

ALGUNS PROBLEMAS DA EDIÇÃO CRÍTICA

Giuseppe Tavani*

RESUMO

O ensaio lido pelo autor na Semana Archives, promovida pelo CNPq, pelo IEB e CODAC ambos da USP, desenvolve aspectos ligados à prática da crítica textual apresentando trabalhos de teóricos contemporâneos como Segre ou Brambilla Ageno. Exemplifica desvios e acertos na transcrição e no estabelecimento de textos. Ao negar a edição crítica enquanto operação definitiva, finalizadora do trabalho edótico, convalida a possibilidade de repetições em busca da verdade textual, no que se opõe a Bedier e à escola por ele inaugurada. Enfatiza a importância da exata compreensão do texto para uma correta emendatio. Exemplificando os passos da edição crítica, reúne exemplos de problemas.

Unitermos: *Moderna crítica textual – Edições da Chanson de Roland – Reconstrução textual – Manuscritos – Leitura paleográfica – Emendas.*

Numerosos e importantes são os contributos dedicados à crítica textual que apareceram nestes últimos anos em Itália: de Contini a Timpanaro, de Segre a Avalle, de Stussi a Brambilla Ageno – para lembrar apenas os nomes de maior relevo –, toda uma série de estudos e manuais veio reanimar uma tradição que considera Giorgio Pasquali como o seu corifeu, mas que em Itália tem raízes antiquíssimas, humanistas até, e sempre foi fecunda em debates teórico-metodológicos de alto nível, embora não tão rica em resultados práticos como seria de esperar, considerando a qualidade requintada dos preceitos normativos elaborados pelos mais ilustres representantes da ecdótica “made in Italy”.

Com efeito, na elaboração metodológica deu-se – a meu ver – mais realce à teoria do que à praxis, acentuou-se demasiado o aspecto, aliás prestigioso, da discussão dos princípios gerais em detrimento do outro aspecto – sem dúvida mais modesto, mas talvez mais útil – da aplicação prática daqueles princípios a textos concretos, a tradições textuais determinadas. Com isto, não quero dizer de maneira nenhuma que haja falta de correspondência entre

* Prof. de Língua e Literatura Catalã na Faculdade de Letras da Universidade de Roma.

a teoria e a praxis, ou que se registre falta ou escassez de resultados. Antes pelo contrário: as edições produzidas por Contini e os seus discípulos, até à recente edição da *Chanson de Roland* publicada por Segre¹, são todas contribuições preciosas para o progresso qualitativo de qualquer futura aproximação aos textos, assim como de excepcional relevo são iniciativas de larga envergadura como a edição da Vulgata da *Comédia* de Dante, publicada pelo saudoso amigo Giorgio Petrocchi², ou a outra – esta feita por Vittore Branca – do códice Hamiltoniano da Biblioteca do Estado de Berlim, agora definitivamente admitido como sendo o autógrafo do *Decameron*³; duas edições, estas, que revolucionaram, não menos do que as da escola continiana, o aspecto formal e muitas vezes substancial de obras que fazem parte do património cultural da humanidade, e das quais conhecíamos e estudávamos versões alteradas por uma tradição que julgávamos fidedigna e que, pelo contrário, se demonstrou ser não menos banalizadora dos textos arquetípicos do que qualquer outra tradição manuscrita. Mas apesar disso, não obstante estas edições magistrais, entre a fase da normativa e a da atuação é como se houvesse um hiato, uma solução de continuidade: no sentido que – enquanto a elaboração das regras ecdóticas permanece demasiadas vezes no empíreo dos princípios gerais, e portanto genéricos, não raro formulados de maneira desesperantemente crítica – a preparação de edições feitas em conformidade com aqueles princípios revela, demasiadas vezes, que estes são inadequados àquelas e aquelas a estes. Nota-se uma como que não perfeita correspondência entre a teoria e a praxis, no sentido de que a teoria se revela demasiado abstrata para que seja diretamente transponível na prática, e a praxis se manifesta sempre – ou freqüentemente – muito menos convincente que a teoria.

Não há dúvidas que manuais como o de Alberto Chiari⁴ – que se tornou um clássico – ou o de Franca Brambilla Ageno⁵ – muito claro – podem prestar um auxílio precioso em muitas ocasiões, mas não cobrem – pela sua atitude pragmática – toda a gama das possibilidades (nem poderiam fazê-lo!), assim como as teorizações abstratas e as enunciações normativas se manifestam inadequadas, sempre que se procure pô-las em prática, isto é, aplicá-las à solução dos problemas concretos que se apresentam ao editor crítico: problemas por vezes insolúveis, cuja resistência a qualquer remédio ecdótico constitui a base da nossa quotidiana frustração.

Esta situação quase que nos impeliria, portanto, a pensar que as teorizações não servem, ou então, mais exatamente, que – tirando os quatro ou cinco princípios gerais formulados por Giorgio Pasquali e outros elaborados por

-
- (1) *La chanson de Roland*. Edizione critica a cura di Cesare Segre, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1971.
 - (2) PETROCCHI, G. *La Commedia secondo l'antica vulgata*, 4 vols., Milano, Mondadori, 1966.
 - (3) BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Edizione critica secondo l'autografo Hamiltoniano, a cura di V. Branca, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1976.
 - (4) CHIARI, A. *La edizione critica*, in *Problemi e orientamenti critici di Lingua e di Letteratura Italiana*, 4 vols., Milano, Marzorati, 1948, II.
 - (5) AGENO, F. Brambilla. *L'edizione critica dei testi volgari*, Padova, Editrice Antenore, 1975.

