

# INTRODUÇÃO À EDÓTICA



SEGISMUNDO SPINA  
(Da Universidade de São Paulo)

# INTRODUÇÃO À EDÓTICA

*(Crítica textual)*

CIP-Brasil. Catalogação-na-Fonte  
Câmara Brasileira do Livro, SP

S739i Spina, Segismundo, 1921-  
Introdução à edótica: crítica textual. São Paulo, Cultrix,  
Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

Bibliografia.

1. Crítica de texto 2. Filologia I. Título.

77-1147

CDD-801.959  
-410

Índices para catálogo sistemático:

1. Crítica textual : Literatura 801.959
2. Ecdótica 801.959
3. Filologia 410

EDITORA CULTRIX  
SÃO PAULO

EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

## PRIMEIRA PARTE

### INTRODUÇÃO

#### I. CONCEITUAÇÕES PRÉVIAS. A Paleografia, a Epigrafia, a Diplomática, a Edótica.

No século XVIII, e ainda ao tempo de João Pedro Ribeiro — o verdadeiro fundador da ciência diplomática em Portugal com as suas *Dissertações cronológicas* (5 v., Lisboa, 1810-1836) —, os manuais de paleografia e diplomática faziam distinção entre *memória*, *monumento* e *documento*. Por *memória* entendiam todo objeto ou artefato que, desprovido de inscrição, visasse a perpetuar uma lembrança: uma coluna, uma pirâmide, um arco triunfal, uma árvore plantada, uma edificação. O Mosteiro da Batalha foi erguido, por ordem de D. João I, como *memória* do triunfo português sobre Castela no encontro de Aljubarrota; o templo dos Jerônimos, em Belém, constitui uma memória do descobrimento da Índia, como a estátua equestre na Praça do Comércio em Lisboa uma *memória* do rei D. José. Os *monumentos* e os *documentos*, porém, providos de inscrição, diferem entre si pela matéria: os primeiros — em metais, pedras ou madeira (materiais duros); os segundos — em papiros, peles de animais ou papel (materiais moles). São monumentos as moedas, as medalhas, as inscrições lapidares; as moedas, destinadas ao intercâmbio comercial; as medalhas e as inscrições lapidares, destinadas à conservação, em breves palavras, da memória de alguém ou de algum sucesso importante. Tais monumentos tiveram sua ciência própria: *Numária*, o estudo das moedas; *Numismática*, das medalhas; e

*Lapidária*, das inscrições. Hoje, entretanto, o termo *Numismática* emprega-se indiferentemente para o estudo das moedas e das medalhas.

Daqui decorre também a distinção entre as duas ciências: a *Epigrafia*, que se ocupa da leitura e interpretação das inscrições antigas em monumentos, isto é, em material durável (metal, pedras, madeira); e a *Paleografia*, estudo das antigas escritas e evolução dos tipos caligráficos em documentos, isto é, em material perecível (papiro, pergaminho, papel). Todavia, as inscrições em cerâmica, naturalmente porque gravadas estando a matéria ainda em estado de fusão, pertencem ao domínio da Paleografia.<sup>1</sup>

Os documentos, também denominados vulgarmente *códices* ou *manuscritos*, classificam-se em *documentos particulares* e *documentos públicos*.<sup>2</sup> É um *documento particular* quando, exarado com o fim de conservar o direito de alguém, nele não interveio qualquer pessoa pública (um testamento, uma doação, uma procuração, um requerimento, um contrato de compra e venda etc.); se exarado oficialmente por pessoa pública, tem o nome

(1) A Paleografia coloca um problema de ordem cronológica: se seu objeto são as escrituras antigas, qual o seu limite histórico, isto é, a partir de quando uma escrita começa a ser antiga? Responde Alphonse Dain: "Parece que o limite deva aproximar-se o mais possível da época em que vivemos. Pois as escrituras — ao menos as escrituras manuais — mudam muito rapidamente, e por isso se tornam objeto de história" ("Introduction à la Paléographie", *L'Histoire et ses méthodes* [Bruges, Gallimard, 1973], p. 529). Não é da mesma opinião Jean Glénisson: "A Paleografia lhe é inútil [a uma nova variedade de historiadores], salvo para o séc. XVI e primeira metade do séc. XVII: após 1650, qualquer escrita pode ser decifrada sem aprendizado especial. Podemos, é verdade, conceber uma diplomática do ato moderno e contemporâneo. Seria ela necessária, de vários pontos de vista. Mas não sentimos sua falta, porque temos um conhecimento direto, íntimo, por assim dizer, dos documentos da administração atual, que, no essencial, há mais de um século e meio que não variam sua forma." (*Iniciação aos estudos históricos*, São Paulo, Difel, 1961, p. 148).

(2) O sentido primitivo da palavra "documento" — diz Robert Marichal transcrevendo uma definição de Antoine Furetière, escritor e dicionarista francês do séc. XVII — é "o instrumento ou ato autêntico pelo qual se prova o seu direito". Das duas idéias contidas na definição (a de instrumento como "texto" e a de "autenticidade"), a segunda tendeu a prevalecer sobre a primeira, a ponto de no curso do séc. XIX documento chegar a significar "os vestígios deixados pelos pensamentos e pelos atos dos homens do passado" (cf. "La critique de textes", *L'Histoire et ses méthodes*, p. 1247).

de *documento público*; neste caso, ou é um *diploma* — se dimana diretamente do soberano, da sua imediata autoridade, ou de um alto magistrado (licenças e alvarás régios, patentes, mandados, éditos, que levam o selo de armas do soberano); ou uma *carta* — nos demais casos (forais, cartas conselhias, senhoriais, etc.).<sup>1</sup>

Se eliminarmos os documentos que não visam à preservação de um direito qualquer, tais como as cartas missivas (entre entidades públicas ou particulares), e os chamados simplesmente *escritos* (como minutas, relatórios, memórias, documentos contábeis, etc.), os demais documentos são rotulados via de regra de documentos jurídicos, cuja legitimidade ou grau de probabilidade como genuínos ou suspeitos é objeto da ciência *Diplomática* ou *Diplomatística*.

E já aqui estamos em condições de estabelecer outra diferença: se a *Diplomática* tem como objeto o documento público e privado, a *Edótica* interessa-se sobretudo pelo documento literário. Entretanto, atualmente a Diplomática restringe-se ao estudo dos documentos das chancelarias, documentos histórico-jurídicos — régios, pontifícios, consulares. Isto é, aos documentos propriamente diplomáticos, que se distinguem dos documentos comuns pelo fato de estes não estarem vazados no formulário conveniente. Theodor Sickel, o fundador da diplomática moderna, definia o documento diplomático, isto é, no seu sentido específico, como "um testemunho escrito de um fato de natureza jurídica, coligido com a observância de certas formas determinadas, destinadas a conferir-lhe fé e dar-lhe força de prova".<sup>2</sup>

(1) O *diploma* (com a prosódia paroxítona de origem latina, *diplōma*) é termo grego (δίπλωμα) que significa "coisa dobrada em duas", forma que assumia antigamente o documento assinado por alto magistrado, entre os romanos, uma espécie de passaporte ou salvo-conduto, que facilitava o trânsito e as diligências de um mensageiro ou de pessoa que viajasse para negócios do Estado.

Ainda que não devamos confundir *diploma* com *carta* (veja-se que Alexandre Herculano, nos *Portugaliae Monumenta Historica*, distingue as duas formas de documento dedicando um dos volumes à transcrição de diplomas — *Diplomata* —, e outro à transcrição de cartas — *Chartae*), há quem considere como genérico o termo *diploma*, designando com ele tanto o documento exarado pelo rei como aquele que não o é (*Carta*).

(2) Ap. Cesare Paoli, *Programma scolastico di paleografia latina e di diplomatica*, Firenze, Sansoni, 1898, III, p. 2. Ver, adiante, *Apontamentos diplomáticos*.

Voltada para o estudo do documento, o campo da Diplomática é, entretanto, muito mais amplo do que o da *Paleografia*. Tem esta como objeto apenas o estudo da escritura dos documentos e sua interpretação; ao passo que a Diplomática consiste no estudo de todos os caracteres externos do documento — a matéria escriptória, os instrumentos gráficos, as tintas, os selos, as bulas, os timbres, inclusive a letra, a linguagem, as fórmulas —, isto é, numa crítica formal dos documentos, visando com isso a determinar o grau de autenticidade dos mesmos.<sup>1</sup> Os procedimentos diplomáticos, com a finalidade de verificar a falsidade dos documentos, são, porém, muito antigos, mas a Diplomática só se constitui como ciência nos fins do séc. XVII e princípios do séc. XVIII, quando da acalorada polémica entre as congregações religiosas (beneditinos e jesuítas) sobre a legitimidade de diplomas papais em que se concediam privilégios especiais àquelas congregações.<sup>2</sup> Ao tempo dos humanistas a preocupação dominante era o encontro de obras dos antigos escritores gregos e latinos para estudá-las segundo os procedimentos tradicionais da Filologia: comentá-las e interpretá-las. Não dispunham de qualquer preparo paleográfico que lhes permitisse a restituição original dos textos. O Renascimento, e em especial o movimento reformista, foi o verdadeiro responsável pelo florescimento do espírito crítico,

(1) A propósito dos caracteres formais da documentação portuguesa medieval, cons. J. P. Ribeiro, *Diss.* VI (sobre as datas: datas de lugar, de pessoas, datas históricas e de fatos, qualidades das datas, caracteres empregados nas datas, lugar das datas, fórmula e crítica das datas), t. II, 1857, pp. 1-165; *Diss.* IX (sobre os sinais públicos, rubricas e assinaturas), t. III, P. II, pp. 10-36; *Diss.* XIII (sobre a formalidade dos documentos antigos em geral, e especialmente dos notários e tabeliães), t. IV, P. I, 2.<sup>a</sup> ed., 1867, pp. 68-77; *Diss.* XIV (sobre as testemunhas nos documentos antigos), t. IV, P. I, pp. 77-80.

(2) Ao tempo de D. Dinis, o procurador régio Domingos Paez levantava suspeitas sobre documentos da Ordem dos Templários, revelando destreza admirável na aplicação de princípios diplomáticos; a mesma autoridade, do reinado de D. João I, também impugnava uma doação feita à Ordem do Hospital, chegando à conclusão de que “o tal privilégio e Doação nom eram couza nenhuma, que el nom tem Seelo nenhum nem signal publico, mas huma Carta rassa isto é, raspada, com rasuras na escrita, em que foram poer testemunhas mortas, de que á nós nom he memoria, que achou postas em outra Carta: que o Seelo que traz nom he seu, antes se mostra que foi tirado de outra Carta e posto em esta, e coseram-no com hum panno em tal maneira que sse pom e tiram quando querem. (Cf. J. P. Ribeiro, *Diss.* XV, t. IV, P. I, p. 9 e notas).

que logo derivou em paixão pela autenticidade dos textos, paixão esta que desencadeou nos séculos subseqüentes verdadeira “guerra diplomática”, suscitando assim os primeiros manuais e tratados das ciências documentais — a *Diplomática* e a *Paleografia*. Jean Mabillon, da Congregação beneditina de S. Mauro na França, é o corifeu da Diplomática, publicando em 1675 um Discurso Preliminar intitulado *Propylaeum antiquarium*, com uma exposição sobre as regras para julgar da autoridade e genuinidade dos documentos, trabalho ampliado seis anos depois, em 1681, na sua obra capital *De re diplomatica*; em 1708 é outro beneditino, Bernard de Montfaucon, que, dirigindo as suas pesquisas sobre textos gregos, publica a *Palaeographia graeca*, pondo em voga o termo inventado para designar a ciência das escrituras antigas.

Se a Diplomática, nestes séculos de acesa polémica em torno da suspeição dos documentos exarados pela alta dignidade eclesiástica, se applicava preferentemente ao exame da autenticidade dos diplomas religiosos, posteriormente, terminadas as brigas em torno desse problema, a Diplomática passou a preocupar-se com o estudo dos documentos em geral, públicos ou privados. E neste sentido de crítica formal dos documentos, a *sigilografia* ou *esfragística* (estudo dos selos, dos timbres, das marcas, dos sinetes, dos carimbos) é disciplina auxiliar, não só da Arqueologia, como também da Diplomática.<sup>1</sup>

A Diplomática — como dissemos — difere da Edótica porque esta se applica quase exclusivamente ao texto literário; mas, se este mesmo texto, documento que é, envolve problemas de legitimidade material (falso ou verdadeiro), teremos entre tanto de recorrer aos procedimentos da análise diplomática para determinar o grau de suspeição. Por esta razão devemos distinguir entre *genuinidade* e *autenticidade* de um texto. Um texto pode ser legítimo, autêntico, mas não genuíno. Suponhamos a 1.<sup>a</sup> edição de uma obra: ela é autêntica, legítima (isto é, não é falsa) porque saiu em vida do autor e foi supervisionada por ele. Acontece que nem sempre a 1.<sup>a</sup> edição corresponde ao desejo do autor, que nela encontra falhas e coisas que já não condizem com o seu espírito. Assim: uma edição

(1) Relativamente à esfragística portuguesa, ver a substancial *Dissertação* III de J. P. Ribeiro, t. I, 1860 (sem indicação da edição), pp. 83-149. Para a Sigilografia em geral, cons. o belo estudo de Yves Metman, “Sigilographie et marques postales”, *L'Histoire et ses méthodes*, pp. 393-446.

*ne varietur* é uma edição definitiva, saída conforme os desejos do autor; talvez seja ela a 4.<sup>a</sup> edição. Esta 4.<sup>a</sup> edição é genuína, mas as três primeiras não o são, embora sejam autênticas, legítimas. O estabelecimento da genuinidade de um texto é tarefa da Filologia; mas a determinação da sua autenticidade (verdadeiro ou falso) compete propriamente à Diplomática, da qual se serve a Filologia como uma de suas disciplinas auxiliares. Suponhamos que se descobrisse em Portugal um papiro do século XIII com cantigas trovadorescas; ou que alguém dissesse haver encontrado um foral manuscrito em *capital rústica*. Ora, tais documentos seriam considerados falsos, uma vez que o papiro deixara de ser matéria escriptoria desde princípios do século XI;<sup>1</sup> e a capital rústica, se usada na Espanha, nunca foi tipo caligráfico utilizado em Portugal. Só à Diplomática compete tal verificação.

## II. A CODICOLOGIA. O livro manuscrito e suas formas; a matéria subjetiva da escritura: o papiro, o pergaminho, o papel. O artesanato bibliográfico e o *Scriptorium* medieval.

O estudo, ou propriamente a técnica do manuscrito, que em outros tempos pertenceu ao campo da Paleografia e da Diplomática, hoje está se desligando delas e constituindo um conhecimento à parte, com a denominação de *Codicologia* (em alemão *Handschriftenkunde*).

↳ A Codicologia é atinente exclusivamente ao conhecimento do material empregado na produção do manuscrito (*Scriptoria*) e das condições materiais em que esse trabalho se verificou; a comercialização do manuscrito, entretanto, é aspecto que não pertence ao âmbito puramente tecnológico da disciplina em questão.<sup>2</sup>

(1) A última aplicação do papiro se fez numa bula papal de 1022 (V. Douglas C. McMurtrie, *O livro: impressão e fabrico*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 27).

(2) Ver Jorge Peixoto, "Notas sobre os manuscritos", Douglas C. McMurtrie, *obra cit.*, p. 85. A Codicologia, que tem sob seu domínio toda a produção manuscrita medieval, já vai fixando seu campo de conhecimento: procurando situar no tempo e no espaço os manuscritos, determinar as características regionais desta ou daquela

A comunicação através da escrita conhece duas tradições: a *tradição manuscrita*, que vem de épocas imemoriais até o aparecimento da imprensa no século XV; e a *tradição impressa*, a partir daí até os nossos dias. As formas fundamentais do texto escrito podem ser representadas pelo *Volume*, pelo *Códice* e pelo *Livro*, sendo os dois primeiros pertencentes à *tradição manuscrita*.

O *códice*, antepassado do livro impresso, deriva do latim *codex, cis* (ou *caudex, cis*), tronco de árvore; da madeira se faziam tabuinhas (*tabulae*), que, cobertas de cera, podiam receber a escrita; amarradas pela margem, à moda dos livros atuais, formavam os *códices*; mais tarde os livros passaram a ser feitos de papel ou pergaminho, mas a designação de *codex* permaneceu. Ainda antes da introdução do uso do papiro em Roma na altura do século III a.C., os romanos conheceram a utilização do *liber*, película que se situa entre a casca e o cerne do tronco, para o fabrico do livro.<sup>1</sup> Mas o mais importante dos produtos vegetais foi sem dúvida o *papiro* (gr. *πάπυρος*), planta ciperácea semelhante ao junco, de cujo caule se tiravam lâminas de sua largura, que, justapostas e sobrepostas perpendicularmente, depois comprimidas e alisadas, formavam a folha — que os gregos denominavam *carta* (*χάρτης*).<sup>2</sup> Dada a forma de rede que tais folhas apresentavam pelo seu preparo, receberam também o nome de *plagulae* (diminutivo de *plaga*, "rede para armadilha", e, por extensão, "cortina de leito", "de liteira", "lar-

escola, deste ou daquele centro de artesanato bibliográfico (*Scriptoria*), a identidade do copista, do decorador, a Codicologia estuda a qualidade e a preparação do pergaminho, a natureza e a origem do papel, a composição das tintas e das cores utilizadas na decoração, os mínimos detalhes da encadernação (dimensão, composição dos cadernos), modos de numeração, entrelinhamento, colunas, margens, reclamos, dimensões das letras, os motivos iconográficos, a própria escritura. A respeito, cons. Gilbert Ouy, "As Bibliotecas", *L'Histoire et ses méthodes*, pp. 1061-1108.

(1) O verbo *delibrare*, de origem rústica, significa "descascar".

(2) A folha, portanto, era uma rede de lâminas de papiro, razão por que os latinos lhe deram o nome de *página*, termo originariamente da agricultura, onde significa "latada", "rede de paus ou de folhas" para sustentação da parreira (da raiz do vergo *pango*, "fixar", "plantar"). O vocabulário ligado à história do livro extraiu muitos termos da atividade agrícola. *Exarar*, na acepção de "escrever", também está ligado ao labor do campo: de *arare*, "cavar", "sulcar", saiu o termo *exarare*, "desterrar", "cavar" profundamente como se cavavam sulcos na cera para escrever.

gura do pano”, “página”, “folha”). Em virtude da falta de resistência da membrana, traçava-se apenas de um lado um retângulo com linhas feitas por uma régua, onde se escrevia; e as folhas assim preparadas eram ligadas com cola sucessivamente, uma ao lado da outra. Na época de Plínio já se compravam rolos com folhas coladas ou presas.

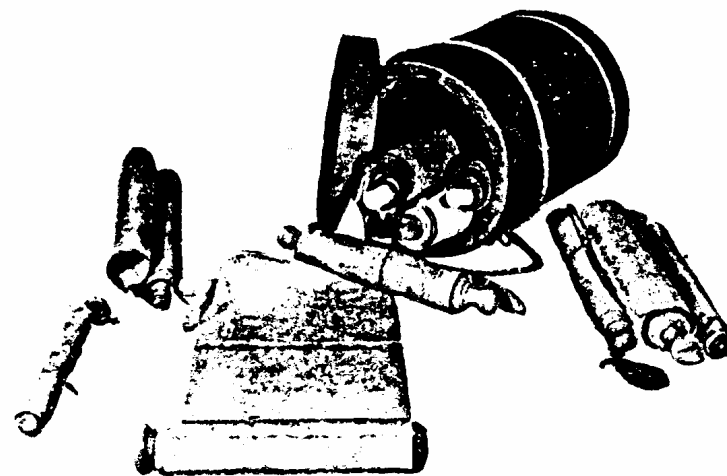
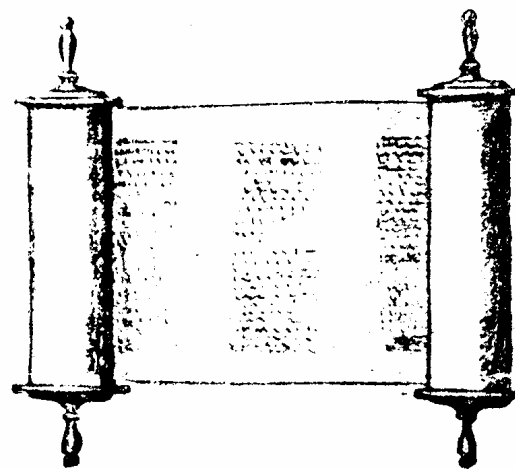
Nestes rolos ou *volumes*, denominados *rotulus* ou *volumen* (do verbo *volvere*, “enrolar”), se escreveram as obras gregas e latinas; claro que obras volumosas como a história de Tucídides ou os poemas homéricos não poderiam ser escritas num só rolo, pois demandariam nada menos de 80 a 90 metros e tornariam o volume compulsável para a leitura.<sup>1</sup> Tais rolos eram divididos em rolos menores, *libri*, em cujas extremidades (ou apenas numa delas) se adaptava uma vareta de madeira ou de osso (gr. *ὀμφαλός*, lat. *umbilicus*), em torno da qual se enrolava o manuscrito.<sup>2</sup> A folha era reforçada nas extremidades para receber as varetas; a página inicial reforçada recebia o nome de *protokollon* (protocolo), e a última, *eschatokollon* (escatocolo). O ato de ler consistia em segurar o rolo com a mão direita e, à medida que se lia, desenrolava-se o manuscrito ao mesmo tempo que a mão esquerda ia enrolando de novo a parte lida. “Chegar até a vareta” significava que a obra estava lida; daí as expressões *evolvere volumen*, *explicare volumen* (propriamente “desenrolar o volume”), *ad umbilicum pervenire*, *adducere* (“chegar até ao umbigo”) significarem que a obra foi lida até o fim. O rolo ou *volumen* foi vigente até o século V da Era Cristã, muito embora o uso literário do *códice* pudesse remontar até o século I da mesma era.<sup>3</sup>

Se o papiro já se conhecia na Grécia desde o 2.º milênio, e começara a florescer desde o século VII a.C., somente do início

(1) A denominação *rotulus* para o volume era do latim vulgar, diminutivo de *rota*; o diminutivo clássico era *rotula*. Daí *rotulare*, “enrolar”; o fr. *rôle* origina-se de *rotulum*, “rolo”, “volume”. Também se denominava *rotulus* qualquer rodinha de papiro ou madeira que contivesse uma inscrição em forma de registro; o fr. *contrôle* vem de *contre-rôle*, isto é, uma nova página de registro, usada na contabilidade, para servir de conferência. Daí *controlar*, “verificar”, “conferir”.

(2) Nas extremidades superiores da vareta amarrava-se um pedacinho de papiro com o *index* ou o *titulus* da obra, para indicação do seu conteúdo. A denominação *umbilicus* referia-se propriamente às extremidades da vareta, que sugeriam a forma de um botão.

(3) Collomp, ap. A. Millares Carlo, *Paleografía española*, Barcelona, Labor, 1929, I, p. 316.



FIGS. 1 E 2 — Livro romano. Rolos de pergaminho e seu cofre, séc. I a.C. Os volumes mostram, amarrado nas extremidades, o *index* ou *titulus* da obra.

do período alexandrino (séculos IV, III a.C.) restaram fragmentos. A maioria dos papiros gregos e latinos foi encontrada nas escavações de Herculano; e o seu uso, muito embora já competisse com a utilização da pele animal (o *pergaminho*), começou a escassear em fins do século VIII, desaparecendo dois séculos depois, suplantado pelo pergaminho.<sup>1</sup> É com o papiro, portanto, que se inicia a verdadeira história do livro na Antiguidade.

Ambos os materiais — o papiro e o pergaminho — foram concorrentes desde o século II a.C., pois desde essa época os egípcios, os judeus, os assírios e os persas se utilizavam de peles de animal para escrever.<sup>2</sup> O pergaminho, preparado para receber a escrita, chamava-se — como as folhas de papiro — *membrana pergamina*, *pergamenum*, ou simplesmente *membrana* ou *charta*; e recebia diferentes denominações conforme a sua extração animal: *charta ovina* ou *charta pecora* (de ovelha), *vitulina* (do bezerro), *caprina* (da cabra). Os pergaminhos mais apreciados eram denominados *charta virginea*, feitos de feto de ovelha ou de vitela.<sup>3</sup> A sua superfície era alisada com a pedra-pomes, sendo que os pergaminhos utilizados nos primeiros séculos da Era Cristã eram pintados, de branco ou amarelo; havia também os pergaminhos purpurados.<sup>4</sup> Até o

(1) A denominação “papel do Egito” corresponde à carta, feita do papiro, pois esse vegetal era abundante no Egito e na Mesopotâmia. A interpretação dos mss. em papiro constitui o objeto da *Papirologia*, ciência que desponta em fins do séc XVIII. Ver, a respeito, o artigo de André Bataille, “Papyrologie”, *L'Histoire et ses méthodes*, pp. 498-527.

(2) A denominação de “pergaminho” vem de Pérgamo, cidade da Ásia Menor, cujo rei, Eumenes II, no séc. II a.C., possuía uma extraordinária biblioteca que fazia inveja à de Ptolomeu Epifânio do Egito, razão por que este, de ciúmes, fechou a exportação do papiro para Pérgamo. Aqui então se desenvolveu o uso do pergaminho animal, tornando-se daí um importante empório comercial desse produto.

(3) Os italianos chamam *velino*, os franceses *vélin*, a esse tipo de pergaminho.

