontra-se no soneto 61, terceiro «À morte da Augusta Senhora Rainha D. Maria Francisca Isabel de Sabóia, que faleceu em 1683»:

¹¹ O mesmo ms. guarda, no início do v.13, o hiato após nasal *Nem uma*, enquanto os demais levam *Nunca uma pesca fazem tão pulchérinna*. Cf. 83,9 *Ventura nunca igual! Propicia sorte!*, lição do grupo A, enquanto o ms. B traz *sem igual*.

¹² Quanto à crase após *mim*, cf. 152,3-4.

¹³ Eliminada no texto crítico de Topa, a dialefa estava presente na edição James; cf. o comentário de Chociay 1993:63, nota 9: «O verso 6 igualmente revela habilidade, pois o curso regular das sílabas solicita a dialefa em *se/ni/ram*».

⁹ Onde a cláusula *sua pisada* fica garantida por *uma pisada*, lição tanto de B-B8 como de C.

¹⁰ Pelo contrário, a dispersão *Onde, Donde* (com um exemplo de *Aonde*) no v.14 não passa de poligenética.

- Nascestes bela e fostes entendida,
 Uniu-se em vós saber e formosura;
 Não se pode lograr tanta ventura
 Em quem com tal estrela foi nascida.
- 5 Quem viu co'a formosura a sorte unida
 Que julgasse essa vida por segura?
 Muito esperou por vós a sepultura,
 Que em quem é tão feliz não dura a vida.
- 10 Quem dissera no vosso nascimento
 Que em tal estrela haviam tais enganos
 Para ser maior hoje o sentimento!
 Porém nestes prodígios soberanos,
 Tendo dos Magos vós o entendimento,
 Não podiam ser muitos vossos anos.

No v.6 o grupo B-B3 propõe *Que julgasse | a vida estar segura*, o carácter acessório de *essa* resultando, aliás, confirmado pela alternativa 'singularis' *Que lhe julgasse* (B3). Uma fenomenologia parecida encontra-se nos vv.9-10, onde a dispersão é muito mais extensa. No v.9 a boa lição coincide com o hiato após *dissera*, conservado em B,B2:

Quem dissera no vosso n.	A, A4, B1
E quem dissera em vosso n.	A2-3
Quem dissera em vosso n.	B, B2
Quem me dissera em vosso n.	B3

Também no v.10 teremos que privilegiar o grupo B, cujos testemunhos atestam, mais uma vez, a presença de um hiato, desta vez após *estrela*:

Que em tal estrela haviam (-ia A3-4) tais e.	A-A4
Que na estrela havia (haveria B1) tais e.	B-B3

No mesmo grupo, a ausência do pronome *vós* permite detectar, no v.13, um hiato originário o | *entendimento*.

Outros exemplos de hiato após artigo em 31,14 *A estrela na dita, o sol na cara, onde Uma estrela* A3-4,B;¹⁴ veja-se também, no soneto 32, os vv.1 *O Apolo, 5 O Abril, 10 O assunto*.

¹⁴ Os mesmos testemunhos trazem, no segundo hemistíquio, *um sol*.

Enfim, no v.8 deste soneto, o hiato *quem | é* funciona como fator dinâmico, segundo confirma a variante *quem foi* B-B3. Um recurso prosódico análogo encontra-se em 144,14 *Perca quem te perdeu também | a vida*, onde a tendência para a eliminação do hiato provocou uma completa remodelação do verso tanto em C,C1 (*Porque quem te perdeu bem perde a vida*) como em D (segundo hemistíquio: *a própria vida*). Cf. 145,1 *Se me queres, também eu sei querer-te*, lição de A,A1, enquanto A2 tentou remediar com *eu também*.¹⁵

Em 163,7 o editor acertou a escolha do texto de base, conforme demonstra o leque das variantes:

Porém a Mãe a pedra lhe aplicara	A, A1-2
Senão a Mãe que a pedra lhe apl.	A3, B,B1, C-C2, D
Sendo a Mãe a que a pedra lhe apl.	B2-3

Com exceção dos testemunhos privilegiados pelo editor, todos os demais procuraram eliminar o hiato após *Mãe*. Quanto a *Porém*, este foi mudado para *Senão*, que, em dois mss., aparece reduzido em *Sendo*.

Temos aqui uma boa amostra da oportunidade de o editor assinalar, em aparato, as variantes tendo, como unidade de base, o verso inteiro ou, pelo menos, o hemistíquio. Os editores, pelo contrário, tendem a fragmentar as variantes em unidades lexicais, cada uma oposta à outra, o que torna difícil, para o leitor, a reconstituição dos versos na sua integridade. Entretanto, é só a partir dos versos, que se poderá explicar, no seu conjunto, o mecanismo que, cada vez, preside as recodificações.

Com efeito, no 'corpus' dos sonetos gregorianos é bastante comum o hiato após vogal nasal, por falta de crase, como em 64,7-8 *Aos ais do Brasil todo, tristemente, /Lhe formam os Céus toda a monarquia*, lição do ms. de base A, enquanto os outros testemunhos B,B1 levam *Lhe forma os ecos*. Cf., no v.10 do mesmo soneto, *Viram o tempo A → Vivera o tempo* B,B1. Outros exemplos: 74,8 *quem as não zela*, lição de todos os testemunhos, com a única exceção de A, ms. de base, que leva *quem não as zela*; 84,12 *Não peca em forma quem em morte peca*, onde dois testemunhos escrevem *na morte*.¹⁶

¹⁵ No mesmo soneto, apesar desta variante deterior, o ms. A2 aparece preferível tanto no v.9 *Mas se inda assim quiseses divertir-te*, onde *queres* permite restaurar um hiato após *se*, como no v.14 *Entre as chamas de Amor até à morte*, onde *Nas chamas do | Amor* revela a presença de outro hiato.

¹⁶ Em 203,1 *Ontem a amar-vos me dispus, e logo*, não é fácil escolher entre uma crase *-em + a*, e outra *a + a-*. De qualquer forma, vários testemunhos procuraram resolver o problema mediante dilatação *Anteontem* ou *Ontem ontem*.

Hiato após *não* encontra-se em 173,3-4 *Não sabe 'musa, musae', que estudou, / Mas sabe as ciências que não aprendeu*, lição do ms. de base A, enquanto no resto do grupo, incluindo B e C, *que não* foi substituído com *que nunca*.¹⁷

Um lugar à parte ocupa a fenomenologia relativa a *com*, que pode configurar-se em hiato, p.ex. em 129,9 *Que | amor com | amor há-de pagar-se*, lição exclusiva do ms. B3, enquanto os demais testemunhos levam *com outro amor*.¹⁸ Outros exemplos: 144,11 *Pois com amar não soube merecer-te*, onde vários testemunhos propõem *com te amar (com amar-te)*; 160,12 *Com isto e c'ô favor de quatro asnotes*, o hiato inicial sendo confirmado pelas variantes, aliás muito numerosas, *Que com isto, E com isto*.

4. No âmbito dos polissílabos, o 'corpus' dos sonetos gregorianos também oferece abundantes exemplos de hiatos intervocabulares que a tradição procurou, em todo ou em parte, eliminar. Como de costume, as próprias variantes constituem, muitas vezes, o melhor guia para identificar as figuras prosódicas em apreço, mesmo em casos em que se poderia hesitar entre diferentes tipos de leitura.

Em 89,1-2 *Quem poderá do pranto soçobrado, / Quem poderá em choro submergido*, a variante *puñera* ofertada pelo grupo B apresenta outra modalidade de hiato no segundo verso. Outro caso em 87,7 *Que o que efeito causara uma ausência*, com a variante em rima *assistência*. Em 65,5 *Lamente-se o Brasil sempre sentido (A)*, onde o verbo inicial alterna com *Lamente-te (B1) e Lamente (B)*, teremos que escolher este último, com base em 77,12 *Lamente Portugal e sinta a Corte*.¹⁹

Em 104,12 a lição originária só se encontra, com toda a probabilidade, no testemunho «secundário» B *Que pôde | e não quis viver gozando*, enquanto o resto do grupo B adota a solução *Que quem pôde*, à qual corresponde, no grupo A tomado como base pelo editor, *Quem podia (Que quem podia em A2)*.

Em 187,13 *Adonde pode achar-se? Na Baía*, lição de A,A1, a maioria dos testemunhos propõe a opção alternativa *Donde podia*: porém, o aparato (cuja leitura não é, como de costume, nada fácil) apresenta alguns mss. do grupo A que trazem *Onde pode | achar-se*, lição que poderia ser considerada como 'difficilior'.

¹⁷ Além disso, é possível que, no primeiro hemistíquio, o original coincida com *Mas as ciências*, lição de B.

¹⁸ Veja-se, no v.10 do mesmo soneto, a presença, em aparato, de *sôï < SOLET*, que terá que, provavelmente, ser atribuído ao original.

¹⁹ Um problema análogo em 58,13 *Vem-se chegando a Páscoa, e se eu empasco*, onde o aparato oferece as variantes *Vem chegando-se e Vem chegando*.

Em 112,9 *Se pois como Anjo sois dos meus altares*, a sílaba *pois* terá que ser eliminada como adventícia, com restabelecimento do hiato: com efeito, a maioria dos testemunhos levam *Se como (o) Anjo*. Em 128,13 *Que hoje é torpeza*, o original coincide sem dúvida com *Torpeza | hoje (C,C1)*. Em 131,2 *Nise, e logo se pôs a contemplar-vos*, lição de A-A2, será preciso introduzir no texto crítico o hiato guardado pelos demais testemunhos: *Nise, | e se pôs logo a (em) contemplar-vos*. Em 171,1 *Um soneto começo em vosso gabo*, teremos que ler *Começo | um soneto* de acordo com A3-5, tanto mais que C,C1,D levam *Começo este soneto*, enquanto a versão de E, reproduzida em pé de página, propõe *Começo um sonetinho*.

Em 214,11 *Bom dia, disse eu cá, para a viagem*, lição do grupo A, o grupo B omite *cá*, apresentando um hiato *disse | eu*.²⁰

Também veja-se 76,7 *Quando evita co[m] a morte a maldade*, grafia em que concordam os três mss. disponíveis; o editor, contudo, manifesta cepticismo quanto à possibilidade de um hiato originário após *morte*.²¹ Hiato após cesura 'feminina' do decassílabo heróico também subsiste em 170,7 *Desanda a roda e logo | homem desce*, onde o grupo B emprega em rima *parece*, já atestado no v.3 do mesmo soneto. A mesma escansão terá que, provavelmente, ser restaurada em 93,11 *Atrás do que resiste o raio se anda*, onde todo o grupo B leva, em lugar de *o raio*, a variante *o sol*.

Um belo exemplo de hiato, coincidente com a cesura 'feminina' do sáfico, em 94,4 *Me encurta o desafogo de um contento*, lição de A,A1, face à qual o grupo B atesta a seguinte dispersão:

Me dá tão curto o contentamento	B, B2
Me dê tão curto o contentamento	B3-5, B7-8
Me dê tão curto o meu contentamento	B1
Me der tão curto meu contentamento	B6

Deixando de lado o problema posto pela escolha da forma verbal, parece-nos indubitável a presença, no original, de um hiato após *curto*, que dois testemunhos procuraram eliminar mediante inserção de *meu*, enquanto a lição tomada como base atesta uma remodelação mais profunda.

Veja-se também 151,5 *Em cada porta um frequentado olheiro*, onde a presença esporádica de *frequente (e, até, bem frequente)* nos mss., permite recuperar o mesmo tipo de cesura com hiato.

²⁰ Em 110,9 *Matem-me, disse eu vendo abrasar-me*, alguns testemunhos levam *disse então*.

²¹ «Note-se contudo que esta solução não é inteiramente satisfatória, na medida em que prescreve um hiato forçado em *morte | a*». Cf., porém, 91,8 *Então morta se vê na sepultura*, onde o grupo C, na sua maioria, propõe *Morta então*.

Uma interessante figura de diessinafeia aparece no texto crítico de 60,6 *Raro prodígio é que mais se anela*, cuja ‘*varia lectio*’ comprova a justeza da escolha feita pelo editor:

Raro prodígio é que	A,A1
Prodígio é raro o que	B-B3
Raro prodígio foi que	C

O caso tem uma evidência escolar, na medida em que, nos testemunhos estranhos ao grupo A, se defrontam os dois modelos clássicos de recodificação. O primeiro consiste numa substituição (*é* → *foi*); o segundo numa inversão sintática. O hiato secundário ocasionado, neste caso, pela inversão, aparece bem tolerável, na medida em que coincide com a cesura principal.

Com base neste modelo heurístico, uma acentuação análoga, com hiato, terá que ser restabelecida em 38,2 *Se não suave for, ruidosamente* (lição de A-A3), de acordo com *suave é* (A4-7, cf. *suave* A8-9); 183,2 *Trindade vem a ser de perfeições* (lição de A-A4), de acordo com *Uma trindade é* (A5-7,B-B2). Em 215,2 *Não é homem nem é de o ser capaz*, teremos que ler *Nem homem é*, lição de B,B1,B3 respaldada por *Nem é homem* B2. Trata-se, aliás, de uma construção tipicamente empregada por Gregório no primeiro hemistíquio (cf. p.ex. 69,13 *Esse o mofino é, órfão e triste*), também reconhecível na variante *chegado é* (A4-5) em 18,2 *Porque é chegado o dia do Juízo*, bem como na variante *Se formosa a luz (lua) é* (A2-3) em 19,6 *Se é tão formosa a luz, porque não dura?*

5. Vejamos agora o soneto 70, terceiro «À morte do Governador Matias da Cunha»:

Quem há-de alimentar de luz ao dia?
 Quem de esplendor ilustrará a Nobreza?
 Quem há-de dar lições de gentileza
 A toda a gentileza da Baía?
 5 Já feneceu do mundo a galhardia,
 Melancólica jaz a natureza,
 Vendo em pó reduzida a fortaleza
 E em cinza desatada a fidalguia.
 O Marte (digo), que ao combate expunha
 10 O peito sem temor que ao mundo assombra,
 Sendo da paz terror, da guerra espanto.
 Foi este o Senhor Matias da Cunha,
 Que hoje nos dá, tornado em fria sombra,
 Ao discurso pesar, aos olhos pranto.

O problema mais interessante na tradição manuscrita deste soneto consiste na cesura esdrúxula que os testemunhos do grupo B apresentam no v.10:

O peito intrépido que o mundo assombra	B2, B7, B10
O peito intrépido com que o mundo assombra	B,B1, B3-6, B8-9
O peito heróico com que o mundo o via	C
O peito sem temor que ao mundo assombra	A-A2

Como se vê, a lição originária só se manteve em três testemunhos do grupo B, enquanto os demais resolveram inserir a preposição *com* no intuito de normalizar o ritmo, tolerando a conseqüente hipermetria do primeiro hemistíquio.²² Evidentemente, a partir desta lição o ms. C, além de mudar a rima,²³ introduziu o ‘aperfeiçoamento’ sinonímico *intrépido* → *heróico*. Uma opção alternativa, com respeito à lição originária, aparece na transformação *intrépido* → *sem temor*, paralelamente operada pelos testemunhos do grupo, ou melhor dizendo, da família A.

Com efeito, a partição do estema aparece, neste caso, com bastante clareza, resultando confirmada no v.5 *feneceu* A : *faleceu* B : *se extinguiu* C, bem como no v.12 *Foi este* A,A1 + C : *Este foi* B + A2 (cf. *Este foi o grã* B6). Neste último verso, a inversão terá que ser interpretada como uma tentativa de redução do hiato originário antes do artigo definido, o que aparece confirmado pela solução, não menos ‘singularis’ que extrema, adotada por B6.

Existem outros casos, na tradição dos sonetos gregorianos, em que as variantes sugerem a existência de um problema com respeito à cesura. Veja-se 15,9 *Quem do mundo a mortal loucura – cura*, texto do grupo A, enquanto os testemunhos do grupo B levam *Quem tanto a mudável loucura – cura*.²⁴

Vamos examinar agora a tradição do soneto 75, terceiro «À morte de José de Melo, sobrinho do Arcebispo da Baía D. João Franco de Oliveira»:

Nascestes em pranto (débito preciso),
 Com riso a vida deixas mui sonoro,
 Por mostrar, se da morte a vida é choro,
 Com mais razão da vida a morte é riso.
 5 Enfim soube gozar o teu juízo
 Da vida mais da morte o melhor foro,

²² Veja-se, mais abaixo, 75,1 na versão de B: *Nascestes em lágrimas, débito preciso*.

²³ Veja-se a correspondência com *cinza fria* no fim do v.13.

²⁴ Também *mundável* (B,B1), com possível trocadilho. Decerto à lição do grupo B remonta a variante do ms. C *Quem tanto a pertinaz*.

No sentimento, honras e decoro,
Nos agrados, costumes e no siso.

- 10 Ó mil vezes ditoso, que lograste
Da vida mais da morte a melhor sorte,
E antes que te deixasse, a deixaste.
E por dela triunfar de toda a sorte,
Do nascimento a véspora apressaste,
Por lograr eterna vida a tua morte.

Com respeito, quer ao ms. A, base da edição, quer ao impresso A1, o ms. B, onde o soneto é anônimo, apresenta uma série de versos com várias particularidades:

- 1) no v.1 o primeiro hemistíquio propõe *em lágrimas* em lugar de *em pranto*, resultando, por conseguinte, esdrúxulo e hipermétrico;
- 2) o v.2 é um verso hipermétrico de arte maior: *A vida despedes com riso sonoro*; o v.7, igualmente hipermétrico (*No sentimento, nas honras, no decoro*), tem acentos de 4ª e 7ª; características parecidas apresentam também o v.3 (*Por mostrar, que se a vida da morte é choro*) e o v.13 (*A véspora do nascimento apressaste*);²⁵
- 3) os vv.6 e 10 apresentam ambos um hiato *Da vida | e da morte*;
- 4) é significativo o embaraço do editor perante o último verso: «Este verso apresenta uma acentuação que contraria o ‘usus scribendi’ do autor: 3-5-7-10. Supomos que a sua formulação correcta seria: *Por lograr vida eterna a tua morte*».²⁶

Portanto, com respeito a A e A1, o manuscrito B parece conservar, pelo menos em alguns versos, uma estrutura prosódica mais arcaica.

Outro exemplo muito evidente de verso com acentos principais na 4ª e na 7ª se encontra no soneto XI, um dos sonetos excluídos do cânone.²⁷ O editor imprime o v.2 *Porque entre rosas madrugou a Aurora*, com base na versão de A: no entanto, a boa lição será, com toda a probabilidade, *madrugada* (A1-2), como, aliás, confirmado pela alternativa *nos madrugada* presente no grupo A3-10 (com a exceção de *madrugando* A7).

²⁵ Conforme sugere a comparação com a versão de base, também o v.8 poderia apresentar, na lição de B (*No agrado, nos costumes*), um hiato após *No*, e, por conseguinte, uma forma análoga de hipermetria.

²⁶ Veja-se também o soneto seguinte.

²⁷ Reunidos na segunda parte do vol.II, os sonetos excluídos são numerados com algarismos romanos.

Observe-se que no v.4 do mesmo soneto, *Dá novo ser ao sol da Academia* (A), a boa lição será provavelmente *Novo ser dá* do ms. A8: em todo o caso, só a partir deste texto se poderão explicar as demais remodelações presentes na tradição, a saber, *Novo ser dava* (A1-6, A9-10) e *Novo Sol dava* (A7).

Uma fenomenologia parecida à dos fatores hiáticos ou diéreticos diz respeito à presença, em Gregório de Matos, de «variantes por maior ou menor número de sílabas, que denominamos, respectivamente, *variantes ampliadas* e *variantes diminutas*»: veja-se Chociay 1993:42, que ilustra uma série de formas equivalentes, entre as quais *sor/senhor*. Com efeito, no texto crítico do son. 40 da edição Topa, o verso incipitário traz *Bem-vindo seja, Seor, Vossa Ilustríssima*, lição dos mss. A, A1.²⁸ Conforme está assinalado em aparato, uma boa parte dos mss. atesta *Senhor*, variante hipermétrica, ainda que dum ponto de vista meramente gráfico. Contudo, alguns testemunhos se preocuparam em regularizar o verso.²⁹ Duas as soluções praticadas: quer o encurtamento do primeiro hemistíquio (*Venha com bem, Senhor* A4-5), quer a omissão de *Senhor* (*Bem-vindo seja aqui* A9, ou mesmo *Bem-vindo seja* A8, o que pressupõe um hiato forçadíssimo após *Vossa*).

No mesmo âmbito, também citaremos a tradição relativa a 170,1 onde, em face do texto crítico *Senhor Antão de Sousa de Meneses*, todos os mss. externos ao grupo A optam pela forma *Antônio*, enquanto o equilíbrio na contagem silábica fica garantido ora pela forma diminuta *Sor* (B, B1, substituído com *Meu* em B2), ora pela omissão do primeiro *de* (B4). Nestas condições, e ressalvando a possibilidade duma alternância que remontaria ao próprio autor, não se poderá excluir a hipótese de o original corresponder à lição de B3, só graficamente hipermétrica: *Senhor Antônio de Sousa de Meneses*, onde *Senhor* teria lugar, mais uma vez, de monossílabo.

O emprego de palavras só graficamente hipermétricas é, aliás, documentável em outras passagens de Gregório. Em 90,1 *Alma gentil, esp'rito generoso*, a forma escolhida pelo editor encontra abonação, conforme sugere o aparato, apenas no ms. de base A. No resto, os testemunhos que usam da forma plena *espírito* são mais numerosos dos que escrevem *spirito*; em particular, o ms. B, único representante do seu grupo, julgou oportuno reduzir *generoso* em *glorioso*, de forma a evitar a aparente hipermetria. Algo semelhante parece ter acontecido em 82,1 *Querido Filho meu, ditoso esp'rito*, onde a forma oxitona está garantida

²⁸ O soneto está dedicado «Ao Ilustríssimo Senhor D. João Franco de Oliveira, chegando ao sítio de São Francisco».

²⁹ Cf., no v.6 do mesmo soneto, os problemas ocasionados pela escansão do hidrônimo *Ser<e>gípe*.

no momento da rima: contudo, três dentre os testemunhos disponíveis escrevem *feliz spirito*, e um, até *feliz espirito*.³⁰ No v.6 do mesmo soneto, *Muito mais doudo e mais exp'rimetado*, a maioria dos testemunhos escreve *experimentado*,³¹ e dois chegam a eliminar a coordenativa *e*.

Menos certo parece o estabelecimento do texto em 176,9 *Assustei-me de ver tanta cler'zia*, onde metade dos testemunhos apresenta a forma plena *clerezia*. Em particular, A5-7 trazem *em ver tanta clerezia*, supondo sinalefa entre *me* e *em*, com vista a remediar a hipermetria, enquanto C atinge o mesmo resultado reduzindo o sintagma final do verso (*tal clerezia*). É possível que o original tivesse *Assustei-me | em ver tanta cler'zia*, com dialefa associada à forma diminuta *cler'zia*.

6. Conforme sugerem alguns dos exemplos discutidos acima, a escolha do manuscrito de base levou o editor a incluir, de forma automática, no seu texto, certo número de fatores dinâmicos, cuja identificação pode, muitas vezes, ser confirmada a partir dos testemunhos relegados no aparato de rodapé.

Veja-se o aparato relativo a 2,2 *Da vossa piedade me despido*.³² A variante *De*, presente em muitos mss., não passa de simples alternativa gramatical, isto é, não tem qualquer incidência sobre a contagem das sílabas. O mesmo não se poderá dizer de outras variantes, quais *Da vossa Alta Piedade* A18-19: *Da vossa alta clemência* A15. Por muito isoladas que sejam, estas lições têm um valor heurístico importante, na medida em que refletem duas remodelações alternativas com vista a eliminar a diérese de *piedade*, a primeira mediante inserção do adj. *Alta*, a segunda através da substituição sinonímica do termo coincidente com o fator dinâmico originário.

No v.5 do mesmo soneto, *Se basta a vos irar tanto um pecado*, a boa lição só se manteve no ms. de base e em mais três testemunhos; onze resolveram banalizar a lição, eliminando *um*; além disso, a identidade do fator dinâmico fica confirmada pelas variantes *um só pecado* (A10) e *qualquer pecado* (A11-14).

Outro exemplo de diérese aparece, com certeza, no son. 3 (segundo soneto «A Jesus Cristo Nosso Senhor»):

³⁰ Tanto aqui, como no soneto 90, ambas formas apresentam acento esdrúxulo no aparato crítico de Topa.

³¹ Cf. 62,6 *A metade da minha te ofrecera*, onde a maioria dos testemunhos escreve *ofrecera*, com aparente hipermetria. Em 158,9 *Sem débita reverência seis andores*, conforme a lição de todos os testemunhos, o editor imprime entre colchetes o segundo *e* de *reverência*, porque «a métrica impõe esta apócope».

³² Aqui, como, aliás, nos outros casos, nós é que marcamos a diérese.

- Ofendi-vos, meu Deus, é bem verdade,
É verdade, Senhor, que hei delinquido,
Delinquido vos tenho e ofendido,
Ofendido vos tem minha maldade.
- 5 Maldade que encaminha à vaidade,
Vaidade que todo me há vencido,
Vencido quero ver-me e arrependido,
Arrependido a tanta enormidade.
Arrependido estou de coração,
- 10 De coração vos busco, dai-me os braços,
Abraços que me rendem vossa luz.
Luz que claro me mostra a salvação,
A salvação pertendo em tais abraços,
Misericórdia, amor, Jesus, Jesus.