Gianfranco Contini – qualquer outra enunciação teorizadora é, ou possa, resultar inútil, e por isso mesmo prejudicial, capaz apenas de provocar confusão.

Por outro lado, a casuística textual é tão variada e complexa que qualquer princípio geral acaba por se revelar impotente para satisfazer todas as dúvidas que atormentam o editor, todas as manifestações concretas da sua insuficiência, que não são e nunca serão todas e em qualquer caso previsíveis. As teorias são apenas – evidentemente – o resultado duma reflexão feita na base das experiências pessoais do teorizador e dos seus predecessores, extrapoladas e elevadas subrepticamente a parâmetros constantes, e portanto aplicáveis a qualquer outro texto: isto explica porque a teoria de Lachmann ou a de Bédier divergem tão profundamente, ou porque a crítica textual italiana de hoje é muito mais aberta à possibilidade duma reconstrução arqueológica e estratigráfica do *Ur-text* do que o são os editores, por exemplo, franceses, agarrados ao conceito do “bon manuscrit”, isto é, de um manuscrito que, sendo hipoteticamente o melhor entre todos os disponíveis, seria ao mesmo tempo o representante mais fiável da tradição, por ser um testemunho historicamente determinado de uma determinada fase cronológica do texto.

Na verdade, a minha experiência pessoal e algumas considerações que tive a oportunidade de fazer em várias ocasiões a respeito dos problemas da edição crítica, convenceram-me da necessidade de assumir atitudes mais flexíveis: primeiro, porque se revela sempre contraproducente abraçar uma teoria e querer defendê-la contra toda a evidência: é mais aconselhável não pôr limites à própria liberdade de opinião e de atuação e não se encerrar portanto no beco sem saída duma ortodoxia rigorosa que se manifestará cada vez mais prejudicial à aquisição de resultados satisfatórios; e segundo, porque as teorias não servem muito em atividades práticas que exigem toda a habilidade, toda a sabedoria, toda a ductilidade deliberatória, toda a competência do operador, e que portanto requerem dele a capacidade de aproveitar todos os instrumentos ecodóticos de que dispõe, qualquer que seja a sua origem ou filiação teórica.

Até que ponto pode ser prejudicial a teoria, demonstrou-o – e ainda o demonstra todos os dias – a atitude assumida por Joseph Bédier, e perpetuada pelos bédieristas, perante a tradição manuscrita: depois de ter completado a *collatio codicum* e de ter decidido qual seja o “bon manuscrit” – isto é, em teoria, o códice que transmitiu o texto menos estragado e menos inquinado – a função do editor está praticamente concluída. Com efeito, a sua tarefa reduz-se, neste ponto, a identificar e corrigir os “erros evidentes”. Mas o que é um “erro”? E que quer dizer “evidente”? Um erro, como se sabe, é um desvio da norma. Mas de qual norma? A experiência ensina-nos que os erros autênticos, isto é, os segmentos textuais que se opõem claramente a uma regra que não tolera absolutamente exceções, não são muito frequentes nos textos românticos, nomeadamente os da Idade Média. Isso porque a *scripta* de todas as línguas neo-latinas das origens admite correntemente a coexistência de várias soluções regionais, quer léxicas, quer morfológicas ou sintáticas. Por outras palavras, nenhuma dessas línguas – nem o provençal dos trovadores – possui uma “norma” única, mas todas conhecem uma pluralidade de normas, todas igualmente aceites pelo emitente como pelo destinatário do texto. E a atitude de Joseph Bédier e dos seus seguidores – radical-

mente conservadora, decididamente contrária a qualquer correção – confirma plenamente a dificuldade de reconhecer – numa forma textual determinada que pareça não totalmente ortodoxa – um desvio efetivo, isto é, esse “erro evidente” que exigiria a intervenção do editor. Sabe-se muito bem, por exemplo, com quanta determinação Joseph Bédier chegou a defender – na sua edição da *Chanson de Roland* feita na base do manuscrito de Oxford⁶ – até as lições textuais menos defendíveis. E sabe-se também até que ponto os bédieristas continuam a manifestar-se refratários às propostas de emendas formuladas por Cesare e Segre na sua edição: uma edição – a única da *Chanson* que se pode definir verdadeiramente crítica – para a qual o filólogo italiano, embora baseando-se no manuscrito de Oxford (e, por outro lado, a tradição rolandiana não admite outras soluções, se não a de publicar por separado cada versão), cotejou a versão oxoniense com os manuscritos das demais redações, tirando dessa comparação sugestões úteis para a identificação das possíveis lesões do texto, e para formular as relativas hipóteses de emenda da versão anglo-normanda. Mesmo um filólogo da categoria de Martín de Riquer revela uma “indômita” resistência às propostas de correção de Cesare Segre, e a sua recente edição do *Roland* é uma prova irrefutável disso: uma resistência que se manifesta claramente na sua declaração prévia de cunho evidentemente bedieriano e renitente a qualquer concessão à animada discussão que se está a desenvolver – há mais de meio século – em Itália. Com efeito, no prefácio à sua edição, Martín de Riquer começa por declarar:

Reproduzco el texto del manuscrito de Oxford enmendando y completando los errores y las lagunas evidentes con la ayuda de los otros manuscritos o recurriendo a las integraciones aceptables de los editores...

