



Noções de análise histórico-literária

Antonio Candido



<http://groups.google.com/group/digitalsource>

ASSOCIAÇÃO EDITORIAL HUMANITAS

Presidente

Milton Meira de Nascimento

Vice-Presidente

Gabriel Cohn

CONSELHO EDITORIAL

Titulares

Vera Lúcia Amaral Ferlini

Sueli Angelo Furlan

Victor Knoll

Beth Brait

José Jeremias de Oliveira

Cícero Romão Resende de Araújo Filho

Antonio Dimas de Moraes

Valéria de Marco

Beatriz Perrone-Molsés

Berta Waldman

Jorge Mattos Brito de Almeida

Suplentes

Maria Luiza Tucci Carneiro

Wagner da Costa Ribeiro

Caetano Ernesto Plastino

Margarida Maria Taddoni Petter

Vera da Silva Telles

Gildo Marçal Brandão

Oswaldo Humberto Leonardi Ceschin

Véronique Dablet

Paula Montero

Moacir Amâncio

Fábio Rigatto de Souza Andrade

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor

Sai Hirano

Vice-Diretora

Sandra Margarida Nitrini

Proibida a reprodução parcial ou integral desta obra por qualquer meio eletrônico, mecânico, inclusive por processo xerográfico, sem permissão expressa do editor (Lei n. 9.610, de 19.02.98).

ASSOCIAÇÃO EDITORIAL HUMANITAS

Rua do Lago, 717 — Cd. Universitária

05508-080 — São Paulo — SP — Brasil

Tel.: 3091-2920 / Telefax: 3091.4593

e-mail: ediroraluarnanitas@usp.br

<http://www.fflch.usp.br/humanitas>

Foi feito o depósito legal

Impresso no Brasil / *Printed in Brazil*
Janeiro 2005

ISBN 85-98292-18-4

Noções de análise histórico-literária

ANTONIO CANDIDO

ASSOCIAÇÃO EDITORIAL HUMANITAS

© *Copyright* 2005 Antonio Candido

Serviço de Biblioteca e Documentação da FFLCH/USP

C217 Candido, Antonio

Noções de análise histórico-literária / Antonio
Candido — São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

114p.

ISBN 85-98292-18-4

1.Literatura — história e crítica 2. Literatura — teoria 3. Crítica
textual I. Título.

CDD 801.9

Associação Editorial Humanitas

Editor Responsável

Prof. Dr. Milton Meira do Nascimento

Coordenação Editorial

M^a. Helena G. Rodrigues — MTb n. 28.840

Diagramação

Marcos Eriverton Vieira

Projeto Gráfico

Selma M. Consoli Jacintho — MTb. n. 28.839

Capa

Camila Mesquita

Revisão de originais

Angela das Neves

SUMÁRIO

Explicação	7
Sumário do curso	11
Introdução	13
Primeira Tarefa: o texto manuscrito	17
Bibliografia da Primeira e Segunda Tarefas	18
1. O manuscrito e suas modalidades	19
2. Problemas de leitura	27
3. Localização do manuscrito	38
Trabalho prático para as sessões de estudo	45
Segunda Tarefa: o texto impresso	47
1. “Edição”: sua necessidade e critérios	47
2. Edição Crítica: fixação do texto	52
3. Edição crítica: apresentação do texto	64
4. O manuseio da edição	70
Trabalho prático	76

Terceira Tarefa: a autoria	79
Bibliografia	79
1. Conceito e configuração da autoria	80
2. Determinação de autoria	90
Crítérios de atribuição e autenticidade	101

EXPLICAÇÃO

Foi meio constrangido que, depois de muita relutância, resolvi autorizar a reprodução, para uso interno de nossa Faculdade, deste texto parcial de um curso introdutório que dei na faculdade de Assis para o primeiro ano, em 1959. A minha intenção naquela altura era redigir o curso à medida que o fosse ministrando com base em anotações, mas acabei fazendo isso apenas para os tópicos iniciais, que correspondem mais ou menos à terça parte. E nem lembro o que aconteceu com o resto.

O curso era de “Introdução aos estudos literários”, e eu propus que se desse aos problemas de crítica textual mais atenção do que lhe costumavam dar os currículos de Letras. O curso foi então dividido em duas

partes, cabendo-me esta. Ao falecido Professor Naief Sáfady coube a iniciação à análise de texto.

As partes que redigi foram mimeografadas e distribuídas aos estudantes. Mais tarde eu as utilizei uma vez ou outra na Universidade de São Paulo, onde elas acabaram se difundindo um pouco entre interessados e parece que prestaram algum serviço, sobretudo no Instituto de Estudos Brasileiros. Talvez por isso a Professora Telê Ancona Lopez vem querendo amistosamente dar-lhe destino mais visível, numa edição para uso da Casa. Os meus argumentos em contrário não a convenceram. Portanto, seja feita a sua vontade.

O leitor eventual verá que este texto é obsoleto na maior parte, além de ser fruto de informação reduzida. Basta dizer que só depois de mimeografado e distribuído pude ter em mãos a obra fundamental de Giorgio Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze: Le Monnier, 1952, que a meu pedido o poeta Murilo Mendes mandou de Roma para Assis. E sei que os estudos sobre o que pode ser denominado “corpo do texto” se desenvolveram de maneira considerável depois que deixei a prática profissional dos estudos literários. O que está aqui deve ser considerado peça menor de museu, valendo para mostrar como se podia ver

o problema há meio século. Se interessar sob este aspecto, quem sabe terá valido a pena a insistência amável de minha cara amiga e colega Telê Ancona Lopez.

São Paulo, junho de 2003

Antonio Candido de Mello e Souza

SUMÁRIO DO CURSO

1ª PARTE: A OBRA

1. O texto manuscrito (março)
2. O texto impresso (abril)
3. A autoria (maio)
4. O destino da obra (junho)

2ª PARTE: O AUTOR

5. A biografia (agosto)

3ª PARTE: O TEMPO

6. Fatores do meio e da época (setembro)
7. Períodos e gerações literárias (outubro)
8. Cronologia comparativa (novembro)

INTRODUÇÃO

O estudioso de literatura visa essencialmente ao conhecimento e análise do texto literário. Este apresenta dois aspectos básicos:

- a) acessório
- b) essencial

O primeiro é a sua realidade material (aspecto, papel, caligrafia, tipo, estado do texto etc.), mais a sua história (por quem, como, onde, quando, em que condições foi escrito). É, por assim dizer, o corpo da obra literária e a história deste corpo.

O segundo é a sua realidade íntima e finalidade verdadeira: natureza, significado, alcance artístico e humano. É, de certo modo, a sua alma.

Na parte que me toca do presente curso, será estudado o corpo da literatura e a sua história, que constituem, em relação aos segundos, aspectos acessórios, mas indispensáveis. Pois assim como alma e corpo são indissolivelmente ligados e mutuamente dependentes, no estudo sistemático da literatura só compreenderemos a integridade da obra tomando um aspecto em relação ao outro. O fato de estarem separados no curso de introdução, deste primeiro ano, é devido a motivos de ordem meramente didática, isto é, racionalização e facilitação do ensino.

O estudioso da literatura não pode dispensar o conhecimento adequado dos aspectos externos, porque não lhe basta, como ao leitor comum e mesmo ao amador do bom gosto, *sentir e gostar*; a sua tarefa não se perfaz sem os conhecimentos obtidos pela erudição literária. Ora, tais conhecimentos principiam pelos elementos mais humildes da obra (o seu corpo ou configuração material), que podem, como veremos, assumir grande importância.

A denominação dada a esta parte do curso foi “análise histórico-literária”. Denominação imperfeita e incompleta, que deseja todavia significar o seguinte: análise dos elementos que dão à obra individualidade

material e estudam a sua gênese e duração no tempo. É o estudo de como ela é; de como se faz para decifrar letras, preencher lacunas, dar fidedignidade ao seu texto, averiguar quem a elaborou; mostrar como se leva em conta o seu autor; como o ambiente artístico e social influi no seu estilo; como os autores se agrupam em gerações; como as obras possuem características gerais que permitem distingui-las por períodos etc. Se o termo filologia não tivesse, em língua portuguesa, um significado lingüístico, e se o uso mais corrente noutros países não o limitasse às literaturas antigas, poder-se-ia dizer que o nosso curso é de Filologia, ou seja, o estudo dos elementos técnicos e culturais que permitem esclarecer um texto literário (enquanto o curso do Professor Sáfydy seria, no mais amplo sentido, de estética, visando as componentes artísticas que despertam a emoção). Dado aquele fato, porém, não convém usá-lo; daí falarmos em *Erudição e História Literária*.

PRIMEIRA TAREFA

O TEXTO MANUSCRITO

1. O manuscrito e suas modalidades
2. Problemas de leitura
3. Localização do manuscrito

BIBLIOGRAFIA DA PRIMEIRA E SEGUNDA TAREFAS

(Não se inclui a dos exemplos)

ABBOT, K. Morgan. Textual criticism. In: SHIPLEY, J. T. *Dictionnary of World Literature*. New York: The Philosophical Library, 1949.

CARRETER, Lázaro. *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos, 1959.

CONSEJO Superior de Investigaciones Científicas — Escuela de Estudios Medievales. *Normas de transcripcion y edicion de textos y documentos*. Madrid, 1944.

GESLIN, L. *Manuel pratique de littérature*. Paris: Gigord, 1950. v. II.

HAVET, Louis. *Règles pour les éditions critiques*. {s.l.}: Association Guillaume Budé, {s.d.}.

JANNAC0, Carmine. *Appunti de filologia italiana e storia della critica*. Apostilas.

KAYSER, Wolfgang. *Das sprachliche Kunstwerk*. Bem: Francke, 1948.¹

LOPEZ ESTRADA, F. *Introducción a la Literatura Medieval Española*. Madrid: Gredos, 1952.

MARTINS, Wilson. *A palavra escrita*. {s.l.}: Anhambi, 1957.

SANDERS, Chauncey. *An Introduction to Research in English History*. New York: Macmillan, 1952.

WELLECK, R.; WARREN, Austin. *Theory of Literature*. New York:

Harcourt Brace, 1949.²

18

¹ Trad. portuguesa: *Fundamentos da interpretação e da análise literária*. Coimbra: Arménio Amado, 1948. 2 v. Trad. espanhola: Madrid: Gredos, 1958.

² Trad. espanhola: *Teoria literária*. Madrid: Gredos, 1959.

1. O MANUSCRITO E SUAS MODALIDADES

Pode-se falar, sem dúvida, numa *literatura oral*, como a que existe entre os povos primitivos e os grupos iletrados, relativamente isolados nas sociedades civilizadas. Ela é, contudo, objeto da etnologia e do folclore, pois o estudo da literatura propriamente dita pressupõe a expressão registrada por meio da escrita. Por isso, ela parte dum ORIGINAL, ou seja, um escrito emanado direta ou indiretamente de um AUTOR e destinado em princípio à divulgação, podendo ser manuscrito, datiloscrito ou impresso.³ A condição para ser definido deste modo é que o autor, ou alguém por ele, o considere ponto de partida para a divulgação. Embora o estudo sistemático da literatura não parta necessariamente de originais, estes constituem um dos seus campos de estudo, e, como vimos, o básico. Com efeito, se o seu alvo é a análise objetiva, não a impressão (embora esta seja indispensável para ele, e suficiente para o leitor comum), ele

³ As palavras em venal devem ser objeto de uma ficha, em que os alunos fixem bem o seu sentido, para utilização posterior. As indicações das abreviaturas usuais que o leitor encontra, bem como dos diapositivos projetados em aula para exemplo, virão assinalados entre barras.

deve visar a uma leitura técnica, que requer necessariamente uma técnica de leitura. E esta principia pelo conhecimento, tão cabal quanto possível, do texto de uma obra /ob., op./. Embora os estudiosos só possam manusear os originais em escala limitada, podem (como veremos na próxima Tarefa) se valer das edições feitas por quem entrou em contato com eles, obtendo assim as condições elementares de objetividade crítica.

Em teoria, portanto, o ponto de partida para conhecimento de uma obra é o seu original, que valeria, em literatura, como uma espécie de *fonte primária*, se pudermos utilizar no caso, para esclarecer, este conceito tomado à ciência histórica. Chamam-se assim os documentos /doc., docs./ mais puros e originais sobre um dado fato, não a sua reprodução ou alusão. Na biografia de Gonçalves Dias, por exemplo, a fonte primária para conhecer o seu casamento é o respectivo assento eclesiástico (àquele tempo, como se sabe, não havia registro civil) — não o informe de um biógrafo, ou a exposição por ele feita, que, se for fidedigna, será uma *fonte secundária*. Como nem sempre as fontes originais existem, serão considerados primários os seus traslados — mostrando assim a relatividade do conceito.

Ele pode, sem dúvida, aplicar-se aos documentos referentes à biografia e condições históricas em geral, que cercam a obra; mas a esta, só por analogia. Neste caso, chamaríamos fontes primárias, no estudo histórico-literário, aos originais, manuscritos ou não, que representam a vontade mais pura do autor /A., AA./. A *investigação* ou *pesquisa erudita* consiste em grande parte no esforço de localizar, obter e explorar sistematicamente as fontes primárias de interesse para a literatura, quer referentes à ob., quer ao A.

Dentre esses originais, vamos por ora concentrar a atenção nos *manuscritos* /MS., MSS., Ms., Mss., ms., mss./, isto é, os que foram escritos à mão, com instrumento não mecânico (pincel, cálamo, estilo, pena etc.).

Devemos considerar o caráter diferente apresentado pelos mss. antes e depois da invenção da imprensa. Antes, era não apenas o original, quando emanado direta ou indiretamente do autor, mas o próprio livro, que se apresentava sob forma de cópias feitas para circularem, elaboradas a capricho em caligrafia especializada e — para os coevos — alto grau de legibilidade. (Para nós, a dificuldade se deve à falta

de hábito com o tipo de escrita.) /Diapositivos: ms. carolíneo; ms. em uncial/.⁴

Sendo o nosso curso de introdução ao estudo das literaturas modernas, não interessa diretamente o problema dos mss. antigos e medievais, que dependem, para serem bem compreendidos, duma especialização adequada, objeto da *paleografia* — disciplina que visa ao deciframento dos mss.