Tendo em conta a estrutura retórica particular do soneto,³³ podemos desde já levantar um problema com respeito à alternância prosódica *vaidade/vaidade* (vv.5-6), a qual, pressuposta pelo editor, aparece tanto mais improvável, quanto as duas variantes resultam contíguas.

Com efeito, no v.6 o editor vê-se obrigado, mesmo contra a sua vontade, a postular uma diérese, no intento de respeitar a escansão do decassílabo heróico. Entretanto, a mesma diérese também aparece provável no verso precedente, logo a seguir a crase entre *-a* e *à*. Ademais, não é de descartar a presença, neste verso, de outra figura prosódica no primeiro hemistíquio, a saber, um hiato após *Maldade*, com base na lição de B4: *Maldade | encaminha à vaidade*. Trata-se, na verdade, de um testemunho isolado; contudo, a presença de um duplo fator dinâmico parece confirmada por C,C1: *Maldade (Malde C1) encaminhada a uma vaidade*, cuja remodelação aponta tanto para a natureza advérbica de *que*, como para, mais uma vez, a escansão diéretica da palavra em rima.

A mesma escansão terá, em todo o caso, que ser restabelecida em 16,6-7 *E como o teu baixel sempre fraqueja/Nos mares da vaidade onde peleja*, texto questionado pela variante *No mar* presente em dois testemunhos: trata-se do ms. A7 e do impresso A16, que propõem, respectivamente, *No mar da verdade donde peleja* e *No mar da vaidade em que peleja*, sendo *donde peleja* também atestado pelo manuscrito «secundário» A14. Não menos esporádicos que preciosos, estes testemunhos mostram como a passagem de *mar* para o corres-

³³ «Con eco», cf. Baehr 1981:389; Chociay 1993:94. Veja-se também o n.15.

pondente plural bissilábico constitui o remédio empregado pela maioria dos testemunhos, com vista a eliminar a diérese de *vauidade*.³⁴

A mesma escansão dierética porventura se encontre, mais uma vez, no v.10 do mesmo soneto: *E se assopra a vaidade e incha o pano*. Como no aparato se vê, o 'incipit' é objeto duma difração que, além de *E se assopra*, compreende as alternativas *Se assopra*, *Que assopra*, *Que se assopra*, *E se sopra*, *E assopra*. A dispersão parece compatível com a presença, no original, de um monossílabo (*E*, *Se*, *Que*, todos gramaticalmente aceitáveis) em sinalefa com a vogal inicial *a*-. Na verdade, outras soluções seriam praticáveis. E, em todo o caso, seria arriscado vermos nesta escansão um traço constante da versificação gregoriana. Assim, por exemplo, *vauidade* é seguramente trissílabo em 25,6.

Outra amostra patente de alternância prosódica resulta da comparação entre os três sonetos consecutivos 138-140, todos construídos sobre as mesmas palavras-rimas, uma das quais é, justamente, *vauidade*. Em 139,12 e em 140,12 trata-se de um trissílabo, na medida em que a tradição manuscrita, nestes casos bem escassa, não viabiliza outra possibilidade. Pelo contrário, em 138,12 *Quem quer, só do querer faça vaidade*, variante do impresso A, tomado como base pelo editor, a lição originária coincide, a nosso ver, com *faz* do ms. A1. Uma confirmação a esta hipótese encontrar-se-ia em *Pois quem quer, do querer só faz vaidade*, solução adotada em B,B1, com a inserção de *Pois* no início do verso.

7. Como é sabido, as duas principais categorias de fatores dinâmicos na tradição da lírica camoniana correspondem, respectivamente, à fenomenologia do hiato inter- e intravocabular, e às intervenções de censura ocasionalmente praticadas pelos copistas. Considerações análogas podem aplicar-se à tradição dos sonetos gregorianos, conforme resulta da nossa leitura da edição organizada por Topa, onde também aparecem fenômenos susceptíveis de ser explicados a partir da censura.

Assim, por exemplo, 34,13 *Que em vós seria cousa extraordinária*, lição de A, único ms. representante do seu grupo, poderia resultar duma intervenção censória, com vista a eliminar um termo pertencente à linguagem mitológica, conforme sugere a variante *De o não saber a Parca extraordinária* (B-B2). Veja-se também, entre os sonetos de autoria duvidosa, XLIV 10 *Por decreto cruel de um deus menino*, texto do grupo A, onde a alusão a Cupido substituiu, com toda a probabilidade, uma versão mais antiga, com emprego do adj. *divino* em

³⁴ Não podemos acabar a análise do son. 3, sem apontar para a possível existência de outro problema ecdótico, com respeito à passagem de *braços* (v.10) para *abraços* (vv.11 e 13). A dispersão das variantes em aparato parece, aliás, confirmar as nossas suspeitas.

ríma, conforme mostram as variantes *Por injusto intento ma(i)s divino* (B-B2), *Por decreto fatal, porém Divino* (C).

Outros exemplos concernem não a mitônimos, mas sim a termos ou assuntos julgados inconvenientes, como 57,8 *À vista de um amor sangue de siba*, lição do grupo A, enquanto o grupo B lê *E tenho meretriz*. Cf. 55,5 *As putas*, texto do grupo A, que os demais mudaram respectivamente para *As Ninfas* (B-B2) e *As fêmeas* (C).³⁵

Em 160,10 deparamo-nos com as seguintes opções:

Damas ouça cantar, não as fornique	grupos A+B
Damas ouça tanger, não lhe repique	C,C1
A ouvir cantar Damas mais se aplique	D,D1

É provável que C,C1 tinham guardado o original,³⁶ enquanto a lição de D,D1 parece um claro exemplo de remodelação ditada pela censura.

Em 216,4 *E mais roxo o nariz que um mangará*, lição do grupo A, o mss. B,B1 levam *E mais crespo o colhão*. Enfim, entre os sonetos excluídos do 'corpus' gregoriano, o n.XLI lê-se numa versão expurgada (texto de A), enquanto o texto B,B1 representa sem dúvida a versão mais antiga.

O son. 37 está dedicado ao franciscano D. Frei Manuel da Ressurreição, confirmado Arcebispo da Baía em 12 de maio de 1686. O editor apresenta duas versões, uma com base nos grupos A e B, enquanto a outra, relegada no espaço de rodapé, é conforme à lição do ms. C.

Subi à Púrpura já, raio luzente Do Sol Americano, que em dourado Dossel o Tibre vos será sagrado Dar um dia leis à sua corrente.		Subi à Púrpura já, Raio Luzente Do Sol Americano, que em doirado Dossel vos tem o Tibre antecipado Que inda dominareis sua corrente.
Entonces da Tiara a vossa frente E vosso Patriarca coroadado, Um redil deveremos e um cajado Às vossa claves e a seu zelo ardente.	5	Cingida então da Tiara a vossa frente E de Pedro na Barca colocado, Transmutando-se em remo o que é cajado, Sereis o Bem universal da gente.
Subi a cumes tão esclarecidos, Ó vós, de cuja remendada capa Sombras são já purpúreos resplandores;	10	Subi a cumes tão esclarecidos, Ó vós, de cuja remontada capa Sombras são já purpúreos resplandores;
Em quem divinamente reunidos Os braços de Seráfico e de Papa, Verão os vossos dous Progenitores.		Porque em portentos sendo tão unidos Vossos méritos sempre superiores, As genuflexões logrem de Papa.

³⁵ Em 179,10, onde o texto crítico leva *as putas*, os mss. C,C1 escrevem *Harpías*.

³⁶ O aparato também atesta *tanger* em B3.

Estamos, com toda a probabilidade, perante um exemplo de dupla redação autoral, conforme um modelo que já se revelou muito eficaz no âmbito da tradição relativa a vários autores líricos do Quinhentos português. No caso presente, a redação, considerada pelo editor como principal, é a que apresenta, com efeito, os traços mais arcaicos:

– acento de 5ª sílaba no v.4,³⁷ que a maioria dos mss. resolve mediante *algum dia*, na medida em que esta inserção restaura o decassílabo heróico, desfazendo ao mesmo tempo a diérese de *süa*. Na remodelação de C, pelo contrário, a diérese fica;

– espanholismo *Entonces* no v.5, assinalado pelo editor, e associado à diérese de *Tiara*: ambos os fatores dinâmicos desaparecem na versão de C; o mesmo se pode dizer, no verso seguinte, da diérese de *Patriarca*;

– cabe acrescentar que os vv.3 e 8, também objeto de recodificação em C, apresentam ritmo sáfico.

Enfim, o último terceto deste soneto talvez poderia ter sido remodelado por razões de censura.³⁸ Quanto ao esquema métrico deste terceto, o próprio editor observa que no grupo B por completo «os dois versos finais são apresentados por ordem inversa».

8. Na tradição manuscrita do soneto acima analisado, aquela das duas redações que há de considerar-se como mais arcaica, apresenta certas características próprias, quais três versos com escansão anômala, com respeito ao padrão do decassílabo heróico: trata-se, conforme acabamos de ver, de dois versos sáficos, e de outro com acento na 5ª sílaba.

Dentro do 'corpus' gregoriano, vários exemplos existem de versos sáficos que funcionam como fatores dinâmicos, o mais evidente dos quais é 77,2 *Mandou a seus vassallos que chorassem*, segundo mostram as variantes relativas ao primeiro hemistíquio:

Mandou a seus vassallos	A-A3, B
A seus vassallos manda	A4-5
A seus vassallos mandou	B1

Claro que só a partir de B1 se poderão explicar as variantes dos demais testemunhos.³⁹

³⁷ Cf. v.1, onde B4 propõe uma escansão parecida: *Subi já à Púrpura*.

³⁸ Quanto ao v.14, que, conforme anota o editor, na versão de C «apresenta 9 sílabas métricas», teremos que pressupor uma escansão alatinada *genusflex<i>ões*.

³⁹ Que B depende de B1 (apesar de este último ser qualificado de «testemunho secundário») é demonstrável a partir do v.8 *As lágrimas dilúvio, a dor porfia*, onde B1 oferece um alexandrino,

Outros exemplos de sáfico como fator dinâmico: 42,4 *Qual é mais nobre, a pena ou a espada*, com a variante *Qual é de mais nobreza*; 45,13 *Em todo o Orbe que o Planeta Louro*, com as variantes *Que em toda a Esfera esse : Os vossos tempos que o*; 154,6 *E deduzem agora os astrologistas*, verso que teremos de restaurar com base na lição do grupo B: *De que deduzem os astr*; 181,4 *Cadências deste Apolo ouviras cá*, a restaurar com base em B,B1: *Cadências ouves deste Apolo já* (cf., no mesmo grupo, as variantes *houvestes* e *houver*).

Quanto ao acento na 5ª sílaba, a questão é mais complexa. Segundo Chociay 1993:62-63, o ritmo fundado em 5-10 «não se coaduna com o emprego constante do decassílabo italiano utilizado por Gregório», pois «nunca aparece nos sonetos nem em outras formas de versificação italianizante». Com efeito, «o decassílabo tem em Gregório a mesma feição do de Camões e dos demais clássicos e barrocos» (ib.:63). No entanto, como, aliás, acontece no caso de Camões e de outros seus contemporâneos, esta regra terá que ser interpretada de forma mais elástica, sempre que a tradição ateste a presença possível, ou até provável, de variantes autorais, caracterizadas por tipos anômalos de escansão.

Claro que uma concepção menos rígida do decassílabo gregoriano, pelo menos desde um ponto de vista diacrônico, nem sempre é garantia duma solução plausível aos numerosos e difíceis problemas postos pela tradição manuscrita. Vejamos um exemplo. Ao compulsar a primeira e a segunda edição James Amado, Chociay 1993 :32 nota um decassílabo irregular, pois a escansão acusa nove sílabas métricas: *Furte, coma, beba, e tenha amiga*. «Com boa vontade», observa o estudioso, poderíamos introduzir uma dialefa «forçada» após *beba*, o que nos levaria, porém, a supor um esquema acentual (acentos na 5ª e 7ª) contrário ao 'usus scribendi' gregoriano. O mesmo verso, na edição da Academia, aparece com uma forma perfeitamente regular: *Coma, beba, e mais furte, e tenha amiga*. «A ausência de remissões de uma e outra edições (sic) a diferentes apógrafos não permite qualquer certeza a respeito. Note-se, aliás, que a lição original do poeta bem pode ter sido *Furte, coma e mais beba e tenha amiga*, ou semelhante».

O texto crítico de Topa (son.150) baseia-se em três testemunhos manuscritos (A, A2, B, sendo obviamente o primeiro o ms. de base) e dois impressos (A1, B). No verso em apreço (v.12), vê-se uma intervenção devidamente assinalada entre colchetes: *Furte, coma <e> beba e tenha amiga*. Conforme demonstra o aparato, o texto de Amado coincide com A,A1, enquanto a edição da Academia reproduz o ms. B. Vejamos a nota do editor: «Na versão de A, o

As lágrimas dilúvios, a dor com mais porfia, que B, evidentemente, trata reduzir à medida correta: *Dilúvios de água a dor com mais porfia*.

verso tem 9 sílabas métricas e apresenta um esquema acentual também irregular. Com esta nossa proposta de *emendatio ope codicum*, que acolhe a lição de A2, ambos os problemas ficam resolvidos, embora de forma não totalmente satisfatória. De facto, a dialefa não deixa de ser um pouco forçada, ainda que o efeito do polissíndeto a possa justificar, pelo menos em parte».

A nossa conclusão é que, mesmo tendo a possibilidade de aproveitar todos os testemunhos conhecidos, não nos parece possível resolver o problema textual de forma certa. Em particular, tanto a variante de A, que a um olhar superficial poderia parecer mais anódina,⁴⁰ como a de B, aparentam-se uma e outra a intervenções meramente hipotéticas ('*exempli gratia*'), nem mais nem menos justificadas que a proposta aventada por Chociay. Portanto, nestas condições, seria talvez preferível deixar o verso hipométrico, com relativa indicação à margem ou em nota.

9. Outro exemplo manifesto de dupla redação diz respeito aos tercetos do son. 80, quarto dos sonetos dedicados à morte do Marquês de Marialva, «sucedida no mar quando se retirava para Lisboa». A versão considerada como principal pertence, mais uma vez, aos grupos A,A1 e B,B1, enquanto o texto de C foi relegado pelo editor em rodapé:

<p>Mas se de flor, ó Conde, a preminência Gozavas em teu florido viver, Que muito não tivesses existência! Pois a flor que mais pompa vem a ter Se pondera em uma hora sem falência Sujeita à pensão fera de morrer.</p>	<p>Tinhas de flor, ó Conde, a preminência; E por isso hoje diz da Fama a Trompa Que havias de ter breve a decadência. Pois a Flor que se alcança ter mais pompa, É condição do Mundo, sem falência, Que o vento a murche logo, o Fado a rompa.</p>
---	---

Neste caso, a remodelação terá um móbil de natureza essencialmente estilística, a começar pela mudança do esquema de três rimas para outro de duas.⁴¹

Outro soneto muito interessante, dentre aqueles que o editor reproduz em duas versões, uma das quais em rodapé, é o n.132 *Que me quês*,⁴² *profiado pensamento*. Em anotação complementar, o editor observa que «o poema de Gre-

⁴⁰ Sendo também possível imaginar outra integração, p.ex. *Furt<e> e coma*.

⁴¹ Os tercetos do son. 102 também apresentam um conjunto de variantes bastante importante, para levar-nos a tomar em conta a hipótese de uma dupla redação.

⁴² Vários testemunhos escrevem *queres*, com variante aparentemente hiperométrica. Chociay 1993:43 também cita um decassílabo gregoriano em que «emprega o poeta a variante diminuta popular *quês* em lugar de *queres*, que implicaria uma sílaba a mais».

gório segue de muito perto um soneto de Quevedo, facto ainda não notado pelos críticos». Deixando de lado o problema da dupla redação, vale a pena observar que a comparação com o modelo espanhol permite restaurar uma corrupção presente no texto português no nível do original.

Com efeito, o v.3 da versão principal leva *Invenível martírio que me apura*, texto em tudo igual ao do v.3 na versão apresentada em rodapé, com base em E,E1. A única variante registrada em aparato é *Invisível*, lição transmitida unicamente pelos testemunhos A2-3 + C. Ora bem, o verso correspondente no soneto de Quevedo diz: *Invisible martirio, sombra obscura*. O testemunho indireto demonstra, portanto, que o original português apresentava, com toda a probabilidade, uma grafia algo anómala, p.ex. **Invesível* o **Inveível*.

Não deixaremos de observar que, mesmo na ausência do texto espanhol, os instrumentos críticos teriam permitido restaurar, ainda que de forma hipotética, a lição presumida como original. Trata-se, com efeito, de um caso modelar de relação entre, por um lado, um homógrafo (*Invisível*), e, por outro lado, uma recodificação feita a partir do material gráfico originário (*Invenível*).

Outra amostra desta figura ecdótica, a que chamamos outrora de 'interseção', encontra-se na tradição dum dos sonetos excluídos do 'corpus' gregoriano, XVI 10 *Desse fermoso gesto a vista pura*, onde dois mss. empregam a glosa *rosto*, enquanto vários outros escrevem *gosto*.⁴³

Um exemplo de difração encontra-se em 5,7 *Los clavos enarbola eternamente*, onde *enarbola* 'arvora, hastea', decerto empréstimo de Góngora, não foi aceite por parte da tradição: com efeito, B emprega o sinónimo *en ti imprime*, enquanto C,C1 remodelam o verso inteiro (*En los clavos te emplea (e)ternamente*).

Em 9,8 *Exceda na soltura a Alcidedonte* (a restabelecer, conforme opina o editor, em *Alcidedonte*), B,B1 encurtam arbitrariamente o mitónimo (*na altura ao Alcidente*), enquanto C-C3 não o reconhecem, escrevendo em seu lugar a lei (*rei C2-3 do monte*). Veja-se em 45,11 *Que o de Vénus hespérico tesouro*, a banalização *Do que a Vénus julgou grego tesouro*, comum ao grupo B e ao ms. C.

Em 20,8 *E assanha o Mar como uma ardente brasa* (sujeito: a Lua), o verbo *assanha* só está em A-A2; outros testemunhos escrevem *Inchaça* (A3), *Enfanxa* (A4), enquanto C remodela o verso inteiro (*E quando o mar vomita, o mundo arrasa*).

Às vezes o verbo *emprender* parece ser objeto de substituição (talvez por motivos de ordem estilística). Em 102,7 o editor escolheu a lição dos grupos A e B, *Quanto emprendes de vida renovada*, preferindo-a a *Quando te logro* (veja

⁴³ Por *gosto* como variante formada a partir de *gesto* cf. XXXIX 6.

C1) a vida r. C-C3. De forma análoga, em 97,7 *No caminho que emprendes despenhado*, o grupo B traz *que levas*. A esta dupla escolha (posto que fosse julgada correta) terá que se ajustar a lição de 93,5 *Amor comete sempre altas empresas*, onde o grupo B traz *emprende*.

Assinalamos, afinal, um caso exemplar de dispersão de variantes num dos sonetos excluídos do 'corpus' gregoriano. Trata-se de 28,10 *Que só por não violar essa clausura*, onde *só* está ausente em vários testemunhos, o que pressupõe uma diérese originária *violar*.⁴⁴ Ora bem, a maioria dos indivíduos que não utilizam *só* em função de complemento silábico, introduzem um sinônimo trissilábico de *violar*, assim ocasionando uma espécie de difração secundária:

Que por não violentar	A11
Que por não desfazer	B
Que por não quebrantar	F3,G

A fragmentação das variantes no aparato não consente, como de costume, uma visão nítida das oposições, que, neste caso, se dispõem num leque bastante amplo. Aqui, se não nos enganamos, um certo número de testemunhos teria guardado a lição originária *Que (Pois) por não violar*, enquanto F1 apresentaria um verso hipométrico (*Que por não quebrar uma clausura*).⁴⁵

10. Os restauros que acabamos de propor para o texto crítico de Gregório de Matos só muito raro introduzem diferenças de relevo com respeito ao texto estabelecido pelo editor. Sem dúvida, poderíamos ficar surpreendidos perante um *fulgore* que, na verdade, foi criado a partir de *luzes*, ou uma perífrase verbal *lhe hei-de entoar* que, afinal, terá que ser substituída pelo futuro simples *lhe entoarei*.

Porém, ressaltando estes casos e poucos mais, teremos que reconhecer um fato evidente: a maioria das intervenções propostas consistem, muito simplesmente, na eliminação de elementos tanto mínimos quanto redundantes, com vista a recuperar estruturas prosódicas (hiatos, dialefas) que a tradição, em parte ou por completo, procurou eliminar.

Introduzindo cada um dos sonetos, o próprio editor propõe, como dissemos, uma classificação tipológica dos mss. em dois ou três grupos principais, às vezes até quatro ou cinco, com base em critérios empíricos, que se revelam, na maior parte, acertados. É evidente que, na maioria dos casos, a identificação destes fatores dinâmicos não é suficiente para precisar as relações estemáticas dos mss. em apreço.

Numa massa muitas vezes informe de testemunhos que trazem a mesma sigla, apenas contradistinta por deponentes progressivos, a identificação dos fatores dinâmicos é, contudo, susceptível de isolar um ou dois indivíduos, que o editor terá que examinar com cuidado particular. Com efeito, estes testemunhos poderão, não raro, confirmar o próprio conservantismo também em relação a outras variantes substantivas de maior relevo, assim justificando a sua qualidade de «melhores manuscritos».

Em alguns casos, a identificação dos fatores dinâmicos permite até esboçar, nas grandes linhas, um estema, com respeito aos grupos tipologicamente já identificados pelo editor.

Finalmente, a nossa análise deixa clara a necessidade, para o futuro editor, de estabelecer um texto crítico que, em maior ou menor parte, terá que ser composto, na medida em que muito raros, senão inexistentes, são os testemunhos que não reclamem, em certos lugares, a emenda ('emendatio ope codicum'). O que importa, como já foi dito, é a exigência de o editor operar com intervenções cientificamente motivadas.

Resta por investigar o problema das variantes autorais, que terá que ser levantado nos casos, bastante frequentes, em que o editor se vê obrigado a imprimir a versão dum testemunho no rodapé da página, por se encontrar demasiado afastada do texto de base.

⁴⁴ Os mss. DF, com *romper*, apresentam uma degradação sucessiva do próprio fator dinâmico. Quanto a *só* utilizado em função de complemento silábico, cf. XLII 14 *Que | imitar aos Serafins quiseste*, verso que A7-8 mudaram para *Que aos Serafins só imitar quiseste(s)*.

⁴⁵ Uma difração muito extensa, e igualmente difícil por decifrar a partir do aparato, encontra-se no v.6. Hiato terão que ser reconstituídos no v.8 (*Ou não obra | em vos*) e no v.9 (*que | estou*).

Variantes autorais na obra de Camilo Pessanha

BARBARA SPAGGIARI

A obra poética de Camilo Pessanha, até hoje conhecida, não excede os cinquenta e seis poemas (incluídos os fragmentos), apresentando um conjunto de versos reduzido e compacto, ao mesmo tempo parco e denso, bem sustentado por estruturas lexicais e temáticas constantes, que realçam a extraordinária coerência do seu código poético.

A exigüidade desta pequena coleção de versos contrasta com o trabalho incansável com que Pessanha modifica os textos e volta a modificá-los, em curtos intervalos de tempo ou depois de longos períodos, introduzindo variantes tanto marginais, quanto substantivas, às vezes de maneira não unívoca. Nem sempre o resultado final consegue ser melhor que a redação intermédia, rejeitada pelo próprio poeta.

A variante de autor, no caso de Camilo Pessanha, torna-se, então, a norma, revelando a fluidez de uma matéria poética, que tarda a fixar-se na sua forma definitiva. É como se, depois da composição, os poemas nunca deixassem de obsidiar o autor, negando à criação poética qualquer função catártica.

Dáí procede, talvez, a basilar indiferença que Pessanha sempre demonstrou relativamente à publicação dos seus poemas. Quando, entre o fim de 1915 e o início de 1916, incitado por pessoas amigas, permitiu finalmente que uma parte da sua produção poética, variamente dispersa, fosse recolhida em volume orgânico (a *Clepsidra*), decidiu encerrar os seus versos entre a *Inscrição* e o poema *Final*: títulos por si só eloqüentes, reveladores de um sentimento de experiência já acabada. E, de fato, Pessanha cessou de compor versos, depois da sua saída definitiva para Macau, em março de 1916.

Se compararmos, portanto, os textos incluídos na *Clepsidra* com as edições avulsas, preexistentes e mesmo até posteriores, ou então com as variantes redacionais de poemas isolados, fica demonstrado que o colóquio entre o autor e a obra é, em Pessanha, ao mesmo tempo intermitente e contínuo, concluído e mutável.

Para exemplificarmos este aspecto peculiar da atividade poética de Pessanha, analisaremos dois sonetos em que o número das variantes autorais é mais elevado, e em que mais evidente é a busca dos valores fonossimbólicos.

Os dois sonetos, pois, são acomunados por mais uma particularidade que tem a ver com a versificação: o emprego do dodecassílabo (ou verso alexandrino) dentro do soneto.

1. O soneto é, como se sabe, a forma fixa predominante no conjunto da obra de Camilo Pessanha. Dos cinquenta e seis poemas que dele se conservam, vinte e seis apresentam a clássica estrutura de quatorze versos, divididos em duas quadras e dois tercetos, que foi introduzida na poesia portuguesa por Sá de Miranda e pelos seus discípulos, imitando os modelos renascentistas italianos.