(4) Os pergaminhos purpurados, em voga na época imperial, começaram a aparecer em fins do séc. I e já em princípios do séc. IV se tornaram raros. O segredo de sua fabricação perdeu-se no séc. IX. Conta-se que o imperador romano do séc. III Maximino, ao ser confiado ao seu primeiro mestre, ganhou de uma parente um exemplar de Homero escrito em letras de ouro num pergaminho purpurado (S. Reinach, *Manuel de philologie classique*, I, p. 41, n. 2). Entretanto refere Millares Carlo que a arte de tingir de púrpura o pergaminho e sobre ele escrever com tintas de ouro ou prata foi praticada, desde o

século VI se usava o pergaminho apenas para os códices, pois o papiro predominava como material dos diplomas e demais documentos. Com a escassez do papiro pelas dificuldades de importação após o período carolíngio, difunde-se o uso do pergaminho. Este material, entretanto, sempre foi muito caro; daí explicar-se o fenômeno do “palimpsesto”, que consistia em lavar a escrita primitiva da membrana, ou mais freqüentemente raspá-la, para ser reescrita.<sup>1</sup> Por isso mesmo se diz também *rescrito* (lat. *codex rescriptus*), denominação usada pelos paleógrafos dos séculos XVIII e XIX, mas suplantada pelo termo grego. Tal prática foi extremamente funesta porque obras importantes da literatura clássica pagã se perderam, delidos que foram os códices que as continham, para neles se escreverem outras. Isso não sucedeu apenas com o pergaminho, senão também com o papiro e até com os primitivos códices feitos de tabuinhas enceradas. Cícero escreve a Trebatius, seu amigo, que lhe havia escrito sobre um papiro raspado: “Eu espero que você não raspe minhas cartas para reescrever as suas por cima.”<sup>2</sup> Desde o século VII se constata o processo do *palimpsesto*, pois nesta época os árabes, conquistando o Egito, proibiram a exportação do papiro, cuja escassez nos conventos e mosteiros da Europa — seus maiores consumidores — obrigou os notários à utilização do palimpsesto. A falta de material escriptório ocasionou grave crise no artesanato bibliográfico dos séculos VII, VIII e IX, levando ao desemprego uma legião de copistas e demais artistas gráficos; para contornar a escassez do papiro e do pergaminho, surgiu então o triste recurso de raspar obras consideradas sem valor ou desatualizadas, especialmente as de literatura e de direito. Um sínodo de 691 chegou a proibir a aplicação do processo em Bíblias e textos dos Santos Padres; tal proibição, sempre lembrada nos séculos subseqüentes, foi secundada nos fins da Idade Média pelos próprios soberanos, que a fizeram figurar até como fórmula nos juramentos

séc. VI, em várias localidades da Europa; e que na Alemanha e na Itália, ainda entre os séculos X e XII, se documentam várias cópias de diplomas imperiais e outros documentos, escritos com letras de ouro sobre pergaminhos purpurados (*Obra cit.*, I, p. 327).

(1) *Palimpsesto* deriva de *πάλλω*, de novo, e *ψήστος*, do verbo *ψήχω*, raspar.

(2) *Non enim puto te meas epistolas delere, ut reponas tuas.* (M. Tullii Ciceronis opera, Patavii, Typis Seminarii, 1753, t. VII, p. 233).



dos Notários.<sup>1</sup> Todos sabemos que a *República* de Cícero se reconstituiu de um palimpsesto do século VII, descoberto em 1822 na Biblioteca do Vaticano. O manuscrito foi raspado para nele ser reescrito o *Comentário de Santo Agostinho aos Salmos*. De uma obra de São Jerônimo também se reconstituíram as *Instituições* de Gaio, descobertas em 1816; vários fragmentos do *Digesto*, bem como da *Lex Visigothorum* ou Código de Alarico, foram reconstituições de antigos pergaminhos raspados.<sup>2</sup>

A primitiva documentação portuguesa, portanto, até fins do século XII, está toda em pergaminho. A partir de princípios do século XIII surgem esporadicamente os primeiros documentos exarados em papel. O novo concorrente do pergaminho, o papel, inventado pelos chineses no ano 105 da Era Cristã, só penetra na Europa por volta do século VII, através da Espanha, trazido pelos árabes. Entretanto, só em 1150 é que aparecem os primeiros moinhos de papel na Europa, construídos pelos muçulmanos na cidade de Jativa, no reino de Valência, e pouco depois em Toledo. Por volta de 1270, na cidade italiana de Fabriano, surge o primeiro moinho de papel da Cristandade, cuja perfeição técnica acabou por suplantá-lo, no século XV, não só em qualidade mas em volume de produção, os mercados muçulmanos de Espanha e de Damasco.<sup>3</sup> A indústria imediatamente se espalha pelos demais países da Europa.

Várias disposições do reinado de D. Dinis deixam entrever que no seu tempo o papel já se utilizava na documentação pública, pois, numa lei que promulgou em 1303 e num Regimento que deu aos tabeliães dois anos depois, especifica os tipos de documentos que devem ser lavrados em pergaminho (*coiro*) e os que devem ser em papel. A mesma regulamentação se especifica nas Ordenações de Afonso V no século XV, e nas de D. Manuel no século XVI.<sup>4</sup> Neste reinado já o uso do pergaminho

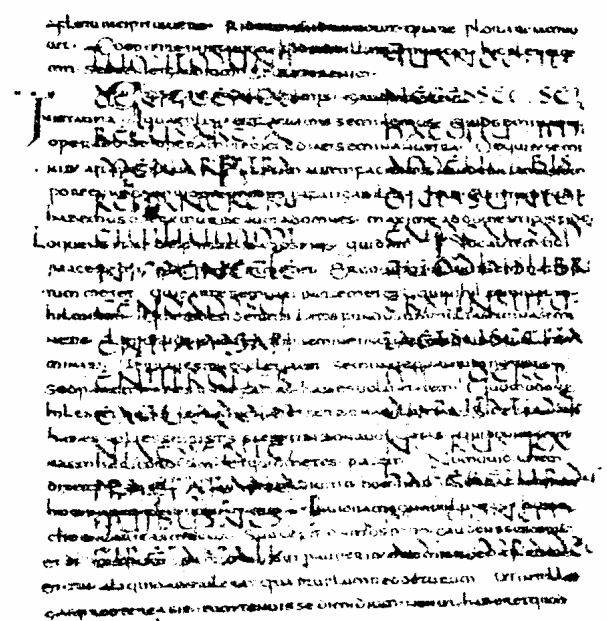


FIG. 3 — Palimpsesto de Cícero. O texto primitivo, em caracteres maiores, não fora devidamente raspado, permitindo com certo esforço a sua leitura.

(1) Um excuro bem desenvolvido e muito informativo sobre o processo do palimpsesto encontra-se na obra de José Barbosa Mello, *Síntese histórica do livro*. Rio, Ed. Leitura, pp. 128-134.

(2) O palimpsesto não ocorreu apenas com livros, mas também com gravações de moedas que foram novamente cunhadas, e até com inscrições em lápides, sobre as quais aparece gravada outra epígrafe.

(3) V. Douglas McMurtrie, *obra cit.*, pp. 68-69.

(4) Segundo João Pedro Ribeiro, o mais antigo original encontrado em papel data do reinado de Afonso IV, filho de D. Dinis, uma Provisão expedida em nome da Infanta D. Branca (esposa destinada

ficava restrito às Cartas, para as quais a Chancelaria fornecia o material, ficando o emprego do papel reservado aos processos e demais documentos forenses.

As formas fundamentais do livro no período manuscrito — como vimos — foram os *rolos* (ou *volumes*) e os *códices*, confeccionados em papiro ou pergaminho. O papiro, em virtude de sua consistência, não propiciava a escrita dos dois lados; e raros são os volumes que se apresentam escritos na frente e no verso, razão por que tais rolos se denominam *anopistógrafos*, isto é, não escritos atrás; o volume que contivesse escrita no verso recebia o nome de *opistógrafo*. Com o pergaminho, que era primitivamente anopistógrafo, ocorreu a primeira grande conquista gráfica: passou ele a ser escrito nas duas faces, deixando assim de ser enrolado para constituir o volume e dando nascimento ao códice. O *codex* semelhante assim ao livro de hoje; entretanto o livro moderno pode ser de tamanho reduzido, ao passo que o de pergaminho não era dobrado nem cortado em folhas pequenas, o que significa que os *códices* são *livros grandes*, in-fólio, isto é, “em folhas”, no tamanho da folha. “Embora escritas nos dois lados as folhas do pergaminho, conservou-se até o fim da Idade Média o hábito de apenas numerá-las no reto, o que significa que a noção de página somente aparece no fim desse período.”<sup>1</sup>

O instrumento da escrita variou de acordo com a matéria empregada: para as tabuinhas enceradas os romanos se utilizavam do *stylus* ou *graphium*, de metal ou de osso; para o papiro e o pergaminho, utilizavam o *calamus*, pena feita de caniço, e seu uso começou a escassear por volta do século VII, suplantado pela pena de ave, especialmente a do pato. Eram instrumentos auxiliares as sovelas, a régua, a esponja e o raspador; com as sovelas se fixavam as extremidades da folha sobre a mesa para se traçarem as pautas com a régua; o raspador destinava-se às rasuras, e com a esponja molhada se apagavam as linhas escritas — e com facilidade, pois a tinta *romana*, feita

a D. Pedro I) datada de 4 de nov. de 1334. Entretanto, num documento existente no Cartório da Fazenda da Universidade de Coimbra, datado de 1288, já se alude a uma carta escrita em *polgaminho de papilo*; e num diploma de doação de D. Dinis se faz menção a duas Cartas, uma lavrada em *purgaminho de coiro*, outra em *purgaminho de papel*. (*Diss.* XI, t. IV, pp. 48-49).

(1) Wilson Martins, *A palavra escrita*, São Paulo, Anhembi, 1957, p. 65.

do negro do fumo com goma e água, não tinha fixadores; tratava-se de uma tinta moída; ao passo que a tinta utilizada mais tarde na Idade Média se fazia por infusão, preparada com goma, pedra-ume e galha.<sup>1</sup>

O artesanato do livro manuscrito durante a Idade Média, cujo *scriptorium* era uma verdadeira oficina de operários especializados, teve como centros principais os mosteiros e conventos; mas, além dos escribas regulares, que pertenciam à comunidade religiosa, figuravam escribas seculares, contratados para a execução de serviços especiais, tais como a iluminura e a rubricação dos manuscritos. Os compartimentos da oficina, que se situavam geralmente sobre a sala do capítulo, formavam gabinetes individuais com a janela voltada para o claustro a fim de receber a iluminação natural, pois não era permitido o trabalho à noite, bem como a entrada de pessoas estranhas ao serviço. O *armarius* era o funcionário encarregado de prover o *scriptorium* do material e instrumentos necessários, atendendo diretamente aos copistas e iluminadores. Executada a tarefa do copista, o caderno escrito, ou grupo de quatro folhas divididas em oito páginas, passava para um revisor, que fazia a confrontação com o original; daqui o manuscrito se destinava ao rubricador, que se encarregava de inserir os títulos, as epígrafes, as letras capitais ou maiúsculas iniciais e outras notas; finalmente, ao iluminador, se o livro devesse ser decorado com iluminuras e miniaturas. Depois destas operações, estava o livro em condições de ser encadernado.<sup>2</sup> Os *scriptoria* medievais portugueses mais importantes na Idade Média foram o da Sé de Coimbra, o do mosteiro de Lervão e, o mais rico de todos, o dos monges cistercienses de Alcobaça.

Dois são os tipos fundamentais de ilustração dos manuscritos medievais: a *iluminura* e a *miniatura*, designando, aquela, toda e qualquer decoração executada no manuscrito, e esta, apenas uma modalidade de ilustração. A iluminura referia-se a toda sorte de desenhos ilustrativos, especialmente nas margens da folha e com certa profusão de cores; ao passo que a miniatura consistia no desenho de certas letras de fantasia ou

(1) A “galha” é uma resina do carvalho, formada por excrescência da casca machucada.

(2) Ver Douglas McMurtrie, *obra cit.*, pp. 80-81, que reproduz da obra de Falconer Madan, *Books in Manuscript*, a minuciosa descrição de um *scriptorium* beneditino típico.



FIGS. 4 E 5 — Um leitor antigo, lendo um papiro mas enrolando-o incorretamente. — Uma página do Livro de Ester, em hebraico.

simples ornamentos, traçados com uma tinta vermelha composta de *minio* (óxido de chumbo) e *cinábrio* (sulfureto vermelho de mercúrio). A miniatura utilizou-se, mais tarde, de outras cores, além do vermelho original: do azul claro, por exemplo, e, nos manuscritos de luxo, de caracteres dourados ou prateados; o emprego do ouro, cujos miniaturistas recebiam a denominação de *crisógrafos*, foi fruto da influência da arte bizantina, que também atuou na decoração dos vitrais. Até se diz que os vitrais da Idade Média não passam de miniaturas do vidro, da mesma forma por que a miniatura é um vitral em papel.<sup>1</sup> Entretanto, se os vitrais fazem a sua aparição na altura do século XII, as miniaturas remontam até o século VI.

III. APONTAMENTOS PALEOGRÁFICOS. A) *A evolução da escrita*: o greco-romano, o romano e o gótico; em Portugal: o visigótico, a letra carolina, a humanista. B) *A forma mecânica dos documentos*: a pauta, o espaço intervocabular, a paragrafação, a pontuação. C) *A abreviatura*: seus sistemas; as *notas tironianas*. D) *A datação dos documentos*.

#### A) A EVOLUÇÃO DA ESCRITA

Este não é um manual de paleografia portuguesa; entretanto o crítico de textos não pode deixar de conhecer os tipos caligráficos fundamentais vigentes durante a Idade Média, e em especial os acidentes que se foram desenvolvendo no mecanismo da escrita — tais como a pauta, a divisão entre as palavras, a paragrafação, a pontuação, os acentos, as abreviaturas.

Segundo Lecoy de La Marche, que estudou a evolução da escrita ocidental, três períodos podemos distinguir: o *greco-romano*, o *romano* e o *gótico*. O *greco-romano* inicia-se desde época imemorial e vige até o reinado carolíngio no século VIII; esse tipo de escritura caracterizou-se pelo emprego simultâneo das quatro modalidades caligráficas: a letra *capital*, a *uncial*,

(1) Cf. W. Martins, *obra cit.*, p. 110.

a *minúscula* e a *cursiva*; <sup>1</sup> o período seguinte, *romano*, compreende os três séculos posteriores a Carlos Magno (IX ao XI), quando se verifica um predomínio individual da minúscula nos meados do século XII, e no século seguinte se difunde por toda a Europa, num esplendor que permanece até o fim da Idade Média.<sup>2</sup> A letra *capital* era a letra empregada nas inscrições, em moedas, medalhas e selos; a *uncial* e a *minúscula*, utilizada nos códices; e a *cursiva*, nos diplomas e demais documentos. A *capital*, ou inicial, ou ainda capitular, era a letra maiúscula, utilizada nos frontispícios dos códices, capítulos e parágrafos, podendo ser *quadrada*, *redonda*, *elegante* ou *rústica*. Elegante, pela disposição simétrica das linhas; rústica, pelo desenho e certa irregularidade. Não obstante o seu aspecto meio bárbaro, a rústica permaneceu utilizada, ainda em páginas inteiras, até o século IX; mas desde o século VI não se encontram manuscritos inteiros nessa letra, desaparecendo por volta do século XI. A letra *uncial* (assim chamada pelo seu tamanho equivalente a uma onça ou meia polegada) é também maiúscula; mais arredondada e menor que a capital (apenas 9 caracteres da escritura uncial são diferentes da capital: A, D, E, G, H, M, Q, T e V). A uncial compreende também minúsculas, sendo que as letras C, J, K, O, X e Z diferem nas maiúsculas e minúsculas apenas pelo tamanho. A uncial antiga dá lugar, por volta do século VII, a uma uncial com traços acidentais, desaparecendo depois, como a *rústica*, nos fins do século XI. A letra *cursiva*, usada desde o século II a.C., tornou-se escrita popular e largamente utilizada pelos notários e escrivães, que necessitavam de um tipo caligráfico mais rápido e mais corrente na redação de documentos. Do alfabeto uncial deriva a *minúscula*, ou *semi-uncial*; difere da capital pelo tamanho e pela forma; e do cursivo, por ser mais assentada, separada e sem ligações.

Desde o início do reinado carolíngio, entretanto, todas essas modalidades da escritura greco-romana dão lugar à chamada *minúscula carolina*, que se torna dominante nos três séculos que sucedem ao reinado carolíngio; mas é de observar

(1) Cesare Paoli, *Programa...*, I, classifica, pela forma, a escritura desse período em *maiúscula* e *minúscula*; a maiúscula subdivide-se em *capital*, *uncial* e *semi-uncial*; a minúscula, em *cursiva* e *redonda* (p. 3).

(2) *Les manuscrits et la miniature*, ap. W. Martins, *obra cit.*, pp. 50-51.

que a minúscula carolina, já desde o século X, manifesta evidente inclinação para as formas modernas; e no século seguinte evolui, numa verdadeira inversão da sua simplicidade e elegância, para a chamada letra *gótica*, que a partir do século XII segue triunfante pela Europa até a aparição da imprensa, quando, diversificada já na sua evolução com as diferentes particularidades nacionais, degenera em confusão e rebuscamento. O Renascimento, que se caracterizou por uma adesão incondicional ao mundo clássico antigo e postulou um conceito pejorativo contra a Idade Média (identificando a imperfeição com o goticismo), relegou o estilo gótico pela sua profusão de artifícios, e voltou as suas simpatias para um tipo de letra mais simples e mais pura, adequada à cópia dos clássicos latinos; daí a reabilitação da antiga minúscula carolina, que supunham genuinamente romana. O novo estilo caligráfico redundou na chamada escrita *humanística* ou italiana, que entrou pelos séculos seguintes.

Em Portugal os primeiros documentos conhecidos, que não remontam para além do século IX, estão vazados num tipo caligráfico impropriamente chamado *visigótico*, escrita vigente até o século XII, e século XIII na Galiza. Com a influência francesa, em que se destacou especialmente o papel relevante da Ordem de Cluny, introduz-se a escrita *carolina*, por volta do século XI, que suplanta progressivamente a letra visigótica. Diz Oliveira Marques que a chancelaria de Afonso Henriques — a exemplo do que ocorreu na Espanha com a documentação dos reinados de Afonso VI e Afonso VII (1072-1157) — testemunha a utilização do estilo visigótico, do visigótico em transição para o carolino, e do carolino ainda influenciado pelo visigótico. Pelos fins do século XII já aparece em toda a Península Ibérica, acompanhando a Europa católica, a escrita *gótica* na documentação; e no reinado de Afonso III (1245-1297) o gótico triunfa sobre o carolino, predomínio que se mantém evidente até o século XVI, época em que começa a competir com ele a escrita humanista ou italiana.

Resumindo:

GRECO-ROMANO (até Carlos Magno — séc VIII)	<table border="0"> <tr> <td style="vertical-align: top;">capital</td> <td> <table border="0"> <tr> <td>quadrada</td> <td rowspan="3" style="vertical-align: middle;">(nas inscrições — moedas, medalhas e selos)</td> </tr> <tr> <td>elegante</td> </tr> <tr> <td>redonda</td> </tr> </table> </td> </tr> <tr> <td>uncial (de onde deriva a semi-uncial)</td> <td rowspan="2" style="vertical-align: middle;">(nos códices)</td> </tr> <tr> <td>minúscula</td> </tr> </table>	capital	<table border="0"> <tr> <td>quadrada</td> <td rowspan="3" style="vertical-align: middle;">(nas inscrições — moedas, medalhas e selos)</td> </tr> <tr> <td>elegante</td> </tr> <tr> <td>redonda</td> </tr> </table>	quadrada	(nas inscrições — moedas, medalhas e selos)	elegante	redonda	uncial (de onde deriva a semi-uncial)	(nos códices)	minúscula
capital	<table border="0"> <tr> <td>quadrada</td> <td rowspan="3" style="vertical-align: middle;">(nas inscrições — moedas, medalhas e selos)</td> </tr> <tr> <td>elegante</td> </tr> <tr> <td>redonda</td> </tr> </table>	quadrada	(nas inscrições — moedas, medalhas e selos)	elegante		redonda				
quadrada	(nas inscrições — moedas, medalhas e selos)									
elegante										
redonda										
uncial (de onde deriva a semi-uncial)	(nos códices)									
minúscula										
	<table border="0"> <tr> <td>cursiva</td> <td>(nos diplomas e demais documentos)</td> </tr> </table>	cursiva	(nos diplomas e demais documentos)							
cursiva	(nos diplomas e demais documentos)									

ROMANO (sécs. IX-XI)

Com predominância da *minúscula carolina* (que suplanta as modalidades anteriores do *greco-romano*), introduzida em Portugal no séc. XI (*Cluny*)

GÓTICO (a partir de meados do séc. XI)

Em fins do séc. XII penetra na Península Ibérica, triunfando sobre o *carolino* a partir do reinado de Afonso III (1245-1297), vigendo até o séc. XVI, quando passa a competir com a *escrita humanista*.<sup>1</sup>

SIMFRIOR DIMITTE TUA QUO HIC OBRE DEXTRA  
 UIXHAE CEDIDIRAT CUM EFFUSIS IMBRIS AERA

FIG. 6 — Escritura capital romana.

II STATVRQVE POSITVRVMS LADE ROELIACO GI  
 BLSIAMITALOSTHO SILSTACEMIRA FOEDERA

FIG. 7 — Capitais rústicas, dum antigo manuscrito de Vergílio  
 ("testaturque deos iterum se ad proelia cogi  
 bis iam Italos hostis haec altera foedera")

UNDE APPARETA DUER SARI  
 OS DM IANTIXPOS COM  
 MUNESSSE QUOS CONS  
 TETACARITATE ADQABU  
 NITATE ECCLESIAECATHO  
 LICAERECESSISSE

FIG. 8 — Escritura uncial romana.

adille deintur responder

FIG. 9 — Semi-unciais dum manuscrito do séc. VII.

(1) Ver o excelente excuro sobre a paleografia em Portugal, feita por A. H. de Oliveira Marques, *Dicionário de Portugal e do Brasil* (dir. de Joel Serrão), III, "Paleografia", pp. 292-298.

m q (v) r i u p d r f i y a s - d u i d u r n o u l o n b  
 u r i o e p o l ( m ) o k o f f

FIG. 10 — Escritura minúscula romana.

quod nom on d e r r u m ) n p i a x e h e b r a ) c u  
 l i n g u a r i g n i ) z a u h i n o h u r l e n d a r a f e n | m

FIG. 11 — Escritura cursiva romana.

Aud: uita uē at halia uocem currentis populi. Cum  
 z r e f f a a d t u r b a s i n t e m p l u d m u d i t r e g e m s e a n ā  
 s u p e r t r i b u n a l u i x t a m o r e m e t t a n t a t o r e s e t u b a s

FIG. 12 — Carolina primitiva — século IX (Do livro de La Marche — *Les Manuscrits et La miniature*).

Ego solidamque una cum uxore mi  
 Dicitur uoluntatis et uelut incognitum et  
 uariu p h u n o s a r r o n d i a r u o u e a r d e r a d i  
 n o r e d e r i s o r y e i c o n c e d i m a d e c t u s e c m  
 que sit fundatum uerba pauca . mē illo d i  
 quare p a r t e . que est u l a r a i l l u a q u a . I  
 p r e d i c a t i o n e a m m u s t n r u s t e t a b i . T e c a  
 t u s i n g e l a s u p d u c t a u a s i r a d m a r t u i a d  
 u o s s u c c e s s i t a a p e p p a n i o . E t h o c c o n f i r m  
 a s s i m e n t i a m n e m q u a m q u i m u o l u a n s . e i  
 u l e x a n i s i n t u m p t e h o c i n a l i q a m p a u  
 r e a s e t i n s u p d u m m u s e l a s u i n q u a n s  
 e c t e u l e p s q u i i n s u e c t u r e g e r e e t h o c n r  
 l a f a c t u m c o n f i r m a u i . m a s e s a b e t . e .  
 u x o r e m a i n h o c a s s a u m e t i a r m a n n r a s  
 f i c i u s u p p o d e c t a e c t u m a n a m m a i c o f i

FIG. 13 — Escritura visigótica. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

Diz dela Oliveira Marques: "A segregação cultural da Península Ibérica... motivou a persistência da letra visigótica muito para lá da evolução normal que conheceram, além-Pirinéus, as outras escritas nacionais da Alta Idade Média. Excêntrica ao domínio do império de Carlos Magno, a Ibéria — à exceção de Catalunha — manteve o visigótico, em suas várias formas e variantes (*librário e cursivo; semi-visigótico, etc.*), até entrado o séc. XII (na Galiza há ainda exemplos de letra visigótica em pleno séc. XIII)" (*Dicion. de hist. de Portugal e do Brasil, V. p. 296*).

**I**n principio creauit deus celum et  
 terram. Terra autem erat inanis  
 et uacua, et tenebre erant super faciem  
 abyssi: et spiritus domini ferebatur super aquas.  
 Dixitque deus: fiat lux. Et facta est

FIG. 14 — Gótica primitiva — século XIII (do livro de La Marche — *Les Manuscrits et La miniature*).

CRISPVS AVVSTINVS IN IVGVRTINO  
LIBER INCIPIT. LEGE FELICITER.  
D. E. S. E. L. E. H. I. V. A. V.

**F**ALSO QVE  
RITVR DE  
natura sua genit  
humanum quod  
inbecilla atq; eu  
breuis potius for  
te q; uirtute rega  
tur. Nam contra  
reputando neque  
maius aliud neq; prestabilis inuenies  
magisq; nature indultiam hominum  
q; uim aut tempus deesse. Sed dixit atq;  
imperator uite mortalium animus est.  
qui ubi ad gloriam uirtutis uia crassat  
abunde polens potensq; & clarus e; neq;  
fortuna eget. Quippe que probitatem in  
diuitiam; aliasq; bonas artes neq; dare ne  
que eripere cuiq; potest. Sin captus pra  
uius cupidinibus ad inertiam & uolup  
tates corporis pessumdatus e; perniciosa  
libidine paulisper usus ubi per socordia  
uites tempus etas & ingenium defluxe  
natare infirmitas accusatur. Sua quiq;  
culpam actores ad negocia transferunt.  
Quod si hominibus bonarum artium  
tanta cura esset: quanto studio aliena

**D**iv  
ber  
uec  
emalrica. Aquantore  
magam uicem faxemo  
noisso beesteyro ducan  
huia eta dafforando  
Avelo tall he arno ff  
Savbum quantea  
zambo uicem que no a  
senae ihu xpo demull  
ae do meq de junho  
deluxta no alimazet  
tamdo ho duquo de  
sua cafa seu almo

FIG. 15 — Escritura humanista. Fac-símile do início da obra de Sa-  
lústio, *De Bello Iugurthino*, na Biblioteca do Escorial.

Diz dela Millares Carlo: "Importada de Itália, e imitada da  
primitiva carolíngia dos séculos .X e XI, por obra dos renascentistas,  
como reação contra a gótica, conservadora da influência monacal e  
escolástica da Idade Média" (*Paleografía española*, I, 248-249, II  
Lâm. LXIX). Cópia de 1469.