A partir da imprensa, o ms. interessa ao estudioso como (se pudermos usar a expressão) fonte primária para estudo de um texto impresso, ou inédito a ser impresso, ou doc. a ser consultado. O seu valor cresceu à medida que se estabeleceu e precisou a técnica das *edições críticas* (que veremos na próxima tarefa), reservando-se freqüentemente o seu emprego para designar as *obras* — não os docs. periféricos (discriminação que logo veremos). Para o moderno estudo erudito, há portanto o ms. propriamente dito, ou original, e os docs., ou mss. subsidiários, referentes a dados biográficos, históricos etc.

⁴ Durante o curso usei abundantemente diapositivos que tornaram a exposição mais clara e mais viva. Não sei o que foi feito deles. Aqui o leitor encontrará apenas menções, marcando o momento em que deviam ser projetados. (A. c., 2004).

Os mss. originais se dividem em dois tipos, conforme a fonte de que emanaram:

AUTÓGRAFO APÓGRAFO

Chama-se autógrafo ao ms. feito em letra de mão pelo próprio A. Convém o estudante precaver-se com o fato de este termo ser vulgarmente usado em sentido restrito, referindo-se apenas à assinatura, que em boa técnica deve ser chamada de *assinatura autógrafa*. (Para remediar este inconveniente, um autor inglês, Sanders, propõe o termo *hológrafo* para os originais de punho do autor, mas não há necessidade de adotá-lo.) Quando se fala, pois, em linguagem técnica, num autógrafo de Machado de Assis, entende-se qualquer escrito, não a assinatura. Lembremos, ainda, que não se pode, evidentemente, chamar autógrafo a qualquer original de autor, mas apenas aos mss.

Chama-se apógrafo ao traslado, isto é, cópia, de um escrito original /Diapositivos: autógrafo de Alexandre Herculano; apógrafo de Gregório de Matos/.

Em pesquisa literária trabalhamos com os dois tipos, havendo por vezes certo perigo de confusão entre eles, sobretudo em fases de caligrafia muito padroniza-

da. Assim, nos mss. de Cláudio Manoel da Costa, conservados na Coleção Lamego da Universidade de São Paulo, há, juntos, autógrafos e apógrafos em caligrafia caprichada, e por isso despersonalizada, do século XVIII, podendo levar a dúvidas o leitor desprevenido.

Quanto à natureza, os mss. com que se defronta um estudioso variam muito, podendo-se entretanto dividi-los essencialmente em:

- (A) obras literárias propriamente ditas;
- (B) manifestações pessoais;
- (C) documentos propriamente ditos (“periféricos”).

Os advérbios já sugerem que a fronteira não é rígida, nem é possível isolar uma categoria da outra. Em princípio, os escritos da primeira categoria (A) são escritos feitos com intuito artístico, destinados à divulgação, com o fim de serem apreciados; os da segunda categoria (B) são feitos, geralmente, sem intuito artístico nem finalidade de divulgação, exprimindo sentimentos ou circunstâncias de ordem pessoal, como cartas, diários, notas etc.; os da terceira categoria (C) são escritos em que se informa algo, ou se registram fatos, sendo geralmente feitos por terceiros (em relação ao autor) — como certidões, contas, informes de todo tipo.

Daí resulta que *A* valem, por assim dizer, em si, não tendo outra finalidade além do seu próprio conteúdo. *C*, ao contrário, valem, não em si, mas como meio para se chegar a algo, geralmente um fato positivo. *B* têm um caráter misto e intermediário.

Todavia, *B* podem ser feitas com um olho no público e a intenção de atingi-lo; ou podem, mesmo sem isto, revestir-se de tal caráter estético, que passam a ter finalidade em si, e são publicados como se fossem *A*. É se dá com as famosas memórias, cartas, diários, respectivamente, as de Rousseau, Leopardi, Peppys. Por sua vez, *A* podem ter um tal conteúdo de depoimento, que valem como *B* ou *C*. No primeiro caso temos o romance de Dickens, *David Copperfield*, cheio de elementos autobiográficos precisos; no segundo, certos romances documentários do naturalismo, *Germinal*, de Émile Zola sobre a vida dos mineiros de carvão. No Brasil, *O Mulato*, de Aluísio de Azevedo é citado nos livros de sociologia e história como documento sobre o preconceito de cor.

Finalmente, *C* podem ser redigidos com um teor artístico que os aproxima de *A* — como é o caso do relatório de Graciliano Ramos quando prefeito de Palmeira dos Índios, que chamou sobre ele a atenção dos literatos e le-

vou o editor Schmidt a lhe perguntar se não teria algum romance inédito. Efetivamente ele o tinha, e foi o seu livro de estréia, *Caetés*, guardado cinco anos na gaveta.

Em princípio, todavia, a distinção se mantém como enunciado de tipos ideais, isto é, padrões elaborados com abstração de características dos múltiplos casos particulares, a fim de possibilitar a sua classificação lógica, e deste modo ordenar o material encontrado no trabalho de investigação. Em tese, são mais importantes A; mas a importância real de cada um varia segundo a finalidade do estudo em andamento — lingüística, estética, histórica, biográfica etc. Se estivermos, num determinado caso, interessados em estudar a doença de Castro Alves (para averiguar, em última análise, que valor pode ter para a compreensão da sua personalidade e obra), terá mais importância um relatório médico do facultativo que o tratou, do que um poema inédito sobre a democracia.

Assinalemos para terminar, embora um pouco fora do esquadro, que uma coleção cosida ou encadernada de mss. quaisquer se chama CÓDICE /*Cod.*/.

2. PROBLEMAS DE LEITURA

Aos nossos olhos, habituados a papel impresso ou datilografado, o original ms. pode apresentar dificuldades de leitura, devidas, seja a elementos formais, seja a elementos de redação. No primeiro caso estão a caligrafia e as abreviações; no segundo, o vocabulário e a sintaxe.

Nos mss. medievais a caligrafia é geralmente perfeita, mas obedece a moldes com que não estamos mais familiarizados, como vimos nos diapositivos projetados. Eram de caráter muito diverso do atual os seguintes elementos: o uso das maiúsculas e minúsculas, da pontuação, da separação e ligação entre palavras, além de fatores que influíam no aspecto geral e legibilidade do ms., como: espaço reservado às iluminuras, conceito pictórico das letras capitais (capitulares), a raridade do papel, levando a comprimir para poupar espaço /Diapositivo: página da *História* de *Barlado e José*./

Com a invenção da imprensa, modificou-se e em grande parte se perdeu (por desnecessária) a antiga arte caligráfica, que se foi tornando, cada vez mais, individual e *natural*, tendendo a ser instrumento privado de cada um. Até o século XX, todavia, foi feito

à mão todo o serviço administrativo, político, comercial, jurídico etc., hoje cada vez mais confiado à máquina, e muitos de nós ainda se lembrarão de ter aprendido, na infância, o treino da “leitura manuscrita”, em livros adequados.

No que tange à literatura, a caligrafia se tornou sobretudo instrumento de redação das obras de cada um, não de sua divulgação, como antes, embora em países de nível cultural mais baixo, e maior opressão de pensamento, a cópia ms. conservasse grande importância neste sentido. Foi o caso, no Brasil e em Portugal, no século XVIII, das *Cartas chilenas* e do *Hissope* (Antônio Dinis da Cruz e Silva).

Em geral, houve uma tendência da caligrafia se aproximar da letra tipográfica, que se foi por sua vez afastando pouco a pouco da caligrafia medieval, à qual estava ligada a princípio, chegando alguns livros a serem concebidos e compostos graficamente, como verdadeiros mss. /Diapositivo: pág. do *Livro de Marco Paulo*/. Neste sentido, o século XVI foi verdadeira ponte, com a formação dos moldes caligráficos e tipográficos modernos. Nele radicam as letras mss. chamadas “bastarda”, “inglesa”, “itálica”, “redonda” etc. /Diapositivo: exemplos de itálica e inglesa no fim do século XVI/.

Daí por diante, isto é, a partir do século XVII, o talhe da letra ms. não apresenta, em si, problemas de leitura, dispensando o conhecimento paleográfico. Mas até o século XX, e a difusão da máquina de escrever, houve tendência para florear maiúsculas, bordar letras, abreviar com abundância, ligar palavras etc. Um velho talvez ainda escreva hoje: pa. (para); ~q ou q. (que); duv.a (dúvida); imed.te. (imediatamente); jqm. Carn° de Mendça. (Joaquim Carneiro de Mendonça) — além de ligar, segundo o hábito tradicional, palavras pequenas, sobretudo pronomes, preposições, contrações, com a palavra seguinte, às vezes começando esta com maiúscula, a fim de marcar a diferença: oSeu, doMesmo etc.

Tais hábitos caligráficos podem dar lugar a erros gravíssimos de leitura, com lamentáveis conseqüências para o conhecimento e exata interpretação do texto literário. Para dar um exemplo disso no caso das ligações, veja-se o de um soneto de Alvarenga Peixoto, recentemente restaurado por Rodrigues Lapa na sua forma original. Nas edições, lia-se o primeiro verso /v., vv./ do seguinte modo:

A mão, que a terra de Nemeu agarra,

ou seja, a mão (de Hércules) que agarra a terra do Leão de Neméia — hipérbole forçada, embora formando sentido. Na verdade, deve-se ler:

A mão, que aterra de Nemeu a garra,

cujo sentido é totalmente diverso e melhora consideravelmente o verso e os créditos do poeta: “a força de Hércules, que infunde terror à ferocidade do Leão de Neméia” (*mão e garra* são sinédoques).

Vejamos agora um caso menos grave, por isso mesmo de molde a perdurar, pois não fere a atenção do erudito. Trata-se do verso de Gonzaga, na belíssima Lira 9ª, da 9ª Parte de *Marília de Dirceu*:

Tu não verás, Marília, cem cativos

Tirarem o cascalho, e a rica terra,

Ou do cerco dos rios caudalosos,

Ou da minada serra.

Assim se imprimiu desde a primeira vez (Tipografia Lacerdina, 1811), em todas as edições do poeta, inclusive a excelente, melhor que todas, de Rodrigues Lapa (1937). Na sua *Antologia dos poetas brasileiros dá*

fase colonial (1952), Sérgio Buarque de Holanda retomou uma publicação isolada dessa Lira, na revista *O Patriota*, de 1813, onde se publicaram outras liras de Gonzaga, possivelmente à vista de autógrafos em alguns casos. Seria, portanto, a versão original, e nela lemos da seguinte maneira o último verso:

Ou da mina da serra,

que faz pensar num possível erro de leitura devido ao mesmo vezo caligráfico de ligar palavras, para explicar a variante da Lacerdina. Neste caso, ao contrário do de Alvarenga Peixoto, não houve alteração radical do sentido, mas houve incontestável melhoria do ritmo e da expressividade estética, como se pode ver pela idéia de profundidade resultante do acento recair na primeira sílaba de “mina”, com a leve pausa subsequente. Mas, ainda que a correção viesse prejudicar, seria obrigação do erudito adotá-la, se achasse que correspondia à vontade do A. É um imperativo da ética intelectual a que nenhum pretexto vale para alguém se eximir. Por isso, andou mal Olavo Bilac “melhorando” certos versos que citava ou incluía em trabalhos seus, como o de Gonçalves Dias, na admirável maldição do “I Juca Pirama”:

Possas tu, descendente maldito
Duma tribo de nobres guerreiros,
Implorando cruéis forasteiros,
Seres presa de vis Aimorés —
em que substituiu o último verso por:

Ser a presa de vis Aimorés.

Exemplo famoso dum erro de leitura que conduz a erro grave de interpretação é o de Victor Cousin, que, decifrando a péssima letra dos mss. de Pascal, leu a certa altura:

L'homme, ce raccourci d'abîme,

e construiu uma divagação metafísica sobre este admirável conceito do homem como “escorço de abismo”, que se justificava por outros trechos em que Pascal fala do abismo que o homem ladeia constantemente. Mas uma leitura posterior, cuidadosa, ou feliz, mostrou que a frase era bem mais prosaica:

L'homme, ce raccourci d'atôme.

Isto é, homem tão ínfimo, que não passa dum escorço de átomo...

Aqui tocamos num fator de dificuldade da leitura; tendo a imprensa despojado a caligrafia do seu caráter de arte, e tendo a generalização da instrução suprimido o seu caráter de prática restrita a uma minoria especializada, a escrita se difundiu e a letra de mão piorou, perdeu a regularidade, tornando-se, nalguns casos, rabisco ilegível. Certos autores constituem por isso um problema grave, como Stendhal, cujos mss. apresentam ainda hoje, a despeito de uma exploração meticulosa, trechos ininteligíveis ou de leitura contestável. Outros são de difícil entendimento, mas sem problemas graves depois de certa familiaridade, como Eça de Queirós ou Shelley /Diapositivo: ms. de Shelley/; outros são claros, como Alexandre Herculano ou Machado de Assis /Diapositivo: ms. de A. Herculano/; outros, de clareza que não dá lugar a dúvidas, como Castro Alves ou Inocêncio Francisco da Silva /Diapositivo: ms. de Inocêncio/; no limite, chegamos a certos casos de clareza equivalente à da letra impressa, como Coelho Neto ou Stefan George /Diapositivo: ms. de Stefan George/.

Como se viu, a letra do ms. pode constituir problema para os estudiosos, que divergem freqüentemente no deciframento duma palavra ou trecho. Mas o caso

mais importante é, nas literaturas modernas, o da escolha entre mais duma forma possível, devido à diferença entre dois ou mais mss. Aí, não apenas se dá o caso do deciframento, mas da exclusão de uma forma em benefício de outra. A estas diversas formas, dá-se o nome de VARIANTES /var., vars./. Chamam-se assim, em erudição literária, as diferentes formas que, dentro de um mesmo trecho, aparecem nos mss. ou edições de um mesmo texto. (Definição adaptada de Lázaro Carreter, p. 332.)

A var. é geralmente devida a duas circunstâncias:

1) alteração feita pelo A., com o intuito de aumentar a beleza, inteligibilidade ou fidedignidade do seu texto;

2) alteração quase sempre involuntária, feita por um copista, ou, no caso de imprensa, tipógrafo, revisor etc. Nesta categoria entram as gralhas ou erros tipográficos.