Mas acrescenta logo:

Podría haberme propuesto una reelaboración más a fondo; pero, aun concediendo que la versión del manuscrito de Oxford no es perfecta ni preexcelente, todo intento de reconstruir un texto que pueda parecer mejor supone muchos riesgos. Respetando el manuscrito de Oxford en sus límites prudentes podemos estar bastante seguros de que leemos una versión de la Chanson de Roland que se conoció a finales del siglo XI; pero, si pretendemos ir más allá en la “reconstrucción”, corremos el peligro de montar una gesta muy perfecta desde los puntos de vista de la lengua y de la versificación, pero que tal vez no existió nunca.⁷

(6) BÉDIER, J. *La Chanson de Roland* commentée par J.B., Paris 1927; ver também, do mesmo, *De l'autorité du manuscrit d'Oxford pour l'établissement du texte de la Chanson de Roland*, in “Romania”, XLI, 1912, pp. 331-345.

(7) *Chanson de Roland-Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro*, por Riquer, Martín de, Barcelona, El Festín de Esopo, 1983, p. 14.

O perigo de criar um monstro que nunca existiu – no caso de levarmos o processo de reconstrução textual para além de determinados limites – é o *leit-motiv* dos partidários da edição feita na base de um único manuscrito, isto é, do “bon manuscrit” de Bédier, que se identifica com aquele que os humanistas italianos chamavam *codex optimus*. Mas tal como não existe um *codex* que se possa definir *optimus*, também não existe um manuscrito que seja realmente bom. Exemplar, a este respeito, é o caso recente e bastante sensacional do *Decameron*, cujas edições têm constantemente adotado, como texto-base, o do códice Mannelli, tradicionalmente acreditado como *codex optimus* da célebre obra de Boccaccio. Desde que se averiguou que o Hamiltoniano – até há pouco considerado um testemunho muito menos fiável que o códice Mannelli – era realmente o autógrafo do *Decameron*, reconheceu-se também que Francesco Mannelli – que, apesar de tudo, ainda tem direito à sua fama de copista cuidadoso, inteligente e fiel – tinha introduzido tantas alterações no texto do seu exemplar (ou então, no caso mais favorável, tinha transcrito o seu códice baseando-se num texto já tão alterado) que autorizava as maiores dúvidas quanto ao valor da sua transcrição.

Embora o códice Mannelli deva necessariamente colocar-se – por evidentes razões cronológicas – muito perto do autógrafo do *Decameron*, as divergências entre os dois manuscritos são mais de duzentas⁸: e entre estas, há muitas que se não podem justificar na base dos critérios habituais, isto é, divergências provocadas por ressonâncias semânticas, semelhanças gráficas ou fonéticas, homeoteuton e assim por diante. Não sabemos, obviamente, se estes erros são todos da responsabilidade de Mannelli, ou se o nosso copista – o que é mais provável – os herdou, pelo menos em parte, do seu exemplar: hipótese, esta, que obedece a um dos princípios fundamentais da ecdótica, segundo o qual cada transcrição representa um estágio ulterior de degradação textual. O que sabemos é que o autógrafo de Boccaccio – onde não faltam erros, provocados porém exclusivamente, ou quase, por pequenas distrações – aparece isento deste tipo de deficiências e degradações textuais, ao passo que aquele que julgávamos ser o *codex optimus* se revela – a uma colação cuidadosa – cheio de erros, alterações, intervenções de copista, e outros fenômenos patológicos implícitos no próprio ato da transmissão textual.

Na verdade, o *codex optimus* não existe nem pode existir, nem na tradição do *Decameron*, nem em nenhuma das outras tradições manuscritas: qualquer cópia – embora tirada do próprio original – representa necessariamente uma degradação do texto, mesmo no caso de o copista ser o mais pontual e diligente do mundo, mesmo no caso de o copista ser o próprio autor: porque a degradação textual está implícita no próprio conceito de “cópia”, e portanto não pode haver cópia sem alteração. É também evidente que os erros aumentarão progressivamente, em proporção geométrica, a cada transcrição do texto, porque cada cópia acrescentará os seus aos erros do modelo. E mesmo admitindo a possibilidade de alguns destes últimos terem sido identificados como tal e emendados pelo próprio copista ou por um revisor, a mecânica da transcrição implica necessariamente uma multiplicação progressiva das alterações textuais. Não há, portanto, nem *codex optimus* nem “bon manuscrit”; o que pode haver, por vezes, é um manuscrito onde o

(8) Cf., na edição de V. Branca cit. supra, as págs. LXIII-LXXXII.

texto aparenta ser menos estragado do que nos outros. Mas o fato que aparente sê-lo, não quer dizer que o seja deveras.