FIG. 16 — Exemplo de letra humanista: Estrema-  
dura, liv. 4, fl. 155 (fragmento). Arquivo Nacional  
da Torre do Tombo.

## B) A FORMA MECÂNICA DOS DOCUMENTOS

Associados ao mecanismo da escrita nos documentos medievais, vão-se desenvolvendo certos acidentes — como a pautação, a divisão entre palavras, a pontuação, os acentos, as abreviaturas —, cujo conhecimento é utilíssimo para a determinação cronológica do documento. O fato, por exemplo, de se manter a distância de meia polegada entre as linhas de um documento (não dos diplomas) denota que tal documento deve situar-se dentro dos primeiros sete séculos do Cristianismo, pois a partir daí a separação reduziu-se para um quarto de polegada, ou três linhas; nos documentos carolíngios, entretanto, nos reinados de Luís o Bom e Carlos o Calvo, até duas polegadas; nos três séculos seguintes a separação vai diminuindo novamente, e já no reinado de Felipe Augusto, em fins do século XIII, reduz-se para um quarto de polegada. Os hífens usados para separação dos elementos da palavra no final da linha são muito raros até o século XII, cujos exemplos são quase todos da Itália; e diferentemente do uso atual, tais riscas eram oblíquas. Se as riscas sobre as quais se escrevia eram vermelhas, denota que o manuscrito é relativamente moderno, pois as de lápis situam o manuscrito entre os séculos XII e XIV; do século VII são as riscas secas, que se faziam com a ponta do compasso — naturalmente sobre pergaminho, que resistia a esse tipo de traçado. Nos documentos portugueses, a separação entre as linhas era tão grande que permitia se traçasse mais uma ou até duas nesse espaço; e as riscas são quase exclusivamente em seco, possivelmente por ter-se apagado com o tempo a tinta do lápis.

Nos códices e diplomas primitivos, até fins do século VIII, praticamente não há espaço em branco entre as palavras; a partir dessa época, mas principalmente nos princípios do século seguinte, começa a surgir, sem regularidade, o espaçamento, bem como o seccionamento da palavra em duas ou mais partes. O intervalo só se praticou, até princípios do século VII, nos finais de parágrafo ou onde o sentido do texto terminava.<sup>1</sup> Os documentos portugueses dos séculos IX, X e XI, em letra gótica, são de difícil leitura, em virtude da separação

dos elementos da palavra ou a união de palavras diversas numa só.

Relativamente ao parágrafo, os antigos documentos representavam-no por um espaço de uma polegada, iniciando a nova linha com minúscula — se o documento é anterior ao século VIII —, e com maiúscula — se posterior a essa época. Muitas vezes se designava o parágrafo mediante uma figura semelhante ao 2 ou ao 5, ou então a pontos de interrogação deitados. Entretanto, nos diplomas e demais documentos, rarissimamente se usam os parágrafos, a não ser no caso das datas e das assinaturas que abrem nova linha.

\* Capítulo importantíssimo mas muito complicado é o da pontuação durante a tradição manuscrita, cujo estudo pertence ao domínio da chamada *estigmologia* (que compreende outros acidentes da escrita como a cedilha e o til). Primitivamente o ponto final foi suprido por um espaço em branco, aumentando-se a letra inicial da nova frase. Entre os séculos IV e VII empregaram-se os seguintes sinais de pontuação:

- um só ponto, no alto, no meio ou embaixo da linha;
- a vírgula;
- um triângulo;
- dois pontos horizontais (...) ou perpendiculares (:)
- ou separados por uma barra (÷);
- três pontos em forma de triângulo (. . .);
- grandes j j consoantes, cada um com dois pontos em cima (j j),

todos sinais para representação do ponto final; a vírgula figurou-se como um sete sem traço (7), os dois pontos como um par de 77. A partir do século IX os amanuenses simplificaram a pontuação, utilizando como vírgula o ponto embaixo, como dois pontos o ponto no meio da pauta, e como ponto final o ponto em cima; esta irregularidade entrou pelos séculos seguintes, e a pontuação como nós a conhecemos só se fixou a partir do século XVII. A exclamação foi representada às vezes por um 0 com ponto dentro ou ao lado, ou ainda com vírgula dentro ou em cima, ou até com acento circunflexo em cima ou entre duas vírgulas; o ponto de interrogação era representado por sinais iguais ao nosso, porém de compleição mais angular. A cedilha, que entre os latinos se colocava sob a letra *e*, denotava o ditongo *æ*; seu uso na parte inferior da letra *c* para

(1) Cf. ainda J. P. Ribeiro, *Diss.* XII, pp. 54-68, e Jesús Muñoz y Rivero, *Manual de paleografía diplomática española*, pp. 111-114, de onde extraímos estes apontamentos.



designar o som fricativo tornou-se tão geral que durante a Baixa Idade Média e até bem depois do Renascimento encontramos cedilhando a letra c sem necessidade (ç, ç). O certo é que em toda a Idade Média, não obstante as regras dos gramáticos gregos e latinos, bem como as recomendações de Santo Isidoro nas suas *Etimologias*, a pontuação foi um verdadeiro caos.<sup>1</sup>

O ponto, às vezes, serviu também para abreviar: *b.* por *bus*, *q.* por *que*. Na escritura gótica usou-se o par de pontos nos *ii* para distingui-los do *n* e do *u*; e desde o século V empregou-se o ponto sobre o *y* para diferenciá-lo do *v*, uso que permaneceu até o fim da Idade Média.

Outros sinais que também se encontram nos documentos medievais para indicar correções no texto escrito — e sinais que ainda hoje se usam como normas de correção tipográfica — são: a linha horizontal para eliminar as palavras supérfluas, a seqüência de pontos sob as letras da palavra que devem ser suprimidas (por ex.: *et non dederimus Bernardino = et dedimus Bernardo*);<sup>2</sup> no caso de haverem omitido alguma palavra no texto, esta era colocada na entrelinha ou na margem com a indicação formada por duas barras paralelas ou cruzadas em forma de *V*, como chamada no lugar em que ela devia figurar.

### C) A ABREVIATURA

A chave da interpretação paleográfica dos documentos medievais reside porém no conhecimento das abreviaturas, cuja profusão se explica em razão da raridade e conseqüentemente do custo elevado do material da escrita. Desde fins da república romana a abreviação começou a tornar-se complicada, chegando a suscitar — sem que tais medidas surtiram efeito — a intervenção do senado e dos imperadores proibindo o seu

(1) Santo Isidoro, nos caps. XVIII-XX de suas *Etimologias*, estuda, segundo os gramáticos antigos do período helenístico, a acentuação e os sinais de pontuação (que ele chama de *positura*); nos caps. seguintes desenvolve com muita informação o sistema de siglas (*notae sententiarum*) usuais até seu tempo, muitas delas criações de gramáticos alexandrinos — como veremos adiante.

(2) Atualmente, entretanto, a seqüência de pontos sob as palavras só se faz quando se pretende indicar que tais palavras, riscadas para eliminação, permanecem válidas.

emprego. A partir do reinado carolíngio, cujas reformas pedagógicas atingiram também os processos caligráficos, o abuso das abreviaturas começou a saturar os documentos, e a moda degenerou de tal forma que nos séculos XII e XIII várias disposições foram baixadas com o intuito de conter o mal. O abuso começou a diminuir à medida que se implantava a utilização da letra cursiva, que não permitia a profusão das abreviaturas; entretanto no Renascimento, quando na sua fase inicial a imprensa procurava imitar os tipos caligráficos da Baixa Idade Média, o hábito das abreviaturas continuou, a ponto de, para as obras jurídicas, serem até publicadas tábuas especiais para leitura das siglas.<sup>1</sup>

As abreviaturas podem classificar-se em a) *abreviaturas por siglas*, b) *abrev. por apócope*, c) *abrev. por síncope*, d) *abrev. por letras sobrepostas*, e) *abrev. por signos especiais de abreviação*, e f) *letras numerais*.

A abreviatura por sigla consiste em representar a palavra pela sua letra inicial: *P* = Petrus, *A* = Augustus, *N* = noster, etc., sendo que o redobro da sigla pode apresentar dois valores: o plural da palavra ou o seu superlativo: *AA* = Augusti, *KK* = karissimus; duas ou mais palavras, que pelo sentido formam um todo, podem também reduzir-se às suas iniciais, e nesse caso é utilizado o ponto em cada sigla: *C.A.* = Caesar Augustus, *D.N.* = Dominus noster. A sigla foi o processo mais antigo de abreviação por supressão ou apócope, e seu uso se manteve durante toda a Idade Média; porém, logo no início verificou-se certa tendência para tornar as siglas mais inteligíveis, acrescentando-se a elas outras letras do vocábulo: *cl*, *cler*, *cleric* = clericus; *bn* = bene; ou ainda sobrepondo-lhes um signo abreviativo (a risca): *qn* = quando. Nos documentos latinos da Baixa Idade Média desenvolve-se uma infinidade de siglas formadas com signos abreviativos (riscas, pontos, letras minúsculas sobrepostas); assim:

(1) Rivero refere que Afonso X o Sábio (2.ª metade do séc. XIII) e seu neto o rei D. Dinis de Portugal proibiram aos escrivães o uso das cifras; e alude à obra surgida em Paris em 1598, intitulada *Modus legendi abreviaturas in utroque jure*, para facilitar a leitura das obras de direito (*Obra cit.*, p. 68, notas 1 e 2). O dicionário de Adriano Cappelli, *Dizionario di abbreviature latine et italiane* (3. ed., Manuali Hoepli), Milão, 1929, dá bem uma medida das dificuldades que a leitura de textos medievais oferece, em razão da pletora das abreviaturas: Cappelli recensou — sem pretender ser completo — nada menos de catorze mil sinais abreviativos.

- o  $\overset{d}{a}$ , encimado por um  $d$  minúsculo = *aliud*;
- o  $\bar{c}$  (com a sobreposição do traço horizontal) = *cum*;
- o  $\overset{c}{d}$  com um  $c$  sobreposto = *donec*;
- o  $\bar{n}$  = *non*;
- o  $q$  com ponto e vírgula, ou com um traço sobreposto ( $\bar{q}$ ), ou o mesmo traço cortando a sua haste inferior = *que*;
- o  $l$ , cruzado por um traço reto = *vel*  
etc., etc.,

sistema que se difundiu nos documentos em romance — como se pode ver pela lista de abreviaturas que ocorrem nos cancioneiros galego-portugueses, no final deste capítulo.

As abreviaturas por apócope, em que se verifica a supressão de elementos finais do vocábulo, ainda que os paleógrafos as qualifiquem de siglas, remontam também aos gregos e romanos:  $\text{API}\Sigma$  =  $\alpha\rho\iota\sigma\tau\omicron\varsigma$ , *Caes.* = Caesar, *Aug.* = Augustus, *Imp.* = *imperator*, etc. Este sistema se desenvolveu consideravelmente a partir da divulgação da escritura carolíngia na Europa: *febr.* = february, *Kal.* = Kalendas, *scil.* = scilicet, *tam* = tamen, *vider.* = viderunt, etc.

As abreviaturas por síncope formam-se mediante a supressão de elementos gráficos do meio do vocábulo. A fixação apenas da letra inicial e da final pode contudo tornar difícil a identificação da palavra: *dr* = dicitur, *Rs* = Rodrigues, etc.; para obviar a dificuldade, costumavam conservar letras intermediárias, chamadas mesmo *características*, que favoreciam a inteligência do termo: *gra* = gratia, *gla* = gloria, *als* = alius, *bta* = beata, *cpte* = capite, *dgm* = dignum, *Ihs* = Ihesus, *lra* = littera, *magr* = magister, *salm* = salutem, *Xpc*, *Xps* = Christus, etc.

O uso das abreviaturas por letras sobrepostas, muito raro entre os romanos, bem como nos documentos da Península Ibérica anteriores ao século XII, generalizou-se a partir dessa época com a escritura visigótica:  $\overset{a}{a}q$  = aqua,  $\overset{c}{c}a\bar{e}l\bar{i}s$  = crudelis,  $\overset{r}{r}tor$  = rector,  $\overset{p}{p}or$  = prior, etc.

As chamadas *notas tironianas* constituíram também um sistema de abreviação, de índole muitíssimo complexa, usado pelos romanos para cópias de livros inteiros ou transcrição de discursos proferidos ao vivo; é um sistema estenográfico, e tido mesmo como a mais antiga forma de taquigrafia na Europa. Criado por Ênio, por Sêneca ou por Tiro (liberto de Cícero,

onde a designação de *tironiano*), o sistema parece ter sido por eles sucessivamente ampliado, chegando à cifra de 5.000 abreviaturas. Foram indecifráveis durante muito tempo, até que Ulrico Federico Kopp, em princípios do século XIX, fixou as leis fundamentais em que se apoiava esse sistema gráfico, publicando até um “Lexicon tironianum” (contido no II vol. de sua obra capital *Palaeographia critica*, Mannheim, 1817).<sup>1</sup> Tal sistema, que chegou a ser ensinado nas escolas, sobreviveu até o século X, mas inúmeros sinais ainda se mantiveram até bem mais tarde. Os oficiais públicos romanos, antes de receberem a designação de “tabeliães”, chamavam-se *notarius*, em virtude da utilização das *notas* tironianas em suas minutas. Tais notas originavam-se geralmente do alfabeto maiúsculo romano, e se constituíram de um “signo principal” (normalmente a letra inicial da palavra) e de “signos auxiliares”, que figuram a terminação do vocábulo. Assim:  $H^*$  = *Hoc*,  $G^i$  = *igitur*,  $G^a$  = *Erga*,  $M'$  = *Mibi*, etc. Pertencem à tradição tironiana certos sinais de abreviação usados em códices peninsulares do século XIII e XIV, como o sete recurvado para a esquerda (7), o C virado em forma de clave de fá ou de um nove (9), o quatro 24 como um 2 cortado perpendicularmente pela base, respectivamente com os valores de *et*, de *us* ou *os* e de *-rum*, *-rom*, usuais ainda nos cancioneiros galego-portugueses.<sup>2</sup>

Temos, ainda, as chamadas *letras* numerais, que constituem as abreviaturas de numerações, designativas de quantidades e de marcos cronológicos. Tais abreviaturas, usadas ainda hoje, são de origem romana. Das sete letras maiúsculas de seu alfabeto — I, V, X, L, C, D e M —, serviram-se os romanos para indicar respectivamente os números 1, 5, 10, 50, 100, 500 e 1.000; uma letra de menor valor colocada antes de outra significa subtração ( $XL$  = 40); a sucessão das mesmas indicava soma ( $XXX$  = 30); mas a sobreposição de uma barra horizontal à letra multiplicava mil vezes o seu valor ( $\bar{D}$  = 500.000). Daí que  $\bar{I}$  = M e  $\bar{M}$  = um milhão.

A regra que proibia repetir mais de três vezes a letra não foi observada nem pelos romanos, nem pelos notários da Idade Média; assim é que, com exceção das letras V e L (que nunca

(1) O 1.º vol. desta obra tem o título de *Tachygraphia veterum exposita et illustrata*.

(2) O C virado (9), entretanto, quando em início de palavra, equivale a *com-*:  $\overset{9}{p}a\bar{n}a$  = companhia.

se repetiam), as demais podiam ser repetidas até quatro vezes: XXXX = 40, IIII = 4, etc. Como nos documentos românicos se usavam indistintamente as letras numerais maiúsculas ou minúsculas, sucedia que o nexos das mesmas na representação cursiva podia ocasionar muitas vezes dificuldades de leitura. Se a sucessão de quatro is, IIII (que geralmente se apresentava com o último alongado em forma de j, IIIj), não oferecia problema, a travessão de xx podia ocasionar dúvidas na sua interpretação. O x denominado “aspado” podia representar o numeral 40, ao invés da forma regular XL; o x aspado consistia num x normal, provido de uma vírgula que prolongava o extremo superior direito da letra, vírgula esta que não era mais do que uma degeneração do L (= 50): X<sup>o</sup>. Este signo podia receber uma barra horizontal sobreposta, para representar 40.000. Nos códices e documentos latinos posteriores ao século XII também é freqüente a utilização do L uncial, em forma de 2, para 50.

Ainda que Afonso X o Sábio proibisse no seu código legislativo das *Sete Partidas* o uso de abreviações por letras numerais (*Part.* III, tít. 19, lei 7.<sup>a</sup>) e os documentos régios de sua corte observassem a proibição, nos *mandados* em papel da própria chancelaria afonsina, bem como nas *cartas missivas* e nas *cédulas* (escritos breves, memorandos, bilhetes), encontram-se com freqüência os numerais romanos na cláusula cronológica; e nos documentos não régios, isto é, particulares, sobretudo nas contas e nas taxações, o uso dos numerais romanos em cursiva foi corrente.

Nas cláusulas cronológicas da documentação portuguesa dos séculos XII, XIII e XIV, tanto nos documentos em latim bárbaro como nos documentos em português, usou-se com regularidade a sobreposição das letras *o* e *a* minúsculas aos numerais, para indicar as terminações de ablativo masculino e do nominativo e ablativo feminino do adjetivo ordinal. Assim: M<sup>o</sup> = milésima, C<sup>a</sup> = centésima. Suponhamos a datação de um título de venda em latim do século XI (*Portugaliae Mon. Hist., Dipl. et Chart., I, p. 6, n.º X*), cuja cláusula traz:

*Facta cartula uendicionis undecimo Kalendas Januarii era DCCCCXXI<sup>a</sup>.*

Traduz-se: “Escritura pública de venda exarada no dia 22 de dezembro na era nongentésima vigésima primeira”, isto é,

22 de dezembro de 921, que, convertido para a Era Cristã, corresponde ao ano de 883. (Veja-se adiante a *datação* dos documentos.)

#### D) A DATAÇÃO

Para finalizarmos estas noções introdutórias, lembremos que a *datação* dos documentos peninsulares ibéricos se fazia pela chamada *Era Hispânica*, que precede 38 anos a Era Cristã. Ela se tornou vigente a partir da *Repartição triunviral*, em que o Império Romano, 38 anos antes de Cristo, fora dividido em três regiões, cabendo a Otaviano César toda a Espanha, e as demais regiões a Marco Antônio e Marco Lépido. Este foi o ponto de partida para a contagem dos anos; e em Portugal, antes de 1422 (em que o rei D. João I estabelece lei obrigando a datação dos documentos pela Era do Senhor), qualquer documento está datado pela Era Hispânica, cuja conversão para a cristã se faz deduzindo dela 38 anos. Assim: um doc. datado de 1214 da Era Hispânica corresponde ao ano de 1176 (1213 menos 38) da Era Cristã.<sup>1</sup>

#### IV. APONTAMENTOS DIPLOMÁTICOS. O documento em geral e o documento na acepção diplomática; a *Notícia* e a *Carta*. A partição analítica do documento; os caracteres internos e os caracteres externos do documento.

Toda e qualquer escritura, ou testemunho, que tem por fim a comprovação de um fato, recebe o nome de *documento* ou *instrumento*. Ainda hoje, no teor das procurações, permanece o uso do termo: “. . . por este *instrumento* particular. . .”. Na massa documental de um arquivo deparamos com escrituras de toda ordem: umas referem-se a assuntos de negócios; outras registram acordos realizados ou fatos acontecidos. Tais escrituras são documentos na acepção geral; numa acepção restrita, diplomática, o termo documento corresponde àquelas es-

(1) Sobre o assunto, v. ainda Fr. Joaquim Santa Rosa de Viterbo, *Elucidário* . . ., s.v. ERA.

NOTAE SENTENTIARVM	
1. Asteriscus	★ * ✖ ✖ ✖
2. Obelus	— — →
3. Obelus superne adpansus	↘ → ↗
4. Lemniscus	+ —
5. Antigraphus cum puncto	Y Y
6. Asteriscus cum Obelo	✖ → ✖ → ✖ —
7. Paragraphus	¶
8. Positura	7 9 >
9. Cryptica	∩
10. Antigrapha	∩
11. Antigrapha cum puncto	∩ ∩
12. Diple	> II ¶
13. Diple πεισιχιον	> >
14. Diple πεισιχιον	> > ✖
15. Diple οδελιον	> > 7
16. Diple Aversa	< > 2
17. Diple Aversa cum Obelo	← 2
18. Diple superne obelata	↗ > 2 7
19. Diple recta et aversa superne obelata	> < ↗ 7 7
20. Cerauniam	✖ ∩
21. Chraimion	✖
22. Phi et Rho	Φ
23. Anchora superior	T
24. Anchora inferior	I
25. Corona	— ¶
26. Alloga	1 5   7. V, ¶ +
27. Figura accentus	⊖ ⊕

FIG. 17 — Relação das siglas utilizadas pelos escritores helenistas e da baixa latimidade, cujas definições se encontram adiante.

CAPITULO XXI

DE LAS SIGLAS DE LAS SENTENCIAS.

- Entre los más célebres autores antiguos se usaban unas notas, que ponían en las historias o versos, para la distinción o división de las escrituras. La nota tiene figura propia, a manera de letra, para poner de manifiesto la razón de alguna palabra, sentencia o verso. Las notas usadas en las composiciones poéticas son veintiséis, y se conocen con los siguientes nombres:
  - Asterisco:** se coloca donde se ha omitido algo, para que se vea claramente la omisión. En griego se llama *aster*, estrella, de donde viene el nombre de asterisco (fig. 1).
  - Obelo** es una flecha o raya horizontal, que se agrega a palabras o sentencias que se repiten sin necesidad, o en aquellos lugares en donde se ha notado alguna falsedad, como dando a entender que aquella flecha mata lo superfluo o lo falso. La palabra *obelus* viene del griego *obelos*, que significa flecha (fig. 2).
  - El **obelus con un punto por encima** da a entender que se duda si aquella palabra o sentencia se debe quitar o no.
  - Lemniscus** es una rayita horizontal con un punto encima y otro debajo, y se coloca en aquellos lugares de las Sagradas Escrituras que han sido interpretados por los escritores en el mismo sentido, aunque no con las mismas palabras (fig. 4).
  - Antigrafo con punto** se usaba para denotar que en la traducción de las Sagradas Escrituras hay diversos sentidos (fig. 5).
  - Asterisco con obelo:** esta nota propiamente no la usó más que Aristarco en aquellos versos que no estaban en su sitio (fig. 6).
  - Parágrafo** se pone para separar unas cosas de otras que concurren en la misma proposición; como en un catálogo, para separar un lugar de otro y una región de otra; en los certámenes, un premio de otro premio, un certamen de otro (fig. 7).
  - Positura** es por su figura contraria al parágrafo, porque así como

éste hace notar los principios, así la positura separa los fines de sus principios" (fig. 8).

- Crisia:** consiste en la parte inferior de un círculo con un punto dentro; indicaba cuestión muy debatida, difícil o sin resolver (fig. 9).
- Antisimma:** se ponía por los escritores en aquellos versos cuyo orden había de mudarse. Se encuentra en los autores antiguos (fig. 10).
- Antisimma con punto:** se pone en aquellos lugares en los que hay dos versos con el mismo sentido y se duda cuál de ellos debe escogerse (fig. 11).
- Diple:** se usa en los libros de los escritores eclesiásticos para demostrar o separar los testimonios de las Sagradas Escrituras (fig. 12).
- Diple peri stizon:** el primero que usó este signo fué Leógoras Siracusano, en los versos de Homero, para distinguir el olimpo y cielo" (fig. 13).
- Diple peristigmene,** a saber, con dos puntos. Este signo lo ponían los antiguos en aquellos lugares que Zenodoto el Efesino había agregado, quitado o mudado con poca razón; también los nuestros lo usan (fig. 14).
- Diple obelismene,** a saber, con obelo; se usa para separar los periodos en las comedias y tragedias (fig. 15).
- Diple vuelta,** que se pone en la estrofa y antiestrofa (fig. 16).
- Diple vuelta con obelo:** se pone en lo que dice relación a algo (fig. 17), como en aquellos versos de Virgilio (*Eneida*, 10, 88):

Nos ne tibi fluxus Phrygiae res vertere  
[fundo

Conamur? nos? an miseris qui Troas Obiecti? [Archivus

- (¿Intentamos nosotros aniquilarte los débiles restos de Frigia? ¿Nosotros? ¿O el que lanzó a los desgraciados troyanos contra los griegos?)
- Diple con obelo por encima:** se pone cuando se han variado las condiciones de persona, tiempo o lugar (fig. 18).
- Diple recta y vuelta con obelo por encima:** se usa para denotar que terminado en aquel sitio el periodo, el que sigue es semejante al anterior (fig. 19).
- Ceraunio,** que significa rayo; se pone cuando se reprueban muchos versos y no se obelan uno por uno; entonces se pone *ceraunio*, que los fulmina todos (fig. 20).
- Cresimon**" se usa al arbitrio de cada escritor para llamar la atención sobre algo (fig. 21).
- Phi et Rho,** esto es, *frontis*; se pone para llamar la atención sobre puntos oscuros" (fig. 22).
- Ancora superior:** se pone cuando hay algo de gran importancia (fig. 23).
- Ancora inferior:** se usa para dar a conocer algo muy vulgar o inconveniente (fig. 24).
- Corona:** es nota que solamente se coloca al final del libro (fig. 25).
- Alloga,** para señalar equivocaciones o falsedades (fig. 26).
- Hay además otros signos, de menor importancia, que se ponen al margen de las páginas a fin de que el lector, viendo este signo en las primeras páginas, recurra al texto y conozca la exposición de aquella materia que la nota le indica.

FIG. 18 — Definições das 27 siglas utilizadas pelos antigos escritores, extraídas da obra de Santo Isidoro de Sevilha, *Etimologias*, na tradução castelhana de Luís Cortés y Góngora, Madrid, BAC, 1951, cap. XXI, pp. 20-21.