Mas, para além da estrutura exterior, no soneto de Pessanha qualquer outro elemento vai, programaticamente, de encontro à tradição. O seu soneto é anti-clássico, dado que não respeita as múltiplas regras, que vários séculos de versificação tinham imposto como obrigatórias, a saber:

a) o esquema das rimas, nas estrofes iniciais, só pode ser quiástico (ABBA) ou, mais raramente, alternado (ABAB); não existe outra possibilidade e, além disso, o esquema escolhido tem que ser mantido em ambas as quadras (ABBA ABBA, ou então ABAB ABAB). De fato, Pessanha não só desrespeita esta regra fundamental, mas propõe nada menos que quinze esquemas diferentes para vinte e seis sonetos.¹

b) a maioria dos sonetos portugueses é composta, segundo a tradição quinzentista, por versos decassilábicos. Pessanha introduz, na escansão do decassílabo clássico, muitas variações, multiplicando os acentos secundários que, por vezes, acabam por adquirir o mesmo relevo dos principais, graças às pausas adicionais, que vêm acompanhar as cesuras obrigatórias.

O resultado deste procedimento intencional é a desagregação do decassílabo em unidades menores (três, mais raramente quatro), com que o poeta pretende aludir à natureza desarticulada e fragmentária das sensações. O ritmo quebrado, irregular, às vezes no limite do soluço e do balbucio, com bruscos cortes na articulação lógico-sintática do período, pode contudo dilatar-se em ‘enjambements’ imprevistos, tão inesperados como violentos, que tornam inútil a própria repartição estrutural do soneto, anulando, de fato, a divisão rigorosa entre as estrofes.

¹ Os esquemas por ele utilizados são os seguintes: ABBA ABBA CCD EED (nº32, 33, 34, 45), ABBA CDDC EEF GFG (nº2, 4, 36), ABBA CDDC EEF GGF (nº10, 15, 50), ABBA CDDC EFE GFG (nº5, 6, 9), ABBA ABBA CDC DCD (nº3, 14), ABBA BAAB CCD EED (nº31, 55), ABAB ABAB CDC DCD (nº16), ABAB ACAC ADA AAD (nº13), ABBA BAAB CDC ADA (nº42), ABBA BAAB CDC EED (nº56), ABBA CAAC DDE FEF (nº8), ABBA CDDC AEF FAE (nº12), ABBA CDDC EFE AFA (nº37), ABBA CDDC EFE FEF (nº11), ABBA CDDC EFE FGG (nº7).

Pessanha, no momento em que escolhe esta forma métrica tão rígida e fechada, utiliza todas as inovações rítmicas aptas a restituírem-lhe aquela liberdade que as regras tradicionais, em princípio, lhe negam. Afinal, o soneto de Pessanha acaba por ser uma gaiola, em que a matéria poética do autor, ao mesmo tempo fluida e fragmentária, luta por abrir novos espaços, até então inadmissíveis.²

Este breve exame das características principais do soneto em Pessanha serve unicamente para esclarecer a etiologia de algo que, parecendo um defeito de versificação, não o é, de fato: a presença de um dodecassílabo, em lugar de um decassílabo, no verso final de *Fonógrafo*; e, ainda mais, a existência de um soneto inteiramente composto de versos alexandrinos (*Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho*).

Neste último caso, evidentemente, ninguém pode falar de erro ou de engano da parte do poeta: a escolha do alexandrino é, sem dúvida, intencional. Será, então, mais uma inovação 'revolucionária' com respeito às regras tradicionais do soneto?

Nada disso: Pessanha limita-se a seguir a moda vinda de França, onde - como é bem sabido - o soneto é composto, exclusivamente, de versos alexandrinos, e isto a partir de Joachim du Bellay (1549) e Pierre Ronsard (1565), que introduzem a regra do verso dodecassilábico, a par com a da alternância das rimas.

Ambas as regras são recuperadas por Sainte-Beuve, que revaloriza o soneto no seu *Tableau historique et critique de la poésie française au XVI^e siècle* (1828). Logo depois, na segunda metade do séc. XIX, o soneto volta a estar em voga graças às obras de Banville³ e Baudelaire.⁴ Em 1866, o primeiro *Parnasse contemporain* apresenta nada menos que oitenta sonetos; e no ano de 1874, Lemerre publica o *Livre des sonnets*, com cem sonetos e, como prefácio, la *Histoire du sonnet* de Asselineau.⁵

Portanto, o soneto alexandrino está perfeitamente na linha tanto dos modelos franceses, como das teorias métricas da época. Mais raro mas, contudo, atestado é o soneto heterométrico, em que se misturam alexandrinos e versos de medida diferente. No período aqui visado, há pelo menos dois exemplos de

² Neste sentido, Pessanha destrói por dentro a forma estrófica de mais antiga e nobre tradição, abrindo caminho para o canto fúnebre que será entoado por Fernando Pessoa no seu *Soneto antigo*.

³ Nove sonetos incluídos no volume *Le Sang de la coupe*, 1857.

⁴ A primeira edição das *Fleurs du mal*, 1857, contém 44 sonetos num total de 101 poemas.

⁵ Novamente impresso em 1875 com 140 sonetos.

poetas franceses, ambos susceptíveis de serem imitados por autores portugueses. O primeiro pertence à obra de Leconte de Lisle, que publica dois sonetos, um, composto por alexandrinos e 'octosyllabes', e outro, por alexandrinos e 'heptasyllabes'. O segundo figura num soneto de *Pensée d'aôit* de Sainte-Beuve (1837), em que o autor - à semelhança do que faz Pessanha - mistura precisamente decassílabos e alexandrinos.

Mesmo na poesia portuguesa do séc. XVIII existe, aliás, um exemplo de soneto em alexandrinos: é uma poesia de Paulino Antônio Cabral, abade de Jazente, protagonista da Arcádia portuense, que responde desta forma à epístola escrita por Lima Brandão em defesa do verso francês:

Musas, deixai-me em paz, que a heróica harmonia,
Com que adornais de novo a língua portuguesa,
Dos rudes lábios meus metida na dureza,
Em vez de consonância horrores causaria.

De engenho mais feliz ocupe a valentia
Metro que de um herói tem nome e tem grandeza,
Que eu para me sorrir de alguma louca empresa,
Nos números da Pátria encontro a melodia.

Mas, se vós pretendes com temerário intento
Lançar do sacro monte aqueles versos fora,
Que fazem imortal o luso atrevimento,

Que conduzindo o Gama às regiões da Aurora,
Lhe são da glória sua eterno monumento,
Musas, se tal quereis, fique-se o Pindo embora.⁶

Pessanha ignorava, talvez, a obra do árcade portuense, mas muito provavelmente conhecia o fundamental *Tratado de Metrificação* de Antônio Feliciano de Castilho, publicado em 1851, em que o soneto do abade de Jazente é citado na sua integralidade, no capítulo consagrado à promoção do verso alexandrino dentro das letras portuguesas.

⁶ Sobre o assunto, veja-se o meu artigo *L'épître en vers de Lima Brandão à l'Abade de Jazente*, em *Le conte et la lettre dans l'espace lusophone*, «Cahiers du CREPAL», n.º 8, Presse de la Sorbonne-Nouvelle, Paris, 2001, pp. 75-92. O texto que aqui se apresenta é conforme à 'édition princeps' das *Poesias de Paulino Antônio Cabral, abade de Jazente*, tomo I, Porto, Oficina de Antônio Alvaro Ribeiro, 1786, p.70.

Ao lado, portanto, dos modelos franceses, que conhecia de cor, apresenta-se ao jovem poeta a própria lição teórica de Castilho, que, mais tarde, devia atuar como protagonista na questão coimbrã.

Um terceiro elemento, susceptível de explicar a escolha do alexandrino em lugar do decassílabo, reside na admiração de Pessanha por Antônio Nobre. O poeta do *Só* compôs nada menos que três sonetos em alexandrinos, *Menino e Moço* (1885), *Santa Iria* (1885) e *Enterro de Ophélia* (1888), imitando os modelos franceses e, nomeadamente, o alexandrino romântico tripartido de Victor Hugo.

Aliás, é o próprio Antônio Nobre quem realiza, nos seus poemas, uma substancial equivalência entre o decassílabo e o alexandrino. Como foi magistralmente relevado por Lindley Cintra, «há na realidade grandes semelhanças entre os dois tipos de verso. Podemos mesmo afirmar que, devido à desagregação que um e outro sofreram, acabam por quase se confundir».⁷

E, por conseguinte, Nobre utiliza, várias vezes, os dois versos indiferentemente, mesmo em contextos e formas estróficas que deveriam ser, em princípio, monométricas. Por exemplo, no poema *Ao canto do lume*, repetindo a primeira estância no final, Nobre transforma os dois decassílabos, que deveriam seguir-se, em alexandrinos;⁸ ou, então, a meio do poema *Febre Vermelha*, escrito em quadras de alexandrinos, insere um decassílabo tripartido (*Flores em braza! Órgãos da côr! Tirava*), que não foi corrigido pelo poeta aquando da segunda edição de *Só*.

Neste caso, também, a fragmentação do verso, tripartido, como o último verso do *Fonógrafo*, facilita a troca entre decassílabo e alexandrino, porque o modelo, tanto de Nobre como de Pessanha, é com certeza o trímetro romântico francês, molde do verso com que o autor da *Clepsidra* quis fechar o seu livro: *Adormecei. Não suspireis. Não respireis.*⁹

⁷ Veja-se *A propósito do centário de Antônio Nobre: o decassílabo, o alexandrino e o verso livre no «Só»*, *Ensaio sobre versificação e ritmo*, «Brotéria», LXXXVI-2 (1968), pp.168-192 (cit. p.182; cf. também p.184: «Como se vê, os dois tipos de verso parecem já não se distinguir no seu emprego»).

⁸ «Ninguém, viv'alma... O que farão os mais?» → «Viv'alma; (O Vento geme...) O que farão os mais?» e «Spleen o d'estas noites immortaes!» → «Spleen mortal o d'estas noites immortaes!». A substituição é intencional, pois o poema é formado por estâncias de cinco versos, as impares alternando alexandrinos e decassílabos (AbAAb), as pares só alexandrinos (ABAAB). Aliás, as irregularidades na escansão do alexandrino, assim como a mistura de decassílabos e dodecassílabos num mesmo poema, foram analisadas detidamente por Lindley Cintra, no ensaio acima mencionado.

⁹ Último verso do poema *Final* (nº30, v.15).

2. Aqui se reproduz, primeiro, o soneto inspirado no fonógrafo, conforme o texto autógrafo de 1916.

PHONOGRAPHO

Vae declamando um comico defuncto,
Uma platea ri, perdidamente,
Do bom jarreta... E ha um odôr no ambiente
A crypta e a pó, – do anachronico assumpto.

5 Muda o registro, eis uma barcarola:
Lirios, lirios, aguas do rio, a lua.
Ante o Seu corpo o sonho meu fluctua
Sobre um paúl, – extatica corolla.

10 Muda outra vez: gorgeios, estribilhos
D'um clarim de oiro – o cheiro de junquillos,
Vivido e agro! – tocando a alvorada...

Cessou. E, amorosa, a alma das cornetas
Quebrou-se agora orvalhada e velada.
Primavera. Manhã. Que efluvio de violetas!

Do ponto de vista fonossimbólico, todos os fonemas, as consoantes bem como as vogais, são distribuídos de maneira funcional no interior do soneto: na primeira quadra predominam as nasais, «a dar a impressão de arrastar, de lentidão que serve bem o 'fora de moda'». Na segunda quadra surgem novos timbres, que «acusam este ambiente nocturno, velado, dúbio: voltam as nasais, [...] os *oo* fechados («corpo, sonho, sobre»), os longos ditongos (*eu*), os *uu* escuros».

No primeiro terceto, muda a tonalidade geral: abundam «os *ii* e as *aa* desta vez quase diretamente onomatopaicos, imitando o som do clarim». No terceto final, os timbres das vogais tornam-se sombrios, alternando os sons abertos e fechados: «a voz das cornetas é *orvalhada e velada*, fresca e viva, mas ao mesmo tempo branda».¹⁰

¹⁰ As citações entre aspas remetem para Esther de Lemos, *A «Clepsidra» de Camilo Pessanha. Notas e reflexões*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1956, p.71 (2ª ed. Lisboa, Verbo, 1981).

O ritmo envolvente, que caracteriza o soneto, nasce da associação sinestésica de percepções diferentes (o ouvido, a vista, o olfato), que se harmonizam e se reforçam mutuamente por meio de relações analógicas. Neste aspecto, Pessanha corresponde perfeitamente à concepção sinestésica da poesia, que, teorizada por Mallarmé, foi depois adotada pela corrente simbolista.

Além dos grupos fônicos por si sós significantes, são propriamente a sintaxe e o ritmo dos versos que realçam, com assiduidade, o valor dos elementos supra-segmentais. Por exemplo, a anáfora de *Muda*, no princípio dos versos 5 e 9, tem uma clara função demarcativa, enquanto o 'enjambement' cai exatamente antes do inciso, que remata as três primeiras estrofes (vv.3-4,7-8,10-11; vejam-se também os vv.9-10). E no final tanto das quadras como dos tercetos, é notável a presença de um proparoxítono, que vem acelerar o ritmo do verso: 4 *anachronico*, 8 *extatica*, 11 *Vivido*, 14 *eflúvio*.

Sob o ponto de vista do conteúdo, a matéria do soneto é distintamente repartida estrofe por estrofe, como as bandas de som que se sucedem, gravadas num disco.

O primeiro verso coincide com o começo da emissão, sugerindo até a breve pausa que o precede (*Vae declamando*). No último terceto, a forma verbal *Cessou* destaca o fim da gravação, quando o silêncio continua a ecoar em sugestões sonoras.

O disco é, aqui, fundamentalmente, um registrador material da realidade, constituindo-se em diafragma, isto é, num abrigo que ao mesmo tempo afasta e protege o poeta.

Temendo o impacto direto da realidade, Pessanha vai à procura dos meios que lhe permitam relegar para o passado a experiência magoada do presente. E, de fato, reconduzem com insistência ao passado alguns dos elementos lexicais da primeira quadra: *defuncto*, *perdidamente* e *anachronico*.

Através da gravação, o poeta traz à lembrança o espetáculo, triste e sombrio, de um teatro antiquado e cheio de pó, onde um cômico, já falecido, provoca ainda as gargalhadas de um público de espectros.

Uma pausa no disco e muda de repente o registro, juntamente com o princípio da estrofe seguinte. Em lugar da voz longínqua do cômico, que parece sair do outro mundo, vem ressoar aos nossos ouvidos a música ritmada de uma barcarola, evocando, quase por encantamento, uma paisagem idílica, em que a lua e os lírios coroam as águas do rio. Até o sonho do poeta se transforma numa flor « extática », absorta na contemplação do corpo feminino. Êxtase sim, mas repare-se que a flor é, apenas, uma flor de paúl: murcha e cercada por águas pútridas e corruptas.

Mais uma pausa e o registro muda de novo, com o som do clarim tocando a alvorada, agudo e penetrante como o cheiro intenso dos junquinhos. E, subitamente, irrompe majestoso o silêncio, em que o perfume sutil das violetas fica suspenso, para nos lembrar da madrugada, de uma antiga manhã de primavera, nostalgia da nossa infância perdida.

Eis o que resta no final do disco, depois da brusca quebra dos sonhos, depois da interrupção da vida (vv.12-13).

Na primeira edição da *Clepsidra* (1920), o soneto foi impresso conforme o texto do manuscrito de 1916 (que se encontra hoje no espólio da Biblioteca Nacional de Lisboa, cota N1/1), feito expressamente pelo poeta para a publicação do volume.

Existem, contudo, tantas variantes deste soneto, que até João de Castro Osório, por norma muito desconfiado relativamente às lições divergentes do texto 'oficial' da *Clepsidra*, não pôde senão admitir, neste caso, a existência de redações anteriores ao texto fixado, em 1916, como correspondente à última vontade do autor.

De fato, nesse mesmo ano de 1916, um autógrafo diferente (hoje perdido) serviu de base para a publicação do soneto na revista *Centauro*, sob os auspícios de Luís de Montalvor. As variantes substantivas desta versão são as seguintes:

- vv.2-4 *Como a plateia ri perdidamente!*
E o cheiro a goivos, a melado, a quente
E o pó do chão... O anachronico assumpto...
v.5 *Mudo o registo...Eis uma barcarola...*
v.9 *Mudo outra vez: gorgeios, estribilhos*
v.11 *Tão vivo e acre, – tocando a alvorada...*

Um terceiro autógrafo, sem data, pertencia ao crítico e poeta Carlos Amaro, que dele enviou uma cópia ao editor da *Clepsidra*, João de Castro Osório. Eis, pois, as variantes específicas desta redação:

- v.4 *E a velho pó – o anacrónico assunto.*
vv.13-14 *Quebra-se agora, orvalhada e velada.*
 Basta. Mais não. Que eflúvio de violetas.

Castro Osório argumenta que a chamada «versão Carlos Amaro» é a mais antiga, pois apresenta um perfeito isossilabismo no último verso, sob a forma de um decassílabo, como se requer no soneto de molde clássico, enquanto, na versão definitiva, o poeta opta por um dodecassílabo.

Na verdade, a mais antiga versão do soneto é aquela encontrada por Antônio Dias Miguel na *Tribuna* de Macau (15 de outubro de 1899), com data de «Macau 1896»:

Phonographo

Vae declamando um comico defuncto.
E uma plateia a rir, perdidamente...
Mortos há quanto? E a alegria quente,
E o frio pó do anachrónico assumpto...

- 5 Muda o registo. Eis uma barcarola.
Lirios, lirios, aguas do rio, a lua.
Ante o Seu Corpo, o sonho meu fluctúa
Sobre um paul, estatica corolla.

- 10 Muda outra vez: gorgeios, estribilhos
D'um clarim d'oiro (o cheiro de junquillos,
Vívido e acre!) tocando a alvorada:

Cessou. E, amorosa, a alma das cornetas
Quebra-se agora, orvalhada e velada...
Fim. Desmaiei. Que eflúvio de violetas!

Como pode ver-se, através da comparação das sucessivas redações deste soneto, a técnica poética de Pessanha aperfeiçoa-se lentamente. Nas versões mais antigas, a estrutura da frase (e até do processo mental) está mais próxima da prosa que da poesia. As passagens de uma idéia para outra, ou a transição de uma imagem para outra, sobressaem demasiadamente. Tudo o que é conexão lógica fica bem evidente, em prejuízo da expressão poética.

Nos textos de 1896 e 1916, além do nexa entre o segundo verso e o 'incipit' do soneto (por demais manifesto), é a primeira quadra, no seu conjunto, que apresenta as modificações mais profundas.

Os versos 3-4 da redação final estão enlaçados por um 'enjambement', que não existia nas versões anteriores. Na primeira (1896), lê-se: *Mortos há quanto? E a alegria quente, / E o frio pó do anachrónico assumpto...* A oração interrogativa no começo do v.3 impõe-se rude, quer como visão macabra, velada apenas de ironia, quer como alusão inelegante ao tempo que foge inexoravelmente. No que diz respeito à justaposição seguinte *quente-frio*, a sua banalidade pode res-

gatar-se parcialmente pela não pertinência do substantivo *pó* em relação ao determinante no final do verso.

No soneto publicado em *Centauro*, ficam apenas, da redação mais antiga dos versos 2 a 4, as palavras em rima *quente* (v.3) e *anachronico assumpto* (v.4).

O poeta aproxima-se, passo a passo, da versão definitiva do soneto: no v.3 da versão de 1916 aparece *cheiro*, que vai dar origem a *odôr* no texto de *Clepsidra*, enquanto a série ternária seguinte (*a goivos, a melado, a quente*) se perde no limbo das variantes rejeitadas pelo próprio autor. O que, no v.3, chama a atenção é o abandono dos cúmulos lexicais, sobretudo porque imprimem uma ênfase e um destaque que contrastam com a pobreza do contexto (veja-se o 'degré zéro' da locução inicial do v.4: *E o pó do chão*).

No começo deste quarto verso, o poeta tem muitas hesitações antes de estabelecer a redação definitiva, onde o adjetivo *velho* (presente na versão C. Amaro), somando-se com *odôr* do v.3, traz finalmente a introdução do vocábulo *crypta*, sugerindo desta maneira a imagem de um lugar fechado, sombrio, em que até o ar é frio e poeirento. Com uma técnica eminentemente alusiva, conforme às doutrinas do simbolismo francês, o poeta sugere mais do que diz.

Outra variante substantiva, mas provisória (que será, de fato, rejeitada na redação final da *Clepsidra*), afeta a forma verbal, que vem repetida no começo dos versos 5 e 9: *Mudo*, na 1ª pessoa, em lugar de *Muda* (dito do *registo*), orienta o discurso para o poeta, que se torna momentaneamente protagonista da ação, e não simples espectador.

Uma longa incerteza domina também a elaboração do começo do v.11: o binômio adjetival da versão definitiva recupera o proparoxítono da primeira redação (*Vívido*), ao passo que rejeita a variante intermédia de tom demasiadamente prosaico (*Tão vivo e acre*). Por fim, o poeta troca *acre* por *agro*, preferindo a conotação de 'áspero, amargo' ao sentido mais vulgar de 'agudo, penetrante' (relativo a *cheiro*).

É, porém, através dos versos finais do soneto que melhor se pode esclarecer o 'modus operandi' do poeta.

No texto de 1896, assim como na versão Carlos Amaro, o poeta coloca no começo do v.13 um indicativo presente (*Quebra-se*) que, só por si, atualiza a ação. No texto definitivo, troca o presente por um pretérito (*Quebrou-se*), confinando no passado já remoto a imagem conclusiva do soneto que fica, assim, colocado numa dimensão temporal afastada do presente.

Mas é sobretudo o v.14, e último, da poesia, que chama a atenção do crítico, pelas variantes genéticas que aí estão documentadas:

Fim. Desmaiei. Que eflúvio de violetas!

(«Tribuna de Macau», 1896)

Basta. Mais não. Que eflúvio de violetas.

(versão Carlos Amaro, sem data)

Primavera... Manhã... Que eflúvio de violetas!...

(«Centauro», 1916 → *Clepsidra*, 1920)

As variantes afetam, neste caso, os dois segmentos rítmicos iniciais, em que a ingerência do poeta, enquanto espectador que responde às solicitações do que vê, ou do que ouve, decresce de maneira progressiva até à desapareição total.

O primeiro elemento do verso dilata-se, acrescentando a própria massa silábica: o quadrisílabo *Primavera* da última versão toma, então, o lugar do monossílabo *Fim*, que figura no texto de 1896, sendo igualmente eliminada a outra variante bissilábica, *Basta*.

Sob o ponto de vista do conteúdo da mensagem, as duas primeiras versões (*Fim* e *Basta*) conservam um núcleo semântico comum, enquanto *Primavera* vem constituir, na redação definitiva, um desvio para uma área semântica alheia.

É, precisamente, o vocábulo *Primavera*, que se torna responsável pela intrusão de um verso alexandrino dentro de um soneto decassilábico. A escolha do dodecassílabo tripartido, aliás, alude manifestamente à fragmentação da realidade, à dispersão das sensações causadas por estímulos independentes, que são – todos – temas típicos da poética de Pessanha.

Nem deve estranhar-se a escolha definitiva de uma versão, que pode parecer errônea no que diz respeito à tradição clássica do soneto. É evidente que as redações anteriores, tanto a de 1896, como a da versão Carlos Amaro, respeitavam a medida silábica do verso final, que batia certo, com um primeiro hemistiquio formado por quatro sílabas (*Fim. Desmaiei. / Basta. Mais não.*). Mas é, aliás, igualmente clara a intenção de o poeta modificar o decassílabo originário, no momento em que apronta o texto para a inclusão na *Clepsidra*.

Para comprovar a última vontade do poeta, não temos apenas o manuscrito do espólio da Biblioteca Nacional, em que o dodecassílabo final fica, na linha, adiantado em relação com os versos que o precedem, sublinhando – até do ponto de vista gráfico – a diferente medida silábica. Além disso, o soneto, tal como surge na revista *Centauro*, em final de 1916, ao reproduzir com toda a certeza outro autógrafo hoje perdido, confirma a versão dodecassilábica da *Clepsidra*.

Como se apreende pelas variantes genéticas do soneto, uma vez escolhida a forma tripartida do verso (dois hemistíquios, o primeiro dos quais formado por dois segmentos rítmicos distintos), Pessanha modifica insistentemente o

começo do verso, isto é, a parte que precede a cesura 4+6(1), enquanto o segundo hemistiquio permanece inalterado desde a versão mais antiga.

Isto significa que Pessanha, em presença de um verso tripartido (ou de ritmo ternário), trabalha separadamente os segmentos do verso e não apenas o verso na sua integralidade.

A passagem *Fim / Basta* → *Primavera* demonstra a busca de uma dimensão impessoal, que pretende registrar os dados externos : a estação do ano, *Primavera*, e o momento do dia, *Manhã*.

No texto definitivo, depois da trabalhosa elaboração do soneto, Pessanha consegue finalmente condensar todas as tentativas antecedentes na escolha feliz de duas palavras apenas: *crypta*, na primeira estrofe, e *Primavera*, na última. Forma-se, assim, uma polaridade temática que é, em si mesma, susceptível de exprimir a mensagem da poesia.