O seu estudo é dos mais importantes na erudição literária. No caso de obras antigas, que nos vieram por cópias copiadas de cópias anteriores, elas permitem uma versão mais satisfatória. No caso das obras modernas, que nos interessam, as vars. permitem isto, quando não

há originais; quando os há, podem abrir perspectivas sobre o processo de criação, permitindo avaliar o seu sentido profundo, bem como a evolução estética de um A. As vars. podem provir de correções do A. nos originais e representam, neste caso, rejeição dum primeiro termo ou trecho, que não chegou a ser adotado como bom; e podem provir de alteração dum texto pronto e impresso. Sob a correção, que abrange não raro largos trechos, percebemos tentativas que não lograram satisfazer a consciência artística do A. As correções às vezes se multiplicam. É sabido que Balzac reescrevia os seus livros no decorrer de sucessivas provas tipográficas. O estudo dos originais de Marcel Proust, de que podemos ver exemplos abundantes no livro de Pierre Abraham (*Proust*), mostra uma espantosa capacidade de emendar e alterar, que se manifesta nos mss., nos datiloscritos, nas diversas provas tipográficas. Isto permitiu a um estudioso, Albert Feuillerat, descobrir algumas diretrizes que presidiram à concepção e desenvolvimento da sua grande obra, analisando as provas tipográficas do primeiro romance da série, *Caminho de Swann* (*Comment Marcel Proust a composé son roman*).

Todavia, mesmo escritores menos obcecados pelo problema da expressão costumam alterar consideravel-

mente os seus mss. /Diapositivo: rasc. e orig. de Alexandre Herculano/.

As vars. implicam, pois, a existência de mais dum *estado do texto*, como dizem expressivamente os franceses, ou, como dizemos nós, *redações*. Quando se trata de redações que apresentam diferenças entre si, e representam estágios que o A. considerou provisoriamente satisfatórios, elas recebem o nome de VERSÕES — embora correntemente não se estabeleça a distinção entre estes termos. A versão (que não deve ser confundida com outras acepções da mesma palavra) implica, pois, a existência de variantes, não sendo conveniente tomar os dois vocábulos como sinônimos, segundo ocorre freqüentemente. A var. é a versão diferente de uma palavra, ou pequeno grupo de palavras, enquanto a versão é o conjunto do escrito, geralmente com muitas variantes, e às vezes com redação diversa.

Em face das vars., surge para o estudioso o problema de determinar qual deve ser preferida, e que recebe o nome de *leitura* ou LIÇÃO. Leitura não é apenas o deciframento do ms., mas a forma adotada pelo estudioso entre mais de uma. Note-se que a var. é do texto, mas a lição depende da responsabilidade do erudito, que neste momento se substitui ao A., de certo modo.

Para demonstrar que não devemos considerar versão como sinônimo de var., mas como modalidade muito mais ampla, basta lembrar que ela pode constituir verdadeira revolução no texto, dando lugar a obras parciais, mas essencialmente diversas. É o caso da *Tentação de Santo Antônio*, de Gustave Flaubert, cujas versões vêm publicadas nas boas edições, embora apenas a última seja o texto por ele finalmente escolhido e dado a lume. Noutros casos, vemos o próprio A. publicar uma outra versão da sua obra, como Eça de Queirós com o *Crime do Padre Amaro*. Às vezes sabemos que há uma versão perdida, que o A. considerava superior à publicada, como é o caso para *A Assunção*, de Frei Francisco de São Carlos.

As modificações do texto ms., vars. ou versões, podem ter grande importância para conhecer os intuitos de um A. e, através dele, de todo o processo criador — como se pode ver pelo estudo de Karl Shapiro, sobre os rascunhos do belo poema “The Express”, de Stephen Spender, conservados na Coleção de Poetas Modernos da Universidade de Buffalo, EUA (“The meaning of the discarded poem”, *Poets at Work*, p. 89-121). /Diapositivos: as págs. do referido estudo, mostrando as sucessivas correções e seu significado/.

Notemos que as diferentes cópias de um ms., versões ou não, costumam ser designadas por abreviações, letras, nome do descobridor, números etc. O critério mais simples é designá-las por maiúsculas, segundo a data da sua fatura, ou, para mss. medievais e antigos, sua descoberta: A, B, C etc.

3. LOCALIZAÇÃO DO MANUSCRITO

Entende-se por localizar um ms. procurar onde ele se encontra e fixar a sua data. A localização tem pois um aspecto espacial e um aspecto temporal.

Na pesquisa literária, o problema básico, quando se trata de ms., é o da sua busca — e nisto se cifra o conceito vulgar de pesquisa. Esta busca tem um caráter ou de descoberta, ou de mera consulta. Dá-se o segundo caso quando apenas vamos manusear um ms. conservado e catalogado por particular ou instituição, pública ou privada — havendo algumas que se especializam na sua guarda, conservação e catalogação. É o caso, no Brasil, do Arquivo Nacional e dos Estaduais; ou de setores especializados de repartições civis, militares e eclesiásticas, bibliotecas públicas, institutos históricos, academias etc.

Quanto aos mss. não conhecidos, ou não localizados, a sua busca requer um trabalho por vezes muito difícil, não raro na dependência do acaso.

As instituições que possuem mss. tomam muitas vezes duas iniciativas, que facilitam sobretudo o trabalho do estudioso:

1) publicação de catálogos dos seus mss., em geral ordenados por assuntos. Assim, temos, nos *Anais da Biblioteca Nacional*, a relação dos mss. de Gonçalves Dias em seu poder (v. 72).

2) publicação na íntegra do ms., como é o caso dos *Autos da Devassa da Inconfidência Mineira*, dados à luz pela mesma instituição numa série de sete volumes. Estas publicações obedecem a certos critérios, reproduzindo em geral o ms. exatamente como se encontra, sem alterar ortografia, pontuação ou sintaxe.

Outras vezes, as instituições tomam a iniciativa de arrolar os docs. existentes em outras instituições, sobretudo estrangeiras. Assim é que podemos ver, no volume acima citado dos *Anais*, a “Relação dos documentos sobre o Brasil existentes no Arquivo Real de Haia”.

Quando os mss. não estão publicados, o estudioso que desejar fazê-lo deve enfrentar o problema da sua

reprodução. Até há pouco, só lhe estava ao alcance o meio mais falho, a cópia manual ms., acarretando erros e confusões de deciframentos. Frequentemente as instituições e governos promoviam o traslado sistemático, como foi o caso de João Francisco Lisboa e Gonçalves Dias, que estiveram na Europa, em missão do Governo Imperial, copiando ou fazendo copiar mss. de interesse para o Brasil.

A partir do fim do século XIX, todavia, começou-se a utilizar a fotocópia, que permite a reprodução exata do original, evitando erros. A *Demanda do Santo Graal*, por exemplo, foi fotocopiada pela altura de 1920 em Viena, a pedido do Pe. Augusto Magne, que pôde assim obter um texto perfeito para a sua edição crítica.

Atualmente temos um recurso técnico cada vez mais difundido, que permitiu verdadeira revolução na utilização dos mss.: o microfilme ou fotografia em película de 35 mm, que se lê depois com o auxílio de um aparelho como este que aqui temos. Deste modo, é possível a um estudioso, mediante catálogos bem-feitos e serviços de documentação, elaborar trabalhos baseados em documentação original, sem sair de onde mora.

O caso mais delicado é o da busca de mss. não registrados ou não reunidos em depósito. Entra então em cena o esforço de descoberta do estudioso, contribuindo a sorte e o acaso, que em geral só ocorrem em meio a um continuado esforço. Exemplo de puro acaso é o do achado dos importantíssimos mss. de Cláudio Manoel da Costa por Caio de Melo Franco, num leilão da biblioteca do poeta José Maria de Heredia, em Paris, contendo peças outrora pertencentes à Biblioteca dos Condes de Valadares. Exemplo de investigação orientada foi o encontro, por Sérgio Buarque de Holanda, de docs. que provam a admissão de Basílio da Gama à Arcádia Romana. Este estudioso estava em Roma e pôs-se a averiguar tal problema; havia, pois, um intuito definido.

Em alguns casos, no decurso duma investigação sistemática, descobrem-se obras da maior importância, totalmente ignoradas, como foi, recentemente, o caso do longo romance *Jean Santeuil*, de Proust, encontrado em folhas por vezes rasgadas, numas caixas amontoadas no acervo conservado por sua sobrinha, por um estudioso que estava realizando uma busca organizada.

Há, portanto, vários graus e tipos de localização espacial, desde a consulta direta de um ms. conhecido

e catalogado, até o encontro fortuito dum ms. totalmente ignorado.

A localização temporal consiste essencialmente no problema de determinar a data e as condições em que foi redigido — o que pode ter grande importância para preparar um bom texto (como veremos na próxima Tarefa), conhecer a biografia do autor, a gênese da sua obra e a estrutura dos períodos.

Nos mss. antigos e medievais os problemas são mais graves, e a fixação da data, muito aproximativa. Os mss. modernos freqüentemente vêm datados, mas a data pode ser falsa, por erro ou qualquer outra circunstância.

Tais problemas interessam sobretudo ao aspecto histórico da investigação literária, mas podem ter importância para a interpretação. Assim, Tomás Brandão, no seu livro *Marília de Dirceu*, afirma, baseado em tradição de família, que a bela Lira nº 1 da 1ª Parte — “Eu, Marília, não sou nenhum vaqueiro” — foi escrita por Gonzaga a fim de mostrar a sua valia pessoal, ante as objeções levantadas ao seu casamento pelos tios da moça, ricos e afidalgados, descontentes por ele ser pobre, sem nobreza e relativamente velho. A ser verdade, seria isto um elemento interessante para mostrar a motivação direta da sua obra pelos elementos da sua vida. No en-

tanto, há um fato que abala a informação do erudito: há um poema publicado pela primeira vez em 1812, principiado pelo verso

Eu não sou, minha Nise, pegureiro

que apresenta os mesmos temas. Ora, a localização temporal, sem poder atribuir-lhe uma data precisa, averiguou todavia que é anterior à vinda de Gonzaga para Minas, e portanto anterior aos seus amores com Marília. Isto mostra que, se ele teve a idéia de utilizar aquele sistema de imagens e conceitos para o fim indicado por Tomás Brandão, eles radicam num estado de ânimo anterior, e só podem ter significado biográfico parcial. É mesmo possível que nem partam de uma situação individual, mas do aproveitamento de um lugar comum poético. Talvez seja possível reconhecer a origem dos ditos poemas em peças anteriores de Correia Garção e J. Xavier de Matos.

E assim vemos que a data dos mss. não constitui um problema meramente exterior de erudição, mas pode apresentar elementos relevantes para a interpretação. Estas considerações levam a um problema final: o da autenticidade do ms. — que se enuncia mais ou

menos do seguinte modo: será realmente de Fulano o ms. atribuído a ele. Ou: existe Fulano, a quem se atribui este ms.? Embora seja parte da nossa Terceira Tarefa, “Autoria”, adiantemos desde já alguns dados. Não são raros na literatura os mss. APÓCRIFOS, ou seja, sem autenticidade, devidos a erro, confusão, má-fé etc. Nestes casos, a erudição recorre a disciplinas especializadas, como a grafologia ou estudo sistemático da letra ms.

O erudito brasileiro Mendonça de Azevedo sustenta a tese, já defendida por outros e baseada numa tradição local de Ouro Preto, de que Cláudio Manoel da Costa não se suicidou na prisão: foi morto pelas autoridades, a fim de se poder atribuir a ele um depoimento falso, que servisse de peça incriminatória contra os seus amigos e permitisse, assim, a abertura do processo. Esta tradição vem talvez do desejo de limpar a memória do poeta, provando a falsidade dum depoimento que revela fraqueza moral. O mais verossímil, todavia, é que ele se haja suicidado, justamente, desesperado pelo que havia feito sob o império do pânico. E o suicídio o reabilita.

Mas para provar a sua tese, Mendonça de Azevedo precisava demonstrar que o depoimento de Cláudio

era falso, o que procurou fazer submetendo a uma perícia grafológica a respectiva assinatura, comparada com outros exemplares da mesma. A prova não me parece convincente, pois a assinatura tem pouco valor, tomada em absoluto. Mas vejamos na tela, as fases da investigação, que servem para ilustrar a técnica./Diapositivo: os diversos elementos fornecidos no estudo citado/.

TRABALHO PRÁTICO PARA AS SESSÕES DE ESTUDO

Cópia, pelos alunos, de um ms. projetado na tela, a fim de os iniciar no deciframento de letra mais antiga, familiarizando-os com as suas peculiaridades caligráficas.

Trata-se, no caso, de um ms. inédito e não descrito do século XVIII (provavelmente 1771), conservado na Coleção Lamego da Universidade de São Paulo, Seção de Mss., n. 8: “Exposição Fúnebre e Simbólica das Exéquias, que à memorável morte da Sereníssima Senhora D. Maria Francisca Dorotéia, infanta de Por-

tugal, fez oficial no Arraial do Paracatu o limo, e Exmo. Sr. Conde de Valadares, Governador e Capitão General da Capitania de Minas Gerais etc. etc.”

Pretendendo eu prepará-lo para publicação, seria este um modo de associar diretamente os alunos ao trabalho. Infelizmente, o microfilme fornecido pelo Serviço de Documentação da Universidade de São Paulo fora feito em escala que não se adaptava ao nosso aparelho.

Ante o contratempo, limitaram-se os alunos a preparar fichas das palavras em versal no quadro-negro, com a finalidade já referida.

SEGUNDA TAREFA

O TEXTO IMPRESSO

1. “Edição”: sua necessidade e critérios
2. Edição crítica: fixação do texto
3. Edição crítica: apresentação do texto
4. O manuseio da edição

1. “EDIÇÃO”: SUA NECESSIDADE E CRITÉRIOS

No estudo da literatura, o estudioso precisa valer-se de um texto impresso fidedigno, que possa consul-

tar com segurança, por saber que está escoimado de erros e corresponde o mais possível ao original do A.