## LISTA DAS PRINCIPAIS ABREVIATURAS DO CANCIONEIRO DA VATICANA

(Extraída da edição de Ernesto Monaci do CV,  
pp. 441-448)

ā = am, an, ma, na	q = qui
a' = ar	q̄ = que
b̄ = bre	q̄ = quam, quan, quem, quen
b' = ber	q <sup>i</sup> = qui
b <sup>i</sup> = bri	r̄ = re, er
c' = cer	r' = rar
đ, ð = de	ṡ = es
d' = der	ſ = ser
ē = em, en, me, ne	t' = ter
e' = er	t̄ = tre
f' = fer	ū = um, un
f̄ = fre	u' = ver
ḡ = gra	u <sup>i</sup> = vir
g' = ger	u <sup>o</sup> = vro
g <sup>i</sup> = gui	u <sup>r</sup> = ver
g <sup>o</sup> = gro	z' = zer
h̄ = nh	Ʒ = et
h' = hor	Ⓞ (inicial) = com, cum
m' = mer	Ⓞ (final ou medial)
ō = om, on, mo, no	= os, us
o' = or	Ⓞ = contra
p̄ = pr, pre	℥ = rom, rum
p' = per, por	
p̄ = pro	
p <sup>i</sup> = pri	
q̄ = que	

crituras que, portadoras de um caráter histórico e jurídico ao mesmo tempo, estão exaradas numa forma conveniente.

Quanto ao valor ou à importância do documento, podemos distinguir aqueles que apenas testemunham um fato jurídico sucedido ou ato realizado, antes da sua documentação. É o que se denomina *Notícia*. Se o documento, que registrou o fato, se constitui no testemunho autêntico do mesmo fato, servindo como título e fundamento das conseqüências que dele possam derivar, recebe o nome de *Carta*. Os documentos do 1.º tipo, as NOTÍCIAS, são chamados “documentos de prova”; os do 2.º tipo, as CARTAS, são chamados “documentos dispositivos”. Na Idade Média portuguesa a distinção era vigente: a “*Notícia* de torto”, todos conhecem, é um documento de princípios do século XIII, em redação provisória, encontrado no mosteiro de Vairão, em que alguém se queixa de espoliações e violência de que foi vítima na sua propriedade.

Vejamos como se apresenta a partição analítica do documento. Intrinsecamente o documento é constituído de duas partes: uma interior, que constitui o corpo do documento e contém o fato registrado: é o TEXTO; outra exterior, que serve de moldura do documento, e contém as fórmulas que conferem a ele perfeição legal e personalidade, servindo também para a sua autenticação, datação e publicidade: é o PROTOCOLO.<sup>1</sup> Mais precisamente, a parte exterior é constituída de um exórdio (abertura) e de uma peroração (conclusão): o exórdio recebe o nome de *protocolo*, a conclusão o nome de *escatocolo* (ou protocolo final).

São componentes formulares do PROTOCOLO: a *invocação divina*, a *intitulação*, o *endereço*, a *saudação*. O TEXTO, que contém substancialmente o teor diplomático, compreende o *preâmbulo*, a *notificação*, a *narrativa* ou *exposição*, o *dispositivo* e as *cláusulas cominatórias* (penais, espirituais), de *garantia*, de *renúncia*, de *corroboração*. Finalmente o elemento que remata o documento: o ESCATOCOLO, que compreende a *data* (elemento topográfico e elemento cronológico) e a *validação* (subscrição, assinaturas, selos, sinais).

(1) A partição teórica dos documentos é da autoria de Theodor Sickel, proposta na sua obra sobre os documentos carolíngios (*Acta Karolínorum*) e seguida por todos os diplomatas. V. Cesare Paoli, *Programma...*, III (Diplomática), p. 3.

## 1. Das fórmulas do PROTOCOLO:

a) *Invocação divina*. Esta fórmula, que remonta aos preceitos bíblicos (ver São Paulo, *Epist. ad Coloss.*, III, 17), pode ser verbal (“in nomine Domini”, “in nomine Sanctissimae Trinitatis”, “in dei nomine”, etc.), ou *monogramática*, simbólica, constituída pela sobreposição das duas letras gregas X e P (  $\text{P}$  )- monograma Constantiniiano), ou pelo enlace do S na haste alongada do I (  $\text{I}$  ), ambas crismas ou representações monogramáticas de *Iesus Christus*. Nos documentos pré-carolíngios usou-se a invocação simbólica; com Carlos Magno foi introduzida a invocação verbal; mas, a partir do século XII, a documentação portuguesa começa a abandonar paulatinamente o uso da invocação religiosa.

b) *Intitulação*. Por sua vez, compõe-se de três partes: 1. O nome e os títulos do autor:

*Dom Pedro, pela graça de Deus, rej de Portugal e do Algarue...*,

2. O nome e os títulos do destinatário (*endereço*):

*...a vos, reictores e conservadores do meu Studo da cidade de Cojmbra...*,

3. Uma saudação:

*...saude.*<sup>1</sup>

## 2. Das fórmulas do TEXTO:

a) *Preâmbulo*. Ou exórdio, mais um ornamento preliminar do documento, às vezes puramente literário, às vezes inexistente, consiste — como nas dissertações oratórias — em preparar os ouvintes para o que se vai seguir, encarecendo a importância, a utilidade, a conveniência do ato a ser exposto, etc.

b) *Notificação*. Por ela dá-se conhecimento do ato a ser promulgado (daí *promulgatio*) (*Notum esse volumus, Notum sit Omnibus*, etc.; *conhoçada cousa seja...*, *saibam quantos esta carta virem...*, etc.).

c) *Narrativa e dispositivo*. Após o preâmbulo e a notificação, segue-se a secção central do texto, que se subdivide

(1) Protocolo do alvará de D. Pedro I sobre os livros de estudo, ano de 1357. A. G. da Rocha Madahil, *Livro verde da Universidade de Coimbra*, p. 49.

numa parte expositiva (*narrativa*) e numa parte *dispositiva*. A *narrativa*, que freqüentemente pode faltar, refere a história do ato (“surgiu a intenção de...”); o *dispositivo*, que constitui a essência do documento, é a expressão do próprio ato (“Hei por bem determinar...”, “mando...”, etc.).

d) *Cláusulas finais*. Estas podem ser de duas qualidades: cláusulas cominatórias (ou de sanção), contra aqueles que violarem ou pretendam violar o ato; a sanção *penal* traduz-se por multas pecuniárias ou em gêneros (“peitar-me-ja os meus encoutos de seis mill soldos...”), a *espiritual* por excomunhão. No Testamento em favor do mosteiro de Pendorada, ano de 1178, ocorrem simultaneamente as duas espécies cominatórias (a penal e a religiosa):

*Si autem aliquis hanc Kartam violare voluerit sit maledictus, et excommunicatus, et quantum quesierit tantum duplet et insuper quingentos solidos...*

Pela *cláusula de garantia* ficam empenhadas as pessoas e os bens do autor; pela *de renúncia*, o autor renuncia a todos os direitos, leis e privilégios que contrariem as coisas estabelecidas no documento. Por esta cláusula, também denominada *de derogação*, o autor pode ser condenado à perda total de tudo se violar o ato promulgado.

A lei de 1211, em que Afonso II determina entregar aos seus donos as mercadorias de navios naufragados em costas portuguesas, sanciona: “Se per uentuyra alguum contra esta nossa constetiçõem quizer hir, reteendo-lhi o sseu aver..., *perça quanto ouver*”. As *cláusulas de corroboração* servem para anunciar a ordem emitida ou a rogação de escrever e publicar o documento. No diploma régio em que D. Dinis declara proteção aos estudantes da Universidade de Coimbra (1309), após as sanções vem a cláusula final: *E em testemunho d'esto dei a Universidade dos scollares d'esse Studo esta mjnha carta.*<sup>1</sup>

## 3. DO ESCATOCOLO:

O elemento *topográfico* da data consiste na indicação do lugar onde foi exarado o ato (“Dante em Lixboa...”), e o *cronológico* na indicação do dia, mês e ano. A *validação* é feita com as *subscrições* do autor, do destinatário, das testemunhas

(1) *Livro verde da Universidade de Coimbra*, p. 27.

e outras pessoas intervenientes, se assinam documento exarado pelo escriba; com *assinaturas* (frequentes a partir dos fins do século XIII), se o documento é exarado pelas próprias partes interessadas. A série de subscrições e assinaturas é encerrada com as assinaturas dos secretários de chancelaria ou dos tabeliães. Só a firma do tabelião, que possui fé pública, pode significar a criação de um título jurídico, isto é, tem eficácia legal; pois a assinatura dos primeiros, que são simples empregados, constitui uma mera formalidade burocrática. Em certos documentos das chancelarias, a autenticação do ato se faz por meio de *selos*. Os *sinais* variam de acordo com a natureza do ato, a época, o local, etc. Ocorre após a subscrição do tabelião; primitivamente cruciforme, os sinais assumiram posteriormente a forma de figuras excêntricas, simbólicas ou monogramáticas. Esquematizando, portanto:

1. PROTOCOLO:

*Invocação divina*  
*Intitulação*  
*Endereço*  
*Saudação*

2. TEXTO:

*Preâmbulo*  
*Notificação*  
*Narrativa ou exposição*  
*Dispositivo*  
*Cláusulas finais:*

- a) *cominatórias* (penais, espirituais)
- b) *de garantia*
- c) *de renúncia*
- d) *de corroboração*

3. ESCATOCOLO:

*Data:*

- a) elemento topográfico (local)
- b) elemento cronológico (dia, mês, ano)

*Validação:*

- a) subscrição, assinaturas
- b) selos
- c) sinais

É esta a constituição formal do documento, segundo os preceitos da Diplomática. O *teor diplomático* do documento e a *língua* em que se encontra redigido constituem os chamados *caracteres internos* do documento; os *caracteres externos* são representados pela *matéria subjetiva* (material suporte da escrita — papiro, pergaminho, papel), pela *matéria aparente* (as tintas utilizadas), pela *matéria instrumental* (pena de ave, pena metálica, etc.), pela *grafia* (traçado das letras) e pela *forma mecânica* (a pautação, a paragrafação, a pontuação, as abreviaturas, etc.). Em Portugal a língua utilizada na documentação medieval até o século XIII foi o latim tabelionário, um latim por vezes inorgânico, com peculiaridades neológicas e sintáticas. Em fins do século XII começam a surgir os primeiros documentos em vernáculo, consagrado depois, no reinado de D. Dinis, como língua oficial em substituição ao latim; este, porém, continuou, numa forma bem mais aprimorada, na documentação eclesiástica e nos textos internacionais. Anteriormente ao século XII, e recuando até ao século IX, inúmeros documentos exarados em latim bárbaro deixam entrever formas vocabulares e estruturas que denunciam a língua falada corrente no território lusitano, invadindo sub-repticiamente a linguagem dos primitivos cartórios religiosos.

## SEGUNDA PARTE

### A EDÓTICA

- I. A EDÓTICA. 1. Os precursores. 2. A Edótica anterior a Karl Lachmann. 3. A crítica textual moderna e seus métodos: Karl Lachmann e Giorgio Pasquali. 4. A Edótica no Brasil.

#### 1. OS PRECURSORES

É evidente que, para a investigação filológica, especialmente quando ela se exerce na área da documentação medieval, os conhecimentos prévios de codicologia, paleografia e diplomática, expostos na PRIMEIRA PARTE, constituem instrumentos ou noções indispensáveis. A compulsão de um manuscrito medieval — contenha ele um foral, um contrato de compra e venda, um testamento, um alvará ou uma cantiga — exige o domínio prévio dessas noções, afora o conhecimento da língua, da literatura e da história em geral do período a que pertence o documento. A publicação, porém, do mesmo documento, tendo-se em vista a apuração do seu texto, a busca da sua genuinidade (V. *Introd.*), é objeto de uma disciplina denominada *Edótica*, que, como a História, se fundamenta no método crítico. Entretanto, se a investigação histórica opera com documentos de vária ordem, inclusive os literários, apenas estes últimos constituem o objeto primordial da ciência edótica. O que não impede, portanto, que as normas gerais desta disciplina sejam aplicáveis também à publicação de documentos históricos, filosóficos e religiosos. Os textos bíblicos, a obra



dos historiadores da antiguidade clássica e da Idade Média, bem como as obras filosóficas de um Aristóteles ou de um Platão — para citarmos apenas estes — já estão estabelecidas em edições rigorosamente críticas.

A *Edótica* representa como que o ponto de chegada de todo o labor filológico, embora hoje o papel da Filologia apresente um propósito mais arrojado, mais pretensioso do que a simples canonização dos textos literários através de procedimentos que se consubstanciaram na chamada “crítica textual”. Sobre isso falaremos mais adiante.

Nesse sentido a *Edótica* tem uma ascendência muito antiga, pois nasceu logo após a aparição da própria Filologia. Da Filologia como comentário de textos — pois foi assim que ela nasceu.

Quando os povos entram em exaustão de suas energias criadoras, isto é, num período de cansaço; via de regra se tornam saudosistas, debruçando-se sobre o seu passado numa tentativa de recriação. Foi o que sucedeu com a Grécia após o período de esplendor dos séculos V e IV, em que a filosofia (com Sócrates, Platão, Aristóteles), o teatro (com Sófocles, Eurípidas, Aristófanes), a eloquência (com Isócrates e Demóstenes) e a historiografia (com Heródoto, Tucídides, Xenofonte) culminaram a inteligência criadora do povo helênico: passado esse período de apogeu e a febre dominadora do reinado de Alexandre, inicia-se a fase helenística, em que a Grécia não só se volta para repensar o passado, mas exporta as formas de sua criação para o Mediterrâneo ocidental e para a Ásia Menor. Neste período, também denominado *alexandrino*, que se estende aproximadamente do ano 322 a 146 a.C., eruditos de toda procedência se sucederam como bibliotecários da famosa biblioteca de Alexandria, que, com os seus 490 mil volumes e os 43 mil colocados, por falta de espaço, no museu Serapeum contíguo à Biblioteca, se tornou o maior centro de cultura helênica da Antiguidade. A ordenação e catalogação dessas obras levantou problemas pertinentes à sua autenticidade, à vida dos autores e posteriormente à preparação de textos para o público e para as escolas. A sucessão dos seus bibliotecários — Zenódoto de Éfeso (280 a.C., autor da 1.ª edição crítica dos poemas de Homero), Eratóstenes de Cirene (236-194 a.C., a mente mais enciclopédica de todos os tempos e o primeiro a se chamar “filólogo”), Aristófanes de Bizâncio (195-180 a.C., também autor de uma edição exemplar de Homero

e de edições críticas de Alceu, Anacreonte, Píndaro, dos trágicos e das comédias de Aristófanes seu homônimo) e finalmente Aristarco (que de Homero fez duas edições e com Aristófanes de Bizâncio constituiu a culminação da investigação filológica de Alexandria), a sucessão destes sábios — dizíamos — incumbiu-se de restaurar os textos literários antigos, tornados ininteligíveis às gerações da época, sobretudo os poemas épicos de Homero — recuados cinco séculos e conhecidos através de versões discrepantes, lacunosas, desfiguradas por erros e interpolações.

Foi, portanto, do amor à poesia que nasceu a ciência filológica. Voltados para a restauração, inteligência e explicação dos textos, o labor desses eruditos consistiu em catalogar as obras, revê-las, emendá-las, comentá-las, provê-las de sumários e de apostilas ou anotações (*escólios*), de índices e glossários (indicações marginais sobre as variantes das palavras), de tábuas explicativas, tudo isso complementado com excursos biográficos, questões gramaticais e até juízos de valor de natureza estética.

A educação grega do período clássico, eminentemente ginástica, peripatética e aristocrática, culmina o seu processo evolutivo na época helenística, em que a cultura física cede lugar a uma formação de natureza mais espiritual, marcadamente literária; e o preceptorado — ainda que subsistente — é suplantado por um ensino de caráter institucional, escolar.<sup>2</sup> Uma cultura de tipo livresco, de tendência literária, favorecida pela disseminação de escolas para as crianças, dos 7 aos 19 anos de idade, suscitou a preocupação de preparar textos legíveis, de apurá-los e publicá-los. É a fase edótica da Filologia, e os procedimentos elementares da apuração textual já vinham sendo postos em prática pelos próprios escoliastas de Alexandria, que procuravam recensear toda a tradição manuscrita, ordená-la e cotejar os testemunhos, anotando à margem desse material as dúvidas, as obscuridades e os erros textuais. Aristófanes de Bizâncio assim procedeu na sua edição dos poemas homéricos, indagando inclusive sobre problemas de métrica, de língua, de conteúdo e fontes; são notáveis também os escólios de Aristarco às duas edições de Homero, em que comenta todas as varian-

(1) V., a propósito, Gaetano Righi, *História de la filologia clásica*, Barcelona, Labor, 1967, p. 51.

(2) Vejam-se as páginas magistrais de I. Marrou, *História da educação na Antiguidade*, São Paulo, Herder-USP, 1966, p. 153.

tes encontradas na tradição manuscrita.<sup>1</sup> Os filólogos alexandrinos, nas edições críticas dos clássicos gregos (διορθωδείς) acabaram por consagrar, também, todo um conspecto de sinais críticos (Σημεῖα, *Notae*), que foram posteriormente utilizados nas edições de poetas latinos, na crítica textual bíblica, nos *scriptoria* da Idade Média, e pelos próprios humanistas e filólogos do Renascimento. Zenódoto de Éfeso já havia criado o óbelo, um travessão (—) para apor ao verso que julgava apócrifo; Aristarco utilizou o *diplos* (>), o asterisco (\*), e o óbelo com asterisco (—\*), respectivamente para advertir sobre uma observação importante, assinalar os versos que apareciam repetidos e denunciar as palavras que se encontravam fora do seu lugar conveniente; um anti-sigma (⊃) denotava a inversão de versos; o *keráunion* (⊥), a apocrifia de vários versos seguidos; e assim vários outros sinais, resultantes da associação dos sinais elementares, devendo-se notar que essas marcas não tinham a mesma significação em todos os escoliastas.

Em Roma, entretanto, a filologia não teve um florescimento paralelo, pois só se inicia quando entra em declínio a atividade filológica helenística. Alguns ecos do movimento filológico de Alexandria e de Pérgamo (outro centro de cultura helenística) chegaram à capital do Lácio em princípios do século I d.C.: com Lúculo, que acabava de invadir o Ponto Euxino (71 d.C.), chega preso como escravo o gramático e geógrafo Tiranião (oriundo da cidade de Amiso, naquela região); posteriormente liberto, em Roma acaba por dedicar-se ao ensino, organizar a biblioteca de Apelição de Teos (levada por Sila a Roma) e tornar-se amigo de Cícero. De orientação alexandrina, Tiranião era discípulo de Dionísio da Trácia, que também ensinou as belas letras em Roma no tempo de Pompeu, tendo sido, em Alexandria, discípulo de Aristarco. Através deles penetraram em Roma os últimos lampejos da ciência filológica alexandrina, que infelizmente não se desenvolveu. Cícero revela, em páginas do seu *De oratore*, conhecimento da doutrina trazida por Tiranião, quando, referindo-se às disciplinas que outrora não formavam um corpo de doutrina, diz: *in grammaticis poetarum pertractatio, historiarum cognitio, verborum interpretatio, pronuntiandi quidam sonus* (I, 42). Estão aí as quatro partes de que se compunha a investigação

(1) Ver “Os escólios de Homero”, Wilhelm Kroll, *História de la filología clásica*, Barcelona, Labor, 1941, pp. 25-26.

filológica: a *pertractatio*, isto é, o estudo assíduo, que conduz à inteligência crítica dos poetas; a *historia*, ou seja, a explanação de todas as noções sugeridas pelo conteúdo; a *interpretatio* das palavras, que correspondia às chamadas *glosas* da filologia alexandrina, em que as palavras eram estudadas nas suas formas dialetais e no seu significado; e finalmente o *sonus*, som, querendo referir-se com isso à harmonia poética da expressão literária, verso ou prosa.

Ainda que se tivesse consciência da necessidade e do papel da Filologia, em Roma o seu estudo esteve reduzido aos trabalhos gramaticais de Varrão, na sua obra *De lingua latina*, de cujos 25 livros se conservaram apenas seis (do V ao X), ainda assim lacunosos; mas, pelo tratamento que dá Varrão à matéria filológica, preferentemente inclinado às questões filosóficas a respeito das leis da linguagem, percebe-se o predomínio da orientação dominante na escola filológica de Pérgamo, diversa da de Alexandria — onde os estudos filológicos se dirigiam sobretudo para a crítica de textos. Os demais filólogos romanos que sucederam a Varrão também não deixaram obra meritória no campo da crítica textual. Valério Probo (da época de Nero), denominado o “Aristarco latino” pelo seu afã em emendar textos antigos, consta haver feito edições de Terêncio, Vergílio, Pérsio, Horácio e Lucrécio; pelo que dele resta, é opinião moderna que seus trabalhos tenham sido medíocres e a denominação de “Aristarco latino” fosse atribuição sua.

Durante a Idade Média houve um verdadeiro eclipse nos estudos filológicos, conseqüentemente da crítica textual. Esta se exerceu aqui e acolá, com critérios pouco rigorosos, na área da literatura evangélica. Se excetuarmos, ainda no crepúsculo da cultura alexandrina, a obra de Orígenes (185-253), *Exapla*, uma reconstrução do texto bíblico segundo os métodos da crítica homérica praticada em Alexandria, com o texto hebreu seguido das diferentes versões gregas então em uso; a edição da Bíblia, empreendida por São Jerônimo no ano de 383, a pedido do Papa Dâmaso, que pretendia uma tradução mais exata para a Igreja romana e para isso diz São Jerônimo na carta-prefácio de sua edição haver colacionado a tradução latina vigente com os manuscritos gregos e corrigido todas as passagens incorretas;<sup>1</sup> se excetuarmos — dizíamos — estas pálidas

(1) V. H. Quentin, *Essais de critique textuelle*, Paris, Editions Auguste Picard, 1926, p. 13 e ss. Esta edição, que suscitou críticas e

tentativas de exegese textual, que ainda assim precedem as duas Idades Médias, só no século XVI, com os humanistas italianos especialmente, a investigação filológica reinicia o seu retorno à cultura clássica nos moldes da atividade alexandrina. A renovação pedagógica empreendida no século VIII por Carlos Magno, se teve muitos méritos, não chegou a cogitar da restituição da cultura antiga à base da exegese de textos.

## 2. A EDÓTICA ANTERIOR A KARL LACHMANN

→ Estão aí, de forma sumária, os primórdios da ciência edótica — fruto exclusivo da atividade filológica de Alexandria no período helenístico da civilização grega; a técnica alexandrina, com poucas diferenças, veio praticada até o Renascimento. A crítica textual moderna não data senão de meados do século XIX, com as posições teóricas e metodológicas expostas por Karl Lachmann (1793-1851) nas suas notáveis edições do *Novo Testamento* grego (1842-1850) e do poema *De rerum natura* de Lucrecio (publicada um ano antes de sua morte). É ele considerado o criador da nova crítica textual. Entretanto, no período compreendido entre o Renascimento e o aparecimento das obras de Lachmann, muitas edições, de autores gregos e latinos, foram fruto de labor baseado em procedimentos hermenêuticos e críticos, algumas delas não superadas até hoje. Da galeria numerosa de filólogos que floresceram nesses três séculos, das mais variadas escolas (italiana, holandesa, inglesa e alemã), destacam-se os nomes de *Erasmus de Rotterdam* (1466-1536), que emendou os textos de Santo Ambrósio e Santo Agostinho, além de editar inúmeras obras de autores gregos e latinos; *José Justo Escalígero* (1540-1609), que renovou os métodos vigentes da crítica textual com a sua edição da obra de Festo; neste trabalho, por vários motivos ainda valioso, tentou Escalígero reconstituir, com extraordinário instinto divinatório, o manuscrito incompleto do gramático latino;<sup>1</sup> *Dionísio Lambino* (1520-1572), que, além de uma edição de

---

ataques de toda sorte, foi finalmente considerada pelo Concílio de Trento, em 1546, a tradução autêntica, “antiga e amplamente divulgada”, donde lhe adveio a denominação de *Vulgata*.

(1) José Justo Escalígero foi filho do grande humanista Júlio César Escalígero, autor da célebre *Poética*. A melhor edição da obra de Festo continua sendo a de Ottfried Müller, publicada em Leipzig em 1839.

Horácio, é autor de uma edição magistral de Lucrecio, baseada em cinco manuscritos, na qual emendou mais de 800 passagens do poema; os dois filólogos holandeses *Justo Lípsio* (1547-1606) e *Nicolás Heinsius* (1620-1681), notável o primeiro pelos seus comentários, que contribuíram poderosamente para a reconstituição da obra de Tácito e da obra de Sêneca; o segundo, filho do humanista *Daniel Heinsius* (que traduziu para o latim a *Poética* de Aristóteles, e de sua tradução se fez a primeira tradução portuguesa pelo Licenciado Manuel Pires de Almeida no século XVII — ainda inédita), deixou boas edições de poetas latinos, colacionando vários códices; a de Ovídio é seu melhor trabalho; *Isaac Casaubon* (1559-1614), de origem francesa, ensinou na Holanda e deixou uma notável edição de Pérsio, não superada até hoje. Casaubon escreveu ainda importante tratado sobre a poesia satírica, bem como uma introdução a Políbio; em fins do século XVII sai a *Ars critica* (1669-1700) de *Jean Leclerc* (1657-1736), nascido em Genebra e morto em Amsterdão. Nesta obra, que serviu de manual de crítica filológica em várias escolas europeias, Leclerc procurou, influído pelo cartesianismo e pelo experimentalismo de Locke, conter os vãos perigosos da polimatia filológica, defendendo o princípio de que a verdadeira interpretação está no valor intrínseco e concreto das palavras. Não é com dicionários que se penetra diretamente na inteligência dos textos antigos, mas com a leitura atenta e profunda das obras do próprio autor. A sua *Ars critica* ensina como distinguir um texto autêntico de um texto falso, as passagens corrompidas das passagens genuínas, e como detectar as interpolações; fruto de seu método é a sua edição da *Teogonia* de Hesíodo. Acima destes filólogos e críticos, entretanto, situa-se a extraordinária personalidade filológica do inglês *Richard Bentley* (1662-1742), cuja obra teve imenso prestígio até princípios do século XIX. De intuição poderosa e senhor de vastíssima erudição, Bentley é talvez a figura mais importante da crítica textual anterior a Lachmann. Já em fins do século XVII havia publicado uma eruditíssima edição das poesias de Calímaco; o princípio de que a razão e a objetividade valem mais do que a autoridade de cem manuscritos tornou-se um verdadeiro dogma na sua doutrina crítica (*Nobis et ratio et res ipsa centum codicibus potiores sunt*). A sua genialidade crítica, que todavia se sobrepunha ao gosto poético, revela-se poderosa na edição da obra de Horácio, em que 700 e tantas passagens foram corrigidas; não menos notável é sua edição de Terêncio, que suscitou espanto na época pelo

estudo que fez da métrica do poeta, iluminando pela primeira vez o campo desconhecido da versificação latina arcaica.