No verso final, o segundo elemento é também submetido a uma tríplice transformação: *Desmaiei / Mais não* → *Manhã*. Se a massa silábica permanece mais ou menos constante (entre as três e as duas sílabas), o que aqui é necessário destacar é a inércia que domina a transformação. O poeta utiliza, de fato, o mesmo material fônico, isto é, significantes que contêm, em boa parte, os mesmos fonemas: *-smaiei / mais não* → *Manhã*, insistindo nas sílabas /mal/, /mail/, /nal/, /nhal/, /ãol/, /ãl/, além da constrictiva palatal /ʃ/.

Nas variantes do segundo elemento do verso final, portanto, é o 'significante' que predomina sobre o 'significado': noutros termos, é a própria sugestão fônica que prevalece sobre a razão, e as palavras nascem uma da outra como por geração espontânea.

Neste aspecto, revela-se propriamente o cunho simbolista de Camilo Pessanha, que sempre soube tirar das palavras um tal poder de evocação, sugestão e alusão, que os seus versos se tornam instrumento insuperável de suprema harmonia verbal e eúrfmica.

3. O segundo poema que aqui vamos analisar é o soneto em versos alexandrinos *Quem poluiu, quem rasgou os meus lençoes de linho*, cujo texto autógrafo pertence ao mesmo espólio da Biblioteca Nacional acima citado; vêm a seguir todas as variantes genéticas, organizadas e dispostas por ordem cronológica:

Quem poluiu, quem rasgou os meus lençoes de linho,
Onde esperei morrer, – meus tão castos lençoes?

Do meu jardim exiguo os altos girasoes
Quem foi que os arrancou e lançou no caminho?

- 5 Quem quebrou (que furor cruel e simiesco!)
A mesa de eu cear, - tábuas tocas, de pinho?
E me espalhou a lenha? E me entornou o vinho?
- Da minha vinha o vinho acidulado e fresco...

- 10 Ó minha pobre mãe!... Não te ergas mais da cova.
Olha a noite, olha o vento. Em ruína a casa nova...
Dos meus ossos o lume a extinguir-se breve.

Não venhas mais ao lar. Não vagabundes mais,
Alma da minha mãe... Não andes mais á neve,
De noite a mendigar ás portas dos casaes.

Aparato genético:

- 1 Quem foi que me rasgou → Quem rasgou e manchou → Quem rasgou, quem poluiu → Quem poluiu, quem rasgou
- 2 Onde pensei morrer → Onde esperei morrer
tão cheirosos lençoes → meus cheirosos lençoes → meus tão castos lençoes
- 3 Quem [me] arrancou o meu jardim de girasoes → Do meu jardim exiguo os altos girasoes
- 4 E tudo destroçou e lançou → Quem foi que os arrancou e lançou
- 5 num furor → que furor
- 6 A mesa onde eu ceava → A mesa de eu cear
- pobre tábuas de pinho → - frágil tábuas de pinho → - tábuas tocas de pinho
- 7 Quem me roubou a lenha e me → E me espalhou a lenha? E me
- 8 Vinho da minha vinha - o meu vinho tão fresco? → - Da minha vinha o vinho acidulado e fresco...
- 9 Alma da minha mãe, dorme na tua cova → Ó minha pobre mãe!... Não te ergas mais da cova
- 10 A nossa casa nova! → Em ruína a casa nova...
- 11 o que se apaga breve! → a extinguir-se breve.
- 12 Vem aquecer-te a elle e não vagueies mais → Vem aquecer-te ao lar. Não vagabundes mais → Não voltes mais ao lar. Não vagabundes mais → Não venhas mais ao lar. Não vagabundes mais
- 13 Andas ao vento, á neve → Não andes mais á neve

Ao que consta até hoje, existem seis testemunhos manuscritos deste soneto. Além do autógrafo de 1916, acima citado,¹¹ ficam com efeito mais cinco autógrafos, todos com variantes substantivas.¹²

Basta percorrer com a vista o aparato genético para se perceber que um verso apenas, o último, permanece inalterado em todas as redações; e, com ele, a imagem da mãe mendiga que erra de noite, na neve, às portas dos casaes.

É, aliás, visível o esforço do poeta para afastar-se duma matéria afligente, capaz de provocar nele uma forte emoção. A primeira versão do soneto, de fato, foi escrita pelo poeta ao receber, em Macau, a notícia da iminente morte da mãe.¹³

No primeiro verso, *rasgou* é reforçado, primeiro por *manchou*, e, depois, por *polluiu*, insistindo na idéia da pureza profanada. Ao mesmo registro pertence a substituição de *cheirosos* por *castos*, dito dos lençóis de linho onde o poeta pensou morrer: mas *esperei*, em lugar de *pensei*, sublinha a desilusão e o desgano.

Ao lado da pureza profanada, o que se torna obsessivo para Pessanha é a lembrança de uma vida miserável, feita de humilhações e renúncias. Daí, o jardim tornar-se *exiguo*, a mesa - símbolo da união familiar - ser apenas uma simples *tábua de pinho*, que depois se torna *pobre*, a seguir *frágil*, por fim *tosca*.

O furor bestial, que destrói a imagem idílica (e idealizada) da casa materna, é representado por uma insistente série de verbos que sugerem a violência cega (*arrancou, quebrou, espalhou, entornou*, além dos rejeitados *destroçou e lançou*), e aludem à disperção dos afetos mais preciosos e íntimos.

Na parte final, ao tom terno e resignadamente doce da versão mais antiga, segue-se uma série constante de imperativos negativos: *dorme* → *Não te ergas*, *Vem aquecer-te ao lar* → *Não voltes mais ao lar* → *Não venhas mais ao lar*, *Andas* → *Não andes*.

Do ponto de vista sintático, uma série de interrogações diretas nas quadras (sendo as formas verbais todas no pretérito perfeito) opõe-se a uma série de imperativos (todos negativos) nos tercetos. A anáfora de *Quem* nas interrogações contribui ao tom áspero dos primeiros versos, onde abundam os fonemas

¹¹ Traz uma emenda no v.6: *frágil* é corrigido em *tosca*.

¹² O paradeiro atual, e todos os demais pormenores concernentes aos manuscritos, estão relatados na minha edição crítica da *Clepsidra*, que saiu em 1997, pela Lello Editores, no Porto. Aqui só vem o aparato genético, em que as setas indicam a sucessão cronológica das variantes que o poeta introduziu durante a longa elaboração do texto.

¹³ Veja-se João de Castro Osório, na Introdução da *Clepsidra* de 1969, p.102 (e também p.499): «Poucos dias depois da chegada inicial a Macau [1894], recebeu Camilo Pessanha uma carta do Pai, dizendo-lhe que a Mãe estava moribunda».

velares, bem como as sibilantes e as líquidas (*k, l, r, s*): veja-se p. ex. o v.5 *Quem quebrou (que furor cruel e simiesco!)*.

No âmbito das iterações, tem que destacar-se a abundância dos possessivos *meu, meus, minha*, porque «havia no Poeta, ao compor este soneto, uma irresistível ternura por si próprio, que lhe vinha da consideração dos seus males» (Esther de Lemos).

Na escolha dos vocábulos, *lençoes* alude tanto à pureza virginal da mãe como à inocência perdida da infância (*castos* reforçado por *de linho*); *lar* evoca os afetos familiares, a calor dos sentimentos apagados no frio do sepulcro; *noite e Não (...)* *mais* apontam a escuridão da morte como única solução possível frente à miséria do presente (*lençol aquático* é o sudário no soneto *Depois da luta e depois da conquista*).

O léxico integral, que acompanha a citada edição crítica da *Clepsidra*,¹⁴ permite relevar o fato de que o verbo *poluir* aparece só duas vezes na obra de Pessanha, sendo a outra ocorrência no soneto *Madalena*, inspirado na prostituta do Evangelho de S. Lucas (v.2 *Lírio poluído, branca flor inútil*, v.13 *Sangrar, poluir-se, ir de rastos na lama*; cf. v.11 *Ó redenção do mármore anatómico*, e também v.6 *Desespero, nudez de seios castos*).

4. A mais importante conclusão a que nos leva esta análise de dois sonetos de Pessanha é a de que o estudo das variantes genéticas só tem sentido se pretendermos reconstituir a evolução do texto poético, desde o primeiro esboço até à última versão conhecida. Analisando o percurso poético, assim recomposto através das suas várias etapas, o leitor pode então olhar por dentro do laboratório secreto do poeta e seguir passo a passo as tentativas, as hesitações, as recusas, que acompanham qualquer atividade criativa.

Nem sempre este percurso é linear tendo como ponto de partida uma versão ‘imperfeita’ e, como meta, uma versão ‘perfeita’ do texto. A avaliação estética não pertence ao âmbito da filologia. A tarefa que cabe ao filólogo é a de reconstruir a gênese do texto com base nos documentos que deste se conservam, tentando explicar as motivações que presidem a sua evolução, isto é, as tendências comuns que podem delinear-se com base no conjunto das variantes.

O fato de individuar a etiologia de uma variante, ou então, de reconhecer a linha evolutiva comum a uma série de variantes (pois a serialidade de um fenómeno é, por si, um elemento útil à definição da sua pertinência) permite traçar, de forma mais objetiva, a poética do autor.

Variantes de uma elegia fúnebre (Fernando Pessoa – Ricardo Reis)

MAURIZIO PERUGI

1. Assentando a filologia ricardiana sobre sólidos fundamentos científicos, o estudioso brasileiro Silva Bêlkior aplicou¹ ao universo de Ricardo Reis as categorias de crítica textual elaboradas no decênio precedente por Emmanuel Pereira Filho, nos seus trabalhos (publicados póstumos) sobre a lírica camoniana. A filiação, reconhecida de forma explícita, é, aliás, evidente a partir dos critérios enunciados por Silva Bêlkior para o estabelecimento do cânone ricardiano (que atinge, com ele, um total de 117 composições), ou seja:

- 1) testemunho explícito e incontroverso de Fernando Pessoa;
- 2) unanimidade de atribuição póstuma à autoria de Ricardo Reis;
- 3) comprovável adequação às características do ‘usus scribendi’ de Ricardo Reis;
- 4) adequação ao conceito de ode de redação definitiva.

À diferença dos poemas de Camões, na obra de Ricardo Reis, onde vige também a distinção primordial entre tradição manuscrita e tradição impressa, só a primeira apresenta problemas de autoria: quanto à segunda, e nomeadamente aos poemas publicados em vida (nas revistas *Athena* e *Presença*), eles constituem a única referência certa para a elaboração de critérios autorais adequados a um estudo filológico do universo restante. O regresso, para além das edições vulgatas, ao Livro I das *Odes*, impresso em *Athena*, e proposto por Silva Bêlkior em edição fac-similada, constitui desde então um ponto de referência na investigação ricardiana.

Frente a uma situação editorial lamentável, repleta de erros acumulados e de soluções arbitrarias (o que é quase sempre o caso de toda edição vulgata), Silva Bêlkior valorizou em particular três tipos de variantes, a que respectivamente chamaremos gráficas, paratextuais e macrotextuais:

- 1) variantes gráficas: confirmando várias vezes a sua insubmissão ao que designou como «ortografia moderna, simplificada, oficial – ou como se lhe queira chamar», Pessoa adotou neste Livro I a ortografia etimológica ou pseudo-etimológica;²

¹ Em Bêlkior 1983, estudo a que remetemos em ausência de qualquer outra indicação, enquanto a sigla FD se refere à edição crítica de Luis Fagundes Duarte (Duarte 1994).

² No que diz respeito à ode XIV, notaremos (com Jacinto do Prado Coelho) os helenismos *Ulysses*, *heptapyla*, *Ogygia* (‘tebana’, a partir do nome do herói epónimo: cf., em FD, o frag-

¹⁴ Porto, 1997, pp.221-252.

2) variantes paratextuais, como a eliminação de espaço em branco entre as estrofes, ou o recuo gráfico dos versos de menor extensão, isto é, «o desenho gráfico resultante da distribuição dos versos das odes, sobretudo quando heterométricas»;³

3) variantes macrotextuais, ou seja, neste caso, a escolha feita pelo próprio autor, dentro da sua 'biblioteca virtual', das vinte peças destinadas à publicação na revista *Athena*,⁴ e sobretudo a arrumação delas segundo um critério temático. Este conjunto orgânico foi destruído na edição da *Ática*, onde aquelas odes foram dispostas de acordo com o critério cronológico das datas de composição. Foram também redistribuídas cronologicamente as oito odes da *Presença*.

Os três tipos têm que ser incluídos na categoria das variantes internas, embora não atinjam o âmbito semântico no sentido corrente do termo.⁵ O respeito ou a restauração da grafia usada pelo autor é um problema frequente nos poetas do fim do século, quer portugueses (como Camilo Pessanha), quer estrangeiros. O mesmo vale para as metamorfoses, ou as eliminações, tanto dos títulos como dos exergos nas vicissitudes genéticas de cada peça, o que muitas vezes depende das mudáveis exigências de projetos editoriais diferentes.

A dimensão macrotextual, tradicionalmente relacionada na filologia italiana à ideia de 'Canzoniere', talvez seja a mais interessante do ponto de vista da nossa análise, que versa especialmente sobre a ode XIV.⁶ Perante uma recolha que o autor não chegou a publicar (porque não pôde ou não quis fazê-lo), vários critérios são teoricamente possíveis. A melhor exposição do problema encontra-se, a nosso ver, numa velha resenha do filólogo alemão Karl Bartsch, que enumera os critérios seguintes, em ordem de importância decrescente (Bartsch 1879 :416):

1) por ordem cronológica, já que existam critérios fiáveis, quer internos, quer externos aos textos, o que bastante raro se verifica;

mento 223m «De Thebas mãe de Pindaro». Notável o equívoco assinalado por Silva Bêlkior na tradução de Guibert 1960: «De l'heptapyle Thèbes/Ou d'Ogygie mère de Pindare».

³ «Este traço da vontade do autor será desrespeitado pelo texto póstumo da tradição impressa, em várias dezenas de odes ricardianas».

⁴ Diretores Fernando Pessoa e Ruy Vaz: trata-se finalmente de um volume dividido em cinco números (Outubro de 1924-Fevereiro de 1925). O *Livro Primeiro* (subtítulo) das ODES de Ricardo Reis fica no nº1, pp.19-24.

⁵ Conforme os ensinamentos de Pasquali no seu manual (Pasquali 1952), a ortografia não pertence à tradição a não ser quando contrasta com os hábitos das escolas literárias, e portanto arcaiza. Neste sentido, tanto a grafia, como a maioria dos traços paratextuais, referem-se à dimensão propriamente icônica da recolha.

⁶ Traduzida, aliás, em versos latinos pelo próprio Silva Bêlkior, *Carmina Pessoaana*, 35 *Poemas de Fernando Pessoa em latim* (edição bilingue), Lisboa 1985, pp.44-45 (devemos a indicação à cortesia do prof. Américo da Costa Ramalho).

2) agrupando os textos a partir das relações de tipo métrico ou temático, conforme um diagrama de evolução estilística, na medida em que o editor disponha de elementos suficientes para uma reconstrução deste tipo;

3) conformando-se à ordem atribuída pelos manuscritos, sobretudo se esta é susceptível de remontar, em todo ou em parte, ao autor;⁷ e, mais em geral, guardando a ordem estabelecida pelo compilador ou editor, seja ou não conforme à vontade do autor;

4) agrupando os textos por géneros literários;

5) por ordem alfabética dos títulos ou dos 'incipit', o que representa, sem dúvida, o critério menos científico.

Como é óbvio, o critério cronológico é o mais difícil de aplicar, pelo menos numa forma completa,⁸ enquanto a ordem alfabética não deveria ser adotada senão na ausência de qualquer outra possibilidade. A reconstrução dum diagrama estilístico, embora muito sedutora, é uma hipótese de trabalho que sempre apresenta uma margem bastante ampla de arbitrariedade.⁹ As edições impressas da lírica camoniana (incluindo Faria e Sousa) constituem um exemplo ilustre de arrumação por géneros, já presente numa parte da tradição petrarquiana, e sucessivamente apoiada pela autoridade de Fernando de Herrera.

2. Como já foi apontado por Silva Bêlkior, as odes «XIV, por sinal a mais extensa, verdadeira nênia ou elegia fúnebre, e a XV, que apresenta, no lavrador, outro protótipo da ataraxia do espírito», revelam certos traços particulares que as singularizam com respeito ao conjunto das odes restantes. Reproduzimos o texto da ode XIV:

De novo traz as apparentes novas
Flores o verão novo, e novamente
Verdesce a cor antiga
Das folhas redivivas.

⁷ Sequências de poemas que podem remontar ao autor são provavelmente reconhecíveis nos manuscritos camonianos (cf. supra, p. 167). Mesmo no âmbito dos trovadores provençais, tem sido recentemente elaborada uma teoria que, no interior dos cancioneiros, pretende identificar os chamados 'booklets' (ou sejam, segmentos de textos dispostos numa sequência que tem indícios de remontar ao autor ou, de qualquer forma, ao organizador da recolha).

⁸ A não ser a possibilidade, aliás muito rara, de terem chegado até nós os dados disponibilizados pelo próprio autor, como no caso da obra do trovador provençal Guiraut Riquier, onde cada peça aparece cuidadosamente datada nos manuscritos.

⁹ Um dos exemplos mais ilustres é a primeira edição do trovador provençal Arnaut Daniel, organizada por Canello (1883). As *Rime* de Dante foram ordenadas por Michele Barbi segundo um critério cronológico e estilístico ao mesmo tempo.

- 5 Não mais, não mais d'elle o infecundo abysmo,
Que mudo sorve o que mal somos, torna
 À clara luz superna
 A presença vivida.
- 10 Não mais; e a prole a que, pensando, dera
A vida da razão, em vão o chama,
 Que as nove chaves fecham
 Da Styge irreversível.
O que foi como um deus entre os que cantam,
O que do Olympo as vozes, que chamavam,
- 15 Scutando ouviu, e, ouvindo,
Entendeu, hoje é nada.
Tecei embora as, que teceis, grinaldas.
Quem coroaes, não coroaando a elle?
 Votivas as deponde,
- 20 Funebres sem ter culto.
Fique, porém, livre da leiva e do Orco,
A fama; e tu, que Ulysses erigira,
 Tu, em teus septe montes,
 Orgulha-te materna,
- 25 Igual, desde elle, ás septe que contendem
Cidades por Homero, ou alcaica Lesbos,
 Ou heptapyla Thebas,
 Ogygia mãe de Pindaro.

Muito tem sido escrito sobre a identidade do poeta de quem Ricardo Reis, na ode XIV, lamenta a morte. Segundo Maria Aliete Galhoz, em nota que tem permanecido inalterada desde a primeira edição,¹⁰ estamos perante uma «ode de elogio fúnebre a um poeta. Note-se a referência à cidade de Lisboa em termos de perífrase clássica». Antônio da Silva Gonçalves limita-se a falar duma «exaltação parcimoniosa de Lisboa, fundada por Ulisses» (cf. Gonçalves 1974 :220-2). No entanto, como devidamente assinalado por Maria Helena da Rocha Pereira, o ensaísta Eduardo Lourenço é que primeiro entreviu a interpretação exata:¹¹ «É na mais gongórica das Odes,¹² em fictício autor a si mesmo se aludindo em discurso indirecto, que se atreve a sonhar-se o igual de Homero».

Na verdade, o autor não alude simplesmente a si mesmo, mas antes a uma parte de si, pois o que chora nesta ode é a morte dum dos seus heterônimos (o que já fizera, por exemplo, e mais de uma vez, por Alexander Search). A solução, conforme já acrescentou em nota a professora Rocha Pereira,¹³ fica inteiramente comprovada por uma variante paratextual, presente no segundo dos dois autógrafos (B), assinado e fechado 22/10/23: isto é, a encimar o texto, a epígrafe *Ad Caeiri manes magistri* que não passou para *Athena*. Evidentemente, o próprio autor preferiu não explicitar a identidade de *d'O que foi como um deus entre os que cantam*, capaz de ouvir e entender *do Olympo as vozes*. O que deixa entender, de forma alusiva, que se trata propriamente de um heterônimo, é o hipérbato *d'elle...A presença vivida*; quanto à definição dos seus poemas, chamados *a prole a que, pensando, dera/A vida da razão*, trata-se de uma metáfora tipicamente pessoana. Finalmente, o epíteto de *materna* atribuído a Lisboa condiz perfeitamente com a identidade de Alberto Caeiro, o qual «nasceu em Lisboa, mas viveu quase toda a sua vida no campo».¹⁴

Como sempre teria de se recordar no caso duma recolha, a mensagem veiculada por cada poema nunca se esgota nos limites do texto e do paratexto, mas inclui todas as relações que ligam a peça aos outros indivíduos da recolha, quer contíguos, quer remotos. Esta rede complexa de ligações horizontais e transversais depende da arrumação feita pelo próprio autor, sendo, portanto, parte integrante e essencial da sua mensagem. As onze 'formas' ou recolhas que precedem a arrumação definitiva do 'Canzoniere' petrarquiano correspondem a uma série de projetos autónomos, ou seja, na perspectiva genética, a outras tantas tentativas de aproximação a uma estrutura que o poeta vigiou até a poucos dias antes da sua morte.

Esta componente importantíssima perde-se sempre que não se disponha do autógrafa, ou duma sua cópia fiel: é o caso das rimas de autores como Dante ou Camões. Mas quando temos a sorte de dispor duma edição organizada pelo próprio autor, foi erro gravíssimo da vulgata – segundo apontou Silva Bêlkior – a descaracterização do Livro I das *Odes* ricardianas, cuja unidade e organicidade ficaram totalmente desfeitas.¹⁵

¹⁰ Pereira 1988:282, nota 1. Observe-se, porém, que já no seu estudo Silva Bêlkior assinalara um dactiloscrito sobre Caeiro, sem data e atribuído a Ricardo Reis, onde se alude a uma ode em memória da morte daquele: «Não vem indicado qual seja a ode aludida (...). Seja como for, a ode é apontada como parte de um todo, que seria o Livro I» (Bêlkior 1983:53).

¹⁴ Carta do 13 de janeiro de 1935 a Adolfo Casais Monteiro.

¹⁵ Vejam-se as observações pioneiras de Nemésio 1958:85-86: «O que deve prevalecer é a ordem cronológica, salvo nos casos em que o poeta deixou esboços de plano de estruturação de obras, sob pena de se ocupar o lugar do poeta na tarefa de agrupamento selectivo das suas composições, que, em rigor, só Fernando Pessoa estaria à altura de realizar».

¹⁰ Trata-se da edição Aguilar (1960-1981*), organizada com base em Ática 1959.

¹¹ Cf. Pereira 1988 :281 (antes in Ead. et alii, *Circum-navegando Fernando Pessoa*, Ciclo de conferências, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1986, pp.49-70 [p.67]); Lourenço 2000 :60.

¹² Etiqueta decerto sugerida por Coelho 1982 :130-1. O termo, no entanto, não nos parece adequado para definir um poema caracterizado, entre outras coisas, por um quintessenciado parnasianismo.

3. A forte e precisa individualidade poética que domina a ode XIV, e a modestia anônima do lavrador da ode XV, constituem um binômio compacto, na medida em que *A presença vivida e a prole a que, pensando, dera/A vida da razão* constituem uma oposição evidente com respeito a «A não-pensada vida» e a «seguro vive/A antiga vida que não torna [cf. XIV 6], e fica/Filhos, diversa e sua»:

Este, seu scasso campo ora lavrando,
Ora, solemne, olhando-o com a vista
De quem a um filho olha, gosa incerto
A não-pensada vida.
Das fingidas fronteiras a mudança
O arado lhe não tolhe, nem o empece
Per que consilios se o destino rege
Dos povos pacientes.
Pouco mais no presente do futuro
Que as hervas que arrancou, seguro vive
A antiga vida que não torna, e fica
Filhos, diversa e sua.

Apesar de ter vivido no campo, Alberto Caeiro não gerou senão uma *prole* pensada, enquanto o lavrador conta com uma dupla descendência concreta, por um lado os filhos e, por outro, o campo, lavrado e contemplado «com a vista/De quem a um filho olha».

Nesta óptica, é possível considerar as pequenas odes XII e XIII como uma espécie de prólogo da XIV, ou seja, uma evocação implícita de Alberto Caeiro. Com efeito, a XII baseia-se sobre o traço metalinguístico «Flor, sê-me flor!».¹⁶ Na outra, que começa «Ólho os campos, Neera,/Campos, campos» (atitude igual e contrária àquela do lavrador), o autor já pressente a frieza estígia («o frio da sombra/Em que não terei olhos») e «A caveira...Que serei não sentindo», quase um presságio da morte prematura do mestre pagão e sensacionista.

Uma forte relação existe, aliás, entre a XIV e a XVI. No interior da XIV, a imagem *Tecei embora as, que teceis, grinaldas./Quem coroaes, não coroaando a elle?* remete tanto ao incipit de XVI, «Tuas, não minhas, teço estas grinaldas,/Que em minha fronte renovadas¹⁷ ponho», como à última estrofe da mesma ode, «Coroemo-nos pois uns para os outros». ¹⁸

¹⁶ Alusão manifesta a um célebre aforismo de Alberto Caeiro (citado por Álvaro de Campos na sua *Evocação memorialista* publicada na *Presença*, n.3, Janeiro-Fevereiro de 1931): cf. por exemplo Rebelo 1978:252.

¹⁷ Cf. a tripla repetição *De novo...novas...novo* no início de XIV. Para a primeira redação do dístico inicial no ms. A, «Verdesce a seiva antiga/Nas folhas redivivas», e a conseguinte transformação *seiva* → *cor*, cf. o incipit da ode 123 (datada 9-10-1927): «Floresce em ti, ó magna terra, em cores/A varia primavera, e o verão vasto».