O preparo de semelhante texto é tarefa por vezes complicada, mormente no que se refere aos textos antigos e medievais, constituindo problema que para alguns é o mais importante da erudição literária: o da EDIÇÃO, palavra que deve aqui ser diferenciada do uso corrente. Neste, ela designa a iniciativa da confecção material do livro, chamando-se editor ao comerciante que a isto se dedica. Assim, dizemos que a atual edição corrente de Aluísio de Azevedo é feita pelo editor Martins. Em erudição literária, edição é o preparo do texto de uma obra conforme técnicas adequadas, chamando-se editor ao estudioso que o faz. Assim, dizemos, neste sentido, que a melhor edição de Gonçalves Dias é, atualmente, a de Manuel Bandeira, publicada pela Companhia Editora Nacional.

Na linguagem comum predomina o primeiro sentido; e como não temos, ao contrário de certas línguas, termo adequado para substituí-lo, só poderemos fazer a distinção à luz do contexto da frase (vejam-se os exemplos acima: o editor Martins e o editor Manuel Bandeira); ou então, quando for o caso, usando sempre o qualificativo: editor crítico, edição crítica, como adiante veremos.

Vejamos como se coloca o problema da “edição” (usando aspas para acentuar o sentido técnico).

Como não temos acesso à maioria dos originais, é preciso nos estudos literários recorrer a uma edição, que, esperamos, tenha sido feita de modo a nos dar a melhor reprodução dele. De que modo agir? Podemos adotar três soluções principais:

a) fazer uma reprodução fotográfica do texto, que aparece deste modo com todas as suas características gráficas; é a EDIÇÃO FAC-SIMILAR;

b) fazer uma reprodução do texto em composição tipográfica comum, mas conservando-o exatamente como está, inclusive erros notórios: é a EDIÇÃO DIPLOMÁTICA ou PALEOGRÁFICA;

c) tomar vários textos disponíveis da mesma obra e procurar compor um texto melhor, com as lições mais recomendáveis: é a EDIÇÃO CRÍTICA.

Nos dois primeiros casos, não há trabalho de preparo, nem escolha entre textos: toma-se o que se deseja reproduzir por quaisquer motivos e faz-se com que isto seja feito sem alterações. É claro que tais processos valem para tornar acessíveis ao estudioso certos textos ilustres, mas não dão o texto escoimado /Exemplos: eds.

fac-similares de *Uruguai*, de Basílio da Gama, e das *Reflexões sobre a vaidade*, de Matias Aires, ed. diplomática do *Cancioneiro dá Vaticanai*.

É a edição crítica que nos interessa aqui, e se impõe na investigação erudita. Pela indicação acima, vimos as suas características, que convém retomar e acrescentar, dizendo que é feita por um estudioso que comparou as variantes disponíveis, a fim de escolher as melhores, registrando em nota as rejeitadas, para que os interessados possam avaliar os seus critérios. Ela se configura, portanto, pela combinação de dois elementos principais: um TEXTO CRÍTICO, preparado por seleção, e um APARATO CRÍTICO, que é o registro das vars. Para alguns autores é elemento indispensável o *prefácio*, ou *introdução crítica*, na qual o *editor* justifica o seu método e faz a história do texto, mostrando como ele foi sendo reproduzido através dos anos. Podem-se ainda juntar (e freqüentemente se juntam) outros elementos de estudo como: biografia do A., notas elucidativas e interpretativas, cronologias, glossários etc. Alguns estudiosos preferem chamar *edição erudita* à edição crítica provida destes elementos complementares.

O intuito fundamental da edição crítica, a sua razão de ser, é chegar o mais perto possível da vontade

do autor; entre as modificações que as vars. de toda espécie foram através dos anos trazendo ao texto, o estudioso se esforça por escolher as que correspondem realmente à sua intenção final: e em certos casos, assume a responsabilidade de corrigir o texto baseado exclusivamente no seu critério pessoal. A importância da tarefa está neste verdadeiro trabalho de restauração, que faz do texto por ele preparado um padrão para o estudo, as edições escolares, comerciais etc. Daí compreendermos bem as seguintes palavras de Jannaco, embora se refiram principalmente ao filólogo clássico:

O preparo de um texto crítico é trabalho que requer grande habilidade e finura, domínio seguro do método e longo estudo. É de certo modo a operação mais delicada da Filologia, e a mais importante, na medida em que é [. . .]3 pressuposto e chave de todas as outras. (p. 18)

Na sua organização, podemos distinguir duas etapas:

- 1) preparo do texto, que se chama **FIXAÇÃO**, *apuração* ou *estabelecimento*;
- 2) preparo dos elementos elucidativos (aparato, notas etc.), a que se pode chamar **APRESENTAÇÃO DO TEXTO**.

Vejamos cada um em separado.

2. EDIÇÃO CRÍTICA: FIXAÇÃO DO TEXTO

O problema varia conforme se trate de textos antigos e medievais ou de textos modernos, isto é, anteriores ou posteriores à invenção da imprensa. Embora o segundo caso seja o nosso, convém principiar por algumas indicações sobre o anterior, em relação ao qual se desenvolveu a técnica das edições críticas.

Antes da invenção da imprensa, sendo os livros feitos em letra ms., cada exemplar era uma peça individual de artesanato; como um sapato feito à mão dificilmente é idêntico ao outro, raramente um livro era absolutamente idêntico a outro — como são hoje os compostos em série por meios mecânicos. Ao fazê-lo, o copista podia decifrar mal, cometer erros, ser vítima de lapsos. Além do mais, no caso de mss. muito antigos, que se redescobriam, havia versões fragmentárias, de modo que uma cópia podia conter passagens que outra não tinha, ser menos ou mais completa, ter *interpolações* — isto é, trechos intercalados não devidos ao A. Imagine-se, ao cabo de alguns séculos, o caso de obras apre-

ciadas e portanto mais copiadas. Já na Antiguidade este problema se colocou, e os sábios reunidos em torno da Biblioteca de Alexandria consagraram-se, desde o século III a.C., a apurar, dentre a multiplicidade de cópias textos dos grandes autores, sobretudo Homero. Durante a Idade Média, as cópias das obs. prezadas orçavam por centenas e talvez milhares. Ainda hoje, restam, por exemplo, 400 da *Consolação da Filosofia*, de Boécio. Seria exagero dizer que cada uma era necessariamente muito diversa da outra, mas é claro que o número de vars. seria considerável. Ao conjunto de exemplares duma obra, assim legados através do tempo, chama-se *tradição manuscrita* ou *diplomática*.

Até o século XIX, as edições críticas eram feitas com base no arbítrio do erudito: ele consultava as cópias acessíveis e ia escolhendo vars. que lhe pareciam melhores, mas, sobretudo, corrigindo arbitrariamente. Resultavam dois graves defeitos: (a) o texto obtido, por critérios acentuadamente subjetivos, era um novo texto que vinha juntar-se aos outros, sem garantia de que fosse o melhor; (b) os leitores ficavam sem saber se o editor tivera razão na escolha, e se realmente adotara a lição mais recomendável. Apesar disto, houve, depois do Renascimento, eruditos mais capazes, que conse-

guiram excelentes edições, corrigindo os textos com grande intuição; mas o preparo verdadeiramente sistemático principia com o filólogo alemão Karl Lachmann (1793-1851), fundador da moderna CRÍTICA TEXTUAL, que

visa reconstruir o texto original de uma obra com base nos indícios dos mss. e apresentar a prova ao leitor crítico, de tal modo que este possa avaliar para cada caso particular o tipo de comprovação sobre o qual o texto se baseia, bem como a solidez do critério do editor. (Abbott, p. 137)

Para isto, Lachmann criou uma técnica objetiva, que — reduzida ao essencial para simplificar — consiste em duas etapas: (1) levantamento dos mss. existentes para escolher os mais dignos de fé; (2) correção do ms. finalmente selecionado. A primeira operação se chama RECENSIO e comporta a contribuição mais pessoal de Lachmann. Ele começa por uma minuciosa comparação (COLLATIO), para *limpar* a tradição de mss. espúrios, servindo de ponto de reparo um ms. escolhido como bom (*exemplar de colação*). Os poucos que restam são dispostos em grupos segundo as suas afinidades, formando verdadeira *árvore genealógica* de parentesco (*Stema Codicum*). O seu estudo comparativo permite

vislumbrar qual teria sido o apógrafo que lhes serviu origem, e do qual, portanto, todos derivam (*Arquétipo*). Com isto termina a *Recensio* e começa a segunda etapa, *Emendatio*, que visa fazer com que possamos passar desse apógrafo-pai, reconstruído hipoteticamente, a uma aproximação maior do autógrafo perdido. Para isto, opera-se a correção dos erros que ainda ficaram da *Recensio*, indo tão longe quanto permitem os elementos vivos e a penetração pessoal do erudito. Nos nossos trabalhos, não aplicaremos, evidentemente, a técnica de Lachmann, que, além de superada nos detalhes por critérios mais flexíveis, foi estabelecida para mss. antigos, cujo autógrafo se perdeu há séculos. Mas as suas linhas gerais servem de base para o trabalho com textos modernos, devendo cada erudito adaptá-las ao seu caso.

Assim chegamos às edições de literatura moderna, que nos interessam diretamente. Vejamos de início que tipos de textos se apresentam a um editor crítico:

1. Autógrafos
2. Apógrafos corrigidos pelo A.
3. Cópias de um texto autêntico que se perdeu
4. Edições supervistas pelo A.
5. Edições autorizadas pelo A., mas não corrigidas por ele.

6. Edições póstumas, trazendo correções do A.

7. Edições não autorizadas, publicadas antes ou depois da sua morte, e que podem ou não representar a sua intenção. (Conforme Sanders, p. 98-9).

Muitas vezes o editor não tem opção; quando há, por exemplo, apenas o autógrafo, ou quando há uma única edição da obra, sem qualquer original restante. Neste último caso, diz Sanders, “é obrigado a usá-la, por pior que seja, por mais desnorteadoras que se apresentem as dificuldades” (p. 100). O seu trabalho será, então, unicamente efetuar uma correção conjectural, sem elementos comparativos.

Em muitos casos (sobretudo quando se trata de obra de valor), há mais de um, não raro muitos textos que o editor precisa comparar. A providência inicial é a escolha daquele que servirá como base para a comparação, e se chama TEXTO ou EXEMPLAR BÁSICO.

À primeira vista, nenhum serviria melhor para isto que o original, principalmente ms. Mas ocorre que o texto básico deve representar a vontade final do A., a última expressão do seu intuito criador, e nós já vimos que este varia no decurso da sua vida. O ms. pode, assim, representar um início, e servir como elemento, não base da comparação. Haverá todavia casos em que

deve ser escolhido? Vejamos, em resposta, os casos enumerados, num sentido e noutro, por Sanders (p. 99).

Não se deve usar o ms.:

1. quando o texto impresso contém correções feitas nas provas;
2. quando o texto impresso pode estar baseado num agrafo posterior ao que possuímos, e que se perdeu;
3. quando o texto impresso reproduz um texto impresso tenor, que era versão posterior à contida no ms.;
4. quando o ms. pode ser cópia descuidada do texto impresso.

Alguns destes casos já estavam tacitamente contidos em exemplos referidos. Lembremos o que foi dito respeito de Proust e Balzac: os autógrafos não repretariam a sua intenção, que se foi modificando até as provas tipográficas finais. Do mesmo modo, erraria quem, tendo em mãos a versão impressa definitiva da *Tentação de Santo Antão*, de Flaubert, preferisse o ms. inicial, pois aquela é diferente e posterior.

Mas há casos, como os seguintes, em que o ms. deve ser preferido para texto básico:

1. quando o texto impresso se baseia numa versão anterior à do ms.;

2. quando o texto impresso não é autorizado e difere do ms.;
3. quando o texto foi impresso com assentimento do A., mas é uma reprodução descuidada ou adulterada do ms.;
4. quando o texto impresso foi atenuado por medo da censura, ou qualquer outro motivo, não representando o intuito real do A.

Em grande parte dos casos, não restam mss., mas apenas as sucessivas edições do livro. Nestes casos, são de importância fundamental para a escolha do texto básico a primeira, que se chama EDIÇÃO PRÍNCIPE (PRINCEPS, na forma latina) ou ORIGINAL (embora alguns reservem cada designação para casos especiais) e a última dentre as que foram feitas com participação do A., antes ou depois da sua morte (pois uma edição póstuma pode estar baseada em correções deixadas por ele), e que se chama EDIÇÃO DEFINITIVA. Muito freqüentemente a edição príncipe tem valor de definitiva, tendo sido a única feita em vida do A., que não mais a alterou. Todavia, em boa técnica, a escolha de um texto básico é geralmente precedida pela comparação entre textos existentes, impressos ou mss., que possam apresentar interesse por conterem sinais da intenção do A.

Como se faz esta comparação? No caso de obras curtas, escrevendo cada linha numa ficha, e abaixo dela a linha correspondente nas várias edições; cada uma traz indicação abreviada do texto a que pertence. Se forem iguais em tudo, põe-se um sinal de identidade (ou id.); registra-se, porém, todas as discrepâncias, por mínimas que sejam, inclusive de pontuação (ver Sanders, 101 e Kayser, p. 91).

No caso de textos longos (livro, por exemplo), toma-se um exemplar para registro, e as boas edições com que se quer fazer a comparação, marcando naquele, cores diferentes, as discrepâncias (Sanders, p. 101-8).

Uma vez escolhido o texto, pergunta-se que relação deve ter com o texto final. Ocorrem duas alternativas. Pode o editor achar que ele representa algo plenamente satisfatório, dispensando qualquer alteração; neste caso, a colação para a sua escolha bastou como trabalho de fixação, e o texto básico se transforma no texto fixado ou crítico. Pode entretanto achar o editor que o texto básico deve, antes de se considerar definitivo, ser alterado, havendo, neste caso, duas possibilidades que não são mutuamente exclusivas: (1) o editor prefere vars. de outros textos e certas lições do texto básico; (2) o editor faz uma correção conjectural (*emenda*).