### 3. A CRÍTICA TEXTUAL MODERNA E SEUS MÉTODOS:

Karl Lachmann e Giorgio Pasquali

Tinha Lachmann 22 anos (Gotinga, 1815), quando redigiu o prefácio da sua edição de Propércio, publicada um ano depois. Nele censura o sistema, vigente em sua época, de editar um autor tomando por base uma edição autorizada e introduzindo nela as modificações segundo o arbítrio pessoal. Esta exposição teórica é mais tarde amadurecida, ampliada e sistematizada nas suas monumentais edições críticas da obra de Lucrécio e do Novo Testamento, durante a década de 1840-1850.<sup>1</sup> Lachmann revelou-se assim um marco decisivo na constituição da crítica textual, dando-lhe base e princípios científicos. Até então tratava-se de uma crítica subjetiva, como vimos, em que o filólogo tomava por base uma edição consagrada e a corrigia em confronto com um códice qualquer; e na incerteza entre diversas e contrastantes lições, era escolhida aquela que ao editor parecia mais bela e mais elegante. Mas — o que era pior — o editor não dava satisfações de seus procedimentos de fixação do texto. Lachmann, que desde jovem combate esse método, instaura com as suas edições um sistema de crítica objetiva, absolutamente científica. Está claro que, como alemão e frio, Lachmann excedeu-se no objetivismo de suas normas, tornando o seu método excessivamente racionalístico e mecânico; mas ele mesmo veio a reconhecer a ortodoxia das suas posturas teóricas, em muitos casos inaplicável na sua edição do Novo Testamento — que lhe exigiu procedimentos diferentes, mais elásticos.

O que é importante, portanto, é que Lachmann veio derubar o sistema primitivo de publicação de textos, vigente desde o Renascimento; e devemos a ele também toda uma terminologia latina da crítica textual, pois Lachmann escreveu suas introduções críticas em latim. Então termos, por exemplo, como *recensio*, *collatio*, *emendatio*, *archetypum*, *originem detegere* (*stemma*), bem como certas expressões que se tornaram normas da crítica verbal posterior, constituem a nova nomenclatura

(1) Ver, a propósito, Giorgio Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*. Firenze, F. Le Monnier, 1952, pp. 3-4.

das operações edóticas. Entre as expressões com que corporifica os princípios básicos da nova ciência, figuram estas:

- *recentiores non sunt deteriores*
- *usus scribendi*
- *eliminatio codicum descriptorum*, etc.

Com a primeira — “os mais recentes não são os piores” —, Lachmann põe em cheque o critério de antiguidade de um manuscrito, isto é: não se deve eliminar ou desprezar as cópias mais recentes, pelo fato de estarem muito distantes no tempo do original ou do arquétipo. Suponhamos que dispomos de várias cópias de um arquétipo do século VIII: uma (B) do século IX, duas (CD) do século XI, outra (E) do século XII e uma (F) dos fins do século XV. Esta última, pelo fato de ser mais recente, não significa que seja desprezível; até pelo contrário, ela pode ser superior a uma cópia do século IX ou até superior a todas as cópias existentes, por reproduzir um manuscrito que continha o texto em forma genuína.

O *usus scribendi* refere-se ao estilo do autor, que, bem conhecido pelo editor, pode ele fazer conjecturas de correção dos manuscritos estudados. O *usus scribendi* pressupõe do filólogo editor um conhecimento seguro das características gerais do estilo, da língua, da arte e, num sentido amplo, da personalidade literária e artística do autor.

O princípio da *lectio difficilior* (isto é: *lectio difficilior praeferenda faciliori*) não é propriamente de criação lachmanniana, pois já em 1725 o filólogo alemão Johannes Albert Bengel recomendava a preferência às lições mais complicadas.<sup>1</sup> Um manuscrito de linguagem clara, fluente, via de regra não é preferível a um manuscrito de linguagem obscura, pois é frequente o caso de copistas colocarem em linguagem inteligível aquilo que não entenderam no manuscrito copiado.

Lachmann, no seu rigor metodológico, aconselha a eliminação de todo e qualquer manuscrito que acuse a menor interpolação. Daí o princípio da refutação: *eliminatio codicum descriptorum*. Para ele, só o fato da mínima suspeita de que o copista tornou a frase mais elegante era o suficiente para que fosse rejeitado o apógrafo. Ora, é preciso verificar se esse códice, no resto, não é reprodução de um manuscrito muito

(1) Cf. Francesco Semi, *Manuale di filologia classica*, Padova, Liviana Editrice, 1969, p. 89.

antigo e mais próximo do original do que os outros. Esta é uma das sábias restrições que faz Giorgio Pasquali ao método de Lachmann, na sua obra monumental sobre a *Storia della tradizione e critica del testo*,<sup>1</sup> da qual falaremos adiante.

Em suma, o grande mérito do método lachmanniano consistiu, não só na refutação dos hábitos editoriais anteriores, na sistematização das normas fundamentais da crítica textual, mas sobretudo na distinção metódica entre os procedimentos da “recensio” e os da “emendatio”. Daí os três momentos de que se constitui a crítica textual, sintetizados na sua fórmula: *Judicandi tres gradus sunt: recensere, emendare, originem detegere*. A “recensão” consistia num conjunto ordenado de várias operações: levantada toda a tradição (manuscrita, impressa) existente da obra, procedia-se à eliminação das cópias coincidentes e inquinadas de interpolação, para depois, por meio do exame dos erros comuns, reagrupar o material remanescente em famílias e chegar a uma árvore genealógica; daqui se partia para a operação final da *recensio*, a reconstituição do *arquétipo*.<sup>2</sup> Estabelecido o arquétipo, iniciavam-se as operações da *emendatio*, que consistiam, através da correção do texto arquétipo, em remontar ao original; o terceiro momento, *originem detegere*, rematava o processo, tentando reconstruir a história e a fortuna do texto mediante observações baseadas no exame paleográfico do material subsistente e demais informações fornecidas pelos próprios códices.

(1) Para o conhecimento amplo do método lachmanniano, cons. esta obra de G. Pasquali, pp. 1-108.

(2) Ainda que Avalle relembre as retificações de Robert Michal e J. Froger (cf. *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, I, pp. 548-549), que afirmam ser o “método dos erros comuns” uma invenção posterior a Karl Lachmann, formulado por G. Grober (1869) e Gaston Paris (1868-1872) e posteriormente aperfeiçoado por Paul Lejay a partir de 1888, o maior expositor do método lachmanniano — Giorgio Pasquali — refere-se à classificação dos manuscritos baseada no critério das lacunas e dos erros comuns (cf. *Storia della tradizione...*, p. 111).

Com relação ao termo *arquétipo*, diz Avalle que a passagem de Lachmann (*Id exemplar ceterorum archetypon (ita appellare soleo) consistit...*) fez pensar que foi ele o primeiro a empregar o termo no sentido de códice-pai de todos os manuscritos existentes de uma obra, o qual se interpõe entre tais manuscritos e o original. No entanto, segundo Sebastiano Timpanaro (*La genesi del metodo del Lachmann*, Firenze, 1963, p. 52), o termo é de uso mais antigo (V. *Principi di critica testuale*, Padova, Editrice Antenore, 1972, pp. 87-88).

No século XX a ciência edótica, partindo da legislação lachmanniana, não só retificou muitos dos princípios do filólogo alemão, como suscitou tendências polêmicas de fecundas conseqüências. Haja vista as disquisições teóricas de Lindsay, Havet, Birt, Stählin, Traube, Bédier, Quentin, Maas, Pasquali, Fraenkel, Froger e dos atuais filólogos italianos Avalle, Brambilla, Contini, Timpanaro.<sup>1</sup>

Acima de todos é respeitável porém a figura de Giorgio Pasquali (1885-1952), que em 1934 publicou o seu trabalho monumental *Storia della tradizione e critica del testo* (republicado postumamente pelo mesmo Editor — Felice Le Monnier, Firenze, 1952, 525 p. [ed. anastática], com um prefácio do Autor no ano de sua morte, acrescida de três apêndices; esta edição foi reproduzida, também anastaticamente em 1974, por Arnoldo Mondadori Editore). A obra, nascida de uma recensão que Pasquali fez em 1929 da *Textkritik* de Paul Maas e publicou na revista *Gnomon*, V, 1929: 417-435 e 498-521, constituiu-se num dos trabalhos mais sérios e mais amplos sobre a crítica textual saídos neste século. As linhas mestras do seu método vêm expostas no prefácio, e podem ser assim esquetizadas num decálogo de “doze normas”:<sup>2</sup>

1. Para Lachmann, secundado depois por Paul Maas, a tradição de um autor remonta sempre a um exemplar único, já desfigurado por erros e lacunas, chamado *arquétipo*. Pasquali,

(1) Wallace Martin Lindsay, *An introduction to latin textual emendation*, 1896, mais conhecida pela trad. francesa de J. P. Waltzing, *Introduction à la critique des textes latins*, Paris, Klincksieck, 1898; Louis Havet, *Manuel de critique verbale appliquée aux textes latins*, Paris, Hachette, 1911; Th. Birt, *Kritik und Hermeneutik*, München, 1913; O. Stählin, *Editions-technik*, Leipzig, 1914; Ludwig Traube, *Vorlesungen und Abhandlungen*, München, 1909-1920, 3 v.; Joseph Bédier, “La tradition manuscrite du ‘Lai de l’Ombre’. Réflexion sur l’art d’éditer les anciens textes”, *Romania*, LIV, pp. 161-196 e 321-356; Dom Henri Quentin, *Essais de critique textuelle* (Ecdotique), Paris, 1926; Paul Maas, *Textkritik*, Leipzig, 1927; Michele Barbi, *La nuova filologia e l’edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni*, Firenze, 1938, republicada por G. C. Sansoni, Firenze, 1973; Dom Jacques Froger, *La critique des textes et son automatisation*, Paris, 1968; Hermann Fraenkel, *Testo critico e critica del testo*, Firenze, 1969; D’Arco Silvio Avalor, cujos trabalhos figuram na *Bibliografia final*; Franca Brambilla Ageno, *L’edizione critica dei testi volgari*, Parma, 1967, 2 v.; Sebastiano Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann*, Firenze, 1963.

(2) Cf. *Opera cit.*, pp. XV-XIX.

entretanto, é de opinião que o pressuposto lachmanniano nem sempre se aplica, pois manuscritos há, sobretudo no que diz respeito às obras clássicas greco-latinas, que remontam diretamente ao original do autor. E aponta, por exemplo, o caso do *Apologético* de Tertuliano, cujas duas redações existentes ascendem diretamente ao autor, excluindo portanto o arquétipo. [Bem, mas Tertuliano não é um clássico, nem a sua obra é literária.]

2. Geralmente a coincidência de diversos testemunhos em lições genuínas não é prova de parentesco entre os próprios testemunhos, porque a lição genuína pode conservar-se independentemente em ramos diversos da tradição.

3-4. A autoridade de um testemunho é independente da sua antiguidade; códices, ou edições recentes (no caso da tradição impressa), podem reproduzir manuscritos muito antigos, perdidos.

5. Não se deve rejeitar — como recomendava Lachmann — um manuscrito, simplesmente porque esteja comprovadamente adulterado ou até falsificado, pois quem assim procede corre muitas vezes o risco de perder comprovações da tradição genuína; é evidente que não se deve dar fé às partes *interpoladas* ou arbitrariamente alteradas, mas no resto o manuscrito pode até transmitir lições genuínas da obra original.

6. [Pasquali, até à primeira edição de sua obra (1934), usou de uma terminologia, com relação à “recensão”, que não reaparece posteriormente: “recensão fechada”, “recensão aberta”, querendo dizer com o primeiro tipo a recensão que se aplica no caso da tradição mecânica (sem contaminação), a qual, segundo o método lachmanniano, se baseia em “critérios mecânicos” (que por sua vez se regem pela “lei do predomínio numérico”;<sup>1</sup> e, com o segundo tipo — “recensão aberta” —, a recensão que se aplica no caso da tradição não mecânica (com contaminação).] Pasquali é de opinião que neste segundo tipo de tradição não se aplicam os critérios mecânicos lachmannianos, mas os “critérios internos” (também chamados “razões diplomáticas”) do *usus scribendi* e da *lectio difficilior*.<sup>2</sup>

(1) Por “lei do predomínio numérico” entende-se a preferência dada a determinada lição que, em oposição a outra, ocorre em maior número de testemunhos.

(2) Ver atrás a conceituação das duas expressões.

7. É um prejuízo crer que a transmissão de um texto seja sempre “vertical”, isto é, que o texto derive diretamente do original, ou do arquétipo (ou ainda de qualquer apógrafo); casos há, e inúmeros, em que a transmissão é “transversal” ou “horizontal” [“transmissão transversal” se diz aquela em que o texto é fruto de uma cópia baseada (colacionada) em dois outros testemunhos de épocas ou de lugares diferentes, bem como de valores diferentes; e “transmissão horizontal”, aquela em que os testemunhos pertencem à mesma época ou ao mesmo lugar]. Para Pasquali, somente as lacunas se transmitem diretamente, não por colação.

8. “... Coincidência de lições em códices escritos em zonas longínquas do centro da cultura e longínquas entre si constitui uma presunção em favor da genuinidade dessa lição.” Pasquali argumenta o fato com o fenômeno semelhante que ocorre na lingüística: esta admite pacificamente que as zonas periféricas são mais conservadoras dos fenômenos fonéticos, morfológicos e lexicais, e que, portanto, a coincidência de duas zonas na manutenção de determinado fenômeno garante a sua antiguidade.

9. “As variantes, também errôneas, podem ser mais antigas do que os manuscritos que as apresentam, mesmo que se demonstre serem tais manuscritos todos derivados de um arquétipo inclusive medieval.” Variantes podem também haver penetrado em cópias regulares do arquétipo por colação com manuscritos independentes dele. Tais variantes, portanto, podem remontar a mais antigos manuscritos perdidos.

10. “Tratando-se de autores muito lidos, já na Antiguidade todo exemplar representa de qualquer modo uma edição particular, isto é, uma mistura graduada de variantes persistentes, genuínas e espúrias.” Portanto, já desde essa época se verifica o processo da contaminação, de cotejo entre tradições diversas — como atestam os papiros para a tradição grega, e as citações antigas para a tradição latina.

11. “Não há exemplos certos de arquétipos que pertençam ainda à Antiguidade para a tradição grega; para a tradição latina não parece que tais arquétipos possam ser negados.”

12. O estudo de testemunhos antigos e de poucos papiros autógrafos, bem como a análise de obras históricas, confirmam “a hipótese de que variantes de natureza particularíssima... podem também, em obras da Antiguidade, ser reconduzidas aos

próprios autores” — hipótese que em alguns casos pode ser demonstrada rigorosamente.

Estão aí as linhas mestras da obra de Pasquali, que, ao longo da sua demonstração, ora continuam e ampliam os princípios lachmannianos, ora os retificam.

#### 4. A EDÓTICA NO BRASIL

No Brasil e em Portugal a crítica textual teve também os seus cultores, com edições excelentes de autores das suas literaturas; entretanto inexistem ainda trabalhos teóricos originais acerca da matéria. Ainda que o termo *Edótica* date dos anos 40 (talvez 1948), as exposições sobre o assunto são meras compilações, algumas excelentes — como os capítulos de Antônio Houaiss nos seus *Elementos de bibliologia* (Rio de Janeiro, INL, 1967, 2 v., v. I, pp. 199-323), que têm o mérito ainda de abordar os problemas da edótica moderna e contemporânea, complementados pela experiência pessoal do Autor nas edições críticas de Machado de Assis;<sup>1</sup> dele mesmo e Teresinha M. Cavalcanti, o artigo “Ecdótica” publicado na *Enciclopédia Mirador Internacional* (São Paulo-Rio de Janeiro, Enc. Brit. do Brasil, 1975, v. 7, pp. 3534-3539);<sup>2</sup> antes dos seus trabalhos, Ricardo

(1) Como membro da *Comissão Machado de Assis*, constituída pelo Governo Federal em set. de 1958, Antônio Houaiss apresentou um excelente anteprojeto para a edição crítica das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que vem reproduzido no seu *Manual*, v. I, pp. 276-332. O anteprojeto saíra um ano após a criação da Comissão, em 1959, tendo sido publicado posteriormente como *Suplemento da Revista do Livro*, n.º 1, s.d.; o Supl. n.º 2 publicou a “Introdução ao texto crítico do *Quincas Borba* de M. de Assis” da autoria de Antônio Chediak, membro também da referida Comissão.

(2) Neste verbete, entretanto, duas retificações devem ser feitas: o termo *ecdótica*, na acepção de crítica textual, arte de editar textos criticamente, ainda que diga o mesmo D’Arco Silvio Avalle (*Principi di critica testuale*, p. 21), não se deve a Dom Henri Quentin (1926 — não 1928 como aparece no verbete), pois meio século antes dele já Salomon Reinach empregava o termo em seu *Manuel de Philologie Classique*, Paris, Hachette, 1.ª ed. 1879, 2.ª 1883; é bem possível que Salomon Reinach já encontrasse o termo nos trabalhos de Tournier (*Exercices critiques d’Ecoles des Hautes-Etudes*, 1875), que trata da crítica textual, mas que infelizmente não tivemos condições de compulсар. No Brasil, a atestação mais antiga parece datar de 1948, quando Silveira Bueno empregou o termo na 1.ª ed. dos seus *Estudos de Filologia Portuguesa*, São Paulo, Saraiva, p. 144. É possível que a sua fonte tenha sido a obra do próprio Salomon Reinach, que, com

Navas Ruiz publicava, em 1965, seus *Pressupostos críticos*, onde figura um sumário da matéria edótica (pp. 13-35). Voltado mais para a documentação histórica, cujos estudos se apóiam nos métodos filológicos, deve ser mencionado o capítulo sobre a “Crítica histórica”, de José Van den Besselaar, em sua obra *Introdução aos estudos históricos* (São Paulo, Herder, 1.ª ed. 1956, 2.ª 1958, 3.ª 1970, pp. 157-196). Afora isto, é muito útil o artigo de Edward B. Ham, “Crítica textual e senso comum”, na tradução portuguesa realizada por Antônio Houaiss e publicada na *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, 9 (29/30): 18-37 jul. 1967; e, infelizmente não publicadas, as apostilas mimeografadas da autoria de Antônio Cândido, que, na regência da Disciplina de Teoria Literária na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, ministrou um curso, em 1959, de *Análise histórico-literária*, em que examina também os problemas gerais de uma edição crítica, com riqueza de observações pessoais no campo da literatura brasileira.

Foi, porém, Emanuel Pereira Ramos o maior *expert* da crítica textual no Brasil, não obstante a morte o levasse tão cedo. Seus estudos e trabalhos a propósito da poesia lírica camoniana são exemplos da vocação excepcional e do rigor científico com que se dedicou à investigação textual: ao longo dos seus trabalhos — especialmente em sua tese de livre-docência *Uma forma provençalêsca na Lírica de Camões* (Rio de Janeiro, 1967) e recentemente na obra póstuma *As Rimas de Camões* (Rio de Janeiro, Aguilar, 1974) —, Emanuel Pereira Ramos deixou lições de teoria e método, raras e seguras, a quem deseje familiarizar-se com os áridos problemas da Edótica.<sup>1</sup>

a de Louis Havet, serviram de base para o seu capítulo a propósito da “Crítica de textos” (*Ibid.*, pp. 124-146). A paternidade dos termos e das idéias é problema muito curioso. Paralelamente ao termo *Edótica*, de que não há uma cronologia segura relativamente ao seu emprego e à sua conceituação, certas afirmações correm muitas vezes por conta de quem não é o seu verdadeiro autor. A afirmação do conceito de Edótica como “uma aplicação da patologia da atenção” vem atribuída por D’Arco Silvio Avalle a Robert Marichal (que a fez no seu excelente ensaio sobre a “Critique textuelle”, in *L’Histoire et ses méthodes*, p. 1251) (Cf. *Principi di critica testuale*, p. 21). Ora, já G. Hermann comparava a filologia crítica à medicina; e Tournier a denominava de “pathologie des textes” (Cf. Salomon Reinach, *obra cit.*, I, p. 48, n. 1).

(1) V., sobre o Autor, a apresentação que faz Leodegário Amaranter de Azevedo Filho, em *Estudos de crítica textual*, coletânea de ensaios e artigos do saudoso filólogo, publicada postumamente pela Editora Gernasa, Rio de Janeiro, 1972 (Col. Estudos Universitários, 5).

II. O TEXTO. 1. O texto na investigação histórica, literária e filológica. 2. Fronteiras entre a História e a Filologia. 3. Objeto e funções da atividade filológica. 4. As formas de reprodução de um texto (a reprodução mecânica, a transcrição diplomática, a diplomático-representativa, o texto crítico).

### 1. O TEXTO NA INVESTIGAÇÃO HISTÓRICA, LITERÁRIA E FILOLÓGICA

O texto, manuscrito ou impresso, é o objeto fundamental da investigação histórica, filológica e literária. Se a História dispõe de outros documentos — como a tradição oral, a tradição pictórica e os chamados “restos” (subministrados pela Paleontologia, pela Arqueologia, pela Linguística, pela Etnologia e pelo Folclore), a Literatura e a Filologia só dispõem do texto. Entretanto é preciso distinguir: o *corpus* textual em que se exerce fundamentalmente a História é constituído pelos textos históricos, jurídicos, religiosos, políticos, diplomáticos; os textos literários, que podem muitas vezes fornecer informações de natureza histórica, formam seu *corpus* secundário; ao passo que a Filologia, se tem como *corpus* fundamental o texto literário, e como *corpus* secundário os textos históricos, jurídicos, religiosos e filosóficos, a Literatura escrita tem no texto literário o seu único objeto.

### 2. FRONTEIRAS ENTRE A HISTÓRIA E A FILOLOGIA

A História é, sem dúvida, a disciplina que maiores pontos de contacto apresenta com a Filologia, pois o objeto e o método de ambas são os mesmos: o texto e o método crítico. Estreitar as duas disciplinas não seria de todo ocioso, visto que não só os historiadores, mas os próprios filólogos laboram em confusão quando falam nos serviços prestados à História pela Filologia e vice-versa.

A investigação histórica baseia-se fundamentalmente na crítica externa e na crítica interna dos seus documentos. As operações da crítica externa são próprias da investigação filo-

lógica: a restauração do documento, restituindo-o a sua forma original e genuína; o estabelecimento da autoria e a crítica de procedência (foi o autor do documento testemunha pessoal dos fatos comunicados, ou serviu-se de fontes? E qual o seu comportamento perante as fontes utilizadas?). A crítica interna divide com a Filologia as suas operações: a *Hermenêutica*, preocupada com o sentido literal, alegórico, moral, anagógico do texto, constitui também tarefa da Filologia; mas a crítica de objetividade, de caráter eminentemente histórico, interessa-se pela competência da testemunha dos fatos: se a testemunha se serviu de fontes, qual a natureza delas? Tradição oral, documentos escritos? Tinha a testemunha domínio da língua do texto original? A que distância cronológica ela ficava das fontes utilizadas? A sua capacidade sobre o assunto? Possuía o dom da observação? Era exata, minuciosa nos dados fornecidos? (*crítica de competência*); interessa-se ainda pela sinceridade da testemunha na exposição dos fatos (*crítica de sinceridade*); e, na hipótese de haver mais de uma testemunha sobre o mesmo fato, preocupa-se com as razões das divergências entre elas (*crítica de controle*).

### 3. OBJETO E FUNÇÕES DA ATIVIDADE FILOLÓGICA

Não tem sido fácil determinar com precisão o âmbito da Filologia, cujos objetivos têm variado conforme as épocas em que se praticou a atividade filológica, conforme os autores que a exerceram e até os lugares em que ela floresceu. Se fizermos abstração desses fatores, podemos dizer que, embora completíssimo, o labor filológico tem seu campo específico e tanto quanto possível bem determinado. Visto que a Filologia não subsiste se não existe o texto (pois é o texto a sua razão de ser), partamos dele para, de uma forma abrangente, configurar o seu campo.

A Filologia concentra-se no texto, para explicá-lo, restituí-lo à sua genuinidade e prepará-lo para ser publicado. A explicação do texto, tornando-o inteligível em toda a sua extensão e em todos os seus pormenores, apela evidentemente para disciplinas auxiliares a (literatura, a métrica, a mitologia, a história, a gramática, a geografia, a arqueologia, etc.), a fim de elucidar todos os pontos obscuros do próprio texto. Esse conjunto de conhecimentos complicados, dando a impressão de verdadeira cultura enciclopédica de quem os pratica, constitui



o caráter erudito da Filologia. Aliás, como já vimos, nasceu assim a filologia alexandrina. A *restauração* do texto, numa tentativa de restituir-lhe a genuinidade, envolve um conjunto de operações muito complexas mas hoje estabelecidas com relativa precisão: é a *crítica textual* ou *Edótica*, que também foi conhecida e praticada pelos filólogos alexandrinos; a *preparação do texto*, para editá-lo na sua forma canônica, definitiva, também apela para um conjunto de normas técnicas, hoje também sistematizadas e mais ou menos universalmente respeitadas. A explicação do texto, a sua restituição à forma original através dos princípios da crítica textual, e a sua organização material e formal com vistas à publicação, constituem aquilo que podemos chamar de *função substantiva* da Filologia.

Há uma ordem de problemas, com os quais a Filologia também se preocupa; são problemas que não estão no texto, mas se deduzem dele: a sua autoria, a sua datação e a sua importância (valorização) perante os textos da mesma natureza. Esta seria a *função adjetiva* da Filologia.

Finalmente: o filólogo agora não se *concentra* no texto, nem *deduz* aquilo que não está no texto, mas procura transpô-lo, fazendo dele aquilo que considera Antônio Tovar: “o mais fino instrumento histórico para penetrar na alma, no estilo dos séculos antigos”.<sup>1</sup> É a *função transcendente* da Filologia. Neste sentido, poderíamos dizer, para exemplificar, que a obra de John Huizinga, *O declínio da Idade Média*, é, talvez, o maior monumento da filologia moderna. Através das crônicas, das memórias e da poesia que encantaram o mundo galante da corte borgonhesa no século XV (Georges Chastellain, Froissart, Commines, Monstrelet, Jean Molinet, Mathieu d’Escouchy, Olivier de la Marche, Christine de Pisan, Machaut, Charles d’Orléans, Villon, Deschamps e outros), Huizinga fez o retrato mais penetrante e mais apaixonado das formas da vida espiritual francesa e flamenga dos fins da Idade Média.<sup>2</sup> Na mesma linha situa-se a obra de Américo Castro, também fascinante (embora muito controvertida pela crítica filológica espanhola), intitulada na 2.<sup>a</sup> edição *La realidad histórica de España* (México,

(1) *Linguística y filología clásica — su situación actual*. Madrid, Rev. de Occidente, 1944, p. 22.