A atitude de Joseph Bédier e dos seus seguidores revela, pois, toda a sua inconsistência: basear a edição crítica naquele que a *collatio codicum* parece indicar como sendo o “bon manuscrit”, isto é, o relator da tradição mais fidedigna, manifesta-se não menos perigoso que a atitude neo-lachmanniana de quem se aventura a tentar a reconstrução do arquétipo da tradição. E além disso, recusando-se a ultrapassar certos limites – marcado aliás com a maior parcimônia – na obra de depuração de um texto caracterizado por uma tradição heterogênea como a *Chanson de Roland* – a pretexto de evitar a formação de monstros, que provavelmente nunca terão existido –, a posição assumida por eles perante os textos revela-se não apenas demasiado redutiva das operações editoriais, como também muito especiosa. Com efeito, é uma verdade ilusória que o respeito meticoloso para com um manuscrito como o de Oxford nos livre do perigo de criar monstros que nunca existiram, pois em qualquer caso nós ignoramos se a *Chanson de Roland* circulou efetivamente na forma transmitida pelo manuscrito oxoniense ou se o manuscrito que possuíamos não é, como parece mais provável, também ele uma transcrição alterada (e destinada a um uso privado) dum texto antecedente, mais correto, e efetivamente em circulação. Nem sequer sabemos se os erros que nele se encontram são da responsabilidade do seu antecédente ou se são fruto da falta de atenção do seu copista. E então, não corrigir os erros, ou agarrar-se às justificações mais inverossímeis para afirmar que se trata de variantes que não exigem emenda, é uma operação não menos arbitrária que a de utilizar os demais testemunhos para reconhecer e emendar as lições textuais menos facilmente classificáveis como variantes adiaforas ou equivalentes. Afinal de contas, posto que das obras literárias românicas da Idade Média – justamente pela impossibilidade de aplicar-lhes o método de Lachmann – nunca conseguiremos restituir com absoluta certeza o texto arquetípico, a edição crítica afigura-se não como uma operação definitiva, conclusiva do trabalho ecdótico, mas apenas como uma hipótese de trabalho; e manter sem emendar é uma hipótese de trabalho⁹ não menos que emendar conjeturalmente, ou através da colação com os outros manuscritos – ou, como no caso da *Chanson de Roland*, com as outras versões. O que seria absolutamente preciso evitar é assumir atitudes radicais, abraçar uma teoria elaborada em abstrato e exigir a sua rigorosa aplicação a todos os casos concretos.

Mas, como dizia antes, os bédieristas continuam firmemente ligados ao preconceito do “bon manuscrit”, e, no caso particular da *Chanson de Roland*, à lição do manuscrito de Oxford, que é efetivamente o que conserva o texto mais compacto e convincente da obra, ou, pelo menos, o que parece ter sofrido o menor número de adulterações. Porém, a consequência que os seguidores de Bédier deduzem de tais premissas, parece ser uma espécie de direito a permanecerem completamente surdos a qualquer sugestão que, na base do resto da tradição, procure identificar erros e propor emendas, mesmo no caso de estas serem, ao mesmo tempo, as mais econômicas e as mais persuasivas – ou seja, envolvam o menor número possível de modificações no

(9) Cf. CONTINI, G. *Critica testuale come studio di strutture*, in *Atti del II Congresso internazionale della Società Italiana di Storia del Diritto*, Firenze 1971, pp. 1-23 (e agora em G.C., *Breviario di ecdotica*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1986, 135-148 [139-140]).

material lingüístico, e consigam obter o maior benefício possível no plano da coerência textual e da correção da escrita. Se o “bon manuscrit” não existe – pois o que supúnhamos sê-lo revelou-se ou revelar-se-á, tarde ou cedo, inquinado por erros – e se a edição crítica é uma operação não definitiva mas repetível, um processo ilimitado de aproximação à verdade textual – e se assim não fosse, não seria necessário voltar a fazer a edição de obras que já foram editadas criticamente –; se isto tudo é verdade, revela-se absurda a posição de quem se nega a aceitar e até a discutir correções conjecturais, ainda por cima sugeridas – como no caso do *Roland* – por outros relatores que, embora sendo-o de redações em parte diferentes da do manuscrito de Oxford (como os dois da Biblioteca Marciana, V4 e V7), são – não menos do texto oxoniense – indivíduos historicamente determinados, e têm pelo menos as mesmas probabilidades deste de terem conhecido uma difusão entre o público.

Apesar disso, como estava a dizer, a recente edição de Martín de Riquer, embora conhecendo a de Cesare Segre, ignora em absoluto as emendas que esta propõe ao texto de Oxford, mesmo as mais prováveis e manifestamente aceitáveis. Por exemplo, no verso 602, o manuscrito oxoniense diz:

puis si cumencet a uenir ses tresors.