Em todos estes casos, mas sobretudo no último, deve-se ter em mente que, uma vez adotado, o texto básico representa o original do A., devendo ser tratado com o escrúpulo que este requer. Frequentemente, é preciso recorrer à correção conjectural, para retificar lições inaceitáveis e chegar o mais perto possível da intenção do A., restaurando a pureza do texto. Mas isto deve ser feito com o maior cuidado, como adverte Greg, citado por Sanders (p. 27):

A atitude do editor em relação às emendas deveria ser extremamente conservadora. Os trechos enigmáticos deveriam ser assinalados, comentados; sugestões de emendas deveriam ser livremente propostas em nota; mas nenhuma lição deveria ser introduzida no texto se não houvesse prova, ou razão muito forte para acreditar que ela, não o original, representa a vontade do A.

A delicadeza da operação é grande, porque o editor crítico deixou para trás os elementos objetivos de retificação, manipulados na comparação; agora, é uma espécie de salto mortal da inteligência, embora baseado em elementos positivos, como conhecimento da obra, verossimilhança etc. Vejamos alguns exemplos que mostrarão melhor este procedimento.

Tendo nascido no Brasil um filho do Conde de Cavaleiros, governador de Minas no século XVIII, Alvarenga Peixoto escreveu o poema comemorativo conhecido por “Canto Genetlíaco” — a sua peça mais famosa — aproveitando a circunstância para expressão disfarçada de nativismo, isto é, sentimento de apego e exaltação da terra natal. Diz que o menino, D. Tomás José de Menezes, sendo nascido aqui, poderia nos compreender mais do que os governantes reinóis; nem se deveria alegar que a sua estirpe fazia dele um português, pois mesmo assim poder-se-ia lembrar que muitos estrangeiros servem melhor a pátria de adoção; e pergunta:

Rômulo porventura foi Romano?

E Roma a quem deveu tanta grandeza?

O grande Henrique era Lusitano?

Quem deu princípio à glória portuguesa?

Deste modo está na edição original do poema, no *Parnaso brasileiro* (1889-1891), de Januário da Cunha Barbosa. Em nota final, este corrigiu sem comentário, acrescentando um s ao nome próprio do terceiro verso:

O grande Henriques era Lusitano?

Pareceu-lhe naturalmente que o hiato formado pela colisão de vogais era erro de metrificação inadmissível num bom poeta. Mas os editores seguintes deixaram o verso como estava, não recolhendo a correção, provavelmente ignorada pela maioria deles, que reproduziam outras edições, dada a raridade da primeira; ou, consultando esta, não davam importância à nota final. Recentemente, Domingos Carvalho da Silva reeditou toda a obra conhecida de Alvarenga Peixoto, adotando a retificação de Januário, com o fundamento do hiato e a alegação de se tratar de D. Afonso Henriques, fundador da Monarquia Portuguesa, por ter sido o primeiro rei. Estamos diante duma típica *emenda*, uma correção conjectural de Januário, retomada por Domingos Carvalho da Silva, contra a lição do apógrafo (creio que não teria sido autógrafo) de que aquele extraiu o poema. O que desnorteou os dois estudiosos foi a busca de uma forma mais perfeita e mais lógica, que estaria assim mais perto da vontade do poeta.

Entendo que este é dos tais casos de imprudência, contra os quais prevenia Greg. Uma leitura cuidadosa mostra que o texto que serviu a Januário é melhor, pois o sentido pede que se trate de Conde D. Henrique, pai de Afonso Henriques, primeiro senhor

semi-independente do Condado Portucalense, em relação ao qual, sendo ele francês, era forasteiro como Rômulo em relação a Roma. Além disso, parece que o hiato dá força ao verso (como diria Sousa da Silveira dos versos *fracos*, isto é, metricamente defeituosos, de Camões); ele força uma pausa inquiritiva, enquanto o verso preferido pelos dois estudiosos, sendo tecnicamente certo, produz um sibilo desagradável “(.. .) Henriques (z) *era* {...}”. Vemos assim que uma emenda pode ser feita por critérios históricos e formais e rejeitada pelos mesmos motivos.

Outro exemplo: a estrofe da Lira 94 da 2ª Parte da *Marília de Dirceu*:

Pintam que os mares sulco da Bahia,

Onde passei a flor da minha idade:

Que descubro as palmeiras, e em dois bairros

Partida a grã Cidade.

Como não havia docs. provando a estadia de Gonzaga no Salvador (onde sabemos hoje que esteve dos 10 aos 17 anos), propôs-se a leitura seguinte;

Onde passei à flor da minha idade,

para dizer que ali estivera de passagem para as Minas, onde ia assumir o cargo de Ouvidor, aos 38 anos... Descoberta a prova de que lá vivera, alegou Alberto Faria que, tendo ele dito no processo da Inconfidência que não estivera no Brasil antes de vir para Minas — naturalmente com o fim de reforçar a sua condição de português nato e afastar da sua pessoa a suspeita de nativismo—, não seria crível que o afirmasse em poema escrito na prisão, que poderia cair a cada passo nas mãos dos juízes. E propõe:

Pintam que os mares sulco de Lisboa.

Por aí se vê o perigo da correção conjectural e do afã de interpretar a todo o preço qual teria sido a intenção do autor — vendo-se ao mesmo tempo a reserva prudente que o editor deve manter.

3. EDIÇÃO CRÍTICA: APRESENTAÇÃO DO TEXTO

Entende-se por APRESENTAÇÃO DO TEXTO a maneira pela qual o texto fixado (ou crítico) é apresen-

tado ao leitor; isto é, a maneira pela qual se juntam a ele esclarecimentos que nos permitam avaliar o critério do editor, formar o nosso próprio juízo a respeito da fixação e ter à mão subsídios necessários ao cabal entendimento.

Podemos distinguir na apresentação dois grupos de elementos:

I. Decorrentes da crítica textual, que se reúnem ao texto fixado para formarem com ele a edição crítica propriamente dita. É o chamado APARATO CRÍTICO, já mencionado.

II. Não decorrentes diretamente da crítica textual, e que se juntam à edição crítica propriamente dita como complementos elucidativos de vários tipos, formando no conjunto o que alguns chamam de *edição erudita*, que não passa de uma modalidade mais completa: introduções, listas de edições, cronologias, biografia, notas esclarecedoras, glossários etc.

I. O aparato crítico registra, em princípio, as vars. que o editor rejeitou, não todas, necessariamente, mas as que o caso requer. Neste sentido podemos distinguir algumas modalidades, reportando-nos ao que foi dito quanto à fixação do texto — de cujo critério depende o critério do aparato.

1. Se o texto básico foi considerado definitivo, registram-se as vars. de outros que o editor julgar importantes por qualquer motivo.

2. Se o editor modifica o texto básico, recebendo vars. de outros textos para aprimorá-lo, pode ou não registrar no aparato a lição rejeitada do texto básico, conforme a importância que lhe der; não incluindo, isto é, substituindo uma lição dele por outra, sem registrar, temos o caso da *correção tácita*.

3. Se o editor faz no texto básico uma correção conjectural, ela não pode ser tácita; deve vir obrigatoriamente registrada no aparato.

(Notemos que o editor escrupuloso, lidando com obra importante, trata a pontuação como var.)

Estes critérios serão talvez mais bem compreendidos à luz da seguinte classificação, que reúne e sistematiza as distinções de Giorgio Pasquali, segundo Jannaco, p. 42 e ss. O aparato crítico pode ser:

A. Quanto ao âmbito:

1. Positivo

2. Negativo

B. Quanto à natureza:

1. Externo

2. Interno

A. O processo positivo consiste em adotar uma var. dentre as que resultaram da colação, e indicar os textos que a abonam, sem registrar outras vars. O processo negativo consiste em registrar só as lições rejeitadas, ficando implícito que as outras edições seguem a que se adotou.

B. Imaginemos que nas edições A e B do livro X se encontre a seguinte frase: “O sol brilhava com vigor”; nas edições C e D: “O sol brilhava com fulgor”; e nas edições E e F: “O sol brilhava com rigor”. Supondo que o editor adote a segunda lição, poderá agir de duas maneiras quanto ao aparato: se preferir o processo positivo, grafará no texto crítico “fulgor” e indicará no aparato: “C” e “B” — entendendo-se que é a lição adotada nestas edições. Se adotar o processo negativo, grafará “fulgor” e porá no aparato: “A e B: vigor; E e F: rigor”, subentendendo-se que C e D dão a lição adotada.

Estes casos pressupõem a escolha de uma lição adotada por colação prévia. Mas o editor pode, como

vimos, fazer uma correção conjectural, rejeitando todas as vars. ocorrentes. No exemplo dado, imaginemos que o editor rejeite as vars. fornecidas pela colação e entenda que o original do A. deveria trazer: “O sol brilhava com fervor”. Se não quiser fazer correção tácita, deverá pôr no aparato: “A e B: vigor; C e D: fulgor; E e F: rigor”. Deste modo, a sua conjectura ficará patente, e estarão fornecidos todos os elementos para o leitor crítico avaliar a sua pertinência.

Finalmente, há o caso de um trecho sem vars., e que o editor emenda. Suponhamos que, na obra Y, de que só há um ms. autógrafo, e nada mais, se leia: “Carlos afugentou as roscas”. O editor entende, com razão, que se trata dum lapso e corrige: “moscas”. Neste caso, está obrigado a pôr no aparato: “Original: *roscas*”. Por aí se vê que mesmo um texto sem qualquer outra versão, edição ou cópia, comporta aparato, para receber as lições rejeitadas por correção conjectural.

B. Quanto à natureza, as vars. do aparato: (a) podem ser de caráter informativo, servindo para mostrar, pelo seu reistro, como o texto evoluiu e a sua feição se modificou; (b) podem — *quando devidas ao A.* (“vais, de A.”, como diz Giorgi) — mostrar a evolução do seu critério e da sua arte.

O primeiro caso é importante sobretudo no que toca aos mss. antigos, de que não há autógrafos, e que se acumulam através dos séculos em cópias mais ou menos discordantes, exigindo, como vimos, grande esforço para lhes restaurar a fisionomia tanto quanto possível pura. Mas se aplica também à literatura moderna, podendo-se exemplificar com a recente edição de *À la Recherche du Temps Perdu*, de Clarac e Ferré, que deram pela primeira vez um texto escoimado de erros gravíssimos de decifração, gralhas, omissões etc., numa obra que tem pouco mais de trinta anos, na edição completa.

Embora, como se dá freqüentemente, o texto básico (igual ao da edição definitiva) se considere texto fixado, é muito útil que possa haver um aparato que registre lições anteriores rejeitadas pelo A., em mss. ou edições. Isto constitui dado precioso para estudar o próprio mecanismo criador em literatura, através da “luta pela expressão”, como diria Fidelino de Figueiredo.

II. Os elementos que não decorrem da crítica textual são os que o editor acrescenta ao texto com a finalidade de esclarecê-lo. /Diapositivos: os elementos da ed. de Malherbe por Jacques Lavaud, muito rica sob

este aspecto/. Nos exemplos fornecidos adiante, quando os srs. alunos praticarem o manuseio das edições críticas, verão o caso verdadeiramente grandioso do *Cantar de Mio Cid*, editado por Menendez Pidal.

Em boa técnica, o aparato é registrado por números postos à esquerda do texto, correspondendo a cada linha ou verso, assinalados de cinco em cinco, subentendendo-se que as intermediárias se numeram tacitamente. Já as notas históricas, biográficas, estéticas etc., deverão obedecer à numeração posta à direita de cada palavra ou período a que correspondem, ou, para não confundir com as chamadas do aparato, letras minúsculas.

A solução ideal, embora nem sempre adotada, é dispor o aparato separado das notas, e não intercalados, como é freqüente. A nitidez e a facilidade de consulta são então máximas, como se pode ver nos exemplos n. 10 e 11, apresentados a seguir.

5. O MANUSEIO DA EDIÇÃO

Os estudantes devem se familiarizar com edições críticas, pois, uma vez fornecidos os elementos anterior-

res, estarão em condições de analisar o seu critério, observar como foram feitas e se preenchem as finalidades. Saberão, sobretudo, ver nelas um exemplo mais vivo que as palavras descritivas.

Com este intuito, são postas à sua disposição, para manuseio durante uma sessão de estudo, as edições abaixo, acompanhada cada uma de ficha indicando as características principais.

1. Luís de Camões, *Os Lusíadas*, edição José Maria Rodrigues.

Curiosa edição conciliatória (como critério), que é fac-similar e traz o aparato crítico, relativo sobretudo ao cotejo entre as duas famosas primeiras edições do poema. Aparato de consulta incômoda.

2. Francisco de Moraes, *Palmeirim de Inglaterra*, ed. Geraldo de Ulhoa Cintra.

A edição não é crítica, pois o texto é fixado, ao menos na intenção, mas fálta o aparato. O critério de fixação é duvidoso, pois o editor não teve em mãos a edição príncipe (fundamental no caso) e tomou, sem razão convincente, uma bastante posterior.

3. Gonçalves Dias, *Poesias*, ed. F. J. da Silva Ramos.

Edição crítica insatisfatória, baseada em edições que nem sempre são as mais fidedignas para o rigor da apuração. Em compensação, compara os textos de mais de uma, registrando certas vars. Utiliza discretamente a correção conjectural e traz boa introdução literária. Pode ser considerada razoável, tendo em vista o uso corrente.

4. Luís de Camões, *Redondilhas e Sonetos*, ed. Hernani Cidade.

Edição crítica de tipo elementar, que o próprio editor prefere não chamar tal. Funda-se nas primeiras edições, todas póstumas, registrando em notas finais, segundo a numeração dos versos, ou em notas de rodapé, os casos em que dela se afasta. E pois um aparato sobretudo negativo.

5. *Poesias Completas*, de L. N. Fagundes Varela, ed. Miécio Táci e Carrera Guerra.

Tipo de edição crítica boa em tudo, menos no fundamental, a escolha do texto básico, que recaiu no das primeiras edições, sem motivos convincentes. São de notar-se: a descrição das edições colacionadas; o rigor e a racionalidade das abreviações; a parcimônia e bom-senso do aparato crítico. Assinalemos todavia, quanto a este, o erro de técnica freqüente entre editores brasileiros: vir entremeado nas notas. Outra lacuna

é o uso de chamada numerada para as vars., apesar de haver numeração dos versos (à esquerda).