(2) O Prólogo da 1.<sup>a</sup> edição holandesa da obra é de novembro de 1923; a 2.<sup>a</sup> edição, refundida e ampliada, e que serviu de base à tradução para inúmeras línguas, data de Leyden, set. de 1927.

Editorial Porrúa, 1954).<sup>1</sup> Disse dela Mariano Picón Salas (*El Nacional*, Caracas, 8 de out. de 1953): “En uno de los estudios históricos más importantes aparecidos em el presente siglo, el gran filólogo español Américo Castro ha ahondado en las raíces orientales de España para fijar la peculiaridad hispánica frente a los otros pueblos latinos de Europa.”

Resumindo: três são as funções da atividade filológica: 1.<sup>a</sup>) *Função substantiva*, em que ela se *concentra* no texto para explicá-lo, restitui-lo à sua forma genuína e prepará-lo tecnicamente para publicação; 2.<sup>a</sup>) *Função adjetiva*, em que ela *deduz*, do texto, aquilo que não está nele: a determinação de autoria, a biografia do autor, a datação do texto, a sua posição na produção literária do autor e da época, bem como a sua avaliação estética (valorização); 3.<sup>a</sup>) *Função transcendente*, em que o texto deixa de ser um fim em si mesmo da tarefa filológica, para se transformar num instrumento que permite ao filólogo reconstituir a vida espiritual de um povo ou de uma comunidade em determinada época. A individualidade ou a presença do texto praticamente desaparece, pois o leitor, abstraído do texto, apenas se compraz no estudo que dele resultou. É importante observar, na função substantiva do labor filológico, o seu caráter erudito; na função adjetiva, etapas da investigação literária; e na função transcendente, a vocação ensaística do filólogo, em busca da história da cultura.

#### 4. AS FORMAS DE REPRODUÇÃO DE UM TEXTO

Exposta, assim, a parábola da investigação filológica, em que a reconstituição textual corresponde à etapa mais importante da função substantiva da Filologia, vejamos agora os procedimentos que requer a edição de um texto, seja ele manuscrito, seja um texto impresso.

Editar um texto consiste em reproduzi-lo. E quatro são as formas de reprodução de um texto:

1. *Reprodução mecânica*. É a que se faz por procedimentos mecânicos, isto é, através da fotografia, da fototipia (ou heliotipia), da xerografia. A fotografia do texto é o fac-símile, que

(1) Na sua 1.<sup>a</sup> edição Américo Castro havia dado título diferente ao seu livro: *España en su historia. Cristianos, moros y judios*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1948.

reproduz com muita fidelidade as características do original: o formato, o papel, as ilustrações, as margens, e até a cor e o tamanho. A *impressão anastática* é um método também que permite, assim como a *homeografia* e a *isografia* — seus procedimentos afins —, a reprodução fac-similar de obras impressas ou velhas estampas. Inventado em 1844 pelo litógrafo alemão Rodolf Appel, é um processo utilizado ainda em nossos dias, especialmente na reprodução de obras do passado, cuja composição tipográfica demandaria hoje muito tempo e material especializado. Enfim, a reprodução fotográfica, xerográfica, do original resulta no chamado fac-símile; daí a denominação de edição fotomecânica ou fac-similar.

Ainda que a reprodução pelos meios mecânicos possa ser das mais fiéis possível, nem sempre é ela a forma única desejável, pois, na reprodução de manuscritos antigos, especialmente de épocas cuja escritura exige a interpretação paleográfica, não raro o estudioso teria de enfrentar dificuldades de leitura do texto. As edições fac-similares poderiam, portanto, ser compulsadas apenas por um número diminuto de especialistas. É por isso que muitas vezes a reprodução diplomática do original ainda tem a sua utilidade. Por outro lado, a reprodução fotográfica, por mais requintada que seja a sua técnica, não substitui completamente o original, pois não nos dá conta do material empregado, da mudança de tinta, das rasuras e das manchas, que possam existir no original, pormenores de muita utilidade na sua compreensão — e só possíveis através do exame direto do mesmo.

2. *Reprodução diplomática.* Esta consiste numa reprodução tipográfica do original manuscrito, como se fosse completa e perfeita cópia do mesmo, na grafia, nas abreviações, nas ligaduras, em todos os seus sinais e lacunas, inclusive nos erros e nas passagens estropiadas. A transcrição diplomática já implica uma interpretação do texto nos seus aspectos paleográficos. Muito embora a importância da simples reprodução diplomática de um texto tenha hoje diminuído em face dos procedimentos fotográficos, a sua utilidade não pode ser contestada. Aqueles que pretendam apurar textos poéticos de trovadores que figuram no Cancioneiro da Vaticana, por exemplo, não podem dispensar a utilização da edição diplomática do Códice realizada por Ernesto Monaci. Entretanto, recomenda-se que uma edição diplomática se faça acompanhar dos fac-símiles do original.

3. *Transcrição diplomático-interpretativa.* A transcrição puramente diplomática já constitui uma forma de interpretação do original, pois elimina as dificuldades de natureza paleográfica suscitadas pela escritura; a transcrição *diplomático-interpretativa* (ou *semidiplomática*) vai mais longe na interpretação do original, pois já representa uma tentativa de melhoramento do texto, com a divisão das palavras, o desdobramento das abreviaturas (trazendo as letras, que não figuram no original, colocadas entre parênteses) e às vezes até com pontuação. A edição do Cancioneiro Colloci-Brancuti (hoje denominado injustamente *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*) realizada pelo casal José Pedro Machado e Elza Paxeco Machado (Lisboa, Revista de Portugal, 1949-1964, 8 v.) é um exemplo de transcrição diplomático-interpretativa.

Além destas formas de transcrição, pode-se falar ainda numa *transcrição paleográfica*, mais perfeita que a própria reprodução fac-similar do manuscrito, porque esta não nos dá conta de certas particularidades do texto e do material, que só os procedimentos de um hábil paleógrafo podem denunciar. Assim, a monumental edição crítica do *Cantar do Cid* realizada por Menéndez Pidal foi antecedida de uma *edição paleográfica* do único manuscrito existente do poema, e no qual se descrevem minuciosamente todos os pormenores de natureza caligráfica: redação primitiva, correções e minúsculos sinais introduzidos pelos revisores subsequentes do manuscrito, o recorte diferente de letras e as tintas utilizadas, a sobreposição de duas escritas, retoques feitos em épocas diferentes, um sem-número de peculiaridades do texto, conseguidas principalmente à custa de reativos químicos. Por isso mesmo diz o filólogo: “Mi edición se funda en la distinción previa de varias manos de correctores que alteraron lo que Per Abbat había escrito, y aspira a reflejar el estado primitivo del códice.”<sup>1</sup>

4. *Texto crítico.* Um texto é denominado crítico quando estabelecido segundo as leis e as normas da crítica textual. O texto assim apurado, que resulta na chamada *edição crítica*, é a reprodução mais correta possível de um original, numa tentativa de alcançar com a maior fidelidade imaginável a última forma desejada pelo seu autor. A realização de uma edição

(1) *Cantar de mio Cid*. Texto, gramática y vocabulario, 4.<sup>a</sup> ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1969, 3 v., v. III, p. 908. *Per Abbat* é o copista da redação primitiva do cantar.

crítica exige do editor não só conhecimentos especializados de crítica textual ou edótica, mas habilidade, muito estudo e certa dose de intuição crítica.

Donde se conclui que: para realizarmos uma edição fotomecânica, é suficiente ser um bom fotógrafo ou técnico em serviços fotomecânicos; para a edição diplomática de um texto manuscrito, basta conhecer a ciência paleográfica; mas para chegar a uma edição crítica o editor precisa ser muito mais do que um fotógrafo ou conhecedor de paleografia: precisa ser filólogo.

A edição crítica tem por finalidade restituir ao texto a sua genuinidade, facilitar a sua leitura, torná-lo inteligível, valorizá-lo e permitir à crítica literária o exercício tranqüilo de sua tarefa. Poderíamos dizer, até, que a seriedade da crítica literária se mede pelo tipo de edição de texto que utiliza. Só um texto canônico, definitivo, estabelecido pelos procedimentos técnicos e científicos da edótica pode oferecer segurança ao crítico literário. Até hoje a crítica literária brasileira não teve condições de uma interpretação e avaliação da obra poética de Gregório de Matos, porque não foi realizada ainda uma edição crítica do seu cancionário. As edições completas que dele correm (a da Academia Brasileira de Letras, realizada por Afrânio Peixoto, e a da Editora Janaína, da Cidade da Bahia, empreendida por James Amado) não constituem edições críticas pois nelas não foi feito o cotejo crítico dos códices existentes.

Restituir o texto à sua genuinidade significa aproximá-lo o mais possível da última vontade do seu autor; facilitar a sua leitura consiste em torná-lo legível através das normas da restauração, no caso de o texto haver chegado até nós corrompido ou adulterado, por omissões, rasuras, interpolações, correções intencionais, distrações involuntárias, erros tipográficos (se o texto é posterior à invenção da imprensa), enfim — defeitos e deturpações de toda ordem; torná-lo inteligível é interpretá-lo, pontuando-o racionalmente e elucidando as alusões de ordem geográfica, histórica, mitológica, isto é, com o auxílio das disciplinas subsidiárias da Filologia; a valorização do texto consiste em situar a sua importância no tempo e na carreira literária do seu autor.

É evidente que toda e qualquer restauração de um texto pressupõe do editor uma soma razoável de conhecimentos, além de uma sensibilidade especial para penetrar no mundo extra-literário que o próprio texto sugere. O mesmo ocorre com a

restauração de peças artísticas do passado: o quadro da *Gioconda* de Leonardo, por exemplo, foi restaurado por especialistas da arte do Renascimento: na sua pintura, nas cores, inclusive alterado no seu tamanho, pois se suprimiram 7 centímetros dos lados do quadro. O trabalho do restaurador pode ser realizado pelo melhor pintor; mas para tal recuperação é necessário um profundo conhecimento da pintura, da técnica na manipulação das tintas, do espírito da época em que o quadro foi composto. Suponhamos que o restaurador acrescentasse ao quadro de Leonardo as sobrancelhas que faltam no original; que atenuasse ou até eliminasse o sorriso esboçado nas commissuras da boca; diminuísse a altura da fronte depilada, ou adelgaçasse o arredondado do dorso das mãos, etc. O restaurador estaria contrariando o espírito da época na concepção do retrato feminino e demonstrando desconhecer que a *Gioconda* é uma súpula dos princípios estéticos expostos por da Vinci no seu *Tratado da Pintura*. O filólogo que pretenda estabelecer a edição crítica de uma obra do passado precisa de seguros conhecimentos da língua, da cultura, do pensamento, da arte, da história, das técnicas de composição vigentes na época em que a obra foi escrita.

Logo: uma edição crítica não é um trabalho *mecânico*, mas *metódico*. Ainda que Karl Lachmann já tivesse consciência de que não se poderiam aplicar normas absolutamente inflexíveis no estabelecimento crítico de todos os textos, Michele Barbi insistiu muito na “individualidade dos problemas”, procurando mostrar que os problemas mudam de obra para obra, e para cada caso o filólogo deve adotar técnicas próprias de trabalho; nenhuma edição se faz sob modelo: todas as operações são *metódicas*, em atenção à época, ao autor, ao lugar e às circunstâncias em que a obra foi elaborada. “Todo texto tem o seu problema crítico, todo problema tem a sua solução” — diz Barbi.<sup>1</sup> Não existe — afirma Giorgio Pasquali — uma receita universal para a edição crítica.<sup>2</sup> Isso não impede, entretanto, que haja certo número de normas gerais que são sempre observadas no estabelecimento crítico de um texto. São essas normas o objetivo do presente manual.

(1) V. a judiciosa introdução de M. Barbi a *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1973, pp. VII-XLI.

(2) *Storia della tradizione e critica del testo*, Pref., p. XI.

- 3640 Por la copla <sup>1</sup> del cauallo en tierra lo echo.  
 Assi lo tenien las yentes *que* mal ferido es de muert.  
 El dexo la lança z al espada metio mano <sup>2</sup>;  
 Quando lo vio Ferrangoçalez, conuuo <sup>3</sup> a Tizon;  
 Antes *que* el golpe esperasse dixo: « vençudo fo. »
- 3645 Atorgaron gelo los fieles, Pero Vermuez le dexo.  
 Martin Antolinez z Diego Gonçalez firieron se delas lanças;  
 Tales fueron los golpes *que* les quebraron amas  
 Martin Antolinez mano metio al espada,  
 Relumbra tod el campo, tanto es linpia z clara;
- 3650 Diol vn golpe, de trauieffol tomaua,  
 El casco de fomo apart gelo echaua,  
 Las moncluras del yelmo todas gelas cortaua,  
 Alla leuo el almofar, fata la cofia legaua,  
 La cofia z el almofar todo gelo leuaua,
- 3655 Raxol los pelos dela cabeça, bien ala carne legaua <sup>4</sup>;  
 Lo vno cayo enel campo z lo al fuso fincaua.  
 Quando este golpe a ferido Colada la preçiada,  
 Vio Diego Gonçalez *que* no escaparie con el alma;  
 Boliuo la rienda al cauallo por tornasse de cara;
- 3660 Effora Martin Antolinez reçiuiol con el espada,  
 Vn colpel dio de lano, con lo agudo nol tomaua.  
 Diagonçalez espada tiene en mano, mas nola  
 En fayaua,
- Fol. 73 r. Efora el yfante tan grandes vozes <sup>5</sup> daua:
- 3665 « Valme, Dios glorioso, señor, z curiam <sup>6</sup> deste espadal »  
 El cauallo aforrienda, z mefurandol del espada,  
 Sacol del moion; Martin Antoljnez en el campo fincaua.  
 Effora dixo el rey: « venid uos ami compañia;  
 Por quanto auedes fecho vençida auedes esta batalla. »
- 3670 Otorgan gelo los fieles *que* dize verdadera palabra.

<sup>1</sup> Lectura segura, aunque á primera vista parece poderse leer también *capla*. — <sup>2</sup> Leído con nuevo reactivo. — <sup>3</sup> *conuuo* borrado con reactivo; con nuevo reactivo se lee claramente; el corrector repasó el final, poniendo *conugio*, é interlineó sobre *oç* otra *o*; Ulib. *com pio*, Sánchez *conuuo*, Janer *conugo*, Vollmöller y Huntington *conugio*. — <sup>4</sup> El copista ponía *anc* y corrigió *am*; el corrector (comp. su tinta en 2948 y su cedilla en 3643), confundiendo con el verso anterior, antepuso *l* y añadió cedilla á una *c* mal formada del último trazo de la *m*, *lanças*; así pusieron las ediciones. — <sup>5</sup> La *r* púsola el copista al revisar la copia. Los editores ponen *vozes*. — <sup>6</sup> Sánchez leyó *curuam*; Diez, Gram. III 193.

FIG. 19 — Exemplo de transcrição paleográfica. Edição paleográfica do *Cantar de mio Cid*, realizada por Ramón Menéndez Pidal.

Pero mi fez e faz amor  
 mal enõ ey nen cuydauer  
 ia per el uen de miha senhor  
 ey muyto que lli gradecer,  
 por que mi faz a melhor re  
 da questo mundo queres ben  
 E po mel nõ q's nē q'r  
 dar bē p' quanto mal mi deu  
 ia en quanteu uiuer poder  
 ledo serey de seer seu  
 por q'mi faz a melhor re

FIG. 20 — Reprodução fac-similar da cantiga 477 do CV, do trovador Martin Moya.

- 477 Pero mi fez e faz amor  
 mal enõ ey nen cuydauer  
 ia per el uen de miha senhor  
 ey muyto que lli gradecer  
 5 por que mi faz a melhor re  
 da questo mundo queres ben  
 E po mel nõ q's nē q'r  
 dar bē p' quanto mal mi deu  
 ia en quanteu uiuer poder  
 10 ledo serey de seer seu  
 por q'mi faz a melhor re

FIG. 21 — Transcrição diplomática da mesma cantiga, da edição do CV de Ernesto Monaci.

Am' eu e trob(o) e servh', a mays poder,  
 aquesta dona, por seu ben aver,  
 mays, quando lh' a coita venho dizer  
 en que me ten:  
 hu mesura, nen mercee non fal,  
 nen outro ben,  
 mesur' a mi, nen mercee non val,  
 nen outra ren.

[833]

Pero mj fez e faz Amor  
 Mal, e non ey nen cuyd auer  
 Ja per el ben de mha senhor,  
 Ey muyto que lhi gradeçer  
 5 Porque mj faz a melhor ren  
 D aqueste mundo querer ben.

E pero m el non quis, nen quer,  
 Dar ben per quanto mal mj deu,  
 Ja, enquant eu uiuer poder,  
 10 Ledo serey de seer seu,  
 Porque mj faz [a melhor ren  
 Daqueste mundo querer ben.]

N.º 893 do ms.; C. V.<sup>1</sup> e C. V.<sup>2</sup> N.º 477; José Joaquim Nunes, 'Cantigas d'Amor', p. 301.

3. — *ia per el uen.* 6. — *quexer.* // C. V.<sup>1</sup> *aquesto.*  
 10. — *E do ?*

FIG. 22 — *Transcrição semidiplomática* da mesma cantiga, da edição do CCB de José Pedro Machado e Elza Paxeco Machado, IV, p. 234.

## VII

- |    |  |                |
|----|--|----------------|
| I  | Pero mi fez e faz Amor<br>mal, e non ey nen cuyd'aver<br>ja per el ben de mha senhor,<br>ey muyto que lhi gradeçer:<br>5 porque mi faz a melhor ren<br>d'aqueste mundo querer ben.           | 140            |
| II | E, pero m'el non quis nen quer<br>dar ben por quanto mal mi deu,<br>ja, enquant'eu viver poder,<br>10 ledo serey de seer seu:<br>porque mi faz a melhor ren<br>(d'aqueste mundo querer ben). | 145<br><br>150 |

Cantiga d'amor del tipo « de refram » (Ind. 94,14).

Mss.:

- B 893, c. 191 vº; nota collociana « tornel »;
- V 477, c. 76 rº.

Gratia: B

Lezioni mss.: 2 nen] ueu B - 3. ben] uen V - 6. aquesto BV -  
 11. a melhor ren] om. B.

Edd. precedenti: di V diplom. di MONACI 477 e lecture di BRAGA 477 e di NOBILING p. 204; di B semidiplom. di MACHADO 833; sui due mss. di NUNES, *Amor* 147.

Lecture divergenti: al v. 3 MONACI legge correttamente « uen » del ms., ma poi, in nota (p. 434), propone di emendare in « nen », anziché in « ben ».

FIG. 23 — *Transcrição crítica* do mesmo texto, feita por Luciana Stegagno Picchio, edição de *Martin Moya: poesie*, p. 183.

III. A EDIÇÃO CRÍTICA. A. A *fixação* do texto e suas fases: 1. A *Recensio*: tradição direta e trad. indireta; a *Collatio* e a *Eliminatio codicum descriptorum*; 2. A *Estemática*: classificação dos testemunhos, formas de transmissão, critérios para o estabelecimento do *stemma codicum*; 3. A *Emendatio*: a *emendatio ope codicum* e a *emendatio ope conjecturae*. B. A *apresentação* do texto: I) *Introdução*; II) *TEXTO*: 1. *Elementos substantivos*: a) texto apurado; b) aparato crítico. 2. *Elementos adjetivos*: a) hermenêutica; b) glossário. III) *Índices*.

Nas operações que compreende a edição crítica de um texto distinguimos duas etapas:

A) a da *Fixação do texto*, que consiste no preparo dele segundo as normas da crítica textual. (Também se denomina *apuração* ou *estabelecimento do texto*.);

B) a da *Apresentação do texto*, que consiste na organização técnica do texto e dos seus elementos elucidativos (história dos manuscritos, informações sobre os critérios edóticos, excursos históricos e literários sobre o texto, aparato crítico, hermenêutica do texto, glossários, etc.), tendo em vista a sua publicação.

#### A. FIXAÇÃO DO TEXTO (Crítica textual)

Para o estabelecimento crítico de um texto, é importante considerar preliminarmente a época a que pertence: se se trata de um texto clássico (grego ou latino), de um texto românico medieval, de texto moderno, isto é, de texto anterior ou posterior à invenção da imprensa. Ainda que a edótica seja fundamentalmente a mesma, variam os seus procedimentos e os conhecimentos exigidos por ela, consoante a língua, a época e a cultura a que pertença o texto. Se uma obra medieval, é fruto de verdadeiro artesanato; se uma obra moderna, pertencente à tradição impressa, é resultado de uma tiragem em série através de meios mecânicos. O coeficiente de erros numa obra de execução manual como foram aquelas trasladadas pelos copistas

antigos, clássicos ou medievais, é muito maior do que aquele que se verifica nas edições de um livro impresso. Na execução do seu texto, os copistas antigos podiam decifrar mal o original copiado, cometer erros por distração, por cansaço, até por deliberação pessoal, bem como lacunas ou lapsos de toda ordem. Muitas vezes realizavam a sua cópia partindo de um exemplar fragmentário, incompleto; outras vezes extrapolavam o modelo copiado, inserindo nele passagens por sua conta ou transcritas de outras cópias também defeituosas; não raro tomavam como modelo dois, três ou mais apógrafos diferentes, e casos havia em que a cópia era continuada por outro copista. As circunstâncias são inúmeras; e por isso mesmo os procedimentos edóticos variam. Se nós dispomos de um texto único [um manuscrito único (*codex unicus*) ou uma edição única de um texto impresso — a *princeps*, por exemplo], os procedimentos de apuração do mesmo não são os mesmos quando estamos diante de *codices plurimi*, de inúmeros testemunhos legados pela tradição, ou de várias edições impressas de uma obra. Um manuscrito da antiguidade clássica, papiráceo ou pergamináceo, tem normas específicas para a sua apuração, pois não possuímos manuscritos autógrafos dos escritores clássicos; os manuscritos existentes de obras gregas e latinas do período clássico são posteriores vários séculos aos seus autores; inclusive desconhecemos o número de cópias que se fizeram entre o original perdido e os manuscritos conservados. Já em vida dos próprios autores circulavam cópias defeituosas de seus escritos, embora em Roma houvesse até uma escola de copistas. Numa de suas deliciosas Tusculanas, ao estremado irmão Quinto, Cícero confessa a dificuldade que tem em obter cópias de obras latinas que o irmão lhe pede: compradas, ou encomendadas a algum copista, eram sempre defeituosas, incorretas: *ita mendose et scribuntur et veneunt*.<sup>1</sup> Marcial declara-se extremamente lisonjeado com o amigo que gostaria de ter uma cópia de seus modestos epigramas corrigida pelo próprio autor: *O quam me nimium probas amasque / Qui vis archetypas habere nugae!*<sup>2</sup> — pois não se confiava nos copistas.

Pode-se, portanto, imaginar a progressão de erros à medida que as cópias se foram sucedendo ao longo de vários séculos. Uma das obras mais lidas e mais apreciadas em toda

(1) *Ad Quintum fr.*, III, 5, 6, Ciceron — *Correspondance*, Paris, Les Belles Lettres, 1960, III, p. 114.

(2) VII, 11, 19-20.

a Idade Média, a *De consolatione Philosophiae*, de Severino Boécio, conta ainda hoje com mais de 400 códices, afora um sem-número de traduções em várias línguas, iniciadas desde o século IX. É fácil imaginar o mundo de variantes que devem apresentar as quatro centúrias dos manuscritos existentes. O mesmo sucede com o poema do século XIII *Roman de la Rose*, que teve um sucesso extraordinário na Idade Média: Langlois catalogou, em 1910, nada menos de 215 manuscritos do poema, número ampliado posteriormente para 247, fora 15 fragmentos, encontrados em bibliotecas européias e norte-americanas. Lecoy é de opinião que a lista dos códices ainda não está terminada.<sup>1</sup>

Dada a especificidade dos textos referentes à cultura ocidental, cuja tradição tem como baliza a aparição da Imprensa no século XV, podemos periodizar a Edótica em quatro momentos: uma *edótica clássica*, que se aplica aos códices de textos clássicos, gregos e latinos, até o fim do período helenístico e da Baixa Latinitude; uma *edótica medieval*, para os códices pertencentes à Alta e à Baixa Idade Média; uma *edótica moderna*, para o texto impresso, desde os primeiros (os *incunábulos*) até os textos do século XIX; e uma *edótica contemporânea*.

O objetivo da Edótica é um só: estabelecer um texto que se avizinha o mais possível do original. A esse processo de retorno, em que se tenta restaurar a forma original da obra com o auxílio das normas da crítica textual, se dá o nome de *constitutio textus*.

A constituição de um texto, observada a doutrina de Karl Lachmann — o fundador da moderna crítica textual —, passa por uma série de operações que se repartem por três fases mais ou menos distintas: a da RECENSIO (*Recensere*), a da ESTEMÁTICA (*Originem detegere*) e a da EMENDATIO (*Emendare*). É através desta seqüência de operações que se chega à primeira etapa da edição crítica: a *apuração do texto*.

## 1. A RECENSIO

A *recensio* consiste na pesquisa e coleta de todo o material existente de uma obra, manuscrito ou impresso. O encontro

(1) VII, 11, 19-20.