Encontramo-nos no momento da ação em que Marsílio, rei de Saragoça, ostenta os seus tesouros para suscitar a cobiça de Gano, cuja predisposição a atraí-lo Carlos Magno pelo ódio que tinha ao seu enteado Roland, já se tem plenamente manifestado.¹⁰ No verso 602, o verbo *uenir* provoca algumas dificuldades de ordem lingüística para uma leitura aceitável do texto: dificuldades que estimularam a habilidade dialética de todos os editores na tentativa de justificar como quer que seja a lição do manuscrito oxoniense, atribuindo a *uenir* um valor factitivo que ele nunca teve, isto é, interpretando o verso no sentido “e então começa a mandar vir os seus tesouros”. Mas o simples cotejo com as outras redações do poema – sobretudo com V4 – poderia ter sugerido, e efetivamente sugeriu a Segre, que neste ponto o manuscrito de Oxford precisa ser emendado. Em V4, com efeito, o verso correspondente ao 602 de Oxford – isto é, o v. 498 – diz:

*E poi comença de avrir son tesor.*¹¹

A correspondência entre *uenir* de Oxford e *avrir* de V4 é muito interessante, porque revela a presença – nesta passagem da obra – de uma corrupção textual do tipo que Gianfranco Contini – aproveitando um termo tomado à física ótica – chama “difração de lição”, mas à qual parece-me que condiz melhor o termo de “dispersão de lição”. Como quer que seja, difração ou dispersão querem dizer que aqui se produziu um desvio, uma fratura da tra-

(10) É preciso não esquecer que Gano, não menos que os outros cortesãos, devia estar ao par do fato de Roldán ser filho incestuoso do próprio Carlos e da irmã dele, Berta, a qual tinha mais tarde casado com Gano.

(11) Cf. *La Chanson de Roland*, nel testo assonanzato franco-italiano, edita e tradotta da Giuliano Gasca Queirazza S.J., Torino, Rosenberg & Sellier, s.A. [1954], p. 28.

dição textual, em virtude da qual uma lição do arquétipo se frange numa série de variantes heteromorfas, muitas vezes heterossêmicas, que podem portanto apresentar-se quer como lições alternativas aparentemente adiaforas (ou equivalentes) – mas na realidade incôngruas –, quer como lições evidentemente corrompidas, e por isso mesmo recusáveis sem hesitações. A dispersão textual pode porém ser total ou parcial: isto é, pode produzir uma série de lições, todas elas incôngruas – aquela que, na terminologia do Continí, é a difração “in absentia”, onde nenhuma das lições que resultam da difração reproduz a lição arquetípica – ou então uma série parcial de variantes incôngruas, mais uma lição suscetível de ter produzido aquela dispersão, isto é, uma lição capaz de explicar a mecânica das lições incôngruas, uma lição à qual seja possível reconduzir as demais variantes e que portanto seja identificável como sendo a lição arquetípica, da qual todas as demais derivaram: não apenas aquela (ou aquelas) que a refletem, mais ou menos fielmente, mas também aquelas que se afastam dela, apresentando-se como falsas lições adiaforas ou até como verdadeiros *non-sense*: e neste caso, teremos a chamada “difração in praesentia”.

Nos versos 602 do manuscrito de Oxford e 498 do manuscrito V4, estamos perante um exemplo de dispersão parcial, ou difração “in praesentia”: com efeito, *avrir* de V4 tem o aspecto de uma lição cônica, ao passo que *uenir* do manuscrito de Oxford – aparentemente lição adiafora – manifesta logo a sua incongruência por ser sintaticamente inatendível, não apoiado por outros exemplos de uma construção homóloga do verbo *uenir*. E pelo que diz respeito à congruência semântica, *avrir* surge-nos como privilegiado, pois o contexto deixa imaginar que Marsilio, a este ponto, abre ou manda abrir as caixas, cofres ou arcas nos quais, na sua residência, guarda os seus tesouros: psicologicamente, na cobiça de Gano devia produzir um impacto muito mais forte a progressiva, rápida abertura das arcas aí presentes, e a imediata exposição, ao seu olhar ávido, das riquezas nelas contidas, do que a ordem, dada por Marsilio aos seus, de começarem a trazer os tesouros: o que implicaria uma maior lentidão da ação, pelo laborioso que devia resultar o transporte de objetos numerosos e obviamente pesados, cuja chegada não podia ser tão rápida e emotivamente arrasadora como a simples abertura de cofres que se presumem já presentes. No meu entender, a chave para a compreensão deste passo está no verbo *cumencet*: “começar a abrir” é muito mais contundente do que “começar a mandar vir”. E além disso, do ponto de vista sintático, *uenir* – sem um verbo factitivo a completar-lhe o significado – não parece admissível: os esforços que Bédier e os seus seguidores consagraram às tentativas de encontrar exemplos que confirmassem a hipótese de um valor factitivo implícito no verbo *uenir*, não deram resultados apreciáveis. E por outro lado, não parece possível prescindir aqui desse valor factitivo, visto que o próprio Martín de Riquer – na sua tradução para o castelhano do verso em questão – não pôde evitar de introduzir, entre colchetes, o verbo *hacer*:

Cuando Marsilio lo oyó, lo besó en el cuello; luego empieza a [hacer] venir sus tesoros.

E finalmente, do ponto de vista paleográfico, a confusão entre uma for-

ma arquetípica *uurir* e a forma que o copista julgou ter lido no seu exemplar e que passou a transcrever – *uenir* – não é apenas possível, como também fácil de se produzir. Portanto, de uma forma *uurir* – que se transmitiu a V4 na variante italianizada *avrir* – é fácil admitir que se tenha produzido, por difração ou dispersão, *uenir*; não é tão fácil hipotizar o contrário, isto é, que de uma lição do arquétipo *uenir* – aliás incôngrua, como vimos – V4 pudesse tirar o seu muito mais lógico *avrir*.