6. Álvares de Azevedo, *Poesias Completas*, ed. Frederico e Péricles da Silva Ramos.

Boa edição crítica destinada a uso corrente. O texto foi apurado com atenção, segundo critério justificado no prefácio. Foram comparadas as edições príncipes (consideradas textos básicos por serem póstumas), mas, dado o caráter comercial da tiragem, registraram-se no aparato apenas as vars. mais consideráveis, além das correções conjecturais.

7. *Obras* de Casimiro de Abreu, ed. Sousa da Silveira.

Nesta boa edição, o texto básico foi a edição príncipe, cuidada pelo A. Tendo rejeitado as vars. das edições póstumas, o editor não as registra sistematicamente, mas faz correções conjecturais e dá as vars. que interessam para compreender a estética do poeta. Além de um breve prefácio crítico, junta anotações abundantíssimas, que auxiliam a inteligência do texto e constituem verdadeiro manual de análise métrica.

8. Antonio Dinis da Cruz e Silva, *O Hissope*, ed. José Ramos Coelho.

Boa edição, provida de aparato abundante, exigido pelas vicissitudes da obra, que circulou muito tempo em ms., além de muitas notas elucidativas — tudo rejeitado para o fim do volume, sem um sistema muito claro de chamada. Faz falta um prefácio crítico minucioso, em parte suprido pelas indicações das p. 279-80. Vê-se por elas que o editor adotou um determinado texto básico e procedeu à colação com grande número de edições e cópias mss., recolhendo as vars. de interesse.

9. La Bmyère, *Oeuvres Complètes*, ed. Julien Benda.

Excelente edição crítica, provida de todos os requisitos necessários e, ao mesmo tempo, fácil de manusear. Note-se o texto rigorosamente fixado; aparato e notas elucidativas (no fim do volume, para não sobrecarregar a página de uma edição que se destina ao público); prefácio crítico plenamente satisfatório, dando os motivos para a escolha do texto e demais critérios adotados.

10. *Les Poésies de M. de Malherbe*, ed. Jacques Lavaud.

Edição exemplar, tanto pelo cuidado na fixação do texto quanto pelo critério discreto do aparato, além duma grande riqueza de elementos complementares,

necessários ao estudo da obra e do A. (prefácio, tábuas cronológicas, arrolamento de edições críticas etc.). Esta edição e as seguintes são feitas, não para o público em geral, mas para os estudiosos, sendo, portanto, as que preenchem com rigor todas as finalidades.

11. Racan, *Poisies*, ed. Louis Arnould.

Excelente edição, fruto duma vida de especialização e coleta de material, interessa, nela, consultar o aparato crítico (de uma extraordinária riqueza, devidamente separado das abundantes notas esclarecedoras) e o prefácio crítico.

12. Menéndez Pidal, *Cantar de Mio Cid*.

Edição monumental, verdadeiro prodígio de erudição, em que se devem notar:

1) Dois volumes consagrados ao estudo do vocabulário, da gramática, das questões históricas e outras, ligadas à compreensão do texto;

2) Reprodução diplomática do ms. básico, com notas abundantes para justificar e esclarecer as leituras;

3) Texto crítico, com um amplo trabalho de correção conjectural.

TRABALHO PRÁTICO

As noções dadas anteriormente não foram apresentadas como matéria teórica a ser “aprendida”, mas como elemento para o trabalho prático que os alunos realizaram paralelamente, nas sessões de estudo. Pediu-se a eles apenas que, dentre a matéria exposta, guardassem como esqueleto as seguintes noções:

1. Edição

2. Ed. fac-similar

3. Ed. diplomática

{6. Ed. príncipe

(Fixação do texto) → {5. Texto crítico {7. Ed. definitiva {9. Recensão ou Levantamento

{8. Texto básico {10. Colaço ou comparação

4. Ed. Crítica

{11. Emenda ou correção

(Apresentação do → {12. Aparato crítico

texto)

13. Elementos complementares

O trabalho prático consistiu em fazer a fixação e aparato de três estrofes da Lira 3 da 3ª parte da *Marília de Dirceu*, a partir de quatro versões apresentando vars., tendo sido feito previamente o esclarecimento sobre o

valor das respectivas edições. Como guia para o trabalho, foi dado o seguinte esquema:

FINALIDADE:

Chegar ao texto que exprima o mais exatamente possível a vontade do A., registrando as vars. necessárias.

ETAPAS:

- A. Fixação do texto
- B. Apresentação do texto

A. FIXAÇÃO DO TEXTO

1. Elementos históricos e biográficos (dados pelo Professor)
2. Levantamento e comparação (1)
3. Eliminação
4. Escolha do texto básico

5. Comparação (2)
6. Correção conjectural
7. Texto fixado

B. APRESENTAÇÃO DO TEXTO

1. Aparato crítico

A. Registro de vars. rejeitadas, das versões que se reputam boas;

B. Registro eventual de uma ou outra var., reputada boa, de versões inferiores.

2. Outros elementos

(Não há necessidade.)

Bibliografia posta à disposição: Abbott, Carreter, Geslin, Jannaco, Kayser, Sanders, Welleck-Warner.

TERCEIRA TAREFA

A AUTORIA

1. Conceito e configuração da autoria
2. Determinação de autoria

BIBLIOGRAFIA

BENTLEY, Gerald E. Authenticity and Attribution in the Jacobean and Caroline drama. *English Institute Annual — 1942*. New York: Columbia University Press, 1943, p. 101-17.

DAVIS, Herbert. The Canon of Swift. *Idem*, p. 119-36.

DAWSON, Giles E. Authenticity and Attribution of Written Matter. *Idem*, p. 77-100.

KAYSER, Wolfgang. *Ob. cit.*

MARTINS, Wilson. Ob. cir.

SANDERS, Chaunsey. Ob. cit.

WELLECK, R.; WARREN, Austin. Ob. cit.

1. CONCEITO E CONFIGURAÇÃO DA AUTORIA

O estudo da AUTORIA se desdobra em três partes:

1. Conceito e configuração;
2. Importância na estrutura da obra;
3. Determinação.

Não abordaremos especialmente o segundo aspecto, pois o seu interesse para a erudição é lateral. Referindo-se a problemas de ordem estética, pertence mais diretamente à crítica literária no sentido estrito. Entende-se por autoria a qualidade ou a condição de autor, como rezam os dicionários. É, portanto, em literatura, o fato de uma pessoa ter feito determinada obra. A autoria é parte integrante desta, sendo um dos seus elementos constitutivos, pois ela recebe

em grande parte as características do escritor que a fez, e isto, mais do que outra coisa qualquer, a distingue das demais, marcando a sua individualidade própria.

Pode haver obras sem autores? Durante muito tempo — dos fins do século XVIII até o nosso — deu-se grande importância a teorias que falavam da criação coletiva, apresentando o povo como criador anônimo de obras orais. Devemos aí distinguir a literatura oral popular da literatura erudita. A primeira exprime estados de espírito comuns a um grupo e apresenta relativamente pouca originalidade; transmite-se por tradição, de boca em boca, e vai sofrendo as alterações a que este processo está sujeito. Qual o autor de tais obras — se pudermos chamar obras às narrativas e cantos não registrados? Difícil precisar. Mas deve haver sempre algum; geralmente, as obras populares, anônimas, são deformações e degradações de obras eruditas, ao contrário do que se sustentou no século XIX. De qualquer modo, costuma-se falar de obras coletivas anônimas; mas elas escapam à nossa alçada, por entrarem na competência do folclorista.

Se considerarmos as obras eruditas, isto é, por oposição às populares, as que são escritas e integram a tradição literária, veremos que a autoria é elemento

indispensável à sua caracterização. Mas aí convém distinguir as obras cujos autores são conhecidos, e portanto considerados parte delas, e aquelas cujos autores são ignorados, por um motivo qualquer. De modo geral, à medida que chegamos mais perto do nosso tempo, mais agudo se torna o problema da autoria, mais forte a noção de que é preciso considerar o autor de uma obra, e mais acentuada a reivindicação que ele faz sobre ela. Contribuíram diretamente para isto o desenvolvimento do individualismo e as teorias que dão papel preponderante ao artista no processo criador, bem como o reconhecimento de uma posição e uma função social do escritor. Antes, ele era protegido ou marginal. No mundo moderno, passou a ser um profissional.

O aspecto profissional é decisivo, pois vincula o escritor à necessidade de ganhar a sua vida com o produto da sua obra, o que leva a deixar bem clara a sua qualidade de autor de algo que se pode tornar, cada vez mais, fonte de renda. O desenvolvimento do conceito de autoria termina necessariamente pelo estabelecimento dos DIREITOS AUTORAIS, que constituem a sua projeção no terreno jurídico e econômico. Chamam-se deste modo os direitos assegurados por lei ao escritor, sobre os proventos da sua obra, durante a sua vida e

durante um prazo variável depois da morte, em benefício dos herdeiros (60 anos, no Brasil).

Até o século XV nada houve de semelhante. A partir da invenção da imprensa, apareceram as concessões de privilégio ao impressor, no sentido de lhe dar exclusividade de publicar determinada obra por certo número de anos. Mas os direitos do A. só começaram a ser preservados no século XVIII, na Inglaterra (1709). Pouco a pouco, vários países foram adotando medidas no mesmo sentido, mas o reconhecimento de direitos de autor estrangeiro, isto é, a extensão dos direitos aurais ao âmbito internacional, só se deu a partir do século XIX, em duas etapas: (a) leis internas assegurando o direito de estrangeiros; (b) adoção pelos diversos países de leis internacionais estabelecidas por convenção. Neste sentido, o marco importante é a Convenção de Berna, de 1886, revista em 1896, 1908, 1928, 1948, e à qual aderiram até hoje quase cinquenta nações. Há além disso convênios pan-americanos, tentando-se atualmente, a partir de 1955, uma Convenção Universal de Direitos Autorais. (Ver W. Martins, p. 442-60.)

Vemos, portanto, que a autoria, sendo problema literário no ponto de partida, se prolonga em aspectos econômicos. Modernamente ela se manifesta pelo nome

do autor, que sempre acompanha a ob., nas edições e citações. Os seus direitos são todavia assegurados mesmo em casos de anonimato ou nome suposto, mediante certas precauções. E isto nos leva ao problema do PSEUDÔNIMO, ou seja, o uso de um nome diferente, fictício em geral, no lugar do próprio, para figurar como do autor de determinada obra ou série de obras.

Kayser distingue três tipos (p. 40):

1. “o uso de um nome inteiramente diverso no lugar do próprio” — que, podemos acrescentar, viria a ser o pseudônimo propriamente dito;

2. o ANAGRAMA, “pelo qual o novo nome decorre de uma outra combinação das letras contidas no nome” — como é o caso de Elmano, anagrama de Manoel, usado por Bocage;

3. o CRIPTÔNIMO, “quando as letras iniciais do nome são postas em um nome novo, pelo qual o A. em parte se esconde e em parte se apresenta”. Nas *Cartas chilenas*, são criptônimos de personagens Matúsio (Matos), Robério (Ribeiro), Minésio (Menezes) etc.

É preciso ainda juntar o HETERÔNIMO, que vem a ser um nome completo, com vezos de real, com

Noções de análise histórico-literária o qual o A. assina obra qualitativamente diversa da que subscreve com o seu próprio nome, dando realmente a impressão de que foi escrita por outrem. É um caso especial e um extremo que vai além do pseudônimo, e passou a ser considerado na crítica depois do poeta português Fernando Pessoa.

O estudo do pseudônimo pode constituir subsídio importante para determinação da autoria, como adiante veremos; mas também para o estudo psicológico do A. Daí indagarmos: por que é usado? Podemos distinguir, entre outros, os seguintes motivos:

1. Hábito literário ou jornalístico

É o caso das crônicas que os periódicos costumam publicar com nomes supostos, para criar uma atmosfera poética, aguçar a curiosidade do leitor, cobrir mais de um colaborador etc. Na literatura brasileira alguns ficaram famosos: Hop-Frog (Tomás Alves), João do Rio (Paulo Barreiros), Guy (Guilherme de Almeida), D. Xiquete (Bastos Tigre), Hélios (Menotti dei Picchia) etc.

2. Motivos publicitários

Geralmente para ajustar o nome ao conteúdo da obra, de modo a atrair o leitor, como Malba Tahan, que

passou muito tempo por um árabe autor de contos orientais, sendo na verdade o matemático carioca J. C. de Mello e Sousa. Ou Suzana Flag, autora do romance sensacional semi-escandaloso, publicado em folhetins, *Meu destino é pecar* — sendo afinal de contas o teatrólogo Nelson Rodrigues.

3. Motivos sociais

Quando o escritor se julga incompatibilizado com a publicidade literária por sua posição, responsabilidades, sexo, natureza da obra etc. Assim, ao publicar um romance algo livre sobre a vida noturna de S. Paulo — *Madame Pommery* —, o magistrado Malta Cardoso assinou-o com o nome de Hilário Tácito. As mulheres preferiram durante muito tempo o pseudônimo a fim de escaparem às censuras do meio: Georges Sand (Aurora Dupin), na França; George Eliot (Mary Ann Evans), na Inglaterra.

4. Moda literária

Foi o que se deu no Renascimento, quando os humanistas adaptavam os seus nomes em formas latinizantes ou helenizantes (Gouveanus, por Gouvêa), quando não os traduziam: Melanchton (de Schwarzerde,

isto é, terra preta). Foi ainda o que se deu no Arcadismo, em que os escritores adotavam sistematicamente um pseudônimo lírico para fingir de pastores: Glauceste Saturnio (Cláudio Manoel da Costa), Coridon Erimanteu (Corrêa Garção), Termindo Sipílio (Basílio da Gama) etc.

5. Timidez

Devido ao receio de entrar na vida literária, ou à excessiva susceptibilidade em face da crítica. Liga-se geralmente a outros sentimentos, como insegurança, excesso de autocrítica, instabilidade mental. É interessante notar que um homem tímido, vaidoso, susceptível, como José de Alencar, usou vários pseudônimos nos 20 anos da sua vida literária, sem falar no anonimato puro e simples com que também se cobriu: Ig., Sênio, G. M., Erasmo etc.