(2) V. Félix Lecoy, *Le Roman de la Rose*, Paris, H. Champion, 1968, I. p. XXXV e ss.

de manuscritos ou edições de um texto é hoje uma tarefa que se realiza com relativa facilidade, pois as bibliotecas e arquivos costumam publicar catálogos, anais ou relações de manuscritos e de obras de seus acervos, especialmente catálogos destas e de edições raras. Com relação a manuscritos portugueses e brasileiros, existentes em bibliotecas particulares, arquivos oficiais, academias, conventos e outras instituições, um sem-número de catálogos têm sido publicados, desde o século XVIII.<sup>1</sup> Mas ainda hoje o achado de inéditos ou manuscritos pode ser, como antigamente, obra do acaso. Petrarca, sempre dedicado à tarefa da análise e correção filológica dos textos, nas suas viagens conseguiu achar velhos manuscritos em bibliotecas conventuais, cujo conhecimento hoje devemos à sua intensa curiosidade intelectual. O *De gloria* de Cícero, parte de sua correspondência, as comédias de Terêncio, tudo copiado com as próprias mãos do humanista, são achados seus. Em Liège, aos 29 anos, acabou encontrando dois discursos de Cícero até então desconhecidos (um deles era o *Pro Archia*); certa vez, em 1345, visitando a biblioteca da Catedral de Verona, encontrou um manuscrito com muitas cartas de Cícero a Ático e a Quinto, caindo aos pedaços.<sup>2</sup> Em leilões de bibliotecas costuma-se topar com espécies raras, manuscritas ou impressas. Os códices dos séculos XVII e XVIII, que continham as poesias de Gregório de Matos e constituíram a edição da obra do poeta publicada pela Academia Brasileira de Letras, foram arrematados por Afrânio Peixoto em leilões realizados em Lisboa. Certa feita, Caio de Melo Franco encontrou, num leilão da biblioteca do poeta José Maria Herédia, realizado em Paris, os manuscritos de Cláudio Manoel da Costa. Herédia possuía muitas espécies bibliográficas que outrora haviam pertencido à biblioteca dos Condes de

(1) Para se ter uma idéia dessas publicações, cons. a *Bibliografia portuguesa de crítica literária*, trabalho altamente meritório, levado a efeito por Fidelino de Figueiredo, e publicado como Suplemento de sua obra *A crítica literária como ciência*, 3. ed., Lisboa, Livr. Clássica Editora, 1920, pp. 80-275. Ver, principalmente, a Seção I (Bibliografias gerais, catálogos de bibliotecas e manuscritos), pp. 85-93 e *Adenda*, p. 273.

(2) E Petrarca escreveu a Cícero uma carta narrando-lhe o achado. De outra feita escreveu a Tito Lívio contando-lhe a ânsia que tinha de encontrar os livros perdidos de sua História Romana: Dante conhecia 4 livros, mas Petrarca chegou a recensionar 29. Sobre a biblioteca de Petrarca, constituída de achados através de suas viagens, v. a obra de Pierre de Nolhac, *Pétrarque et l'Humanisme*, Paris, H. Champion, 1965, 2 v. (1.ª ed. 1892), v. II, pp. 33-268.

Valadares.<sup>1</sup> Códices caminham, muitas vezes por vias escusas, à mercê de leilões, de furtos, de doações, mudanças de proprietários e de um mundo de circunstâncias estranhas, que tornam inexplicável o seu paradeiro. Há um mistério no mundo dos escritos raros, que mereceria uma história à parte.

Todo o material recensionado da obra que se pretende publicar constitui a sua tradição. Esta tradição pode ser *direta* ou *indireta*. A tradição *direta* é constituída pelos manuscritos ou edições impressas da obra. Os manuscritos podem ser do próprio autor (*autógrafos*) ou de copistas (*apógrafos*). A tradição *indireta* compreende as fontes, as traduções, as citações, os comentários, as glosas e as paráfrases, as alusões e as imitações. Não é raro que esse tipo de tradição possa subministrar utilíssimos subsídios para a solução de certas dúvidas do texto em estudo. Ainda que a consulta de um testemunho referencial deva ser feita com certa precaução, muitas vezes — não caso por exemplo de manuscritos únicos — ela exerce um papel extremamente proveitoso.

Um testemunho indireto pode servir inclusive para reconstituir a redação primitiva de um texto, que o autor modificou posteriormente. Aulo-Gélio refere que leu num dos comentadores de Vergílio (caso de referência duplamente indireta) a informação de que o Poeta havia escrito, no livro II de suas *Geórgicas*, estes versos:

*Talem dives arat Capua et vicina Vesevo  
Nola jugo (vs. 224-225)*

(“Tal é o território cultivado pela opulenta Cápua e por Nola, vizinha do Vesúvio”), versos que foram posteriormente alterador para

*Talem dives arat Capua et vicina Vesevo  
Ora jugo*

(“Tal é o território cultivado pela opulenta Cápua e pela região vizinha do Vesúvio”). A cidade de Nola, próxima de Cápua, deu lugar ao topônimo indeterminado *ora*, substituição que o comentador de Vergílio explicava como fruto de vingança do Poeta contra os habitantes de Nola, que haviam rejeitado auto-rização para fazer passar um curso de água pela casa de campo

(1) V. Antônio Cândido, *Análise histórico-literária*, Assis, 1959, p. 6.

do Poeta. E Nola deixou de ser celebrada nos versos vergilianos.<sup>1</sup>

Como a edição crítica tem outra perspectiva (pois interessa-lhe a redação definitiva dada pelo autor), uma reconstituição da primitiva redação de um texto é objeto da investigação literária, que se preocupa com a evolução estilística do autor. Este, ao alterar o seu texto, tem sempre em vista a sua inteligibilidade ou a sua beleza. Aulo-Gélio mesmo, com relação à substituição de *Nola* por *ora* naqueles versos das *Geórgicas*, era de opinião que o vocábulo *ora* se tornava nessa posição extremamente eufônico, pois que a vogal do fim do verso anterior era idêntica (*Vesevo/Ora*), resultando desse hiato prolongado um efeito muito agradável (*jucundo hiato tractim sonat*). E para confirmar a eficácia estilística desse encontro vocálico, cita passagens de Homero e de Catulo.

Não raro a tradição indireta auxilia também na exegese do texto e na própria classificação genealógica dos manuscritos existentes. O “Libro de Alexandre”, poema da primeira metade do século XIII, em *mester de clerecia*, denuncia várias fontes, especialmente no episódio da guerra de Tróia (de que Alarcos Llorach nos faz uma edição crítica): uma fonte homérica, através do compêndio latino do Pindarus Thebanus; muitos outros autores gregos e latinos, e a própria *General Estória* de Afonso X o Sábio. Estas fontes subministram informações de grande valor para a compreensão do poema, na forma e no conteúdo.<sup>2</sup>

Rostagni refere que a tradução árabe da *Poética* de Aristóteles feita por Abu Bishar Matta no século X, baseada numa versão siríaca fragmentária do século VII aproximadamente, foi muito útil para um confronto com os manuscritos posteriores existentes; embora essa versão árabe tenha partido de uma tradução indireta, não livre de deformações, de erros e incertezas, tem ela a vantagem de ser anterior ao menos três séculos em relação aos ms. *Parisinus*, cujos passos corrompidos puderam ser reconstituídos pelas lições do texto árabe, confirmando assim as leituras conjecturais dos filólogos do Renascimento.<sup>3</sup>

(1) V. *Noites áticas*, VI, 20.

(2) V. do Autor *Investigaciones sobre el Libro de Alexandre*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948.

(3) Cf. Augusto Rostagni, *Aristotele — Poética*, 2. ed. riv., Torino, Chiantore, 1945, p. XCIV.



A utilização das fontes indiretas, entretanto, deve ser cautelosa, pois não raro os comentadores, na citação de textos ou passagens, costumavam fazê-lo de memória; os copistas, por sua vez, também podiam alterar as citações, confiados na forma do texto que lhes era familiar. Por essa razão, a recomendação tradicional: não utilizar os “lemas” (a citação), mas o comentário, pois os lemas podem ter sido alterados ou corrigidos, não os comentários.<sup>1</sup>

Feita a distinção dos testemunhos coletados (testemunhos pertencentes à *tradição direta* e testemunhos pertencentes à *tradição indireta*), partimos em seguida para uma nova operação: a *Collatio codicum* (no caso de manuscritos), ou a colação das edições (no caso da tradição impressa). Com ela iniciamos o confronto de todo o material atinente à tradição direta, confronto esse que é realizado em função de um manuscrito ou edição que se toma por base, chamado por isso “texto ou exemplar de colação”. A escolha deste exemplar de referência não deve ser aleatória: geralmente se elege o manuscrito mais completo, ou o que se considera como bom; no caso de livro impresso, a última edição ou uma boa edição da obra. Deste confronto resultará o expurgo dos testemunhos inúteis (*Eliminatio codicum descriptorum*), operação final da *Recensio*.

*Codices descripti* são os códices copiados de um modelo; uma vez existente o modelo (também chamado *exemplar de cópia* ou *antígrafo*), rejeita-se a sua cópia, pois um *apógrafo* geralmente não tem valor algum para a crítica textual quando se tenha conservado o seu original. Daí: *eliminatio codicum descriptorum* significar a rejeição das cópias coincidentes.

Quando resenhamos o método de Lachmann, vimos que, a qualquer suspeita de interpolação num manuscrito, o mesmo devia ser também eliminado. Ocorre, porém, que um manuscrito pode, às vezes, na parte sã do texto, corresponder à cópia de um exemplar muito próximo do original, e como tal ajudar na reconstituição do arquétipo ou do original perdido. E aqui convém lembrar também o princípio de crítica textual que consiste em não se desprezar um códice pelo fato de ser um testemunho recente em relação a toda a tradição da obra, pois não raro uma cópia mais recente pode ter tido como modelo um arquétipo muito antigo, próximo do original. Daí o lema: *recentiores non sunt deteriores* (“os mais recentes [nem sem-

pre] são os piores”). Müller, que melhor estudou a qualidade dos mss. do *Libro de Alexandre*, chegou à conclusão de que o ms. P, do século XV, era mais perfeito que os demais testemunhos dos séculos XIII e XIV, e que portanto qualquer edição crítica do poema devia tê-lo como ponto de partida.<sup>1</sup>

Na tradição impressa, o confronto das edições constitui até certo ponto uma operação fácil, pois as características de uma produção em série são muito evidentes; é rápido o reconhecimento dos textos que pertençam à mesma edição (mesmo quando esta não é denunciada no frontispício da obra); entretanto, tratando-se de manuscritos, obra de execução artesanal e portanto de características individuais, a dependência de um manuscrito a outro nem sempre é fruto de reconhecimento imediato. Exige, pois, exame acurado, com base em procedimentos adequados. Suponhamos que um ms. A apresente em determinado lugar da escritura uma falta de palavra ou conjunto de palavras, ou mesmo palavra que não faz sentido ou passagem *ininteligível*; e um ms. B apresente no mesmo lugar perfurações ou manchas, que impeçam a leitura das palavras. É um indício de que o ms. A é cópia do ms. B. É evidente que nem sempre uma identificação apenas, dessa natureza, seja suficiente para estabelecer o relacionamento entre dois mss. Outros indícios serão necessários para confirmar a suspeita de derivação. Obras de certa extensão exigem um confronto mais demorado, um exame de vários indícios para atestar a descendência. Daí o recurso ao confronto dos chamados “lugares críticos” (ou “pontos críticos”), que ajudam a estabelecer não só a dependência de um manuscrito a outro, mas a afinidade ou parentesco de todos os manuscritos da tradição — quando esses manuscritos são numerosos. Há certas lições, certos erros, cuja presença em dois ou mais manuscritos denuncia a “consangüinidade” desses manuscritos, que devem ter sido copiados de um mesmo original. Muito embora esses manuscritos sejam independentes um do outro, podem eles revelar entre si certo grau de afinidade; a sua independência entre si denuncia a existência de famílias diferentes; a sua afinidade denuncia o parentesco entre si dentro da sua família. E assim, através de um confronto dos “lugares críticos” e do exame sistemático dos chamados “erros comuns”, se chega ao estabelecimento do grau de independência e parentesco dos testemunhos conser-

(1) Cf. R. Marichal, “La critique des textes”, 1251.

(1) Ver A. Llorach, *obra cit.*, pp. 59-62.

vados; e já estamos em condições de proceder a outra etapa: a da classificação dos manuscritos.

Quando não existe, nos testemunhos da tradição, nem o autógrafo nem o apógrafo (cópia que deriva imediatamente do autógrafo), então a colação poderá levar-nos ao reconhecimento do manuscrito que, dentre os existentes, mais espelhe o original perdido. A este manuscrito, que tanto pode ter existência real nos manuscritos recenseados, como pode no mais das vezes ser um texto ideal, fruto de reconstituição, se dá o nome de *arquétipo*. E o arquétipo passa a ser considerado o “original das cópias subsistentes”. Por isso mesmo Lachmann dava ao arquétipo a denominação de *exemplar ceterorum*, “modelo dos demais”. O arquétipo é, portanto, o manuscrito (existente ou reconstituído) que se interpõe (daí — *codex interpositus*) entre o original e os manuscritos existentes. Nem todos os mss. descendem diretamente do arquétipo; muitas vezes, entre o arquétipo e um grupo de mss. se interpõe um *subarquétipo*, que também pode ser existente ou fruto de reconstituição. Pelo exame dos lugares críticos, o editor pode dividir em várias famílias (ou em vários ramos) a tradição existente: cada família é estabelecida segundo os pontos críticos que apresentam em comum. Os italianos dispõem do termo “capostipite”, para designar não só o ms. do qual deriva um grupo de testemunhos que constituem família (*subarquétipo*), como o ms. do qual descendem todos os testemunhos, transmitidos de uma obra (*arquétipo*). O arquétipo e o subarquétipo, quando reconstituídos à base da análise comparativa da “*varia lectio*”, são denominados “codices interpositi”.<sup>1</sup>

## 2. ESTEMÁTICA

Classificados todos os testemunhos da tradição direta (apógrafos, arquétipos, subarquétipos, antígrafos, etc.), parte o editor para a segunda fase da crítica textual, a que Lachmann denomina “*originem detegere*”, isto é, “*revelar a ascendência*”. O editor procede, então, à apresentação genealógica dos testemunhos: como os mss. se filiam entre si e como se operou a sua transmissão (transm. *vertical*, t. *transversal*, t. *por contaminação*). Dizemos que um manuscrito nos chegou por *transmissão vertical*, quando deriva diretamente do original ou do

arquétipo; por *transmissão transversal*, quando derivou do confronto de exemplares de época diferente, de lugar diferente ou de exemplares de valores diferentes; por *transmissão horizontal*, quando derivou da colação de exemplares da mesma época ou do mesmo lugar; e por *contaminação*, se o copista, ao transcrever o exemplar de cópia, substituiu lições genuínas do original por outras que vêm apostas na margem do seu modelo ou nas entrelinhas, tomando como lições corretas essas anotações ou conjecturas marginais ou interlineares e refutando desgraçadamente as lições justas.<sup>1</sup> Um testemunho ou cópia também se diz *contaminada*, quando o amanuense introduziu correções no texto do seu exemplar utilizando-se de outros manuscritos pertencentes a tradição diferente.

Assim individualizados na sua filiação e na sua forma de transmissão, os testemunhos são dispostos finalmente numa árvore genealógica (*stemma codicum*). A todas as operações desta segunda fase denominamos *Estemática*.<sup>2</sup>

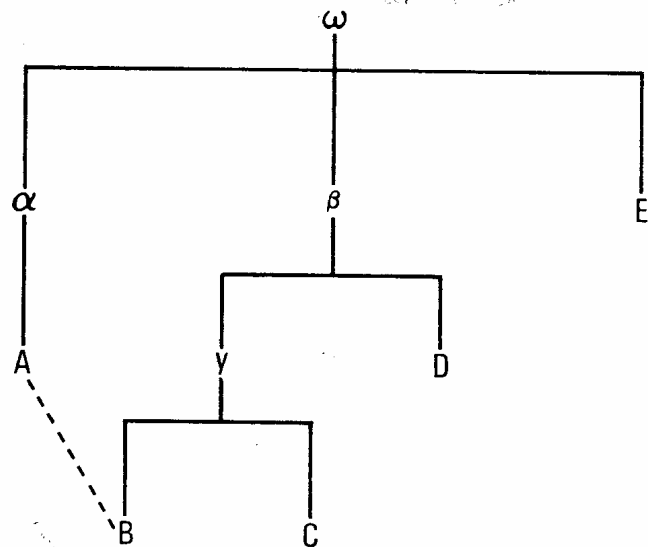
Na árvore genealógica (ou *estema*) os testemunhos vêm indicados por letras próprias, segundo a sua natureza: o *arquétipo* vem representado geralmente pelo  $\omega$  (ômega); os *subarquétipos*, pelas letras minúsculas do alfabeto grego ( $\alpha$ ,  $\beta$ ,  $\gamma$ , etc.); os manuscritos existentes, pelas letras maiúsculas do alfabeto latino (A, B, C, etc.), quando se trata de códices membranáceos (isto é, de papiro ou de papel), e pelas minúsculas (*a*, *b*, *c*, etc.), se os códices são cartáceos (em pergaminho). Alguns editores, entretanto, modificam a norma.<sup>3</sup>

(1) Cf. A. Chiari, “La edizione critica”, *Tecnica e teoria letteraria*, Milano, Carlo Marzorati, 1948, p. 132.

(2) O estema (do gr.  $\sigma\tau\acute{\eta}\mu\mu\alpha$ ,  $\tau\omicron\varsigma$ , da mesma raiz do verbo  $\sigma\tau\acute{\epsilon}\phi\omega$  = envolver, cobrir, e dos substantivos  $\sigma\tau\acute{\epsilon}\phi\omicron\varsigma$  e  $\sigma\tau\acute{\epsilon}\phi\alpha\nu\omicron\varsigma$  [Estêvão] = coroa) era uma espécie de grinalda ornamental que se sobrepunha aos retratos em série dos ancestrais de uma família. Daí, por metonímia, passou a significar “árvore genealógica”, acepção que já se encontra nos escritores posteriores a Augusto: Sêneca, Plínio, Estácio, Suetônio.

(3) Por exemplo, alguns preferem denominar os testemunhos pelas iniciais da instituição em que foram encontrados, ou dos seus proprietários. Julio Cejador y Frauca, na edição do *Libro de Buen Amor*, denomina os manuscritos do poema por G (de D. Benito Martín Gayoso), T (da Catedral de Toledo), S (do Colégio Mayor de San Bartolomé, de Salamanca). As iniciais V, L, A, são já consagradas quando os códices procedem da Biblioteca Vaticana, da Laurenciana (célebre biblioteca fundada em Roma por Leão X, assim chamada

(1) V. Avalle, *Principi...*, p. 90, 3-6.



O estema acima, por exemplo, pode ser lido assim: a tradição é constituída de cinco testemunhos existentes (A, B, C, D e E), todos códices membranáceos; e quatro testemunhos perdidos ( $\omega$  = arquétipo ou o ms. do autor que se procura reconstituir;  $\alpha$ ,  $\beta$ ,  $\gamma$  = subarquétipos); os subarquétipos e o ms. E são cópias diretas — ou pelo menos “formas de texto” que representam cópias diretas — do original; o estema compreende três grupos ou famílias, sendo que o subarquétipo  $\gamma$  forma um ramo (BC); o ms. E descende diretamente do arquétipo, o ms. B está contaminado pelo ms. A (isto é, o copista de B teve como modelo o subarquétipo  $\beta$ , mas introduziu na sua cópia algumas lições do ms. A. (A contaminação é indicada por uma linha pontuada ou interrompida.) Esta contribuição de A é, via de regra, de ordem secundária; mas vezes há em que tais contágios criam embaraços ao editor).<sup>1</sup> Aqui todos os códices são úteis para o estabelecimento do texto; se o

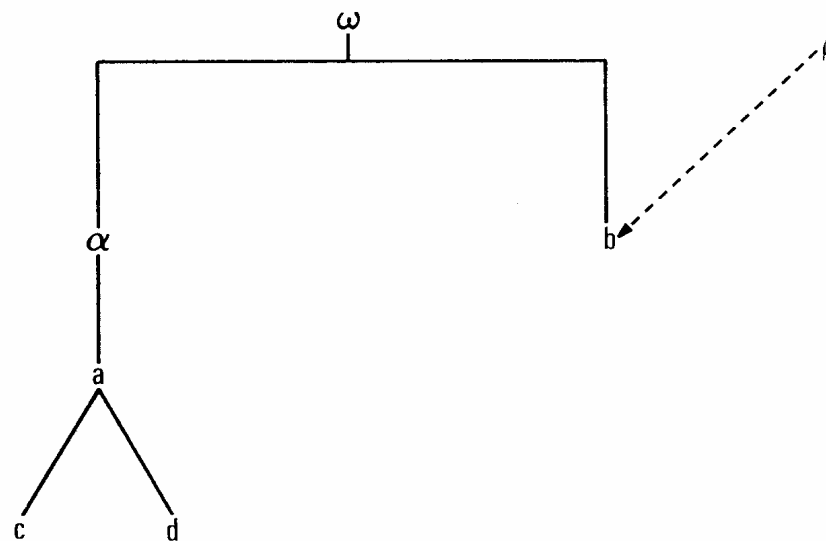
porque seu pai se chamava *Laurentius Medicis*; da Ambrosiana (rica biblioteca fundada em Milão, no começo do século XVII, assim chamada em honra a Santo Ambrósio, patrono da cidade).

(1) Joseph Bédier achava curioso e sem explicação o hábito consagrado de se desenhar a *árvore* genealógica ao inverso, com a raiz para cima e os ramos para baixo... (“La tradition manuscrite du *Lai de l’Ombre*”, Romania, LIV, 1928, p. 165.

número de mss. for muito grande, o seu grau de utilidade vai diminuindo à medida que vão ocupando os estágios inferiores do estema, pois as suas atestações textuais geralmente se encontram já representadas nos códices que figuram nos estágios superiores do estema.

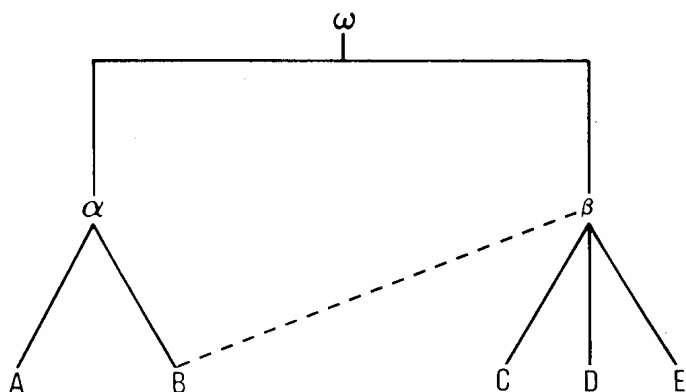
Quando possuímos como testemunhos o original e suas cópias, estas cópias ou apógrafos só figuram no estema (isto é, não são *eliminadas*), se o original estiver danificado no seu texto; o mesmo ocorre com o “exemplar de cópia”, que eliminaria os seus apógrafos por serem inúteis; mas, desde que o exemplar esteja também danificado na sua escritura, ou com falta de folhas, as suas cópias passam a figurar na árvore; e figuram todas, se elas apresentam entre si variantes textuais nas partes que correspondem às mutilações ou lacunas do manuscrito.

Um estema como



lê-se: tradição constituída de quatro testemunhos existentes (*a*, *b*, *c* e *d*), todos códices cartáceos, que se dividem em duas famílias (*a* do subarquétipo  $\alpha$  e *a* do ms. *b*); os códices *cd* descendem de *a*, mas não são eliminados por motivos já expostos ajudam a reconstituir o exemplar de cópia *a*, danificado); o códice *b*, que deriva diretamente do arquétipo perdido ( $\omega$ ), apresenta contaminação de um *codex interpositus*  $\beta$ .

No caso de que um ms. possa contaminar toda uma família, a representação será:



Para o estabelecimento do *stemma codicum*, o editor deve estar suficientemente informado da natureza de todos os desvios do original ou do exemplar de cópia. Deve ele distinguir entre uma inovação, uma variante, uma lição adiáfora, um erro.

Por *erro* entende-se todo e qualquer desvio do texto original, isto é, qualquer lição que o autor do texto não pretendeu escrever, seja ela formal ou ideológica. Desde que esse desvio não comprometa a correção formal do texto, estamos diante de uma *inovação* ou *lição característica*. *Variantes* são as versões diferentes de uma palavra ou pequeno número de palavras ocorrentes em manuscritos diversos da mesma obra.<sup>1</sup> *Lição* ou *leitura* é a variante escolhida pelo editor do texto; a variante pertence ao texto, enquanto a lição é a variante preferida ou adotada pelo estudioso. Por *lições adiáforas* entendem-se aquelas variantes que não afetam a correção formal do texto e cuja escolha é difícil, quer socorrendo-se do estema, quer baseando-se nos critérios internos do “*usus scribendi*” ou da “*lectio difficilior*”.<sup>2</sup> Não vamos entrar na problemática das

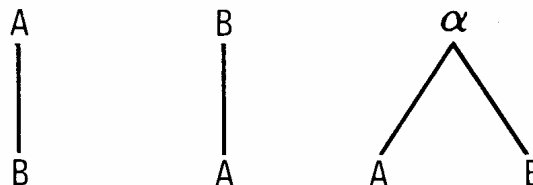
(1) A *versão* difere da variante, em que esta se refere a uma palavra ou grupo delas, e a versão corresponde a uma redação diferente do texto. As sucessivas refundições de um original operadas pelo autor, na busca quase sempre de uma forma definitiva de seu escrito, são consideradas versões, e, como tais, importantes para o estudo do processo literário, não propriamente para a investigação filológica.

(2) Quando entrarmos na terceira fase da crítica textual (na *Emendatio*), as lições adiáforas serão exemplificadas. Sobre elas ver Avale, *Principi...*, pp. 97-98.

variantes e dos erros, matéria que será abordada mais adiante. O que importa saber é que apenas os erros constituem elementos de prova para detectar as relações de parentesco entre códices transmitidos de determinada obra. Nem todos os erros porém servem para definir e relacionar uma tradição manuscrita. Paul Maas, num ensaio publicado em 1937, intitulado *Leitfehler und stemmatische Typen* (Erros-guias e tipos estemáticos), em que delinea as linhas fundamentais da estemática, fixou os requisitos dos erros utilizáveis para a organização dos estemas. Tais erros são denominados *significativos*, e subdividem-se em a) *erros conjuntivos* e b) *erros separativos*.