¹⁸ Já a pequena ode IX fica organizada sobre a tripla anáfora de «Coroa-me». Ademais, note-se a relação de 'capfinidade' entre «diversa e sua», final de XV, e «Tuas, não minhas», inicial de XVI.

Conforme sugere a relação de contigüidade XIV-XV-XVI, a ode XIV corresponde, na estrutura do Livro, a uma demarcação essencial, o que confirmam também algumas palavras-chave, cujo recurso contribui à organicidade do segmento XIV a XX: aludimos em primeiro lugar a *o infecundo abysmo,/Que mudo sorve o que mal somos* (XIV 5-6),¹⁹ dado que «o abysmo» não apenas é palavra final de XVII,²⁰ mas revém na segunda estrofe de XVIII, estando, aliás, já presente no mesmo manuscrito B. Com efeito, a folha (datável 22/10/23) é encerrada por dois versos soltos, *O abysmo rumoroso*²¹ e *mexem* [↓ *movem*] *sombras*, que remetem claramente a XVIII 5-8:

Transpostos os portaes irreparaveis
De cada anno, me anticipo a sombra
Em que hei de errar, sem flores,
No abysmo rumoroso.

Nesta imagem ctônia, que marca toda a segunda parte do Livro, o lema *sombra* é também significativo, pois reaparece em XII 6-7 «tu perenne/Sombra errarás absurda»; XIII 3-4 «o frio da sombra/Em que não terei olhos»; XX 8 «As sombras que seremos» e 19 «E cada vez mais sombras». ²²

Outra palavra-chave, que conecta a primeira parte do Livro à segunda, é *futuro*, a partir de X 6 «As parcas trez e as moles do futuro» e XIII 9-10 «E menos ao instante/Chóro, que a mim futuro», num paradigma que, além disso, abarca XV 9-10 «Pouco mais no presente do futuro/Que as hervas que arrancou»; XVII 1-2 «Não queiras, Lydia, edificar no espaço/Que figuras futuro» e 5 «Não te destines, que não és futura». ²³

Ainda mais importante é a ligação transversal que subsiste entre XIV e XX, final do Livro, devido à conexão evidente entre *Que as nove chaves fecham/Da*

¹⁹ FD documenta, para este verso, as transformações seguintes: *Onde não frega quem nós somos* → *Onde mal frega quem nós somos* (substituição por superposição) → *Que mudo sorve o que mal somos* (acrescento na entrelinha superior). Cremos verossímil que, em lugar de *frega*, se deve ler *prega*, de acordo, aliás, com outras passagens similares, cf. II 12 «O pouco que duramos», XX 13 «Pouco usamos do pouco que mal temos».

²⁰ Notes-se que *abysmo* já finaliza a ode XI, na primeira parte do Livro: «E a parca dada vida anteponhamos/À novidade, abysmo».

²¹ Correspondente a uma cláusula homérica, também retomada por Virg. *Aen.* VIII,90-91 *rumore secundo/labitur uncta vadis abies*.

²² *Ov. Met.* IV,443 *Errant exsanguis sine corpore et ossibus umbrae*. «O conceito da alma-sombra, inerente ao paganismo», foi analisado por Pavão 1972 :535-6.

²³ Sendo o único futuro positivo aquele assegurado pela glória poética: «Nem temo o influxo innumero futuro/Dos tempos e do olvido» (I 3-4, com base em Hor. *Carm.* III,30).

Styge irreversível e a estrofe final de XX: «O barco escuro no soturno rio,²⁴/E os nove abraços da frieza stygia/E o reçoço insaciável/Da patria de Plutão». Como mostra a professora Rocha Pereira,²⁵ o modelo virgiliano desta estrofe é muito provavelmente *Georg. IV 477-9*, embora a passagem figure quase idêntica em *Aen. VI 438-9*: «Quos circum limus niger et deformis arundo/Cocytus tarda que palus inamabilis unda/Alligat, et novies Styx interfusa coerctet».

A mesma estudiosa aponta (p.65) para a estrita relação entre «inamabilis unda»²⁶ e *Aen. VI 425* «irremeabilis undae», criação lexical do próprio Virgílio, que terá dado origem ao *irreversível* de XIV 12.²⁷ É muito significativa, no autógrafo B, a hesitação *circumfluxa* → *irreversível* (acrescento na entrelinha superior) → *circunfluxa* (acrescento na margem direita), cujo modelo é sem dúvida Stat. Theb. II,5 *Styx inde novem circumflua campis*.

4. A complexa pré-história, na mesma ode, do v.21 chama também a atenção: *Fique, porém, salva* [↑ livre] *de terra* [↑ pó] [↑ lodo] [↑ leiva] *e do Orco*. «Um traço a lápis une as alternativas entrelinhadas *livre* e *leiva*, o que significa uma opção do autor por estas formas, em detrimento das anteriores para o mesmo lugar» (FD). Comparável a uma verdadeira difração ‘in praesentia’,²⁸ o clasema {terra, pó, lodo} → *leiva* confirma a relação imediata da ode XIV com o final da VIII:

E aos ouvidos me sobe
Dos juncos o ruído
Na occulta margem onde os lírios frios
Da infera leiva crescem, e a corrente
Não sabe onde é o dia,
Sussurro gemebundo.²⁹

²⁴ Cf. V 6 «À barca que não vem senão vazia»; XVI 11-12 «até que chegue/A hora do barqueiro»; Hor. *Carm. II,3 in aeternum/exilium impositura cymbae*.

²⁵ Pereira 1988 :274, nota 2, remetendo aos conhecidos trabalhos de Alexandro Severino e de H.D. Jennings: com efeito, sendo o livro IV das *Geórgicas* incluído no programa do Liceu de Durban, existem várias traduções desse livro, para inglês, feitas pelo próprio Fernando Pessoa. Ademais, cabe observar a ausência, na passagem da *Eneida*, de «limus niger et deformis arundo», a que claramente se alude, no entanto, na ode XVIII (cf. infra).

²⁶ Correspondente à «abominável onda» que finaliza *Sabio é o que se contenta com o espectáculo do mundo* (Pereira 1988 :274). Cf., aliás, Ov. *Met. IV,477* (= XIV,590) *Inamabile regnum*; X,15 *inamoenaque regna*.

²⁷ Cf. também «os portaes irreparáveis», horacianismo empregado em XVIII 5.

²⁸ Cf. XV 2, onde se chega à *solemne* através de *contente* e *dormente*.

²⁹ A mesma insistência sobre o /u/ tônico em XIV 20 *Funebres sem ter culto*; XX 21 «O barco escuro no soturno rio».

Autêntico hipo-texto, a passagem das *Geórgicas* acima citada funciona portanto como denominador comum das odes VIII («limus niger et deformis arundo»), XIV e XX («novies Styx interfusa»). A ode VIII é, aliás, precedida de outra famosa que, descrevendo a técnica do verso ricardiano,³⁰ remete naturalmente para a primeira do Livro,³¹ sendo estas odes I e VII a considerar, de acordo com Silva Bêlkior, como exceções com respeito ao critério temático geral (isto é, a brevidade da vida, a fatalidade da morte e a necessidade de vivermos o momento presente).

Um eixo principal sobressai, portanto, na complexa arquitetura do Livro, ligando as odes I, VII-VIII, XIV, XX, segundo uma escansão que assenta sobre o número 7. Sete, aliás, são as estrofes de XIV, os *septe montes* de Lisboa que *Ulysses erigira*,³² as *septe que contendem/Cidades por Homero*, as sete portas da *heptapyla Thebas*.³³ Por outro lado, a relação entre XIV e XX (a mais extensa, com seis estrofes alcaicas, após as sete da XIV) fica, como veremos, inteiramente confirmada pelos documentos autógrafos.

5. «Última ode» do ‘Projecto de 1914’ (cf. supra, p. 226), *Só o ter flores pela vista fóra* termina-se no texto crítico (=n.68 em FD, ms. B) com as duas estrofes seguintes (vv.21-28):

Quando, acabados pelas parcas, fôrmos,
Vultos solemnes de repente antigos,
E cada vez mais sombras,
Ao encontro fatal
Do barco escuro no soturno rio,
E os nove abraços do horror estygio,³⁴
E o reçoço insaciável
Da patria de Plutão.

³⁰ «Ponho na altiva mente o fixo esforço/Da altura, e á sorte deixo,/E a suas leis, o verso//Que, quando é alto e regio o pensamento,/Subdita a phrase o busca/E o scravo rythmo o serve».

³¹ Da qual recordemos a primeira estrofe: «Seguro assento na columna firme/Dos versos em que fico,/Nem temo o influxo innumero futuro/Dos tempos e do olvido».

³² A presença implícita de Ulisses talvez não seja estranha à importante modificação que sofre, na ode XV, a segunda estrofe, desde «Não tolhe seu arado, que aconselham/As promessas do céu, e, sendo gratos/Os tempos, sol e chuva» até «O arado lhe não tolhe, nem o empece/Per que consilios se o destino rege/Dos povos pacientes».

³³ No v.11, apesar de *novies* se ler no texto virgiliano, a primeira escritura é *septe*, logo riscado, sendo *nove* acrescentado sobre a linha.

³⁴ Notável o hiato após *do*, num verso, aliás, desfigurado em todas as edições Ática e Aguilar (cf. Bêlkior 1983:68; Elia 1990:II,355-6).

Segundo explica o aparato genético, este final resulta de uma junção entre os vv.23-28, com que o autor iniciara a folha do primeiro manuscrito, e a segunda estrofe dos vv.1-20 que seguem após um traço separador horizontal, advertindo-se que esta estrofe passa através de uma série complicada de transformações, como se vê da primeira versão dos vv.6-8: «Para memoria do que fômos, quando,/Nos puserem no punho/A ultima moeda...».³⁵

É provável o autor ter visto desde logo nas duas estrofes finais (vv.23-28) o núcleo gerador da inteira ode, o que explicaria a colocação delas no topo da folha autógrafa.³⁶ Sem concordarmos na solução, talvez excessivamente simplista, proposta por Silva Bêlkior (p.115), que tem os vv.21-28 do esboço, logo editado em FD sob o n.68, por variantes das estrofes finais da ode XX, não podemos, contudo, desconhecer a manifesta relação que existe entre os dois textos. Por muito que apresente as características de um poema autônomo, a peça n.68 tem que ser considerada ao mesmo tempo como uma fase precedente à redação definitiva da ode XX, o que sugerem tanto o final como a colocação no fim da recolha, constante nos autógrafos.³⁷ Reproduzimos em continuação as duas estrofes finais da ode XX (vv.17-24):

Quando, acabados pelas parcas, formos,
Vultos solemnes, de repente antigos,
E cada vez mais sombras,
Ao encontro final –
O barco escuro no soturno rio,
E os nove abraços da fríeza stygia
E o regaço insaciavel
Da patria de Plutão.

O resto do material genético confirma o nosso ponto de vista. A peça 32a, transcrita com outras junto ao primeiro esboço de 68, apresenta a mesma imagem da moeda («Que quando te puzerem/Nas mãos o obolo ultimo») bem

³⁵ Particularmente importantes as mudanças do v.23 no primeiro dos dois manuscritos: *Pallidas sombras fôrmos* → *Cada vez mais sombras, fôrmos (+1)* → *E cada vez mais sombras*, com eliminação da hipermetria e do conflito paronímico *fômos...fôrmos* com respeito ao verso precedente, que passa por sua conta de *Para memoria do que fômos, quando, a Perfis inuteis de memorias cheios, sendo fôrmos* deslocado no fim do v.21.

³⁶ «Por uma razão que para nós não é evidente, o autor iniciou a folha 6r com os vv.23-28 (...), o que pressupõe tratar-se de uma continuação de texto cujo suporte, no entanto, não foi encontrado no espólio» (FD, p.290).

³⁷ Um rápido cotejo entre os dois textos, limitado, aliás, ao plano meramente temático, figura em Pereira 1972:99-100.

como duas outras fórmulas distintivas com respeito tanto à ode XIV («Que Corôa que não fane/No arbitrio de Minos?»)³⁸, como à ode XX («da sombra// Que serás quando fôres/O fim da tua estrada?»).

Além disso, é muito significativo o fato de a redação definitiva de 68 ser o último indivíduo de uma seqüência de onze poemas, encabeçada por 29 *Mestre, são plácidas*, isto é, o texto inicial do chamado 'Projecto de 1914'. Esta peça está em dois outros manuscritos, ambos encabeçados pela dedicatória «A A.[lberto]. Caeiro». Tanto a relação privilegiada entre XIV e XX, como a presença implícita do *Mestre*, ficam portanto confirmadas já à altura de 1914.

O que acabamos de analisar é um claro espécime dum problema muito delicado, ou seja, a necessidade de o editor distinguir, na medida do possível, entre poemas autônomos e simples variantes genéticas. Outro exemplo é a relação, ainda mais estrita, entre a ode XIV e a peça 206. Incluída entre os 'poemas inacabados', a peça 206 (onde «o espaço para os vv.11-12 foi deixado em branco» [FD]), com data 23-11-1918, apresenta o mesmo final de XIV (com algumas diferenças, e nomeadamente «Odysseia cidade», v.20, ou seja o antecedente imediato da menção de *Ulysses*, introduzida afinal em XIV 22 junto com os *septe montes*). No resto, a peça 206 constitui uma variante temática do que vai tomar, anos depois, a sua forma definitiva como ode XIV do Livro I (note-se desde já a dedicatória *A. Caeiro* encabeçando o manuscrito de 206). Temos, portanto, uma relação exatamente paralela àquela reconhecível entre 68 e XX.

A pré-história da ode XIV é, contudo, mais complexa. Contíguos em FD, metricamente e cronologicamente próximos, os textos 205 (datado 17-11-1918) e 206 constituem manifestamente duas facetas dum mesmo núcleo temático consagrado a Alberto Caeiro (apesar de o manuscrito de 205 não levar qualquer dedicatória). As correspondências formulares não deixam dúvida nenhuma a este propósito.³⁹ Mas, para contermo-nos nos limites da nossa análise do Livro I, parece-nos importante salientar que as duas peças apresentam, equinimamente repartidos, os três elementos distintivos da seqüência XIV-XX, na medida em que a ode 205 se funda na repetição das palavras-chave *sombra*⁴⁰ e *abysmo*,⁴¹ enquanto a 206 termina-se, como já acenamos, com a enumeração

³⁸ Observe-se que a primeira versão apresenta, no v.7, o binômio «E Minos ou Plutão».

³⁹ Cf. 205,1-2 «Antes de ti era a Mãe Terra scrava/Das trevas superas que da alma nascem» e 206,5-6 «Antes de ti já era a Natureza,/Mas não a alma de comprehendel-a»; 205,5-6 «A realidade ao mundo devolveste/Que haviam os christãos fechado na alma» e 206,9-10 «Os deuses immortaes reconduziste/Á humana visão obscurecida».

⁴⁰ Cf. 15-6 «sombra (...)/Erras nas sombras frias», 19-20 «sentem deuses/Caminhar pelas sombras».

⁴¹ Cf. 18 «Do abysmo os incolas», 21 «E eis que de nova luz o abysmo se enche».

que compreende «a Odisseia cidade», as sete cidades «que contendem (...) por Homero», e finalmente Lesbos e Thebas.

6. A identificação dos poemas acabados com respeito, quer aos fragmentos, quer às variantes autorais, apresenta, no universo ricardiano, um problema metodológico para o qual está longe ainda de se ter encontrado uma solução definitiva. Pertence, mais uma vez, a Silva Bêlkior o mérito de ter elaborado a noção fundamental de «odes de acabamento formal perfeito»,⁴² cada vez que um texto ricardiano satisfaz aos requisitos formais (métrica, esquema estrófico, ausência de rima externa) que o próprio Fernando Pessoa impôs como condição para que uma ode ricardiana pudesse ser levada ao prelo como de redação definitiva. Mais tarde, depois de ter conhecimento do espólio,⁴³ e aceitando em parte as sugestões de outros estudiosos pessoanos, o próprio Silva Bêlkior considerou de forma mais elástica os seus axiomas, uma vez que o mesmo Pessoa atribui à autoria de Ricardo Reis a produção não só de 'odes', mas também de 'poemas', estes talvez caracterizados por uma «abertura maior» com respeito, quer ao esquema estrófico, quer à presença ocasional de rimas.

Prosseguindo neste caminho, a edição de FD aproveita sobretudo a noção mais indeterminada de «universo virtual»; no entanto, alguns problemas de base ficam, como já dissemos, ainda por resolver. Em primeiro lugar, não parece correta a afirmação que, fora das 28 odes publicadas (ou seja, apenas 11% de toda a produção poética atribuída ou atribuível), «nenhum dos restantes textos nos dá garantias de ter atingido o nível terminal de aperfeiçoamento» (FD, p.12).

Outra questão delicada concerne à hierarquização das variantes autorais.⁴⁴ Reconhecendo a existência de versões genéticas às quais, por terem atingido um elevado grau de acabamento, é injusto atribuir o estatuto de meros materiais genéticos, FD escolheu, na sua meritória edição, o critério de publicá-las como anexos das versões definitivas. Ficam, no entanto, por identificar e classificar muitas das relações genéticas que subsistem entre estes 'anexos' e os textos acabados. Finalmente, a escolha entre várias lições alternativas está longe também de ser automática (FD, p.36). Para falarmos em termos camonianos, tanto

⁴² Elevando a nível científico a prática observada pelos primeiros compiladores (João Gaspar Simões e Luís de Montalvor) e por Jorge Nemésio.

⁴³ O qual «parece solicitar maior flexibilidade no trato com o cânone ricardiano do que o pediam os dados fornecidos exclusivamente pela tradição impressa» (Bêlkior 1988 :10).

⁴⁴ Pois não podemos concordar com afirmações como a seguinte, que, apesar da excelência da sua autora, nos parece contudo indevidamente expedita: «Cremos que a questão das variantes pode ser uma falsa questão, redutível à existência de dois momentos poéticos diferenciados quanto à intenção da mensagem que pretendem veicular» (Pereira 1988:276).

o 'corpus aditício' como o 'corpus possível' do universo ricardiano ficam ainda à espera de determinações mais adequadas: «um intervalo de espera cautelosa, eis a lição dos originais» (Bêlkior 1988 :11).

Tábua de abreviaturas

Siglas dos mss. e impressos camonianos

CrB = cancioneiro de Cristóvão Borges, datado de Lisboa, dois anos antes de Camões morrer (24 de dezembro de 1578). Biblioteca Rodríguez-Moñino, E-40-6767.

E = ms. miscelâneo da Biblioteca del Escorial, cota Ç.III,22 (ant. iij.Ç.22): *Liuro de Sonetos & Octavas de Diversos Auctores*, datado de 1598.

Ee = Luís de Camões, *Os Lusíadas*, com privilégio real, impressos em Lisboa (...), em casa de António Gonçalves, impressor, 1572 [Ee = S pelicano à esquerda, 'editio princeps'; E = D pelicano à direita, reimpressão corrigida da 'princeps'].

FS = *Rimas Várias* (...), comentadas por Manuel de Faria y Sousa, 2 vols., Lisboa, En la Imprenta Craesbeeckiana, 1685-1688.

FT = cancioneiro de Fernandes Tomás (do nome do seu antigo possuidor), Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, Lisboa; ms. miscelâneo, intitulado *Flores Várias de Autores Lusitanos*. Séc. XVII.

Jur. = ms. Juromenha (do nome do seu antigo possuidor), Congress Library, USA, cota: II - Portuguese Collection - D 87270. Cerca de 1600.

LF = cancioneiro de Luís Franco Correa, cod. 4413 da Biblioteca Nacional de Lisboa. Copiado por um amigo e companheiro de Camões, o ms. foi começado na Índia a 15 de Janeiro de 1557, e acabado em Lisboa no ano de 1589.

M = cancioneiro da Biblioteca da Real Academia de História de Madrid (ms. 12-26-8/D 199); fim do séc. XVI.

MA = manuscrito apenso a um exemplar da primeira edição das *Rhythmas* de Camões, de 1595. Biblioteca Nacional de Lisboa, cota Ms. Cam. 10-P. Data: entre 1595 e 1598.

PR = índice do Cancioneiro (perdido) do Padre Pedro Ribeiro; último quartel do séc. XVI. Encontra-se num ms. miscelâneo na posse de um privado.

RH = *Rhythmas* (...), por Manoel de Lyra, à custa de Estêvão Lopes, Lisboa, 1595.

RI = *Rimas* (...), por Pedro Crasbeeck [grafado Craesbeeck (Paulo e António) a partir da edição de 1645], à custa de Estêvão Lopes, Lisboa, 1598.

TT = ms. 2209 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa: séc. XVI.

Obras citadas de forma abreviada

Ageno 1974 = Franca Brambilla Ageno, *Errori d'autore nel Decameron?*, «Studi sul Boccaccio», 8 (1974), 127-136

Alberti 1979 = Giovan Battista Alberti, *Problemi di critica testuale*, Firenze, La Nuova Italia, 1979

Alcina 1997 = Juan Francisco Alcina, *Fray Luis de León, Poesía*, Barcelona, Altaya, 1997 (antes: Madrid, Cátedra, 1986, 1987²)

Alvar-Megías 2002 = Carlos Alvar & José Manuel Lucía Megías, *Diccionario filológico de literatura medieval española, Textos y transmisión*, Madrid, Castalia, 2002

Anglade 1976 = René Anglade, *L'édition critique allemande moderne, ses enseignements et ses limites*, in: *Manuscripts* 1976 :83-116

Askins 1979 = *The Cancionero de Cristóvão Borges*, Edition and Notes by Arthur Lee-Francis Askins, Paris, Touzot, 1979

Avalle 1972 = d'Arco S. Avalle, *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore, 1972

Avalle 1992 = *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini* (CLPIO), a cura di d'Arco S. Avalle, vol. I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992

Baehr 1981 = Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos, 1981

Barbi 1938 = Michele Barbi, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1938 (logo: Firenze, Le Lettere, 1994, rist. con la bibliografia degli scritti di M.B. a cura di Silvio A. Barbi, intr. di Vittore Branca)

Bartsch 1879 = «*Zeitschrift für romanische Philologie*», 3 (1879), 409-427 (recensão crítica de *Bertran de Born, sein Leben und seine Werke*, hg. von Albert Stimming, Halle, Niemeyer, 1879)

Bechara 1995 = Evanildo Bechara, *A tradição gramatical luso-brasileira*, «*Confluência*» 10,2 (1995), 67-76

Bélkior 1983 = Silva Bélkior, *Fernando Pessoa-Ricardo Reis: os Originais, as Edições, o Cânone das Odes*, Lisboa, Imprensa Nacional/Centro de Estudos Pessoaanos, 1983

Bélkior 1988 = Silva Bélkior, *Texto crítico das Odes de Fernando Pessoa – Ricardo Reis, Tradição impressa revista e inéditos*, Lisboa, INCM, 1988

Bellemin-Noël 1972 = Jean Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte: les brouillons d'un poème de Milosz*, Paris, Larousse, 1972

- Belloni 1976 = Gino Belloni, *Rassegna di studi e manuali filologici*, «Lettere italiane», 28 (1976), 482-514
- Belloni 1992 = Gino Belloni, *Laura tra Petrarca e Bembo, Studi sul commento umanistico-rinascimentale al 'Canzoniere'*, Padova, Antenore, 1992
- Bengel 1763 = Johann Albrecht Bengel, *Apparatus criticus ad Novum testamentum*. Editio secunda, curante Philippo Davide Burkio, Tubingae, Sumptibus Io. Georgii Cottae, 1763 (1ª ed. : Tübingen, 1734)
- Berardinelli 1980 = Cleonice Berardinelli, *Sonetos de Camões*, Lisbonne-Paris, Centre Culturel Portugais e Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1980
- Berardinelli 1990 = Cleonice Berardinelli, *Poemas de Álvaro de Campos (Edição crítica de Fernando Pessoa*, coordenada por Ivo Castro, Série Maior, vol.II), Lisboa, INCM, 1990
- Berardinelli 1992 = Cleonice Berardinelli, *Fernando Pessoa, Poemas de Álvaro de Campos* (Série Menor), Lisboa, INCM, 1992 (logo : Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1999)
- Bergo 1990 = Vittorio Bergo, *Machado de Assis e a gramática*, in: *Estudos universitário de lingüística, filologia e literatura. Homenagem ao Prof. Dr. Silvio Elia*, Rio de Janeiro, Sociedade Brasileira de Língua e Literatura, 1990, 265-278
- Bernard-Guyaux 1997 = Arthur Rimbaud, *Oeuvres*, éd. Suzanne Bernard et André Guyaux, Paris, Bordas, 1991 ; nouv. éd. revue, Paris, Dunod, 1997
- Bertolucci 1999 = Valeria Bertolucci, Carlos Alvar, Stefano Asperti, *Storia delle letterature medievali romanze: L'area iberica*, Bari, Laterza, 1999
- Besselaar 1986 = José van den Besselaar, *A conjectura na filologia: usos e abusos*, in: *Critique textuelle* 1986:269-278
- Blasco 1984 = Pierre Blasco, *Les Chansons de Pero Garcia Burgalés*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984
- Bleuca 1974 = Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, prólogo y notas de Joaquín Casaldueiro, ed. de Alberto Bleuca, Barcelona, Labor, 1974
- Bleuca 1977 = José Manuel Bleuca, *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos*, Barcelona, Ariel, 1977
- Bleuca 1990 = Alberto Bleuca, *Manual de crítica textual*, Madrid, Editorial Castalia, 1983, 1990
- Bleuca 1992 = Juan Ruiz, *Arzobispo de Hita, Libro de buen amor*, ed. de Alberto Bleuca, Madrid, Cátedra, 1992
- Boetius 1971 = Henning Boetius, *Textqualität und Apparategestaltung*, in: *Texte und Varianten* 1971:233-250