Certos pseudônimos se incorporam de tal modo ao A., que expulsam o seu nome para segundo plano, para todo o sempre: Voltaire (François-Marie Arouet); Molière (Jean-Baptiste Poquelin); Stendhal (Henry Beyle); Jean Paul (Friedrich Richter); Novalis (Friedrich von Hardenberg), as citadas Georges Sand e George Eliot etc.

Em todos estes casos, há basicamente um elemento maior ou menor de simulação, constante psicológica do homem que se manifesta de vários modos, inclusive o disfarce de sentimentos e as roupas de fantasia, adquirindo em certos casos desenvolvimento patológico.

Convém distinguir o pseudônimo do NOME LITERÁRIO, que é uma redução do nome próprio por conveniências de eufonia ou simplicidade: Machado de Assis, Mário de Andrade, Monteiro Lobato, Manuel Bandeira são nomes abreviados dos seus portadores. O nome literário pode ser registrado em cartório com firma, tendo validade legal. Feitas estas considerações, passemos ao problema da *singularidade e pluralidade de autoria*. Podemos dizer que há *autoria singular* quando o A. é um só indivíduo, e como tal se apresenta; *autoria plural*, quando o A. é mais de um, podendo-se então distinguir (1) *colaboração* e (2) *co-autoria*. Deve-se reservar a primeira designação para definir os casos em que uma pessoa coopera, auxilia outra na feitura de uma obra, conservando-se de qualquer modo em segundo plano, enquanto o outro é o A. principal. Em boa terminologia, é autor secundário, ou até mero auxiliar.

A co-autoria é o fato de mais de uma pessoa ser A. em pé de igualdade, sendo a obra produto de esforço comum, diviso ou indiviso. No primeiro caso temos a *co-autoria dividida* ou *ocasional*, em que há distribuição das partes conforme a competência de cada um, e ocorre sobretudo nos trabalhos didáticos e científicos. Assim, na *Teoria da literatura*, ‘Welleck e ‘Warren se encarregaram de capítulos diversos, embora tivessem planejado a obra em comum. Caso ainda mais típico é o da *Literatura no Brasil* concebida e planejada por Afrânio Coutinho, que a dirigiu, mas feita por vários autores, com grande autonomia de concepção e execução.

No segundo caso (*co-autoria indivisa* ou *essencial*), os autores se associam de tal modo para conceber e executar a obra, que ela aparece como resultado comum no todo, mas seria impossível a eles próprios determinar com segurança a parte respectiva. A obra é, então, realmente fruto de *uma autoria*, expressa por dois indivíduos. São os casos conhecidos, na literatura francesa, de Erckmann-Chartrian e dos irmãos Goncourt, Rosny, Tharaud; é atualmente, no romance policial, o de Ellery Queen, nome que recobre dois amigos.

É claro que estes dois tipos não se excluem necessariamente, mas dão lugar a uma extensa gama de

combinações, às vezes no caso de um mesmo A., como ocorreu com Alexandre Dumas Pai e seus colaboradores — freqüentemente co-autores, sobretudo Auguste Maquet.

2. DETERMINAÇÃO DE AUTORIA

Chama-se DETERMINAÇÃO DE AUTORIA o conjunto de critérios utilizados para averiguar quem é o A. de uma ob., no caso — seja de haver dúvida a respeito, seja de haver ignorância. É necessário, pois, distinguir, na determinação, a autoria duvidosa (quando há indícios que permitem supor) da autoria ignorada (quando nada há neste sentido).

Autoria ignorada é, por exemplo, a do *Pervigilium Veneris*, admirável poemeto amoroso do terceiro século da nossa era. É, ainda, o do famoso *Tratado do Sublime*, uma das obs. mais importantes da crítica tradicional, que se atribuiu sem fundamento sério ao retor sírio Cássio Longino, que viveu no terceiro século, quando o tratado é do primeiro.

Quanto à autoria duvidosa, pode-se distinguir:

1. Autoria duvidosa por se haver perdido a referência certa e inequívoca ao A., como é, de certo modo, o caso do romance *Satiricon*, que a maioria dos eruditos concorda em atribuir a Petrônio, favorito de Nero, cognominado Árbitro das Elegâncias, primeiro século, o que é todavia posto em dúvida por outros — embora todos saibam que o nome do A. era de fato Petrônio.

2. Autoria duvidosa por anonimato original, caso de muitas obras, mesmo na literatura moderna, como os *Discursos sobre as paixões do amor*, já atribuídos a Pascal.

3. Autoria duvidosa por nome próprio falsamente alegado, como a *Arte de furtar*, publicado sob o nome do Pe. Antônio Vieira, e sobre cujo A. até agora não há acordo, apesar de a obra recente e monumental de Afonso Pena Júnior retomar a atribuição a Antônio de Sousa de Macedo.

4. Autoria duvidosa por pseudônimo não identificado, como o do Critilo das *Cartas chilenas*.

(Registraremos, a propósito dos dois casos anteriores, os contos e crônicas de Machado de Assis, que vêm sendo abundantemente exumados nos jornais e revistas do tempo e reunidos em livros por Raimundo Magalhães Júnior. Eles se apresentam em grande parte anônimos ou sob pseudônimos que, pelo que sabemos,

eram usados em comum por outros escritores, que se revezavam nas secções daqueles periódicos, como Max Fleiuss. Isto poderá dar lugar a problemas sérios de atribuição de autoria.)

5. Autoria duvidosa por fraude, mais ou menos dolosa, relativa à própria identidade do A. É o caso dos escritores ou quaisquer outras pessoas que falsificam obras, atribuindo-as a outrem, que inventam no todo ou em parte. Assim se deu com as poesias de Clotilde de Surville, em França, e os cantos de Ossian, na Inglaterra, no século XVIII, como veremos adiante. Foi também o caso pitoresco do *Teatro de Clara Gazul* (1825) e do *Guzla do Emir* (1827), ambos de Prosper Mérimée, que simulou, no primeiro, uma pretensa comedianta e autora espanhola, cujo nome é anagrama de *guzla*, viola turca, de que se utilizou para o segundo livro, coleção de falsas canções líricas, também inventadas por ele. No fim do século XIX, Pierre Louys publicou as *Canções de Bilitis*, suposta tradução (logo denunciada pelo famoso helenista alemão Willamowitz — Moellendorf) de um ms. grego.

6. Autoria duvidosa por suspeita quanto à validade de originais atribuídos a autores conhecidos — como as vars. de Shakespeare, inventadas por Collier e

Ireland, ou as cartas de Shelley, pelo aventureiro que se intitulava Major Byron, dizendo-se filho do grande poeta deste nome /Diapositivos: documentação ilustrando a marcha desta fraude/.

Este último caso é dos mais freqüentes, pois os originais atribuídos a um escritor podem ser de boa-fé, ou por falsificação — campo explorado por muitos malandros. E assim tocamos no importante problema das FRAUDES LITERÁRIAS. Quais os motivos pelos quais uma pessoa falsifica originais, ou alega ter tido em mãos originais na verdade inexistentes, ou substancialmente diversos das cópias que extraiu para os divulgar? São motivos vários e às vezes complexos, que poderíamos esquematizar do seguinte modo:

1. Interesse Financeiro

Os originais ou apógrafos de escritores conhecidos podem ter valor econômico elevado, para colecionadores, bibliotecas, editores etc. O “Major Byron” viveu algum tempo das citadas falsificações.

2. Sede de renome ou vaidade autoral

É o que se dá no caso mais famoso da literatura moderna, o dos cantos de Ossian, forjados, ou semiforjados por Macpherson, que se tornou famoso através do

renome do suposto bardo gaélico. Seria também em parte o de Pierre Louys.

3. Orgulho nacional ou de estirpe

É o caso do Marquês de Surville, inventando totalmente a obra poética duma suposta antepassada, e deste modo dando lustre ao nome da sua família.

4. Mistificação

É o desejo de embair os outros, seja por malícia, seja por motivos jocosos. Um dos casos mais interessantes é o citado, de Prosper Merimée.

5. Zelo de provar

É o motivo mais estranho e complexo, sendo o caso de estudiosos possuídos pela paixão científica, que desejam provar materialmente aquilo de que estão convencidos, e que os outros só acreditarão mediante provas inconcussas. É, na literatura inglesa, o caso de Collier, erudito competente e conhecido, e tão empenhado em provar o que afirmava, e de que estava convicto, que inventou vars. de Shakespeare, desmoralizando-se em consequência. No terreno das ciências biológicas, há o fato lamentável e célebre de Haeckel, sábio de alto renome, forjando etapas que faltavam para completar o seu esquema evolucionista.

Freqüentemente, porém, os motivos se misturam. Não haveria também orgulho nacional na iniciativa de Macpherson, desejoso de mostrar o glorioso passado poético da sua terra; e, uma vez aceita a fraude, interesse financeiro, pois graças a ela pôde passar de modesto professor da roça a homem público em boa posição? E em todos os casos (salvo talvez no primeiro, onde pode reinar a *má-fé* pura e simples) encontramos a provável tendência para simular, já referida.

São todos os fatores enumerados, desde a perda da informação certa sobre um autor, até a falsificação consciente de originais, que levam à necessidade de determinar a autoria em grande número de casos, sendo que, todavia, nem sempre é possível chegar à certeza. Antes de conceituar e analisar as técnicas adequadas, vejamos de mais perto dois dos exemplos aludidos de fraude literária, para melhor ilustração.

OS CANTOS DE OSSIAN

James Macpherson (1736-1796) publicou anonimamente, em 1760, alguns poemas, alegando serem tradução de antigos cantos gaélicos, isto é, celtas, conservados na tradição oral das Terras Altas da Escócia. Estimulado pelo êxito e o apoio de críticos famosos, como Blair, além de amparado por uma subscrição para colher mais material, publicou em 1762 um poema épico, *Fingal* alegando ser a tradução dum velho bardo cego do século III, Ossian, filho de Fingal, herói tradicional das Terras Altas. Em 1763, publicou *Temora*, ainda mais longo, seguido em 1765 pelas *Obras de Ossian*. Desde o começo surgiram dúvidas e mesmo contestação quanto à autenticidade de tais poemas, chegando alguns a achar que eram inteiramente escritos por ele; Macpherson prometeu então publicar os textos colhidos diretamente em gaélico da tradição popular, mas acabou morrendo sem o fazer. Em 1807 foram revistos e publicados por Ross, que destruiu os originais, impedindo, para todo o sempre, a certeza plena quanto ao problema.

As obras de Ossian tiveram êxito espetacular, deram nome e fortuna a Macpherson, espalharam-se

por toda a Europa e influíram decididamente no advento do Romantismo, originando a moda da poesia “primitiva”, melancólica e pitoresca. A polêmica relativa à sua autenticidade só se resolveu em parte no fim do século XIX, com os trabalhos de Macbain e Stern, pelos quais se prova que o texto de Macpherson é em grande parte fruto da sua imaginação, por motivos como os seguintes: (1) inúmeras reminiscências de Homero, Milton e os Profetas; (2) confusão de dois ciclos diferentes de epopéia céltica — o ulsteriano e o feniano; (3) o texto publicado por Ross, que deveria corresponder aos originais todos, corresponde apenas à metade das traduções inglesas, faltando pois abono para a metade da alegada obra de Ossian; (4) no texto gaélico de 1807 o poema *Temora* é muito diferente do publicado em 1763; (5) os mss. gaélicos, que representam supostamente o registro da tradição oral, estão cheios de erros redigidos numa língua artificial; (6) os nomes de Morvem e Selma são inteiramente inventados por Macpherson (Art. “Scottish Literature”, *Encyclopaedia Britannica*, v. XX, 1952). Em resumo: “A opinião comum é que, embora baseada em parte sobre fragmentos autênticos, orais ou escritos, a tradução não é uma transcrição genuína de originais antigos” (Noedleman

and Otis, *English Literature*, v. II, p. 421). Um escritor mais drástico chegou a dizer, pitorescamente, que nas poesias de Ossian a sexta parte é da tradição e o resto de Macpherson...

POESIAS DE CLOTILDE DE SURVILLE

Foram publicadas em 1803 por Vanderbourg e tiveram êxito, mas surgiram desde logo dúvidas quanto à autenticidade. Tratava-se de mss. copiados pelo Marquês de Surville, fuzilado em 1798 por estar a serviço de Luís XVIII. Dizia ele, mais ou menos, que os originais estavam no Arquivo do seu castelo, onde os descobrira, mas fora obrigado a queimá-los com outros papéis de família para evitar complicações com os revolucionários. O interesse residia no fato de a poetisa, que vivera no século XV, demonstrar grande modernidade, aparecendo como precursora de desenvolvimentos poéticos posteriores; tão renovadora era a sua arte — alegava o Marquês — que despertara ciúmes dos escritores do tempo, com os quais estava ligada por relações de amizade. Desde o primeiro instante, porém, a análise de estilo mostrou que os poemas eram anacrônicos —

o que se foi confirmando por análises posteriores, e afinal com docs. históricos. Mas durante cerca de 50 anos andaram pelas antologias e tiveram voga apreciável.

Crítérios para demonstrar a falsidade: referências internas impossíveis, como a satélites de Saturno, descobertos apenas nos séculos XVII e XVIII, bem como a Lucrécio e Anacreonte, ignorados ao tempo da suposta composição; traços estilísticos e métricos que só apareceram na literatura francesa depois do século XVII, como alternância de rimas masculinas e femininas, ausência de hiato etc.; pastiche visível de poetas do século XVIII, como Berquin e Voltaire; incongruências históricas, como o fato de o marido da poetisa, Béranger de Surville (que realmente viveu e era antepassado do Marquês) ter morrido 20 anos depois da data indicada nas poesias, que são em grande parte consagradas a lamentar a sua morte; e falsidades totais, como o fato de o referido Béranger ser casado com uma senhora chamada Marguerite Chaslin, que nada tinha de literário... (Art. "Surville", *Larousse du 19 siècle*, v. XIV; art. "Surville", de A. Mazon, *Grande Encyclopédie*, v. XX, p. 729.)