Agora, na sua edição, Cesare Segre – tendo julgado útil e até necessário emendar essa incongruência do manuscrito de Oxford – modificou o texto, substituindo *uurir* – forma anglonormanda por *ouvrir* – ao *uenir* do códice; mas Martín de Riquer, aplicando rigorosamente o método de Bédier, não só não aceita a proposta de Segre – cuja edição, repito, ele mostra conhecer perfeitamente –, não só não a impugna nem a critica, mas evita até fazer qualquer referência a ela, de maneira que o leitor da sua edição ignora que nesse verso da *Chanson de Roland* há um problema de caráter textual que alguém tentou resolver. Uma atitude, esta, muito significativa, que exemplifica perfeitamente até que ponto pode chegar a isenção dos bédieristas, a sua recusa de admitirem a possibilidade de “contaminar” um manuscrito com lições tiradas de outro manuscrito, de criar “monstros” que, na opinião deles, nunca teriam existido. Fica todavia por demonstrar que, mantendo – aqui, por exemplo – *uenir em vez de corrigir em uurir*, não se perpetua um monstro textual que tampouco existiu se não na leitura errônea do copista: o risco é exatamente o mesmo que se corre admitindo a necessidade ou a oportunidade de corrigir *uenir* em *uurir*, na base do testemunho de outro manuscrito – ou, se se preferir, de outra redação – que em correspondência desse *uenir* traz *avrir*. Com a diferença que a lição de V4 (que é a mesma que encontramos em outra redação franco-italiana, a de V7, assim como na tradução norrena e no manuscrito de Chateauroux), parece confirmada pelo contexto. Como diz Segre, “le scene sequenti, in cui [Gano] riceve i vari doni, si svolgono così a tesoro aperto, quasi in una liturgia del tradimento”.¹²

Tirando, é óbvio, o caso de textos conservados num manuscrito único, o recurso a um só manuscrito justifica-se exclusivamente quando a tradição é demasiado fragmentada e diferenciada para que, através da colação, seja realmente possível remontar ao arquétipo. É este, até certo ponto, o caso da *Chanson de Roland*; é-o, ainda mais, o de alguns *fabliaux* franceses, dos quais os relatores nos transmitiram redações tão diferentes uma da outra que chegam a configurar-se mais como textos independentes do que como variantes de um mesmo texto. Não há dúvidas que, em qualquer caso, a *collatio codicum* pode oferecer ao editor indícios preciosos para identificar, no manuscrito em que ele decidiu basear-se, lições aparentemente adifóras mas na realidade erradas – como tivemos o ensejo de verificar com a *Chanson de Roland* –; mas tampouco há dúvidas que, quando a tradição manuscrita se apresenta demasiado fragmentada, a *constitutio textus* nunca levará à reconstrução dum arquétipo, e por vezes negará até o acesso a um ou mais sub-arquétipos. Em situações deste gênero, uma fidelidade firme e inabalável ao manuscrito de base revelar-se-á menos absurdamente limitativa do que em situações de tradição plúrima mas não fracionada. E apesar disso, também

(12) *La chanson de Roland*. Edizione critica a cura di Cesare Segre, cit., p. 113, nota ao v. 602.

em tais casos a atitude dos bédieristas é não menos rigorosamente fiel ao “bon manuscrit” e não menos inflexivelmente refratária à “contaminação”, mesmo à custa de produzir monstros, ou melhor de perpetuar os monstros produzidos pelo copista do manuscrito que eles qualificaram de melhor: com resultados mesmo ridículos.

Às vezes, o problema não é tanto o de não querer corrigir por questões ideológicas ou metodológicas de caráter geral, mas sim o de não identificar o erro, por falta de atenção. Quando não temos a possibilidade de nos aproveitar de outros relatores para reconhecer que uma lição do nosso texto está errada, precisamos redobrar a nossa vigilância: o que nem sempre é fácil, e exige do editor o domínio das noções mais várias. Há casos, por exemplo, em que a corrupção textual se produziu ao nível do arquétipo, de maneira que toda a tradição resultará alterada: então, só a intuição do editor, a sua capacidade de usar o instrumento da *divinatio*, permitir-lhe-á farejar a lição errada e formular uma hipótese de emenda que tenha todos os requisitos da economicidade, da perspicuidade, da congruência cotextual. Não é raro deparar com textos onde a corrutela passou desapercibida a todos os editores: uma alteração insignificante, um sinal de abreviação mal colocado ou um traço de pena mais prolongado que de costume – por exemplo, o corte de um *t* – foi tomado por uma abreviatura efetiva, e o erro passou do arquétipo a toda a tradição manuscrita e a todas as edições, sem que nenhum dos copistas ou dos editores o identificasse como tal.