- Boléo 1946 = Manuel de Paiva Boléo, *Introdução ao estudo da filologia portuguesa*, Lisboa, Revista de Portugal, 1946
- Bonaccorso 1983 = Giovanni Bonaccorso et Collaborateurs, *Corpus Flaubertianum, I: Un Coeur Simple*. En appendice: Édition diplomatique et génétique des manuscrits, Paris, Les Belles Lettres, 1983
- Bosse 1999 = Anke Bosse, «*Meine Schatzkammer füllt sich täglich...*». *Die Nachlassstücke zu Goethes 'West-östlichem Divan'*. Dokumentation – Kommentar, t. I-II, Göttingen, Wallstein, 1999
- Bowers 1975 = Fredson Bowers, *Essays in Bibliography, Text, and Editing*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1975
- Branca-Stocchi 1972 = Angelo Poliziano, *Miscellaneorum Centuria Secunda*, ed. crit. per cura di Vittore Branca e Manlio Pastore Stocchi, 4 vols., Firenze, Alinari, 1972
- Brea 1996 = *Lírica Profana Galego-Portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, coord. por Mercedes Brea, 2 vols., Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996
- Brewer 1996 = Charlotte Brewer, *Editing 'Piers Plowman'*, «*Medium Aevum*», 65 (1996), 286-293
- Camón Aznar 1972 = José Camón Aznar, *Arte y pensamiento en San Juan de la Cruz*, Madrid, BAC, 1972
- Capra 1995 = *Alle signore principesse di Ferrara/Torquato Tasso, ripasso del quaderno autografo* a cura di Luciano Capra, Ferrara, G. Corbo, 1995
- Careri 1998 = Maria Careri, *Interpunzione in codici romanzi: filologia e interpretazione*, in: *Filologia classica* 1998:351-366
- Caretti 1993 = *Torquato Tasso, Il Gierusalemme*, a cura di Lanfranco Caretti, Parma, Zara, 1993
- Castro 1964-73 = Maria Helena Lopes de Castro, Isabel Vilares Cepeda, Virgílio Madureira, Ivo José de Castro, *Normas de transcrição para textos medievais portugueses*, «*Boletim de Filologia*», 22 (1964-73), 417-425
- Castro 1981 = Ivo Castro, A “*Tragédia da rua das Flores*” e a *Arte de editar os manuscritos autógrafos*, «*Boletim de Filologia*», 26 (1980-1), 309-359; Id.:374-386, *recensão crítica de Segismundo Spina, Introdução à Edótica (Crítica Textual)*, São Paulo, Editora Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1977
- Castro 1986 = Aníbal Pinto de Castro, *Uma edição crítica de 'Menina e Moça' de Bernardim Ribeiro: problemas e soluções*, in: *Critique textuelle* 1986:163-178
- Castro 1988 = Aníbal Pinto de Castro, *O Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro, Fac-simile e leitura diplomática*, «*Biblos*», 64 (1988), 136-170

- Castro 1990 = Ivo Castro, *Editar Pessoa*, Lisboa, INCM, 1990
- Castro 1992 = Ivo Castro, *Camilo: Questões de Gênese*, in: *Encontro* 1992:52-60
- Castro 1993 = Ivo Castro, *Intenções finais e mais intenções*, in: Id. e Cleonice Berardinelli, *Defesa da edição crítica de Fernando Pessoa*, Lisboa, [s.ed.], 1993, pp.37-99
- Castro 1995 = Ivo Castro, *O retorno à filologia*, in: *Miscelânea Cunha* 1995:511-520
- Castro-Ramos 1986 = Ivo de Castro & Maria Ana Ramos, *Estratégia e tática da transcrição*, in: *Critique textuelle* 1986:99-122
- Cerrón Puga 1999 = María Luisa Cerrón Puga, *Materiales para la construcción del canon petrarquista: las antologías de 'Rime' (libri I-IX)*, «Crítica del testo», 2 (1999), 249-290
- Chiecchi-Troisio 1984 = Giuseppe Checchi & Luciano Troisio, *Il Decameron sequestrato: le tre edizioni censurate nel Cinquecento*, Milano, Ed. Unicopli, 1984
- Chediak 1995 = Antônio José Chediak, *A propósito de um verso de Raimundo Correa*, in: *Miscelânea Cunha* 1995:535-560
- Chediak 2000 = Castro Alves, *'Tragédia no Mar' ('O Navio Negro')*, Cotejo do Manuscrito com 63 textos integrais e cinco parciais por A.J. Chediak, Rio de Janeiro, 2000 (Coleção Afrânio Peixoto da Academia Brasileira de Letras)
- Chociay 1993 = Rogério Chociay, *Os metros do Boca, Teoria do verso em Gregório de Matos*, São Paulo, UNESP, 1993
- Coelho 1982 = Jacinto do Prado Coelho, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, 7ª ed. revista e actualizada, Lisboa, Verbo, 1982 (1ª ed.: Lisboa, Editorial Império, 1949; cf. agora Lisboa, Verbo, 1991¹⁰)
- Coelho 1995 = Jacinto do Prado Coelho, *Variantes e variações*, «Confluência», 10,2 (1995), 93-110
- Contini 1960 = *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, 2 vols., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960
- Contini 1982 = Gianfranco Contini, *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, 1982
- Contini 1986 = Gianfranco Contini, *Breviario di ecdotica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1986
- Contini 1992 = Gianfranco Contini, *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse* (con un ricordo di Aurelio Roncaglia), Pisa, Scuola Normale Superiore, 1992
- CP = *Luís de Camões, Rimas*. Texto estabelecido, revisto e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão, Lisboa, Atlântida editora, 1973 (4ª ed.: Lisboa, Instituto Camões, 2000, com apresentação de Aníbal Pinto de Castro)

- Critique textuelle* 1986 = *Critique textuelle portugaise*, Actes du Colloque (Paris, 20-24 octobre 1981), Paris, Centre Culturel Portugais – Fundação Calouste Gulbenkian, 1986
- Croce 1947 = Benedetto Croce, *Illusioni sulla genesi delle opere d'arte documentabile dagli scartafacci degli scrittori*, «Quaderni della Critica», 3 (1947), 93-94; logo in: Id., *Nuove pagine sparse*, s.I, Napoli, Ricciardi, 1949, pp.190-191
- Cuevas 1998 = Cristóbal Cuevas, *Fray Luis de León, Poesías completas*, Madrid, Castalia, 1998, 2001²
- Cunha 1956 = Celso Ferreira da Cunha, *O cancionero de Martin Codax* (tese policopiada), Rio de Janeiro, 1956 (reimpr. Gonçalves 1999 : 311-508, donde se cita)
- Cunha 1961 = Celso Cunha, *Estudos de poética trovadoresca – Versificação e Ecdótica*, Rio de Janeiro, MEC/Instituto Nacional do Livro, 1961
- Cunha 1963 = Celso Cunha, *Língua e Verso*, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1963
- Cunha 1982a = Celso Cunha, *Estudos de versificação portuguesa (séculos XIII a XVI)*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982
- Cunha 1982b = Celso Cunha, *Sobre a pronúncia camoniana de alguns antropônimos*, «Studia», Rio de Janeiro, XII,12 (dezembro de 1982), 33-39
- Cunha 1985a = Celso Cunha, *Ligeiras observações sobre a tipologia dos erros ou variantes em crítica textual*, in: *In memoriam Vandick Londres da Nóbrega*, Rio de Janeiro, SEPE, 1985:47-58.
- Cunha 1985b = Celso Cunha, *Significância e Movência na Poesia Trovadoresca*, Rio de Janeiro, Ed. Tempo Brasileiro, 1985
- Cunha 1986 = Celso Cunha, *Sobre o Texto e a Interpretação das Cantigas de Martin Codax*, in: *Critique Textuelle* 1986 : 65-83 (reimpr. Gonçalves 1999 : 511-529, donde se cita)
- Cunha 1991 = Celso Cunha, *Valor das grafias -eu e -eo do século XIII ao século XVI*, in: *Estudos* 1991:913-927
- Cunha 1995 = Antônio Geraldo da Cunha, *O tratamento lexicográfico das variantes e das formas paralelas*, «Confluência» 10,2 (1995), 61-66
- D'Heur 1974 = Jean-Marie D'Heur, *Sur la tradition manuscrite des chansonniers galicien-portugais. Contribution à la « Bibliographie Générale » et au « Corpus des Troubadours »*, « Arquivos do Centro Cultural Português », 8 (1974), 3-43
- D'Heur 1984 = Jean-Marie D'Heur, *Sur la généalogie des chansonniers portugais d'Ange Colocci*, « Boletim de Filologia » [= Homenagem a M. Rodrigues Lapa], 29 (1984), 23-34

- Dal Farra 1994 = *Florbela Espanca: Trocando Olhares*. Estudo introdutório, estabelecimento do texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra, Lisboa, INCM, 1994
- Dardano 1992 = Maurizio Dardano, *L'articolazione e il confine della frase nella 'Cronica' di Anonimo Romano* [1983], in: Id., *Studi sulla prosa antica*, Napoli, Morano, 1992, pp.187-211
- Dasilva 1998 = Xosé Manuel Dasilva, *O valor decisivo dos manuscritos para o cânone camoniano: Alguns exemplos a partir da poesia espanhola*, in: *Atas do I Congresso Internacional de Estudos Camonianos*, Rio de Janeiro, UERJ/SBLL, 1998, pp. 237-286
- Dearing 1959 = Vinton Adams Dearing, *A Manual of Textual Analysis*, Berkeley, 1959 (depois revisto e aumentado em *Principles and Practice of Textual Analysis*, Berkeley, 1974)
- Debenedetti 1937 = Santorre Debenedetti, *I frammenti autografi dell'Orlando Furioso*, Torino, Chiàntore, 1937
- Debenedetti-Segre 1960 = L. Ariosto, *Orlando Furioso, secondo l'edizione del 1532, con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, a cura di Santorre Debenedetti e Cesare Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960
- Dees 1988 = Antonij Dees, *Ecdotique et informatique*, in Kremer 1988 :18-26
- Delaty 1984 = Simone Delaty, *Oeuvres poétiques complètes de José-Maria de Heredia: I, Les Trophées; II, Autres sonnets et poésies diverses*, Paris, Les belles lettres, 1984
- Delbouille 1976 = Maurice Delbouille, *La philologie médiévale et la critique textuelle*, in : *Actes du XIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, vol. I, Québec, 1976, p.52-73.
- De Robertis 1967 = Domenico De Robertis, *Sulla tradizione stravagante delle rime della 'Vita nuova'*, «Studi danteschi», 44 (1967), 5-84
- De Robertis 2001 = Domenico De Robertis, *La tradizione delle 'Rime'. Storia non storia del testo*, in: M. Picone (org.), *Dante: Da Firenze all'aldilà*, Atti del terzo Seminario dantesco internazionale (Firenze, 9-11 giugno 2000), Firenze, Cesati, 2001, pp.149-160
- De Robertis 2002 = *Dante Alighieri, Rime*, a cura di Domenico De Robertis, 5 vols., Firenze, Le Lettere, 2002
- Dias 1970 = Augusto Epifânio da Silva Dias, *Sintaxe Histórica Portuguesa*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1970^s (1^a ed. : ibid., 1918)
- DEC = *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, org. Joan Coromines, Barcelona, Curial, 1980-

- DCECH = *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*, por Juan Corominas, con la colaboración de José A. Pascual, 6 vols., Madrid, Gredos, 1980-1991
- DLMGP = *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, org. Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, Lisboa, Caminho, 1993
- DLPC = *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, Academia das Ciências de Lisboa, Lisboa, Verbo, 2001
- Dominicy 1989 = Marc Dominicy, *Pour une nouvelle lecture de Martin Codax*, in : Marc Dominicy (éd.), *Le souci des apparences*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1989 : 137-234
- Duarte 1989 = Luís Fagundes Duarte (org.), *Eça de Queirós, Contos*, Lisboa, Dom Quixote, 1989
- Duarte 1992 = Luís Fagundes Duarte (org.), *A Capital!*, Edição crítica das Obras de Eça de Queirós (coord. Carlos Reis), Lisboa, INCM, 1992
- Duarte 1993 = Luís Fagundes Duarte, *A Fábrica dos Textos, Ensaio de crítica textual acerca de Eça de Queirós*, Lisboa, Cosmos, 1993
- Duarte 1994 = Luís Fagundes Duarte (org.), *Poemas de Ricardo Reis (Edição crítica de Fernando Pessoa*, coordenada por Ivo Castro, Série Maior, vol.III), Lisboa, INCM, 1994
- Duplacy 1975 = Jean Duplacy, *Classification des états d'un texte, mathématique et informatique: repères historiques et recherches méthodologiques*, « Revue d'Histoire des Textes », 5 (1975), 249-309
- Earle 2000 = Thomas F. Earle (org.), *António Ferreira, Poemas lusitanos*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000
- Elia 1990 = Sílvia Elia, *O horaciano Ricardo Reis*, in: *Actas do IV Congresso internacional de estudos pessoanos*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1990, II, pp.353-373
- Ellmann 1959 = Richard Ellmann, *James Joyce, A biography*, N.Y., Oxford University Press, 1959
- Encontro 1992 = *Singularidades de uma cultura plural: XIII Encontro de professores universitários brasileiros de literatura portuguesa*, Rio de Janeiro, UFRJ (et alii), 1992
- Estudos 1991 = *Estudos portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa 1991
- Fahy 1988 = Conor Fahy, *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1988
- Fahy 1989 = Conor Fahy, *L'Orlando Furioso del 1532. Profilo di una edizione*, Milano, Vita e Pensiero, 1989

- Fernández de la Cuesta 1982 = Ismael Fernández de la Cuesta, *Les "cantigas de amigo" de Martín Codax*, «Cahiers de Civilisation Médiévale», 25 (1982), 179-185
- Ferrari 1979 = Anna Ferrari, *Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10 991: Colocci-Brancuti)*, «Arquivos do Centro Cultural Português», 14 (1979), 27-142 (cf. rec. E.Gonçalves, «Romania» 104 [1983], 403-412)
- Ferrari 1991 = Anna Ferrari, *Le chansonnier et son double*, in: Madeleine Tyssens (éd.), *Lyrique romane médiévale: La tradition des chansonniers* (Acte du Colloque de Liège, 1989), Bibl. de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège, 1991, pp.301-327
- Ferreira 1986 = Manuel Pedro Ferreira, *O som de Martim Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Lisboa, Unisys-IN, 1986
- Ferrer-Lebrave 1991 = Daniel Ferrer & Jean-Louis Lebrave (org.), *L'écriture et ses doubles: genèse et variation textuelle*, Paris, CNRS, 1991
- Fiesoli 2000 = Giovanni Fiesoli, *La genesi del lachmannismo*, Tavarnuzze-Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2000 (col. « Millennio Medievale », 19)
- Filologia classica 1998 = Anna Ferrari (org.), *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto*, Atti del Convegno (Roma 25-27 maggio 1995), Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1998
- Firpo 1961 = Luigi Firpo, *Correzioni d'autore coatte*, in: *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i Testi di Lingua (7-9 aprile 1960)*, Bologna 1961, pp.143-157
- Formisano 1993 = Luciano Formisano, «Mouvance», «variance», *microfilologia: Appunti sulla «Chanson de toile»*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Ed. Programma, 1993, I, pp.175-194
- Franchetti 1995 = Camilo Pessanha, *Clepsydra*, Estabelecimento do texto, introdução crítica, notas e comentários por Paulo Franchetti, Lisboa, Elógio d'Água Editores, 1995 (1ª ed. : Universidade Estadual de Campinas, 1994)
- Fränkel 1964 = Hermann Fränkel, *Einleitung zur kritischen Ausgabe der Argonautika des Apollonios*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1964
- Frèches 1991 = Claude-Henri Frèches, *Autour du sonnet «Alma minha gentil»*, in: *Estudos portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, DIFEL, 1991, pp. 577-587
- Froger 1968 = dom Jacques Froger, *La critique des textes et son automatisation*, Paris, Dunod, 1968

- Gabler 1981 = Hans Walter Gabler, *Computer-Aided Critical Edition of Ulysses*, «Association of Literary and Linguistic Computing Bulletin», 8 (1981), 232-248
- Gabler 1986 = James Joyce, *Ulysses. A Critical and Synoptic Edition* prepared by Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Melchior, t.III, N.Y. & London, Garland Publishing, 1986
- García Gil 1988 = Helena García Gil, *La transmisión manuscrita de Fray Luis de León, El texto de las poesías originales en las ediciones de Quevedo, Merino, C. Vega y Macrí*, Ediciones de la Diputación de Salamanca, 1988
- Gaskell 1972 = Philip Gaskell, *A new Introduction to Bibliography*, Oxford University Press, 1972
- Gaskell 1978 = Philip Gaskell, *From Writer to Reader*, Oxford University Press, 1978
- Gavazzeni 1993 = Torquato Tasso, *Rime d'amore (secondo il ms. Chigiano L. VIII,302)*, a cura di Franco Gavazzeni, Marco Leva, Vercingetorige Martignone, Modena, Panini, 1993
- Goebel 1975 = Hans Goebel, *Quest'ce-que la scriptologie?*, «Medioevo Romanzo», 2 (1975), 3-43
- Gonçalves 1974 = António da Silva Gonçalves, *Ricardo Reis*, Universidade de Lourenço Marques, 1974
- Gonçalves 1976 = Elsa Gonçalves, *La tavola colocciana "Autori portugueses"*, «Arquivos do Centro Cultural Português», 10 (1976), 387-448
- Gonçalves 1993 = Elsa Gonçalves, art. *Tradição manuscrita da poesia lírica*, in DCLMGP, Lisboa 1993, pp.627-632
- Gonçalves 1999 = Celso Cunha, *Cancioneiros dos Trovadores do Mar*, edição preparada por Elsa Gonçalves, Lisboa, INCM, 1999
- Gonçalves-Ramos 1983 = Elsa Gonçalves & Maria Ana Ramos, *A lírica galego-portuguesa (Textos Escolhidos)*, Lisboa, Ed. Comunicação, 1983
- Göpfert 1971 = Herbert G. Göpfert, *Edition aus der Sicht des Verlags*, in: *Texte und Varianten* 1971:273-284
- Greg 1914 = Walter Wilson Greg, *What is Bibliography?*, «Transactions of the Bibliographical Society», 12 (1914), 39-53
- Greg 1950-1 = Walter Wilson Greg, *The Rationale of Copy-Text*, «Studies in Bibliography», 3 (1950-1), 19-36; logo in: Id., *Collected Papers*, Oxford, ed. J.C. Maxwell, 1966, pp.374-391
- Grésillon 1994 = Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique*, Paris, PUF, 1994

- Griesbach 1796 = *Novum Testamentum Graece*. Textum ad fidem codicum versionum et Patrum emendavit et lectionis varietatem adiecit Jo. Jac. Griesbach. Editio secunda emendatior multoque locupletior. 2 vol. Halae Saxonum. 1796 (1ª ed.: 1774-7)
- Guibert 1960 = Armand Guibert, *Fernando Pessoa, Choix de textes, bibliographie, portraits, facsimilés*, Paris, Seghers, 1960
- Hagen 1988 = Waltraud Hagen, *Von den Ausgabentypen*, in: S. Scheibe (org.), *Vom Umgang mit Editionen: eine Einführung in Verfahrensweisen und Methoden der Textologie*, Berlin, Akademie-Verlag, 1988, pp.31-54
- Harris 1999 = Neal Harris (org.), *Bibliografia testuale o filologia dei testi a stampa? Definizioni metodologiche e prospettive future*. Convegno di studi in onore di Conor Fay (Udine, 24-26 febbraio 1997), Udine, Forum, 1999
- Hay 1984 = Louis Hay, *Die dritte Dimension der Literatur. Notizen zu einer 'critique génétique'*, «Poetica», 16 (1984), 307-323
- Hay 1985 = Louis Hay, «*Le texte n'existe pas*». *Réflexions sur la critique génétique*, «Poétique», 61 (1985), 146-158
- Höpker-Herberg 1971 = Elisabeth Höpker-Herberg, *Überlegungen zur synoptischen Verfahren der Variantenverzeichnung. Mit einem Beispiel aus Klopstocks 'Messias'*, in: *Texte und Varianten* 1971:219-232
- Housman 1921 = Alfred Edward Housman, *The Application of Thought to Textual Criticism*, «Proceedings of the Classical Association», 18 (1921), 67-84
- Housman 1961 = Alfred Edward Housman, *Selected Prose*, ed. by J. Carter, Cambridge University Press, 1961
- Hurlebusch 1971 = Rose-Maria Hurlebusch, *Zur Methodik der Vorbereitung historisch-kritischer Ausgaben*, in: *Texte und Varianten* 1971:401-412
- Isella 1984 = Dante Isella, *Le varianti d'autore (critica e filologia)*, «Archivio Storico Ticinese», 98-99 (giugno-settembre 1984), 75-92
- Jackson 1991 = Kenneth David Jackson, *Para uma edição crítica de 'Os Lusíadas', 1572: a contribuição dos exemplares mais raros*, in: *Estudos* 1991:589-601
- Jakobson 1973 = Roman Jakobson, *Lettre à Haraldo de Campos sur la texture poétique de Martin Codax*, (reimpr. in: Id., *Questions de Poétique*, traduit de l'anglais par Marie-Odile et Jean-Pierre Faye, Paris, Seuil, 1973, pp.293-8 (antes: *La poétique et la mémoire*, «Change», 6 [1970], 53-59)
- Kane 1988a = *Piers Plowman: the A Version. Will's Visions of Piers Plowman and Do-Well*. An Edition in the form of Trinity College Cambridge MS R.3.14 corrected from other manuscripts, with variant readings [1960]. Revised edition by George Kane, The Athlone Press, University of California Press, 1988

- Kane 1988b = *Piers Plowman: The B Version. Will's Visions of Piers Plowman, Do-well, Do-better and Do-best*. An edition in the form of Trinity College Cambridge Ms B.15.17, corrected and restored from the known evidence, with variant readings. Revised edition by Gorge Kane and E. Talbot Donaldson, The Athlone Press, University of California Press, 1975, 1988
- Kane 1989 = George Kane, *Chaucer and Langland: Historical and Textual Approaches*, Berkeley and L.A., University of California Press, 1989
- Kanzog 1991 = Klaus Kanzog, *Einführung in die Editionsphilologie der neueren deutschen Literatur*, Berlin, E. Schmidt, 1991
- Koch-Österreicher 1985 = Peter Koch & Wulf Österreicher, *Sprache der Nähe – Sprache der Distanz*, «Romanistisches Jahrbuch», 36 (1985), 15-43
- Kremer 1988 = Dieter Kremer (org.), *Actes du XVIIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie romanes*, Trèves (Trier) 1986, vol.VI, Tübingen, Niemeyer, 1988
- Krummacker 1961 = Hans-Henrik Krummacker, *Zu Mörikes Gedichten. Ausgaben und Überlieferung*, «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft», 5 (1961), 267-344
- Kury 1994 = Adriano da Gama Kury, *Em busca da palavra exata: Graciliano Ramos, perfeccionista*, «Confluência» 8,2 (1994), 57-67
- Lacoste 1947 = Arthur Rimbaud, *Illuminations, Painted Plates*, éd. crit. par Henry De Bouillane de Lacoste, Paris, Mercure de France, 1949
- LAF 1982 = Leodegário A. de Azevedo Filho, *Nota sobre o regime do hiato, da sinalefa e da elisão na passagem do século XV para o século XVI*, «Convivência» [do Pen Clube do Brasil], Rio de Janeiro, ano 9, n.6, dezembro de 1982, pp.110-113
- LAF 1988 = *Luis de Camões, Ode ao Conde do Redondo*, Texto e estudo por Leodegário A. de Azevedo Filho, Rio de Janeiro, Presença, 1988
- LAF 1990 = Leodegário A. de Azevedo Filho, *Introdução à Lírica de Camões*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1990
- LAF 1995a = Leodegário A. de Azevedo Filho, *As cantigas de Pero Meogo*, 3ª ed. revista, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento, 1995
- LAF 1995b = Leodegário A. de Azevedo Filho, *Mostrando o tempo está variadas*, in: Gilda Santos et alii (org.), *Cleonice [Berardinelli], clara em sua geração*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1995, pp.358-365
- LAF 1998 = Leodegário A. de Azevedo Filho, *As três dimensões do universo lírico de Camões*, in: *Atas do I Congresso Internacional de Estudos Camonianos*, Rio de Janeiro, UERJ/SBLL, 1998, pp.165-169