Estes exemplos já nos permitem duas verificações: (a) há um problema de autoria que necessita ser resolvido, em muitos casos; (b) há para isto diversos

critérios. Lembremos que a maioria de tais problemas, em literatura moderna, prende-se à questão de saber se determinada ob., ms. ou impressa, foi escrita por um A. conhecido. Mais raramente se vai à descoberta de autores desconhecidos.

De maneira geral, chama-se em pesquisa literária ATRIBUIÇÃO à assertiva de que uma dada obra foi realmente escrita por um determinado A.; ou, por outras palavras, que é de sua autoria. O problema de determinação é, pois, em grande parte, e sob os seus aspectos mais interessantes, um problema de atribuição, que cabe neste passo diferenciar do problema gêmeo de determinação de AUTENTICIDADE.

Embora os problemas de autenticidade não sejam exatamente os mesmos da atribuição, os dois se misturam a tal ponto que será de todo conveniente tratá-los juntos. Devemos no entanto ter em mente o fato de que um problema de atribuição é resolvido quando pudermos responder à pergunta: “Quem escreveu este livro?” Mas a autenticidade requer uma resposta afirmativa a três perguntas: “Esta obra foi escrita pela pessoa que se julga tê-lo feito? Foi escrita no tempo alegado como data da composição? Foi escrita nas circunstâncias e com o intuito alegado?” (Sanders, p. 143).

“As provas a que devemos recorrer, na tentativa de resolver problemas de autenticidade e atribuição, podem ser classificadas em externas, internas e bibliográficas” (Sanders, p. 143), ou, por outras palavras: materiais, externas e internas — o que nos leva a sistematizá-las no seguinte quadro, feito com elementos adaptados de Sanders, p. 142-61:

CRITÉRIOS DE ATRIBUIÇÃO E AUTENTICIDADE

I. Materiais:

1. Existência do ms.
2. Elementos grafológicos
3. Papel
4. Tinta
5. Tipo de composição tipográfica

II. Externos:

1. Históricos e biográficos
2. Testemunho do autor
3. Testemunho de terceiros

1. Referências internas

2. Estilo

3. Provas do texto

I. 1 — Existência do ms.

O principal critério deste grupo é a verificação de existência do ms., quando alegado; se não for apresentado, dá lugar a uma dúvida razoável de que não existe ou é fraudulento. Por não ter querido mostrar os originais dos cantos, isto é, as transcrições de velhos documentos, e o registro da tradição oral, que dizia estarem na base da sua edição, Macpherson deu azo a que se duvidasse da sua autenticidade.

Neste tópico adquire por vezes grande importância a diferença de valor entre autógrafo e apógrafo, pois a existência do ms. é importante, ora para o caso da atribuição, ora para o da própria autenticidade da obra. No problema Clotilde de Surville, os autógrafos resolveriam as duas questões. Noutros, só resolvem uma delas. Sabemos, assim, que as *Cartas chilenas* corriam mss. em Vila Rica no tempo indicado como de sua composição, em cópias (apógrafos); esses mss. provam a sua existência real, mas só o autógrafo provaria a autoria.

I. 2 — Elementos grafológicos

Segundo Dawson, a caligrafia é o mais importante dos critérios materiais, inclusive pela possibilidade de verificar aproximadamente a data, pois o tipo da letra manuscrita varia com o tempo; mas não se obtém aproximação maior de meio século — quando se trata de localização temporal — sem outras provas auxiliares (p. 80).

Quando se trata de identificar o A. pela letra, é preciso ainda considerar que a escrita de uma pessoa varia com a idade ou com a finalidade e circunstâncias em que é traçada. Os rascunhos, as anotações, os originais correntes, as cópias caprichadas podem apresentar profundas diferenças, embora saídos da mesma mão, criando problemas de reconhecimentos. A perícia grafológica — isto é, o exame por um especialista em *grafologia* — poderia em princípio resolvê-los, mas também ela está sujeita a reservas. A atitude de Dawson é pessimista, no caso, enquanto é francamente otimista a de Robert Metcalf Smith, que analisou o caso citado das fraudes do “Major Byron” (*The Shelley Legend*, p. 36-9).

A cautela se impõe ainda mais no caso de comparação de assinaturas com outro autógrafo do mesmo

autor, pois ela tende a assumir caracteres por vezes diversos do resto da escrita. Assim, “a acentuada similaridade entre uma assinatura e outra peça constituiria prova positiva. Mas a diferença, a menos que seja de caráter surpreendente, nada prova em si mesma” (Dawson, p. 85).

I. 3 - Papel

No caso de originais mss. procura-se utilizar o papel como prova, para solver dúvidas como a de saber se ele é do tempo em que vivia o autor alegado. Na realidade, o papel é de pouca utilidade na maioria dos casos, e é de estudo relativamente breve e fácil. Pouca coisa podemos afirmar além de verificações como estas:

— se é feito a mão, e apresenta, portanto, linhas devidas à forma, é anterior ao século XIX, pois a fabrímeccânica só foi iniciada no fim do século XVIII, o papel posterior não as apresenta (deste modo, os apógrafos das *Cartas chilenas*, conservados por Saturnino da Veiga, puderam ser localizados: dois, antes de 1798; um, depois);

— freqüentemente, o papel do século XIX tem data em marca d'água;

— os papéis do século XVIII e fim do século XVII podem freqüentemente ser identificados pela marca d'água.

Mas tudo isso não permite, em geral, identificar mais do que o meio século a que a folha pertence (Dawson, p. 79-80). Além do mais, um forjador pode usar papel coevo da obra cuja autenticidade procura simular, como Ireland nos apócrifos de Shakespeare (Sanders, p. 145).

I. 4 - Tinta

“A tinta comum se torna parda com a idade; daí não se poder executar muito bem uma escrita supostamente velha com tinta moderna.” Os forjadores recorrem a estratagemas que nunca chegam a enganar definitivamente os peritos; mas em todo o caso a sua pesquisa constitui elemento duvidoso (Sanders, p. 144-5). Daí o pessimismo de certos técnicos:

A tinta não tem utilidade alguma, pois até mais ou menos 1800 toda tinta era aproximadamente a mesma, e nenhum esforço de exame microscópico ou análise química nos dirá se uma amostra é velha de cem ou de duzentos anos. (Dawson, p. 80)

I. 5 — Tipo de composição tipográfica

Tratando-se de obra impressa, o tipo de composição tipográfica pode ser elemento ponderável para o caso de fixar a data e, deste modo, surpreender certo tipo de fraudes. Com efeito, sabemos que os desenhos de letras tipográficas foram sendo feitos pelo tempo afora, por tipógrafos inventivos. Basta abrir um volume do século XVII para ver como difere, sob este aspecto, de um impresso contemporâneo. Os tipos mais famosos serviram de modelo para tipos subseqüentes, e são conhecidos pelos nomes dos que os inventaram Elzevir. Aldino, Baskerville etc. Deste modo, sabendo-exemplo, que o chamado “monotipo Bell” foi fundido pela primeira vez pelo tipógrafo assim chamado, na segunda metade do século XVIII, daremos como falso um escrito impresso nele e datado de 1750.

II. 1 — Elementos históricos e biográficos

São os dados fornecidos pelo conhecimento a respeito da vida do autor e da época em que viveu, permitindo-nos esclarecer e mesmo resolver problemas de autoria. No que se refere às *Cartas chilenas*, a descoberta por Luís Camilo de docs. evidenciando a disputa entre Gonzaga e o governador Luís da Cunha Menezes trou-

xe um argumento poderoso a favor da sua autoria, pois certos trechos do poema são quase iguais ao de ofícios de Gonzaga à rainha, denunciando a arbitrária autoridade. Na questão Clotilde de Survilie, pudemos ver que o estudo das condições de vida da suposta autora e a cronologia real de fatos alegados nos poemas pelo forjador foram definitivos para liquidar o debate.

II. 2 — Testemunho do autor

São as informações prestadas pelo próprio autor de uma obra cuja autoria é duvidosa. Imaginemos que dentro de alguns séculos não se saberá quem foi Sênio, autor de *Sonhos d'ouro* e *O Gaúcho*. Mas se os nossos pósteros tiveram em mãos a curta autobiografia de José de Alencar, intitulada *Como e por que sou romancista*, poderão, pelo seu próprio testemunho, identificá-lo como o autor oculto por aquele pseudônimo. Não havendo motivo ponderável contra, semelhante testemunho é sempre uma prova importante.

II. 3 — Testemunho de terceiros

É o caso de uma pessoa autorizada, ou qualificada de qualquer modo para isso, a afirmar que Fulano é autor de determinada obra. Para voltar às *Cartas chile-*

temos o seguinte depoimento de um coevo, que dou e copiou apógrafos do poema, e viveu em Vila tempo de sua composição e divulgação — Frantís Saturnino da Veiga: “E que ao copiar do original esta carta o autor (o dr. Tomás Antônio Gonzaga) dissera que estava reformando o que nela falta; mas não em estado de se copiar.” Isto constitui forte elemento

para presunção de autoria, devido a testemunho de terceiro.

Muitas vezes o testemunho se dissolve numa alusão direta, e por isso mesmo duvidosa, forçando o olhar analítico dos eruditos. Embora saibamos hoje que *O reino da estupidez* é de Francisco de Melo Franco, houve tempo em que isto se ignorou, e ainda paira certa dúvida de colaboração ou mesmo co-autoria. Neste falou-se de José Bonifácio, o Patriarca, mas o cuidado de uma “Epístola” da sua lavra, escrita de a um tal Armindo, em 1785, teria mostrado que este foi o autor, seja ou não Melo Franco, como o que realmente seja.

III. 1 — Referências internas

Dá-se este caso quando no próprio texto o A. se refere à autoria, direta ou indiretamente. Não havendo

prova em contrário, deve-se aceitar o indício como expressão da verdade, mas muitas vezes, no caso das alegações indiretas, o problema se complica.

Exemplo de referência interna direta, encontramos, entre outros, na novela “O filho natural”, onde Camilo Castelo Branco escreve, falando de um personagem que se tornara deputado em Lisboa:

Ser-lhe-ia mais custoso ser honesto, se ensaiasse a fábula de Daniel na caverna dos leões, ali em Lisboa, onde mais tarde se perdeu outro deputado da melhor casta — aquele Calisto Eloi de Silos Benevides de Barbuda que eu chorei na *Queda de um anjo*.

Sendo este o título de um livro seu, caso não soubéssemos quem escrevera “O filho natural”, a clara referência deslindaria qualquer ignorância ou dúvida.

Para termos uma idéia de referência indireta de difícil solução, imaginemos que se perca a informação de que Cláudio Manoel da Costa é o autor do poema *Vila Rica*. Os versos abaixo seriam suficientes para identificá-lo?

...eu já te invoco,

Gênio do pátrio rio, nem a lira

Tenho tão branda já, como se ouvira,

Quando Nise cantei, quando os amores

Cantei das belas ninfas, e pastores.

Vão os anos correndo, além passando

Do oitavo lustro...

Sabemos que ele se refere insistentemente na sua ao Ribeirão do Carmo como “pátrio Rio”, invoas suas ninfas; sabemos que sua obra anterior é grande parte bucólica, e que o poema foi composto de 1770, tendo ele mais de 40 anos (oito lustros seriam elementos suficientes? Em torno de os semelhantes se digladiam os estudiosos.

III. 2 — Estilo

É o mais importante e o mais falacioso dos eletos internos de identificação, só devendo ser usado quem possui a indispensável competência estética. Consiste em decidir sobre a autoria de um texto mediante a comparação do seu estilo com o de outras obras do autor suposto.

No caso, há o seguinte a considerar:

1) O estilo é uma característica pessoal, sendo a maneira por que um autor se utiliza da língua, que é a todos.

2) Mas é, também, próprio de uma época, de um grupo, de uma escola. No caso das *Cartas chilenas*, há disputas de atribuição pelo estilo que batem sempre na dificuldade apresentada pelo fato de haver traços estilísticos comuns a Gonzaga, Cláudio e mesmo Alvarenga. Procura-se, então, ver estatisticamente para onde pendem os traços, e muitas vezes tem-se de chegar à conclusão de que as atribuições são arbitrárias, pois os três poetas, vinculados a uma mesma estética, trocando idéias, admirando-se mutuamente, escrevem muitas vezes de maneira bem aproximada no que se refere a particularidades de linguagem e imagem.

3) O estilo de um escritor pode ser influenciado por outro, gerando confusões, como é o caso sabido de Gonzaga, mais moço e admirador de Cláudio.

4) A semelhança pode ser devida a pastiche bem-feito.

5) A avaliação das semelhanças pode repousar sobre critérios demasiado subjetivos — o que os torna, seja dificilmente comprováveis, seja deformadores da realidade. Daí utilizarem-se certos métodos objetivos, como o estudo estatístico do número de palavras por período ou a freqüência e natureza da pontuação, me-

diante os quais Arlindo Chaves atribuiu a Gonzaga a autoria das famosas *Cartas*.

III. 3 — Provas do texto

Sob esta rubrica se reúnem os elementos de vários tipos — históricos, biográficos etc. — que, em vez de serem coligidos para esclarecerem o problema, são assinalados no próprio texto da obra. Nas *Cartas chilenas*, são as referências à pendência com o Governador, à construção da cadeia, aos festejos pelo casamento dos infantes etc. Estes indícios internos só adquirem sentido, as mais das vezes, quando correlacionados a documentos.



<http://groups.google.com/group/digitalsource>

http://groups.google.com/group/Viciados_em_Livros

LIVRARIA HUMANITAS

Av. Prof. Luciano Gualberto, 315

Cid. Universitária

05508-900 — São Paulo — SP — Brasil

Tel: 3091-3728 / 3091-3796

e-mail: livrariahumanitas@usp.br

HUMANITAS — DISTRIBUIÇÃO

Rua do Lago, 717 — Cid. Universitária

05508-900 — São Paulo — SP — Brasil

Telefax: 3091-4589

e-mail: pubfflch@edu.usp.br

<http://www.fflch.usp.br/humanitas>

Ficha técnica

Mancha 9x15cm

Formato 12x18cm

Tipologia Garamondi 3 e DeVinne BT

Papel miolo: off-set 75 g/m²

capa: cartão 250 g/m²

Impressão e acabamento Gráfica da FFLCH

Numero de páginas 114

Tiragem 2000 exemplares