É interessante, a este respeito, o caso oferecido pela estrofe 270 do *Libro de Buen Amor*, que se encontra apenas em um dos três manuscritos relatores da obra de Juan Ruiz, talvez o mais cuidado, isto é, o de Salamanca. Aqui, os dois primeiros versos dizem:

*El aguila cabdal
todas las otras aves*

*canta sobre la faya
de ally las atalaya*

Esta é a lição do manuscrito e esta a leitura que – com uma ou outra diferença gráfica – dela oferecem todos os editores, inclusive os dois mais recentes, Giorgio Chiarini¹³ e Joan Corominas.¹⁴ O texto parece correto, e o único problema que se apresenta nos dois versos é o do valor semântico a atribuir a *faya*, pois poderia tratar-se quer da árvore (faia), quer de um penedo ou penhasco ou fraga. Mas um editor nunca se pode distrair, deve estar continuamente em guarda, pois o texto está cheio de armadilhas, nas quais é fácil cair. Pode-se afirmar que cada palavra do texto – especialmente dos que, no todo ou em parte, nos foram transmitidos em tradição única – tem que ser sopesada repetidas vezes, a fim de nela descobrir qualquer anomalia: porque essa anomalia pode esconder – e muitas vezes esconde deveras – uma corrutela que precisa ser emendada. E no primeiro dos dois versos citados existe efetivamente uma anomalia, pois – como afirma Alberto Blecau no seu *Manual de crítica textual*¹⁵:

(13) RUIZ, Juan. *Libro de Buen Amor*. Edizione critica di Giorgio Chiarini, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1966.

(14) Idem. *Libro de Buen Amor*. Edición crítica de Joan Corominas, Madrid, Editorial Gredos, 1967.

(15) Madrid, Editorial Castalia, 1983, pp. 127-128.

las águilas no cantan, y menos cuando están observando, "atalayando", a las otras aves, que rápidamente reconocerían su "canto" y escaparían. Mientras no se demuestre bien a través de una fuente de la fábula, bien a través de una tradición de historia natural que yo desconozco – la existencia de esta anomalía científica impropia de un hombre que, como el autor, estaba familiarizado con la cetrería, me parece muy verosímil suponer un error de copista y leer:

El águila cabdal cata sobre la faya

La enmienda – acrescenta Blecua – se justifica porque la vista y no el canto es la característica tradicional del águila; el sentido resulta más coherente, corresponde al usus scribendi del autor la amplificatio por sinonimia (cata – atalaya); y sobretodo, se corresponde con la moralidad de la fábula: "no catar afuera, sino catarse a sí mismo".

A emenda – acrescentaria eu – justifica-se também porque é econômica e elimina um erro cuja mecânica é fácil de reconstruir: com efeito, o copista de S deve ter tomado como sinal de nasalidade um traço que, no seu exemplar, se sobrepunha ao *a*, mas que com toda a probabilidade nada mais era do que o corte do *t*, talvez prolongado atrás por descuido ou porque tal o exigia o tipo de escrita.

Poderíamos abonar às dúzias exemplos deste gênero, mas talvez seja mais interessante lembrar outro tipo de problema, mais importante ainda, pois implica não apenas a necessidade de ter o maior cuidado com a *collatio* e a *selectio*, não apenas a capacidade de aproveitarmos todos os indícios oferecidos pela tradição, como também – e sobretudo – a necessidade de enfrentarmos os manuscritos cientes de que, se não conseguimos ler um trecho de maneira a dar-lhe um sentido, a culpa em geral não é dos manuscritos, mas do editor. Muitas vezes, a precipitação, a impaciência, uma certa presunção, um conhecimento inadequado da língua da época e do autor, uma análise insuficiente da estrutura retórico-estilística do texto, uma percepção imperfeita da realidade socio-cultural, ideológica, econômica dentro da qual este foi concebido e escrito, ou à qual o autor fez referência, ou ainda sobre a qual ele meditou, são outras tantas fontes de extravios, outros tantos motivos de cegueira perante as incongruências eventuais do copista, e podem induzir o editor a optar por um diagnóstico negativo e a intervir drasticamente, enquanto uma maior atenção e uma mais prudente avaliação das condições do texto teriam permitido reconhecer a lição exata na própria letra do manuscrito.

É esta uma situação que se apresenta várias vezes nos textos da poesia lírica medieval galego-portuguesa, por exemplo no refrão da famosa cantiga de amigo de Mendinho, a única que lhe é atribuída pelos cancioneiros. Todos sabem que na edição de José Joaquim Nunes¹⁶, este refrão consta de

(16) *Cantigas d'Amigo dos trovadores galego-portugueses*. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário por Nunes, José Joaquim, II (texto), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926, pp. 229-230.

dois versos:

*eu atendend' o meu amigo,
eu atendend' o meu amigo!*

Poucos sabem, porém, que esta duplicação do verso – que aliás parece muito poética, segundo o nosso conceito de poesia, mas que nada tem que ver com a estética dos trovadores – provém de um erro de leitura do editor, o qual interpretou como sendo sinal de repetição do verso inteiro – conforme a praxe seguida pelos copistas todas as vezes que indicavam o refrão em abreviado, isto é, a partir da segunda estrofe – uma abreviatura que, pelo contrário, exige outro desenvolvimento. Ambos os manuscritos, quer o cancionero da Biblioteca Nacional quer o da Vaticana, escrevem o refrão

eu atendendo meu amigo eá a

onde o sinal de abreviação sobreposto ao *u* corresponde, em geral, à sílaba *er err*: de maneira que as últimas letras do verso podem ser lidas, muito mais provavelmente, como formando as palavras “e verrá”; e o verso de refrão será então

Eu atendend' o meu amigo! E verrá?

como procurei demonstrar num artigozinho que publiquei no ano passado.¹⁷ Nem Nunes, nem – antes dele – Teófilo Braga, tinham reparado no pequeno mas fundamental pormenor desse sinalzinho de abreviação, cuja correta interpretação nos dá a chave de uma leitura melhor e mais aderente à realidade dos manuscritos.