- Lang 1908 = Henry R. Lang, *Zum «Cancioneiro da Ajuda»*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 32 (1908), 129-160; 290-311; 385-399
- Lang 1928 = Henry R. Lang, *Readings from the Ajuda-Codex of Old Portuguese Lyrics*, «Neophilologus», 13 (1928), 262-266
- Lázaro Carreter 1999 = Fernando Lázaro Carreter (ed.), *Francisco de Quevedo, Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos*, Barcelona, Planeta, 1999
- Leonardi 2001 = Lino Leonardi, *La tradizione manoscritta e il problema testuale del laudario di Iacopone*, in: *Iacopone da Todi*, Atti del XXXVII Convegno storico internazionale (Todi, 8-11 ottobre 2000), Spoleto, Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2001, pp.177-204
- Lima 1971 = Alceu Amoroso Lima (Tristão de Ataíde), *Sousa da Silveira – O professor Sousa*, in: Id., *Companheiros de Viagem*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1971, pp.257-260
- Lima 1994 = Sônia Maria van Dijk Lima, *Em demanda da gênese: Uma metodologia de trabalho*, «Confluência» 8,2 (1994), 85-91
- Lima 1995 = Joram Pinto de Lima, *A crítica textual no Rio de Janeiro*, in: *Miscelânea Cunha* 1995:597-608
- Lírica de Camões* = Leodegário A. de Azevedo Filho, *Lírica de Camões*, Lisboa, INCM, 1985-; volumes até agora publicados: vol.I (*História, metodologia, corpus*), 1985; vol.II (*Sonetos*, t.I-II), 1987 e 1989; vol.III, t.I (*Canções*, 1995) e t.II (*Odes*, 1900); vol.IV, t.I (*Elegias em Terceiros*, 1998) e t.II (*Oitavas*, 1900); vol.V (t.I, *Éclogas*, 2001). Salvo indicação em contrário, todas as citações da obra lírica de Camões remetem para esta edição.
- Lopes 1993 = Teresa Rita Lopes, *Álvaro de Campos, Livro de versos*, Lisboa, Editorial Estampa, 1993, 1997³
- Lorenzo 1988 = Ramón Lorenzo, *Normas para a edición de textos medievais galegos*, in Kremer 1988:76-85
- Lourenço 2000 = Eduardo Lourenço, *Pessoa revisitado, Leitura estruturante do drama em gente* [1973], Lisboa, Gradiva, 2000³ (1ª ed.: Porto, Inova, 1976)
- Maas 1943 = Paul Maas, *The Editorial Problem in Shakespeare. A Survey of the Foundation of the Text*, «Review of English Studies», 19 (1943), 410-3; 20 (1944), 73-77
- Mabillon 1681 = *De Re diplomatica libri VI* (...), opera D. Johannis Mabillon. Editio secunda. 1709, Luteciae-Parisiorum, sumptibus Caroli Robustel ['princeps': Paris 1681].
- Macrí 1982 = Oreste Macrí, *Luis de León, Poesías*, Barcelona, Crítica Grijalbo, 1982 (antes: *La poesía de Fray Luis de León*, Salamanca, Anaya, 1970)

- Malato 1994 = Enrico Malato, *Edizione in fac-simile, edizione diplomatica, edizione critica*, in: V. Placella e S. Martelli (org.), *I moderni ausili all'ecdotica*, Napoli, E.S.I., 1994, pp.249-264
- Manuscripts* 1976 = *Les Manuscrits*. Transcription, édition, signification. Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1976
- Martens 1971 = Gunter Martens, *Textdynamik und Edition. Überlegungen zur Bedeutung und Darstellung variierender Textstufen*, in: *Texte und Varianten* 1971:165:202
- Martignone 1995 = Vercingetorige Martignone, *Un caso di censura editoriale: l'edizione Dolce (1555) delle «Rime» di Bernardo Tasso*, «Studi tassiani», 43 (1995), 93-112
- Martins 1971 = José V. de Pina Martins, *Sá de Miranda e a cultura do Renascimento*, I. *Bibliografia*, Lisboa, [s.ed.], 1971
- Martins 1986 = José V. de Pina Martins, *Para uma tentativa de edição crítica das poesias de Sá de Miranda*, in: *Critique textuelle* 1986:147-161
- Masai 1950 = François Masai, *Principes et conventions de l'édition diplomatique*, «Scriptorium», 4 (1950), 177-193
- Massey 1956 = Linton Massey, *Notes on the Unrevised Galleys of Faulkner's 'Sanctuary'*, «Studies in Bibliography», 8 (1956), 195-208
- Mateus 1995 = Maria Helena Mira Mateus, *Elaboração de glossários: problemas, métodos e técnicas*, in: *Miscelânea Cunha* 1995:289-298
- Maurer 1976 = Karl Maurer, *Die literarische Übersetzung als Form fremdbestimmter Textkonstitution*, «Poetica», 8 (1976), 233-257
- McKerrow 1939 = Ronald B. McKerrow, *Prolegomena for the Oxford Shakespeare, A study in editorial method*, Oxford, at the Clarendon Press, 1939
- Ménard 1997 = Philippe Ménard, *Réflexions sur la 'nouvelle philologie'*, in: M.-D. Glessgen und F. Lebsanft (org.), *Alte und neue Philologie*, Tübingen, Niemeyer, 1997, pp.17-33
- Menichetti 1993 = Aldo Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993
- Micha 1939 = Alexandre Micha, *La tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes*, Paris, Droz, 1939 (logo: Genève, Droz, 1966)
- Michaëlis 1885 = *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, Edição feita sobre cinco manuscritos inéditos e todas as edições impressas (...), por Carolina Michaëlis de Vasconcellos, Halle, Niemeyer, 1885 (repr. em fac-simile, Lisboa, INCM, 1989)

- Lang 1908 = Henry R. Lang, *Zum «Cancioneiro da Ajuda», «Zeitschrift für romanische Philologie», 32 (1908), 129-160; 290-311; 385-399*
- Lang 1928 = Henry R. Lang, *Readings from the Ajuda-Codex of Old Portuguese Lyrics, «Neophilologus», 13 (1928), 262-266*
- Lázaro Carreter 1999 = Fernando Lázaro Carreter (ed.), *Francisco de Quevedo, Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos*, Barcelona, Planeta, 1999
- Leonardi 2001 = Lino Leonardi, *La tradizione manoscritta e il problema testuale del laudario di Iacopone*, in: *Iacopone da Todi*, Atti del XXXVII Convegno storico internazionale (Todi, 8-11 ottobre 2000), Spoleto, Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2001, pp.177-204
- Lima 1971 = Alceu Amoroso Lima (Tristão de Ataíde), *Sousa da Silveira – O professor Sousa*, in: Id., *Companheiros de Viagem*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1971, pp.257-260
- Lima 1994 = Sônia Maria van Dijck Lima, *Em demanda da gênese: Uma metodologia de trabalho*, «Confluência» 8,2 (1994), 85-91
- Lima 1995 = Joram Pinto de Lima, *A crítica textual no Rio de Janeiro*, in: *Miscelânea Cunha 1995:597-608*
- Lírica de Camões* = Leodegário A. de Azevedo Filho, *Lírica de Camões*, Lisboa, INCM, 1985-; volumes até agora publicados: vol.I (*História, metodologia, corpus*), 1985; vol.II (*Sonetos, t.I-II*), 1987 e 1989; vol.III, t.I (*Canções*, 1995) e t.II (*Odes*, 1900); vol.IV, t.I (*Elegias em Tercetos*, 1998) e t.II (*Oitavas*, 1900); vol.V (t.I, *Éclogas*, 2001). Salvo indicação em contrário, todas as citações da obra lírica de Camões remetem para esta edição.
- Lopes 1993 = Teresa Rita Lopes, *Álvaro de Campos, Livro de versos*, Lisboa, Editorial Estampa, 1993, 1997³
- Lorenzo 1988 = Ramón Lorenzo, *Normas para a edición de textos medievais galegos*, in: *Kremer 1988:76-85*
- Lourenço 2000 = Eduardo Lourenço, *Pessoa revisitado, Leitura estruturante do drama em gente [1973]*, Lisboa, Gradiva, 2000³ (1ª ed.: Porto, Inova, 1976)
- Maas 1943 = Paul Maas, *The Editorial Problem in Shakespeare. A Survey of the Foundation of the Text*, «Review of English Studies», 19 (1943), 410-3; 20 (1944), 73-77
- Mabillon 1681 = *De Re diplomatica libri VI (...)*, opera D. Johannis Mabillon. Editio secunda. 1709, Luteciae-Parisiorum, sumptibus Caroli Robustel ['princeps': Paris 1681].
- Macrí 1982 = Oreste Macrí, *Luis de León, Poesías*, Barcelona, Crítica Grijalbo, 1982 (antes: *La poesía de Fray Luis de León*, Salamanca, Anaya, 1970)

- Malato 1994 = Enrico Malato, *Edizione in fac-simile, edizione diplomatica, edizione critica*, in: V. Placella e S. Martelli (org.), *I moderni ausili all'ecdotica*, Napoli, E.S.I., 1994, pp.249-264
- Manuscripts 1976 = Les Manuscripts*. Transcription, édition, signification. Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1976
- Martens 1971 = Gunter Martens, *Textdynamik und Edition. Überlegungen zur Bedeutung und Darstellung variierender Textstufen*, in: *Texte und Varianten 1971:165:202*
- Martignone 1995 = Vercingetorige Martignone, *Un caso di censura editoriale: l'edizione Dolce (1555) delle «Rime» di Bernardo Tasso*, «Studi tassiani», 43 (1995), 93-112
- Martins 1971 = José V. de Pina Martins, *Sá de Miranda e a cultura do Renascimento*, I. *Bibliografia*, Lisboa, [s.ed.], 1971
- Martins 1986 = José V. de Pina Martins, *Para uma tentativa de edição crítica das poesias de Sá de Miranda*, in: *Critique textuelle 1986:147-161*
- Masai 1950 = François Masai, *Principes et conventions de l'édition diplomatique*, «Scriptorium», 4 (1950), 177-193
- Massey 1956 = Linton Massey, *Notes on the Unrevised Galleys of Faulkner's 'Sanctuary'*, «Studies in Bibliography», 8 (1956), 195-208
- Mateus 1995 = Maria Helena Mira Mateus, *Elaboração de glossários: problemas, métodos e técnicas*, in: *Miscelânea Cunha 1995:289-298*
- Maurer 1976 = Karl Maurer, *Die literarische Übersetzung als Form fremdbestimmter Textkonstitution*, «Poetica», 8 (1976), 233-257
- McKerrow 1939 = Ronald B. McKerrow, *Prolegomena for the Oxford Shakespeare, A study in editorial method*, Oxford, at the Clarendon Press, 1939
- Ménard 1997 = Philippe Ménard, *Réflexions sur la 'nouvelle philologie'*, in: M.-D. Glessgen und F. Lebsanft (org.), *Alte und neue Philologie*, Tübingen, Niemeyer, 1997, pp.17-33
- Menichetti 1993 = Aldo Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993
- Micha 1939 = Alexandre Micha, *La tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes*, Paris, Droz, 1939 (logo: Genève, Droz, 1966)
- Michaëlis 1885 = *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, Edição feita sobre cinco manuscritos inéditos e todas as edições impressas (...), por Carolina Michaëlis de Vasconcellos, Halle, Niemeyer, 1885 (repr. em fac-símile, Lisboa, INCM, 1989)

- Michaëlis 1904 = *Cancioneiro da Ajuda*, edição crítica e commentada por Carolina Michaëlis de Vasconcellos, 2 vols., Halle, Niemeyer, 1904 (reimpr. acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do glossário das cantigas [Revista Lusitana, XXIII], Lisboa, INCM, 1990)
- Michaëlis 1912 = Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Novos Estudos sobre Sá de Miranda*, «Boletim de Segunda Classe da Academia das Ciências de Lisboa», 5 (1912), 9-230
- Michaëlis 1915 = Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *A propósito de Martim Codax e das suas cantigas de amor*, «Revista de Filologia Española», 11 (1915), 258-273
- Migliorini 1957 = Bruno Migliorini, *Sulla lingua dell'Ariosto*, in: Id., *Saggi linguistici*, Firenze, Le Monnier, 1957, pp.178-186
- Miscelânea Cunha* 1995 = Cilene da Cunha Pereira & Paulo Roberto Dias Pereira (org.), *Miscelânea de estudos lingüísticos, filológicos e literarios in memoriam Celso Cunha*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995
- Moll 1995 = Jaime Moll, *Los editores de Lope de Vega*, «Edad de Oro», 14 (1995)
- Monaci 1875 = Ernesto Monaci, *Il Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, Halle, Niemeyer, 1875
- Mônica 2001 = Maria Filomena Mônica, *Èça de Queirós*, Lisboa, Quetzal, 2001
- Montanari 2003 = Elio Montanari, *La critica del testo secondo Paul Maas. Testo e commento*, Tarnuzze – Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2003 (col. « Millennium Medievale », 41)
- Monteagudo 1998 = Martín Codax, *Cantigas*, Introducción, texto crítico, notas e aclaracións por Henrique Monteagudo, Vigo, Galaxia, 1998
- Montfaucon 1708 = Bernardi de Montfaucon *Paleographia Graeca*, Parisii, Lud. Guérin, 1708
- Montoya Martínez 1998 = Jesús Montoya Martínez, *La puntuación en el códice T.I.1 de las 'Cantigas de Santa María'*, in: *Filologia classica* 1998:367-386
- Mordenti 1982 = Raul Mordenti, *Le due censure: La collezione dei testi del Decameron 'rassetati' da Vincenzo Borghini e Lionardo Salviati*, in: *Le Pouvoir et la Plume. Incitation, contrôle et répression dans l'Italie du XVI^e siècle*, Actes du Colloque international (Aix-en-Provence, Marseille, 14-16 mai 1981), Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 1982, pp.253-273
- Nava 1974 = *Giovanni Pascoli, Myricae*, edizione critica a cura di Giuseppe Nava, Firenze, Sansoni, 1974
- Nemésio 1958 = Jorge Nemésio, *A obra poética de Fernando Pessoa: Estrutura das futuras edições*, Salvador da Bahia, Progresso, 1958

- Nobiling 1907 = Oskar Nobiling [in S. Paulo], *Zu Text und Interpretation des 'Cancioneiro da Ajuda'*, «Romanische Forschungen» 23 (1907) [= *Mélanges Chabaneau*], 339-385
- Nobiling 1908 = Oskar Nobiling, *As Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade, Trovador do século XIII*, «Romanische Forschungen», 25 (1908), 641-719
- Noyer-Weidner 1987 = Alfred Noyer-Weidner (org.), *Literatur zwischen immanenter Bedingtheit und äusserem Zwang. Zwei Studien zum Cinquecento*, Tübingen, Narr, 1987
- Nunes 1975 = José Joaquim Nunes, *Compêndio de gramática histórica portuguesa (Fonética e Morfologia)*, 8ª ed., Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1975
- Oliveira 1994 = António Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri, 1994
- Orlandi 1994 = Giovanni Orlandi, *Pluralità di redazioni e testo critico*, in: C. Leonardi (org.), *La critica del testo mediolatino*, Atti del Convegno (Firenze 6-8 dicembre 1990), Spoleto, CISAM, 1994, pp.79-115
- Oviedo y Arce 1916-1917 = Eladio Oviedo y Arce, *El genuino "Martín Codax", juglar gallego del siglo XIII*, «Boletín de la Real Academia Gallega», La Coruña, 11-12 (1916-1917), 1-16, 57-73, 89-104, 121-135, 153-162, 233-257
- Pacheco 1971 = João Pacheco, *Poemas de Casimiro de Abreu*, São Paulo, Cultrix, 1971
- Pasquali 1952 = Giorgio Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1934; Seconda edizione, con nuova prefazione e aggiunta di tre appendici, ibid., 1952 (reimpr. Milano, Mondadori, 1975)
- Pasquali 1986 = Giorgio Pasquali, *Scritti filologici*, ed. a cura di F. Bornmann, G. Pascucci, S. Timpanaro, intr. di A. La Penna, Firenze, Olschki, 1986
- Pavão 1972 = J. Almeida Pavão, *O Classicismo de Ricardo Reis*, «Euphrosyne», 5 (1972), 529-545
- Percy 1958 = Walker Percy, *Metaphor as Mistake*, «The Sewanee Review», 66 (1958), 79-99
- Pereira 1972 = Maria Helena da Rocha Pereira, *Reflexos horacianos nas Odes de Correia Garção e Fernando Pessoa (Ricardo Reis)* [Comunicação apresentada em 31-III-1950, ao Centro de Estudos Humanísticos, anexo à Universidade do Porto], in: Ead., *Temas clássicos na poesia portuguesa*, Lisboa, Verbo, 1972, pp.83-108
- Pereira 1988 = Maria Helena da Rocha Pereira, *Leituras de Ricardo Reis*, in: Ead., *Novos ensaios sobre temas clássicos da poesia portuguesa*, Lisboa, IN-CM, 1988, pp.261-285

- Pereira Filho 1974a = Emmanuel Pereira Filho, *As Rimas de Camões*, Rio de Janeiro, J. Aguilar, 1974
- Pereira Filho 1974b = Emmanuel Pereira Filho, *Uma forma provençalesca na lírica de Camões*, Rio de Janeiro, Gernasa, 1974
- Pertile 1998 = Lino Pertile, *Un «roco» sonetto per Veronica. Come nasce il cxxiii delle 'Rime' di Pietro Bembo*, «Italiqne», I (1998), 9-24
- Perugi 1985 = Maurizio Perugi, *Una virgola nella palude (riflessioni in margine a «Il commiato» [di G. D'Annunzio] 53-72), «Il verri»* (marzo-giugno 1985), 21-54
- Perugi 1999 = Maurizio Perugi, *Numerologia mariana in due antecedenti del Petrarca: la canzoniere di Guiraut Riquier e la canzone a Maria di Lanfranco Cigala*, «Antico Moderno», 4 (1999), 25-43
- Perugi 2000 = *La Vie de saint Alexis*, édition critique par Maurizio Perugi, Genève, Droz, 2000
- Petrucchi 1979 = Armando Petrucci (org.), *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza, 1979
- Pinto Crespo 1983 = Virgilio Pinto Crespo, *Inquisición y control ideológico en la España del siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1983
- Poli 1997 = Andrea Poli, *Aimeric de Belenoi, Le poesie*, Firenze, Positivamail, 1997
- Py 1967 = Arthur Rimbaud, *Illuminations*, éd. Albert Py, Genève, Droz, 1967
- Quillier 1989 = Patrick Quillier, *L'interlude infini, ou le Paganisme impossible*, in : *Oeuvres de Fernando Pessoa* publiées sous la direction de Robert Bréchon et Eduardo Prado Coelho, vol.V: *Poèmes païens: Alberto Caeiro – Ricardo Reis*, Paris, Bourgois, 1989, pp.7-14
- Quillier 2001 = *Fernando Pessoa, Oeuvres poétiques*, préface par R. Bréchon, éd. établie par Patrick Quillier, Paris, Gallimard, 2001 (Bibliothèque de la Pléiade)
- Quondam 1983 = Amedeo Quondam, *La letteratura in tipografia*, in: Alberto Asor Rosa (org.), *Letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1982-2000, t.II (1983), pp.553-686
- Raimondi 1967 = Ezio Raimondi, *La filologia moderna e le tecniche dell'età industriale*, in: Id., *Tecniche della critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1967, pp.67-91
- Ramalho 1980 = Américo da Costa Ramalho, *Estudos Camonianos*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980²
- Ramos 1988 = Maria Ana Ramos, *Tradições gráficas nos manuscritos da lírica galego-portuguesa*, in : Kremer 1988:37-48
- Ramos 1993 = Maria Ana Ramos, art. *Escrita (grafia)*, in DLMGP, Lisboa, Caminho, 1993, 238-240

- Rebello 1978 = Luís de Sousa Rebello, *Fernando Pessoa e a tradição clássica*, «Arquivo do Centro Cultural Português», 13 (1978), 235-263
- Reckert 1983 = Stephen Reckert (ed.), *Espírito e letra de Gil Vicente*, Lisboa, INCM, 1983 (1ª ed.: Madrid, Gredos, 1977)
- Reckert-Macedo 1980 = Stephen Reckert & Helder Macedo, *Do Cancioneiro de Amigo*, com um texto de Roman Jakobson e 50 cantigas de amigo, Lisboa, Assírio & Alvim, [s.d.], 1980² (3ª ed. corr. e aument. 1996)
- Reis 1989 = Carlos Reis & Maria do Rosário Milheiro, *A Construção da Narrativa Queirosiana. O Espólio de Eça de Queirós*, Lisboa, INCM, 1989
- Reis 2000 = Carlos Reis & Maria do Rosário Cunha, *O Crime do Padre Amaro* (2ª e 3ª versões), Lisboa, INCM, 2000
- Richardson 1994 = Brian Richardson, *Print Culture in Renaissance Italy: the Editor and the Vernacular Text, 1470-1600*, Cambridge University Press, 1994 (reimpr. 1996)
- Rivers 1964 = Elias L. Rivers, *Garcilaso de la Vega, Obras completas*, Madrid, Castalia, 1964 (cf. agora Id., *Garcilaso de la Vega, Obras completas con comentario*, ibid. 2001)
- Rizzo 1998 = Vincenzo Fera & Silvia Rizzo, *La Filologia umanistica tra filologia classica e filologia romanza*, II, in : *Filologia classica* 1998:47-65
- Rodrigues 1982 = Graça Almeida Rodrigues, *Edições críticas, textologia, normas para a transcrição de textos do século XVI*, «Arquivos do Centro Cultural Português», 17 (1982), 637-660
- Rodrigues 1988 = Marina Machado Rodrigues, *Breve estudo comparativo entre sete exemplares das Rhythmas de Camões*, in : *Miscelânea Costa Pimpão*, «Biblos», 64 (1988), 31-52
- Rodríguez-Moñino 1968 = Antonio Rodríguez Moñino, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1968
- Rubinstein 1977 = Nicolai Rubinstein (org.), *Lorenzo de' Medici, Lettere*, Firenze, Giunti-Barbera, 1977
- Sberlati 1997 = Francesco Sberlati, *La pia ecdotica. L'edizione censurata degli «Inferni» di A.F. Doni*, «Lettere Italiane» 49,1 (gennaio-marzo 1997), 3-39
- Scheibe 1971 = Siegfried Scheibe, *Zu einigen Grundprinzipien einer historisch-kritischen Ausgabe*, in: *Texte und Varianten* 1971:1-44
- Schmidt 1872 = Johannes Schmidt, *Die Verwandtschaftsverhältnisse der indogerm. Sprachen*, Weimar, H. Böhlau, 1872

- Schmidt 1995 = Aubrey Vincent Carlyle Schmidt, *William Langland, The Vision of Piers Plowman*, A critical Edition of the B-Text, London, J.M. Dent, 1978, 1995²
- Segre 1966 = Cesare Segre, *Studi sui Cinque Canti*, in : Id., *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, pp.121-177
- Segre 1974 = Cesare Segre, *Des vies des saints aux chansons de geste*, in : *Actes du VI^e Congrès de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes* (Aix-en-Provence, 29 août-4 septembre 1973), Aix-en-Provence, Université de Provence, 1974, pp.73-104
- Segre 1985 = Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp.365-371
- Sena 1980a = Jorge de Sena, *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*, Lisboa, Edições 70, 1980² (1^a ed. : Lisboa, Portugal, 1969)
- Sena 1980b = Jorge de Sena, *Trinta anos de Camões*, Lisboa, Edições 70, 1980, vol. II
- Silva 1971 = Vítor Manuel Pires de Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na Poesia lírica portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971
- Silva 1980 = Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *A edição de 1598 das 'Rimas' de Camões e a fixação do cânone da lírica camonianiana*, in : *Luis de Camões, Rimas*, Reprodução fac-similada da edição de 1598, Braga, Universidade do Minho, 1980, pp.vii-xlv
- Silva 1984 = Maximiano de Carvalho e Silva, *Sousa da Silveira, O homem e a obra : sua contribuição à crítica textual no Brasil*, Rio de Janeiro, Presença, 1984
- Silva 1989 = Maximiano de Carvalho e Silva, *Manuel Bandeira – Defensor e divulgador do patrimônio histórico e artístico brasileiro*, in : Id. (org.), *Homenagem a Manuel Bandeira 1986-1988*, Rio de Janeiro, Presença, 1989, 473-483
- Silva 1992 = Maximiano de Carvalho e Silva, *Proteção ao texto literário como peça integrante do nosso patrimônio histórico-cultural*, «Confluência» 4,2 (1992), 65-82
- Silva 1998 = Maximiano de Carvalho e Silva et alii, *Homenagem a Sousa da Silveira*, «Confluência» 15,1 (1998), 11-60
- Silva 1999 = Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Camões: labirintos e fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994, 1999²
- Silva 2000 = Maximiano de Carvalho e Silva, *Os editores e preparadores de texto e o desconhecimento de princípios básicos de crítica textual e de editoração*, «Confluência», 20,2 (2000), 110-115
- Silva Neto 1988 = Serafim da Silva Neto, *Manual de filologia portuguesa*. Ed. aumentada de um capítulo sobre *A língua portuguesa no Brasil*, com um índice onomástico org. pelo prof. Raimundo Barbadinho Neto e apresentação do prof.