Um exemplo análogo é o que se nos oferece numa cantiga de escárnio de Dom Pedro de Portugal, conde de Barcelos, transmitida pelos mesmos cancioneros, cuja notável afinidade – como é sabido – faz com que nesse caso se possa falar duma tradição única.¹⁸ Trata-se de *Mandei pedir noutro dia*, uma cantiga na qual o conde, lamentando que dois cavaleiros, que lhe tinham prometido um alão e dois sabujos, não cumpriam com a palavra dada, conclui cada uma das três estrofe afirmando que os cães lhe serão enviados quando se manifestarem indícios certos do próximo fim do mundo. Assim, nos últimos dois versos da primeira estrofe diz que o alão virá quando vier novamente o Messias; os dois versos conclusivos da segunda afirmam que os dois sabujos chegarão quando chegar o Anticristo; a terceira estrofe teria de acabar com uma frase análoga, mas os dois versos finais revelaram-se de difícil interpretação. Rodrigues Lapa leu

(17) TAVANI, G. *Propostas para unha nova lectura da cantiga de Mendinho*, “Grial”, XXVI, 1988, pp. 59-61; porém, já tinha adotado esta leitura no meu *La poesia lírica galego-portuguesa*, in “Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters”, II, 6, Heidelberg 1980; II, 8, Heidelberg 1983 (e, mais tarde, na segunda edição, galega, do mesmo ensaio: *A poesia lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia, 1986).

(18) A solução do caso surgiu durante uma discussão sobre o texto desta cantiga com o amigo e colega Manuel Simões, que está a preparar uma edição crítica do cancionero do conde de Barcelos.

*pois já sei que verran quando
formos [e] no Paraíso*¹⁹;

Teófilo Braga transcreveu

*poys sey que verram quando
for todus no Paraíso*²⁰;

e a edição do Machado

*poys ia ssey que verran quando
Flornidas no Parayso*.²¹

Tirando esta última, que não tem sentido, as outras leituras não parecem adequadas, pois nada tem de indício do fim do mundo o fato de irmos – todos ou alguns apenas – para o Paraíso, quando for o momento. E se voltarmos aos manuscritos, veremos que no verso que remata a cantiga, a primeira palavra e as duas últimas não apresentam dificuldades de leitura: trata-se, sem dúvida, da forma verbal *for* e do complemento *no Paraíso*. O problema agora é descobrir quem é a personagem cuja ida para o Paraíso pode ser considerada mais um indício do fim do mundo.

Em ambos os manuscritos divisa-se sem dificuldades um grupo de três letras (*-das*) precedidas por outro traço formado por três pernas: e para desvendar o mistério será suficiente provar todas as possibilidades combinatórias relativas, que são cinco: as três pernas, com efeito, podem corresponder a *-m-*, *-ni-*, *-in-*, *-ui-*, ou *-iu-*. Mas a única combinação que, em conjunção com as letras *-das* fornece uma leitura aceitável é a última, *-iu-*, que – com o *-das* seguinte, forma a palavra “iudas”, isto é, o nome de Judas. De maneira que a simples leitura e a correta interpretação do que está nos manuscritos, sem nenhuma necessidade de alterar, modificar ou intervir arbitrariamente neles, elaborando invenções mais ou menos geniais mas gratuitas, permite sugerir, para os versos finais da cantiga, esta formulação:

*pois já sei que verran quando
for Judas no Paraíso,*

a qual não só condiz perfeitamente com o sentido dos versos conclusivos das outras estrofes e da cantiga inteira, mas é também a mais econômica.

Esta resenha de problemas da edição crítica não é senão uma pequena

(19) *Cantigas d'escárnio e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, 2ª edição revista e acrescentada pelo prof. Lapa, M. Rodrigues. [Vigo], Editorial Galaxia, 1970, p. 488; na primeira ed., a leitura de Rodrigues Lapa não diferia muito da de Braga: “for tudo no Paraíso”.

(20) *Cancioneiro Portuguez da Vaticana. Edição crítica... por Theophilo Braga, Lisboa, Imprensa Nacional, 1878.*

(21) *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Fac-símile e transcrição. Leitura, Comentários e Glossário por Elza Paxeco Machado e José Pedro Machado, Lisboa, Edição da “Revista de Portugal”, VI, 1960, pp. 129-130.

amostra duma casuística ilimitada. Mas espero que os poucos casos examinados tenham indicado pelo menos as diretrizes que, no meu entender, é preciso seguir na prática ecdótica.

Recebido em 20 de julho de 1989

ABSTRACT

The essay that was read by the author in Archives Week does a development of aspects related to practice of textual critique, presenting contemporaneous theoretician works like Ségre or Brambilla Ageno. It gives exemplification of deviation and adjustment in transcription and settlement of texts. While it denies the critique edition as a definitive operation, finished edotic work, it consolidates the possibility of repetitions to get the textual truth, setting against Bedier and his school. It emphasizes the importance of textual exact comprehension for a correct "emendatio". It exemplifies the steps of critique edition, putting together examples of problems.

Key-words: *modern textual critique – Chanson de Roland's Editions textual reconstruction – manuscript – paleographic reading – reformation.*