- Celso Cunha, Rio de Janeiro, Presença/INL, 1977, 1988² (1^a ed.: Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1952, 1957²)
- Silveira 1942 = Álvaro Ferdinando de Sousa da Silveira, *Pronome pessoal átono no começo de um verso de Gonçalves Dias*, «A Ordem», Rio de Janeiro, ano 22, vol.27, jun. 1942, pp.495-501
- Silveira 1945 = *Textos Quinhentistas*, estabelecidos e comentados por A.F. de Sousa da Silveira, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1945
- Silveira 1955 = *Obras de Casimiro de Abreu*, apuração e revisão do texto, escoreço bibliográfico, notas e índices por A.F. de Sousa da Silveira, Rio de Janeiro, MEC – Casa de Rui Barbosa, 1955²
- Silveira 1973 = *Dois Autos de Gil Vicente (o da Mofina Mendez e o da Alma)* explicados por A.F. de Sousa da Silveira. Prefácio de Maximiano de Carvalho e Silva. Estudo prévio de Cleonice Berardinelli, Ministério da Educação e Cultura, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973
- Silveira 1991 = A.F. de Sousa da Silveira, *Modificações da forma literária*, «Revista Brasileira», ano I, vol.3 (1941), 131-138; agora 'transcritas' por Maximiano de Carvalho e Silva em «Confluência» 2,2 (1991), 67-72
- Silveira 1996 = Olmar Guterres da Silveira, *Sousa da Silveira e a exatidão textual*, in: Horácio Rolim de Freitas (org.), *A obra de Olmar Guterres da Silveira. Sua contribuição aos estudos das línguas portuguesa e latina*, Rio de Janeiro, Metáfora editora, 1996, pp.242-8
- Sisam 1953 = Kenneth Sisam, *Studies in the History of Old English Literature*, Oxford, at the Clarendon Press, 1953
- SLI 2001 = *Storia della letteratura italiana* diretta da Enrico Malato, vol.X: *La tradizione dei testi*, Roma, Salerno editrice, 2001
- Sorella 1998 = Antonio Sorella (org.), *Dalla 'textual bibliography' alla filologia dei testi a stampa*, Pescara, Libreria dell'Università, 1998
- Spaggiari 1980a = Barbara Spaggiari, *Nel quarto centenario della morte di Luis de Camões. L'Ode IX*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, s.III, 10,3 (1980), 1003-1064
- Spaggiari 1980b = Barbara Spaggiari, *Il canzoniere di Martim Codax*, «Studi Medievali», 3^a s., 21,1 (1980), 367-409
- Spaggiari 1993 = Barbara Spaggiari, *Errore d'autore, 'lectio difficilior' ed emendamento congetturale*, in : *Estudos universitários de língua e literatura. Homenagem ao Prof.Dr. Leodegário A. de Azevedo Filho*, Rio de Janeiro, 1993, pp.501-513
- Spaggiari 1997 = «*Clepsidra*» e outros poemas de Camilo Pessanha, Edição crítica, estabelecimento do texto, introdução e notas de Barbara Spaggiari, Porto, Lello, 1997

- Spaggiari 1998a = Barbara Spaggiari, *Ecdótica e crítica das variantes*, «Veredas», I (1998), 49-65
- Spaggiari 1998b = Barbara Spaggiari, *Algumas considerações sobre a língua de Camões*, in: *Atas do I Congresso Internacional de Estudos Camonianos*, Rio de Janeiro, UERJ/SBLL, 1998, pp.85-105
- Spaggiari 2000 = Barbara Spaggiari, *La censure dans la transmission de l'oeuvre de Luís de Camões*, in: Claude Le Bigot & Yves Panafieu (org.), *Actes du Colloque «Littérature et Censure dans les Pays de Langues romanes»* (Université de Rennes 2, 13-14 mars 1998), Rennes, Presses de l'Université, 2000, pp.101-109
- Spampinato 1987 = Fernan Garcia Esgaravunha, *Canzoniere*, edizione critica a cura di Margherita Spampinato Beretta, Napoli, Liguori, 1987
- Spina 1977 = Segismundo Spina, *Introdução à Edótica (Crítica Textual)*, São Paulo, Ed. Cultrix/Editora da Univ. de São Paulo, 1977; 2ª ed. São Paulo, Ars Poetica/Edusp, 1994
- Stackmann 1971 = Karl Stackmann, *Grundsätzliches über die Methode der altgermanistischen Edition*, in: *Texte und Varianten* 1971:293-300
- Stegagno 1979 = Luciana Stegagno Picchio, *A lição do texto. Filologia e literatura. I – Idade Média*, Lisboa/São Paulo, Edições 70, 1979
- Stoppelli 1987 = Paolo Stoppelli, *Filologia dei testi a stampa*, Bologna, Il Mulino, 1987
- Stussi 1987 = Alfredo Stussi, *Dialettologia, Storia della lingua, Filologia*, «Rivista italiana di dialettologia», 11 (1987), 101-124
- Stussi 1988 = Alfredo Stussi, *Nuovo avviamento alla filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 1983, 1988²
- Tanselle 1972 = George Thomas Tanselle, *Some Principle for Editorial Apparatus*, «Studies in Bibliography», 25 (1972), 41-48
- Tanselle 1975 = George Thomas Tanselle, *Greg's Theory of Copy-Text and the Editing of American Literature*, «Studies in Bibliography», 28 (1975), 167-229
- Tanselle 1980 = George Thomas Tanselle, *The Concept of Ideal Copy*, «Studies in Bibliography», 33 (1980), 18-53
- Tanselle 1990 = George Thomas Tanselle, *Textual Criticism and Scholarly Editing*, Charlottesville and London, University Press of Virginia, 1990
- Tarot 1971 = Rolf Tarot, *Probleme der Edition von Texten des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: *Texte und Varianten* 1971:371-384.
- Tavani 1963 = Giuseppe Tavani, *Appunti sulla grafia e la pronuncia del portoghese medievale. I: moirer/morrer*, «Convivium», 31 (1963), 214-6

- Tavani 1967 = Giuseppe Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1967
- Tavani 1986 = Giuseppe Tavani, *Filologia e crítica textual na edição das cantigas medievais*, in: *Critique textuelle* 1986:29-39
- Tavani 1996 = Giuseppe Tavani, *Filologia e genetica*, «Cuadernos de Filología italiana», 3 (1996), 63-90
- Texte und Varianten* 1971 = Gunter Martens e Hans Zeller (eds.), *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1971
- Teyssier 1986 = Paul Teyssier, *Normes pour une édition critique des oeuvres de Gil Vicente*, in: *Critique textuelle* 1986:123-130
- Torri 1994 = Plinio Torri, *Edizione critica del volgarizzamento di Brunetto Latini dalla «Doctrina de arte loquendi et tacendi» di Albertano da Brescia*, tese de doutoramento, Perugia 1994
- Trovato 1991 = Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, Il Mulino, 1991
- Verdelho 1994 = *Livro das Obras de Garcia de Resende*, edição crítica, estudo textológico e linguístico por Evelina Verdelho, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994
- Vinaver 1939 = Eugène Vinaver, *Principles of Textual Emendation*, in: *Studies in French Language and Medieval Literature presented to Professor Mildred K. Pope*, Manchester University Press, 1939:351-369 (logo in: Christopher Kleinhenz [org.], *Medieval Manuscripts and Textual Criticism*, Chapel Hill, North Carolina, 1976, pp.139-159)
- Wetstein 1730 = Johann Jacob Wetstein, *Prolegomena ad Novi Testamenti edit. accuratissimam*, Amstelaedami, apud R. et J. Wetstenios et G. Smith, 1730; logo: Id., *Prolegomena in Novum Testamentum. Notas adjecti (...)* Joh. Sal. Semler, Halae Magdeburgicae, in officina librar. Rengeriana, 1764
- Wilson 1977 = Edward M. Wilson, *Inquisición y censura en la España del siglo XVII*, in: Id., *Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la poesía española*, Barcelona, Ariel, 1977, pp.247-272
- Witkowski 1924 = Georg Witkowski, *Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke. Ein methodologischer Versuch*, Leipzig, Hässel, 1924
- Wollenberg 1971 = Friedrich Wilhelm Wollenberg, *Zur genetischen Darstellung innerhandsschriftlicher Varianten*, in: *Texte und Varianten* 1971:251-272
- Zeller 1971 = Hans Zeller, *Befund und Deutung. Interpretation und Dokumentation als Ziel und Methode der Edition*, in: *Texte und Varianten* 1971:45-90

Glossário das palavras difíceis, ou raras, ou de acepção específica

Para facilitar a consulta do manual, no seu intento didático, damos em continuação o índice remissivo dos vocábulos técnicos próprios da disciplina, bem como das palavras comuns que, no âmbito da crítica textual, são empregadas num sentido específico. Nas remissões, o número da(s) página(s) indica o(s) lugar(es) em que se dá a definição do termo. Vêm entre ‘...’ as palavras em língua estrangeira, com indicação da sua origem (lat., ingl., ital. etc.). Excluem-se, pelo contrário, todos os termos técnicos, pertencentes à linguística, à retórica, à métrica, pelos quais se remete aos dicionários Aurélio e Houaiss, ou então, aos manuais relativos a tais disciplinas. Mas, antes de tudo, são listados os sinais diacríticos que foram utilizados dentro do presente manual, com seu significado correspondente.

Legenda dos sinais diacríticos

<	procede de, deriva de
>	dá lugar a, produz
<...>	integração, restauro conjectural
[...]	omissão, lacuna, expunção
/	limite de verso, ou de linha
//	limite de estrofe, ou de página
	hiato
^	sinalefa
→	flecha direcional, indicando mudança do elemento que precede para o que se segue
=	sinônimo
≠	antônimo, ou diferente de

Lista alfabética dos termos técnicos

abreviatura, 15 n. 2	autêntico, 23
acabamento formal perfeito, 223, 225-6, 376	‘authority’ (ingl.) cf. autoridade, 60
‘accidents’ ou ‘accidentals’ (ingl.), 60, 128	(auto) censura (= alem. ‘Fremdbestimmung’), 164, 189
acéfalo, 17	autógrafo, 19, 183
‘active editing’ (ingl.), 78	autoria, 23, 24, 51
adequação, 72	autoridade, 60-61, 127
adéspoto, 17	- múltipla ou mista, 127, 129
adiáfora, cf. variante adiafóra	- variável, 69
‘alla pecia’ (ital.), 253	‘avant-text’ (fr.), 203
alteração da estrutura, 222	banalização, 28, 32, 309
alteração deliberada, 71, 101	bibliografia textual ou ‘bibliography’ (ingl.), 27, 53, 121-2
alteração mnemônica, 20, 101	‘bon manuscrit’ (fr.), 48-49
amanuense (ou copista), 17	‘booklets’ (ingl.), 367 n.7
anepígrafo, 17	campanha de revisão (autoral), 211-2
anisossilabismo, 92, 194-5	‘canzoniere’ (ital.), 165-6, 229, 366, 369
antecipação, 21, 35, 101	cânone, 168
antifilologia, 49	cartáceo, 16
antígrafo, 19, 42	‘cauda’ (lat.), 250-1, 281
antologias impressas, 138-9	‘charta’ (lat.), 16 n.4
antologias manuscritas (cf. livros de mão), 141	‘codex antiquior’ (lat.), 68
aparato crítico, 39, 333	‘codex descriptus’ (lat.), 35
- negativo, 39	‘codex interpositus’ (lat.), 36
- positivo, 39	‘codex optimus’ (lat.), 28
aparato cronológico, 213	‘codex unicus’ (lat.), 33
aparato genético, 212-5	‘codex vetustissimus’ ou ‘pervetustus’ (lat.), 28
aparato sinóptico, 213, 215	códice, 16
apógrafo, 19	‘codices deteriores’ (lat.), 43
arquétipo, 36, 38	‘codices plurimi’ (lat.), 28
árvore genealógica, cf. estema	‘codices potiores’ (lat.), 43
atribuição, 167-9, 171	codicologia, 15
autenticidade, 20, 126, 161, 170	

'collatio' (lat.), 33
 colofão, 16
 coluna, 16
 comiato, 156, 298, 322
 composição, 21 e n.24
 compósito.
 - código, 17
 - texto, cf. texto compósito
 computador, 99-101
 'coniecturae' (lat.), 26, 208 ('exempli gratia')
 'constitutio textus' (lat.), 32
 contaminação, 22, 41-42, 148
 - originária ou pré-tradicional, 158
 contração, 18
 cópia(s), 15, 18-20
 cópia ideal, 125
 copista, 17
 'copy-text' (ingl.), 63, 128-130, 180-1
 corpo (tipográfico), 23
 'corpus' (lat.), 22, 105, 171
 - mínimo, aditício, possível, 171, 377
 'coupe italienne' (fr.), 89
 correção autoral (cf. revisão autoral, emenda), 155, 185
 correção reversível, 219 n. 328
 critério geográfico, 41
 crítica das variantes, 52, 155-6, 198, 200-1, 296
 'critica degli scartafacci' (ital.), 199
 'critica delle varianti' (ital.), 52-54
 crítica genética, 54, 55, 198, 202
 crítica textual, 20 e n. 18
 crítica verbal, 20 e n. 18
 cronologia, 107, 211
 'cruces desperationis' ou 'interpretum' (lat.), 33, 37
 decassílabo 'a minori', 295
 defasagem lingüística, 73
 derivação linear, 124
 - radial, 124, 181
 'descriptive bibliography' (ingl.), 121 n. 139
 dialefa, 81
 diassistema, 79 e n. 71, 111
 diástole, 148, 170-1
 diérese, 81, 163, 325, 329
 diessinalefa, 277, 329 n. 7
 difração, 81, 87, 97, 101-2
 - 'in absentia' (lat.), 98, 216-7, 251
 - 'in praesentia' (lat.), 87, 98, 100, 216, 219, 372
 diplografia, 33
 dispersos, 224, 227, 228
 'distinctio' (lat.), 24, 25, 116
 'divinatio' (lat.), 75, 78, 98
 'ductus' (lat.), 18
 dupla redação, 137, 149, 157, 164, 298, 306, 310, 313, 344, 346-7
 dupla variante, 156
 'durior lectio' (lat.), 94, 102
 ecdótica, 20 e n. 18, 24, 118
 'eclectic text' (ingl.) cf. texto compósito, 66
 ecletismo, 66
 eco, 21
 edição anastática, 24
 edição aprovada, 21, n. 22
 - autorizada, 126
 edição crítica, 24
 - crítico-genética, 204, 211

- composta, 61
 - diplomática, 24
 - diplomático-interpretativa, 25
 edição divulgativa, 179, 197
 edição fac-similada, 24
 edição póstuma, 144, 185, 205, 223
 'editing' (ingl.), 72, 78, 101 n. 98, 223
 'editio maior' (lat.), 30
 'editio minor' (lat.), 30, 97
 'editio ne varietur' (lat.), 23
 'editio princeps' (lat.), 23
 'editio vulgata' (lat.), 26 e n. 29
 'editor' (ingl.), 195, 223
 'eliminatio codicum descriptorum' (lat.), 35
 emenda, 76, 128 (cf. seleção)
 'emendatio' (lat.), 26
 'emendatio ope codicum' (lat.), 26, 36
 'emendatio ope ingenii' (lat.), 26, 36
 'emendatio ope coniecturae' (lat.), 26
 emissão, 124 n. 143
 'enjambement' (fr.), 351, 356, 358
 'errata corrige' (lat.), 21 n. 23
 erro, 33
 erro acidental, 101, 192
 erro autoral, 95, 191
 erro conjuntivo, 34
 erro de arquétipo, 36
 erro-guia, 35
 erro mecânico, 21 n. 23, 70-71
 erro monogenético, 34
 - poligenético, 34
 erro por antecipação, 35, 101
 erro por repetição, 101
 erro separativo, 34
 erro significativo, 34
 erro substantivo, 173, 192
 estandardização, 73
 estema (cf. árvore genealógica), 33-35
 - bífido, 47-49, 94, 252
 estilo editorial, 132
 estratigrafia das emendas, 212
 'examinatio' (lat.), 33, 270
 exemplar, 19
 'explicit' (lat.), 17
 expunção, 37 n. 34, 400
 extensão lógica, 72
 extravagantes, 228
 fac-símile, 24, 209
 'falsa difficilior' (lat.), 95
 família(s), 33-35
 fase diastólica, cf. diástole
 - sistólica, cf. sístole
 fator(es) dinâmico(s), 79, 161, 285, 326, 340, 342, 349
 fatores gráficos, 79, 84, 286
 - hiatos ou diéreticos, 339
 - ideológicos, 286
 - lexicais, 79, 87, 295
 - métricos, 79, 88, 286, 294
 - morfofonéticos, 79, 84
 - morfolexicais, 286
 - prosódicos, 79, 80, 286
 - sintáticos, 79, 86, 286, 295
 filologia do manuscrito, 119
 filólogos alexandrinos, 25
 folha, 16
 'folio' (lat.), 16
 fontes impressas, 19 e n. 17
 - manuscritas, 19 e n. 17

forma (cf. substância), 60
 forma (cf. vocábulo), 119
 forma paralela (cf. variante), 119
 formato, 23
 formulariedade, 20
 'génétique' (fr.), 202
 glossário, 40
 glossema, 103
 gótica (scripta), 18
 gralhas, 21 n. 23, 56
 haplografia, 33
 hiato, 80, 105, 163, 286, 325
 - intervocabular, 286, 334, 342
 - intravocabular, 286, 342
 hipótese de trabalho, 69
 hipótese mais econômica, 83, 218
 holografo, 19 e n. 16, 125
 homógrafo, 99, 102, 347
 'horizontal revision' (ingl.), 221
 horizonte de espera, 160
 icona gráfica, 85
 icônica, ligação (relação), 100, 103
 'ideal copy' ingl. (cf. cópia ideal), 125
 idiógrafo, 19
 impresso(s), 53, 136
 'incipit' (lat.), 16-17
 incunábulo, 22 e n. 25
 inércia do significado, 72
 inércia do significante, 72
 inovação, 56, 71
 integração, 36
 integridade (cf. 'purity'), 122, 170, 173
 intenção autoral, 182
 - definitiva, 184

- final (última), 184, 218, 221
 interfoliar, 126 n. 148
 interpolação, 28 e n. 30
 'interpretatio' (lat.), 75
 interpretação gráfica, 103, 115
 interseção, 103 n. 101, 347
 intervenções editoriais (não autorais), 132, 141, 185-6, 223
 irradiação, 124, 128-9
 - sinonímica, 103
 isossilabismo, 90, 161
 'iudicium' (lat.), 31
 'koiné' (gr.), 110
 lacuna, 34
 - por homeoarquia, 35
 - por homeoteleuto, 34
 'Lautstand' (alem.), 196
 'lectio difficilior', pl. 'lectiones difficiliores' (lat.), 32, 94-95
 'lectio facilior' monogenética, 71
 'lectio(nes) facilior(es)' (lat.), 28
 'lectio singularis', pl. 'lectiones singulares' (lat.), 75, 310-1, 329, 332, 337
 lei do menor esforço, 72, 81
 lexicografia, 118
 lição, 19
 língua do autor, 111, 160, 216, 241, 244, 293
 - do copista, 111, 241, 244
 linguagem especial no momento da rima, 108, 161
 lingüística textual, 20 n. 18
 livro de autor (cf. 'canzoniere'), 165
 livros de mão, 17, 120, 141
 'loci critici' (lat.), 33
 'loci selecti' (lat.), 33

macrotexto, 228
 manuscrito, 15-16, 136, 181
 membranáceo, 16
 método direto (< ingl. 'direct method'), 100
 microtexto, 228, 310
 minúscula carolina (scripta), 18
 miscelâneo, 17
 misto, 17
 monogênese, 34
 'mot juste' (fr.), 211, 219-20
 movência (< fr. 'mouvance'), 20, 49
 mútilo, 17
 neolachmannismo, 27, 53, 54, 60
 neobédierismo, 75
 'new bibliography' (ingl.), 182
 'new philology' (ingl.), 20 n. 19
 nivelamento gramatical, 72
 norma lingüística transcendental (ou norma transcendente), 72
 'nota tironiana' (lat.), 18
 'officina scriptoria' (lat.), 17
 'ope codicum' (lat.), 26, 36
 'ope ingenii sive conjecturae' (lat.), 26, 29, 36
 oralidade, 20
 original, 19, 21 n. 22, 181
 paleografia, 17
 palimpsesto, 16
 paradigma, 216
 paratexto, 16 n. 9
 performance, 20
 plano substantivo, 61
 plano dos acidentais, 61
 poligênese, 34
 pontuação, 115, 195
 predomínio estatístico, 38
 - numérico, 38
 'princeps' (lat.), cf. 'editio princeps'
 princípio de distribuição desigual da verdade, 61, 142, 291
 'principle of divided authority' (ingl.), 132
 princípio de extrapolação, 86
 probabilidade, 66, 171
 provas internas e externas, 120
 'purity' (ingl.), 122, 173
 questão homérica, 25
 ramos altos (ou superiores), 34
 ramos baixos (ou inferiores), 34
 recensão aberta, 42, 306
 - fechada, 42
 'recensio' (lat.), 26, 32
 'recentior non deterior' (lat.), 43
 recodificação, 71, 285-6, 309, 336 (cf. banalização)
 - anti-hiática, 290
 - frásica, 291
 - métrica, 162
 recolha 'canzoniere' (it.), 166, 229, 366, 367 n.7, 369
 'recto' (cf. 'verso') (lat.), 16
 redação alternativa, 156, 188, 299
 redação múltipla, 156-7
 redundância, 72, 100
 resíduo semântico, 216
 repetição 'capfinida', 300, 310
 retórica no grau zero, 81, 177
 revisão (redação) autoral, 130, 162, 185, 215, 221, 222 e n. 332, 311

- rípio, 289
roupagem formal, 107 n. 106, 129, 134, 195
rubrica, 16 e n. 9
'saut du même au même' (fr.), 34
'scriba' (lat.), 17
'scriba doctus' (lat.), 28
'scribal editing' (ingl.), 72
'scripta', pl. 'scriptae' (lat.), 17, 110, 114
'scripta inferior' (lat.), 16 n.5
'scriptorium' (lat.), 17
seleção, 128 (cf. emenda)
siglas, atribuição das – aos mss., 237-8
silêncio do autógrafo, 208
sinais diacríticos, 37 n. 34, 215
sinérese, 163
sinonímia contextual, 81, 99-100
sistema, 103-105
sístole, 170-1
'stemma codicum' (lat.), 33, 35, 37
subarquétipo, 36
substância (cf. forma), 60
'substantives' (ingl.), 60
substituição descuidada, 71
substituição efetiva e potencial, 188
suporte gráfico, 122, 129-130
'synthetic text' (ingl.), 66
tentativas de correção, 188
teoria do melhor manuscrito, 28, 51, 63, 75, 324-5, 349
testemunho, 19 e n. 17
testemunho suspeito, 28
'Textgeschichte' (alem.), 41
'Textkritik' (alem.), 20 n.18, 41
texto compósito, 49, 62, 65-67
texto crítico, 35, 63, 69
texto de base, 128, 180
texto de forma acabada, 224
texto eclético, 128
texto ideal, 125
texto original, 25, 30
texto tipográfico, 121 n. 138
'textual bibliography' (ingl.), 121
'textus receptus' (lat.), 26 n. 29
'titulus', pl. 'tituli' (lat.), 18
topografia, 211
tradição, 18, 19
- direta, 19
- escrita, 20
- extravagante, 156
- impressa, 21
- indireta, 19, 148
- manuscrita, 18
- múltipla, 33
transmissão horizontal - vertical, 41
transmissão oral, 20
trivialização, 28, 32
truncamento, 18
'usus scribendi' (lat.), 31, 73, 86, 103-5
'varia lectio' (lat.), 35, 36, 100
variação (revisão) autoral, 157-8, 185
- escrital, 157, 161
variante, 36, 119 (cf. forma paralela), 195, 333
variante adífora (ou indiferente ou neutra), 37, 306
variantes de autor (autorais), 155, 157, 161-2, 164, 218, 306, 310-1, 323, 327, 345, 349, 350, 376
'variante(s) de fond' (fr.), 60, 322
- de forme' (fr.), 60

- variantes de forma ou formais, 60, 107, 118, 128, 192
- de substância ou substantivas, 60, 192, 322
variantes de tipo destitutivo, 80-81
- de tipo instaurativo, 80
- de tipo substitutivo, 81
variantes de transmissão, 161, 186
variantes diacrônicas, 111, 161, 306 (cf. variantes evolutivas)
- diafásicas, 73
- dialetais, 61
- diatópicas, 73, 111
variantes evolutivas (ou de tradição), 52, 311
variantes externas, 61, 284
variantes genéticas (ou de autor), 52, 364, 375
variantes gráficas, 107
variantes internas, 61, 284
variantes lingüísticas (morfônicas), 107
variantes opacas, 70
variantes ortográficas, 61
variantes sincrônicas (ou de redação), 161, 306
'varianti formali (= formais)' (ital.), 60, 284
- 'sostanziali (= substantivas)' (ital.), 60, 284
'verso' (cf. 'recto') (lat.), 16
'vertical revision' (ingl.), 221
vocábulo (cf. forma), 119
'vulgata' (lat.), 179

EDITORA LUCERNA® e EDITORA ZEUS®
são marcas registradas da Editora Y.H. Lucerna Ltda.

VISITE NOSSA PÁGINA NA INTERNET
WWW.LUCERNA.COM.BR

Este livro foi impresso na gráfica Sermograf
R. São Sebastião, 199 - Petrópolis - RJ
em julho de 2004 para a
EDITORA LUCERNA

apresentação, criticamente examinadas, das diversas propostas surgidas desde Lachmann, da contribuição de Bédier e da "Nova Filologia", até chegar ao neolachmannismo, do qual faz a primeira descrição orgânica, seguido dos avanços ocorridos na segunda metade do século passado: a filologia dos textos modernos, a filologia dos manuscritos e impressos, a crítica das variantes e a crítica genética.

Ainda que especialmente escrita para o público brasileiro, a teoria discute e exemplifica problemas referentes a várias literaturas européias, numa evidência de que tais princípios metodológicos encontram aplicação em diferentes domínios lingüísticos das mais variadas épocas.

Na parte dos Exercícios que finaliza a obra, Barbara Spaggiari e Maurizio Perugi aplicam os princípios expostos na parte teórica em casos concretos de crítica textual, o que constitui novidade num manual do gênero. Discutem problemas e alertam para obstáculos apresentados na preparação de textos que vão do trovador medieval Martin Codax até uma elegia fúnebre de Ricardo Reis.

Ao estudar esta obra, o leitor aprende com ela