Para Maas a dependência entre dois testemunhos de uma tradição em princípio não é demonstrável diretamente, mas apenas pela exclusão da sua independência. Em geral só é demonstrável diretamente a independência de um testemunho em relação a outro; e o relacionamento de dois testemunhos contra um terceiro. Daí as suas postulações: 1) a independência de um testemunho (B) em relação a outro (A) vem demonstrada por meio de um erro de A contra B, que seja de tal natureza, que, por quanto nos é dado saber do estado da crítica conjectural durante o tempo decorrido entre A e B, aquele erro não pode ser eliminado por conjectura nesse espaço de tempo. Tais erros se podem chamar “erros separativos” (*Trennfehler*); o relacionamento entre dois testemunhos (B e C) contra um terceiro (A) vem demonstrado por meio de um erro comum aos testemunhos B e C, que seja de tal natureza que, segundo toda a probabilidade, B e C não podem ter incidido neste erro independentemente um do outro. Tais erros se chamam “erros conjuntivos” (*Bindfehler*).

Com estas postulações Paul Maas parte para os diferentes tipos estemáticos. Se dispomos, por exemplo, de apenas dois testemunhos, A e B, três são as hipóteses estemáticas possíveis:

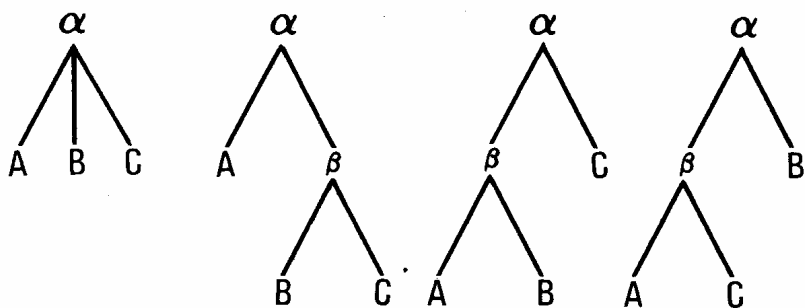


(B descende de A, A descende de B, ou ambos descendem de um exemplar apógrafo perdido α). Se encontrarmos um “erro separativo” de A contra B, fica excluída a primeira hipótese;

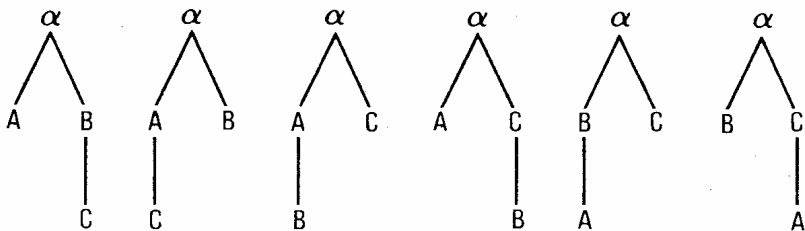
se encontrarmos um “erro sep.” de B contra A, fica excluída a segunda hipótese. Se encontrarmos um erro separativo de A contra B e um de B contra A, então ficam excluídas as duas primeiras hipóteses. Se B é manifestamente mais recente do que A, então não há necessidade de constatar um erro separativo de B contra A para excluir a segunda hipótese. Se encontrarmos um erro separativo de B contra A, mas nenhum de A contra B, então é de presumir que, para textos de certa extensão, nos encontramos em presença da primeira hipótese. Tratando-se de textos de menor extensão, há uma pequena probabilidade de que estejamos em presença da terceira hipótese, para o que seria de presumir que no período compreendido entre  $\alpha$  e A não se tenha insinuado nenhum erro separativo contra B.

Tratando-se de três testemunhos, o número de hipóteses estemáticas já sobe para 22, assim divididas:

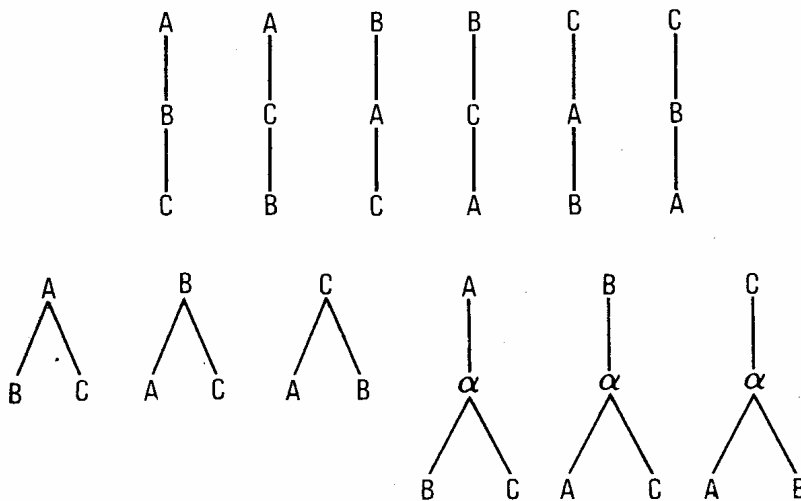
a) quatro estemas, em que um testemunho não é fonte do outro:



b) seis estemas, em que um testemunho é a fonte de um dos outros dois:

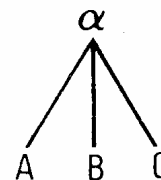


c) doze estemas, em que um testemunho é a fonte de ambos os outros:



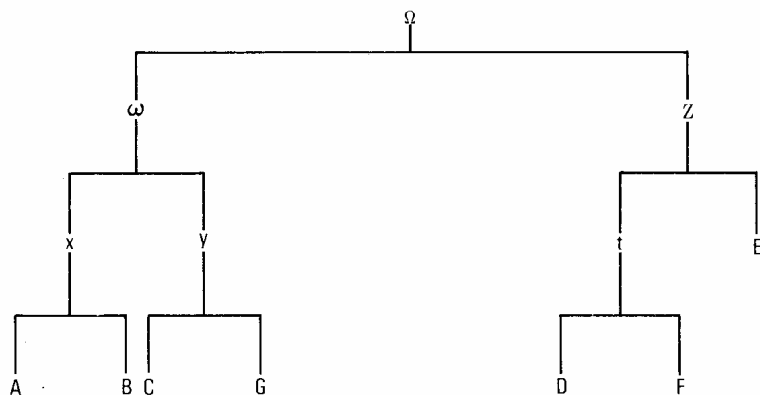
Com quatro testemunhos as possibilidades se complicam, chegando à casa dos 250 estemas; com cinco, o número ascende aproximadamente a 4.000.

Como das 22 possibilidades apenas uma apresenta a tradição com três ramos

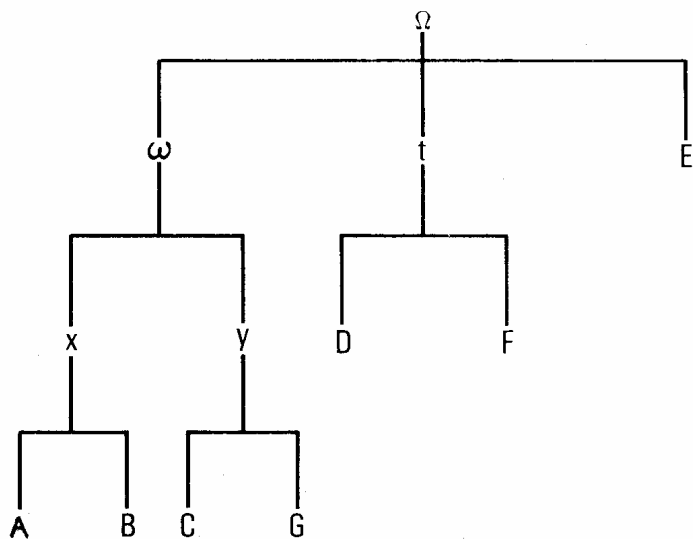


Paul Maas relembra a observação de Joseph Bédier, para quem nos estemas das edições críticas modernas o tipo com três ramos é muito raro, tanto para o arquétipo como para os subarquétipos; para Bédier em todo estema domina a partição

binária. Quando em 1890 ele traçou o primeiro esquema genealógico do *Lai de l'Ombre*,



Gaston Paris criticou o estema, procurando mostrar que a família do subarquétipo Z (=DEF) não estava demonstrada e, como tal, segundo suas observações, o *Lai de l'Ombre* havia sido conservado, não por duas, mas por três famílias, ω, t, E:



E que agora, partindo da concordância de duas das famílias contra a terceira, “o texto do original se reconstituiria à *coup sûr*”. Foi assim que deflagrou — como vimos atrás — a polêmica que ardeu durante 40 anos, até aos trabalhos de Paul Maas. E a polêmica foi aqui lembrada, apenas com o intuito de mostrar que a tradição com três ramos é o tipo em que a utilidade da estemática tem a sua mais evidente confirmação. Suponhamos, por exemplo, o estema acima, proposto por Gaston Paris, e as variantes do verso 166 do *Lai de l'Ombre*, cuja disposição é a seguinte:

*se je suis* — ABDEF  
*se j'estoie* — CG;

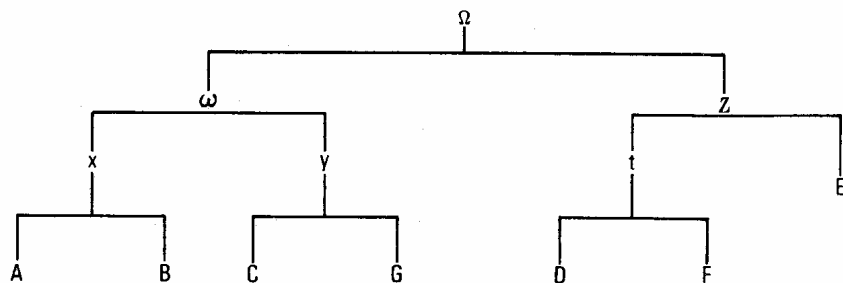
a concordância de ABDEF obriga a admitir no arquétipo a lição *se je suis*; já no verso seguinte AB apresentam *m'amie*, contra *amie* em CGDEF; só o fato de a lição *amie* figurar em dois ramos ( $t = DF$  e E) seria suficiente (pela lei da maioria) para admitir *amie* no arquétipo, e não *m'amie* (a presença de *amie* nos códices CG seria dispensável como prova). Mas, tomemos o verso 171, cujas variantes são inúmeras:

*ne me puet mon cuer solacier* — A  
 ” ” ” ” *cors* ” — B  
 ” ” ” ” *cuer alaschier* — CG  
 ” ” ” ” *mal* ” — DE  
 ” ” ” ” ” *alegier* — F

Dentre as variantes, apenas a de DE (*ne me puet mon mal alaschier*) deve ser a lição do arquétipo, pois ela figura em dois ramos da tradição ( $t$  E). De fato: *mon cuer* figura em ACG (ramo ω), que B alterou para *mon cors* (mesmo ramo); porém EDF (portanto nos dois ramos  $t$  E) apresentam *mon mal*; logo: o acordo de dois testemunhos independentes (um do ramo  $t$ , o outro o ramo E) torna improvável o terceiro (ω); *solacier* em AB é uma inovação de x, *alegier* uma inovação de F, e portanto *alaschier* de CGDE é necessariamente a lição de ω e t.

Vê-se, pela amostra, que o estema tripartido conduz à *coup sûr* — como dizia Gaston Paris — ao texto original. As concordâncias de ω t contra E, ou de ω E contra t, ou de t E contra ω são constrangedoras, e portanto decisórias para a reconstituição do arquétipo.

Maiores embaraços teria o editor se estivesse em presença de uma tradição binária, como propõe Bédier:



No caso do verso 171, em que *cuer alaschier* figura em CG (= y) e *mal alaschier* em DE (= Z), a escolha só tem como fundamento a preferência do editor, pois nenhuma das duas lições apresenta maior probabilidade de ser a lição do arquetipo ou do original.

Outros sinais existem, que independem do texto e ajudam no estabelecimento dos estemas: a história dos manuscritos, a sua proveniência, sua ornamentação, as indicações da pécia, as lacunas e certas intervenções sofridas pelos manuscritos, em muitos casos podem confirmar as deduções tiradas do exame das variantes textuais.<sup>1</sup> “Não há — conclui Robert Marichal — processo universal igualmente válido para todos os textos. Qualquer que seja o processo adotado, o editor deve persuadir-se de que o essencial é estudar tão minuciosamente quanto possível cada um dos seus manuscritos; quando se conhece bem o caráter de um manuscrito, sua “classificação” está quase feita; inúmeros eruditos toparam com dificuldades, que não teriam existido se tivessem tido de seus manuscritos um conhecimento mais aprofundado.”<sup>2</sup>

(1) V., sobre os processos de estabelecimento de estemas, R. Marichal, *obra cit.*, p. 1276 e ss.

(2) *Ibid.*, p. 1291.

Entretanto, o princípio dos “erros comuns” como critério para a classificação e genealogia dos manuscritos ainda é o caminho mais trilhado pelos estudiosos da crítica textual. A doutrina — como se sabe — remonta a Lachmann; Gaston Paris foi quem na França, por volta de 1866, chamou a atenção dos romanistas para o método estemático lachmanniano, adotando-o em seus cursos e utilizando-se dele quando em 1872 publicou a sua edição crítica da *Chanson de Saint Alexis*. Lachmann havia fixado o princípio de que dois copistas independentes um do outro não cometem o mesmo erro na mesma passagem de um texto. Portanto: se dois manuscritos apresentam um “erro comum” no mesmo lugar, deduz-se que ambos os manuscritos são cópias de um terceiro (que apresenta naquela passagem o erro em questão).<sup>1</sup> E assim se estabelecem as famílias, reconhecíveis — como diz Bédier — pelas taras herdadas do autor comum, a exemplo do que ocorre com a geração animal.<sup>2</sup>

Quando, em 1890, Joseph Bédier publica o seu trabalho sobre o *Lai de l'Ombre*, e Gaston Paris logo em seguida comenta os aspectos negativos de suas conclusões, instala-se o início de uma séria e fecunda polêmica acerca dos métodos estemáticos, que durou até a terceira década deste século. O critério dos “erros comuns” — de um lado (Lachmann) —, o litígio entre os esquemas bifidos e trifidos (tradição dos testemunhos em duas ou três famílias) — por outro (Gaston Paris, Bédier) —, a rejeição da noção de “erro” em favor da noção de “variantes” que se estabelecem tomando por base um manuscrito qualquer da tradição (Henri Quentin) e o restabelecimento do critério lachmanniano com a teoria dos erros separativos e erros conjuntivos (Paul Maas) desencadearam uma verdadeira contradição polêmica, cuja exposição mereceria um trabalho à parte.<sup>3</sup>

(1) Não se trata evidentemente de uma lei, inflexível como lei, pois a possibilidade de coincidência é admissível com certo tipo de erros. Por essa razão a validade do princípio lachmanniano só pode ser admitida se confrontarmos dois ou mais erros comuns.

(2) *Romania*, LIV, 1928, p. 164.

(3) Para conhecimento do problema, recomendamos a leitura das reflexões de Bédier sobre a arte de editar os textos antigos, publicadas na *Romania*, LIV, 1928, pp. 161-196, 321-356; do ensaio de R. Marichal, “La critique des textes”, em *L'Histoire et ses méthodes*, pp. 1276-1294, complementadas com a exposição que faz Antônio Houaiss do método de Paul Maas (traduzindo o essencial do ensaio

Desde que a tradição esteja representada apenas pelo manuscrito autógrafo (original copiado à mão pelo próprio autor), ou pela única edição da obra, é evidente que não há estema; e o trabalho do editor consistirá apenas numa cuidadosa correção do autógrafo ou da edição impressa, eliminando apenas os erros materiais evidentes, e — como erros — indiscutíveis. Entretanto os editores têm-se dividido quanto ao direito que lhes assiste de corrigir o próprio autor. Louis Havet dizia, no prefácio de sua obra monumental, que os erros do autor não devem ser mais que simplesmente assinalados.<sup>1</sup> Reynolds e Wilson referem que Cícero, quando deu pela existência de alguns erros em obras suas, procurou, ainda que tarde demais, recuperar as cópias vendidas, sem que conseguisse completamente o seu intento.<sup>2</sup> Por isso mesmo nos parece válido o raciocínio de Robert Marichal: relata ele que, numa carta ao seu impressor, Lessing assinalava um erro que deixaram de corrigir nas provas tipográficas; se com esta atestação do autor um editor moderno tem o direito de corrigir o erro, por que não o teria se a carta de Lessing se perdesse?<sup>3</sup>

O problema complica-se, entretanto, quando o editor se encontra diante de dois autógrafos da mesma obra ou duas tiragens diferentes de uma mesma edição (caso em que uma delas pode ser clandestina). É o que ocorre com as duas tiragens da edição príncipe d'*Os Lusíadas*, saídas em 1572, em que a edição E, depois de muita tinta vertida pela investigação filológica, foi tida como contrafação da edição Ee. No caso de dois autógrafos da mesma obra, é evidente que um deles é cópia do outro; e como quem diz cópia diz “erro” (pois é esse um dos postulados da crítica textual), segue-se que o próprio autor, se não foi provada a sua intenção de melhorar o texto

---

do filólogo alemão sobre “Erros-guia e tipos estemáticos” (apêndice da ed. de sua obra *Critica del testo*, trad. de Nello Martinelli, pp. 53-62), em seu *Manual de Bibliologia*, I, pp. 216-220, reproduzido no verbete “Ecdótica”, na *Enciclopédia Mirador Internacional*, VII, pp. 3534-3539.

(1) Cf. *Manuel de critique verbale...*, p. XI.

(2) Leighton D. Reynolds e Nigel G. Wilson, *Copisti e filologi. La tradizione dei classici dall'Antichità al Rinascimento*, ap. Avalle, *Principi...*, 36.

(3) V., do autor, “La critique des textes”, em *L'Histoire et ses méthodes*, pp. 1270-1274, onde tece considerações de vária ordem sobre a correção de texto conservado num único exemplar, muito úteis para os seus editores.

do primeiro autógrafo, terá introduzido erros na sua cópia. Daí distinguirmos entre o original autógrafo e o original autógrafo-apógrafo; e como copista, o autor esteve sujeito a todas as contingências normais de uma transcrição.<sup>1</sup> Não é fácil porém escolher o melhor autógrafo, isto é, aquele que represente a última vontade do autor, se os autógrafos não trazem qualquer anotação do autor a respeito. Para se chegar a ele, apenas o exame acurado dos *elementos internos* (menção de fatos e de pessoas, características ortográficas, lingüísticas, métricas, estilísticas, etc.) pode oferecer-nos o caminho desejado.<sup>2</sup> Se estamos diante de duas ou mais edições de um texto impresso, é evidente que o autor, enquanto vivo, interveio sucessivamente nas edições de sua obra, e a última publicada em vida deve ser a edição melhor. Outras vezes a publicação denuncia-se como *definitiva* (3.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, por exemplo), a partir da qual o autor interrompe as suas intervenções. Não é raro o que ocorre com as edições príncipes dos clássicos portugueses, em que só ela existe e o manuscrito se perdeu, embora as provas tipográficas tivessem sido corrigidas pelo autor da obra. Tal é o caso das “Segundas três Musas” de D. Francisco Manuel de Melo, parte portuguesa de suas *Obras Métricas*, publicadas na França (Lyon) em 1665, ocasião em que o Poeta, de passagem pela cidade francesa, teve de aí permanecer algum tempo para a correção das provas tipográficas das musas portuguesas. A sua revisão não impediu que inúmeros erros tipográficos fossem evitados, muitos deles difíceis até hoje de serem corrigidos.<sup>3</sup> Como o autor teve o cuidado de antecipar, numa das introduções das *Obras Métricas*, a permissão de os leitores corrigirem não só as letras erradas mas o próprio estilo, é evidente que um editor de suas obras poéticas estará mais tranqüilo para fazer as suas intervenções no próprio texto.<sup>4</sup>

---

(1) A respeito dos erros e variantes do autor, cujo estudo apresenta uma grande importância para o conhecimento da criação literária e dos processos de estilo de um autor, v. as págs. de Avalle, *Principi...*, pp. 33-43.

(2) Cf. A. Chiari, *obra cit.*, p. 133.

(3) Como teremos ocasião de mostrar, quando de nossa edição crítica de uma das três Musas do 2.<sup>o</sup> coro — *A tuba de Caliope*. [Trabalho iniciado em 1948 e várias vezes anunciado, aguarda condições da vida profissional para a sua execução final.]

(4) Diz D. Francisco Manuel de Melo, na advertência que faz “A los lectores de mis Obras Metricas”: “Pero de todas suertes, ya me prometo ó Letor mio cortesissimo: que sy en esta escritura hallasses



Caso também difícil, que coloca problema de vária ordem ao editor, é o que sucede com as obras de que só existe um manuscrito apógrafo, ou uma única edição na qual não interveio o seu autor. O texto só será corrigido quando o erro é certo, indiscutível: a correção vai para o texto e o erro desce para o aparato; na hipótese de incerteza quanto ao erro, este continua no corpo da obra, figurando no aparato a correção proposta. Para tais correções (das possíveis distrações, lacunas, interpolações e omissões intencionais), deve o editor munir-se de toda a informação possível dela, de sua transmissão e do seu autor.

### 3. A EMENDATIO

“Quem diz cópia diz erro” — eis um postulado da tradição manuscrita. O exame de qualquer apógrafo manuscrito revela o caráter contingente da cópia: passagens mal transcritas, de sentido obscuro, com interpolações, ou versos mal medidos, fenômenos gramaticais e estilísticos que não concordam com aquilo que conhecemos da linguagem e da expressão do autor, estão sempre desafiando o filólogo na apuração e reconstituição do texto. Como confirmação daquele postulado, suponha-se que estamos diante de dois códices cujo parentesco é indiscutível, mas desprovidos de qualquer data ou indício que lhes determine a época da sua redação. Qual deles é o modelo? Qual a cópia? Basta uma comparação cuidadosa dos dois textos, para verificar que um deles apresenta imperfeições de transcrição, denunciando-o como apógrafo do outro.

Diante do erro o editor comporta-se de acordo com as condições da tradição manuscrita, o domínio que possui das ciências auxiliares da exegese textual, o conhecimento da obra e da época em que floresceu o autor, e especialmente com a sua intuição divinatória — tão necessária na solução daqueles casos em que os procedimentos mecânicos da crítica textual se mostram insuficientes. Corrigir os erros ou manter o texto nas condições em que se encontra, eis as opções do editor. Se prefere, entretanto, corrigi-los, é mister que todas as emendas

algunos destes breves deffetos, te dés por obrigado a detenerte a emendarlos, porque el Autor no solo te pide que corrijas las letras, mas que realces las palabras y retoques las sentencias...” (*Obras Métricas*, sem paginação numerada).

propostas sejam fundamentadas, quer justificando as razões da leitura preferida, quer explicando os motivos que levaram o copista à prática do erro. Ao conjunto de operações que visam à correção do texto se dá o nome de *Emendatio*.

Com o auxílio dos seus conhecimentos paleográficos, mormente em se tratando de manuscritos medievais, o filólogo fará preliminarmente certas modificações da escritura manuscrita, procurando adequá-la aos hábitos da tradição impressa e facilitar a compreensão do texto. A tradição manuscrita — já vimos nos nossos apontamentos paleográficos — apresenta certas peculiaridades de ordem formal, que constituem entraves à leitura e à intelexão do texto: palavras independentes ligadas entre si, palavras seccionadas, certas particularidades ortográficas, elisões, sinais específicos de pontuação, e principalmente as abreviaturas. No português arcaico, especialmente da primeira fase (séculos XII a XIV), a ortografia é eminentemente fonética: escreve-se como se pronuncia. Suponhamos um verso como este, do sirventês moral de Aires Nunes (CV 455):

nō b9 qdes uos au'dadaq<sup>i</sup>.

Há nele cinco abreviaturas, quatro das quais formadas por sobreposição: de traço (ō = on, q = que), de letra (q<sup>i</sup> = qui), de apóstrofo (u' = ver), e uma notação tironiana (9 = us); uma palavra seccionada (b9 qdes), três palavras aglutinadas (a+u'dad+aq<sup>i</sup>), uma elisão de desinência (u'dad(e)aq<sup>i</sup>), a utilização da grafia u para o som consonantal v (letra ramista que só entra em vigor a partir do século XVI, bem como o j), e a ausência do sinal de tonicidade (uos = vós). E o verso seria, então, transcrito assim:

*non busquedes vós a verdad'aqui.*

Louis Havet denominava estas operações de ordem paleográfica de “arte do decifrador”; a ela se seguia a “arte do crítico”, que explora as variantes adotando as boas e rejeitando as más, e que *recria*, quando necessário, uma lição perdida.<sup>1</sup>

Para a correção dos erros, dois são os caminhos a serem trilhados: a) ou o editor socorre-se dos próprios códices da obra à sua disposição — e tem-se a *emendatio ope codicum*;

(1) *Manuel de critique verbale*, p. 1.

ou se utiliza da sua intuição — e tem-se a *emendatio ope ingenii* (ou *emendatio ope conjecturae*), também denominada *divinatio* ou *crítica conjectural*.

a) *Emendatio ope codicum*

Com o auxílio do estema e dos outros testemunhos coletados pela *Recensio*, o editor fará o cotejo e o exame das variantes encontradas; e, em certos casos, a escolha da variante que representa o mais provavelmente a lição do original deverá obedecer à “lei da maioria” e ao “cálculo das probabilidades”. Numa tradição, por exemplo, em três ramos (mss. A, B e C), uma variante *x* ocorrente nos mss. AB será, portanto, preferível à lição *y* do ms. C. Como são manuscritos independentes, é evidente que os amanuenses dos mss. AB não teriam cometido, no mesmo lugar, uma inovação idêntica. No caso em que surjam no mesmo lugar três lições concorrentes *a*, *x* e *y*, então não temos condições, por meio do estema, de decidir qual das três remonta ao original ou arquétipo. Tais lições se denominam — como já vimos — “lições adiaforas”, indiferentes, e a proposta de uma delas deverá basear-se nos critérios da *emendatio ope conjecturae*. As lições particulares de um códice, chamadas por isso “lições singulares”, devem ser eliminadas pelo editor (*eliminatio lectionum singularium*); e Paul Maas chega a recomendar a sua exclusão do próprio aparato crítico.<sup>1</sup> Por outro lado, os testemunhos reunidos pela *Recensio* como tradição indireta poderão subministrar grande auxílio na opção e correção de lições divergentes — como já vimos e teremos ainda ocasião de exemplificar.

b) *Emendatio ope conjecturae*

Quando os critérios da reconstituição mecânica de um texto são incapazes ou insuficientes para a determinação das lições verdadeiras do arquétipo ou do original, entra em jogo a capacidade divinatória do filólogo, que se serve da sua intuição crítica, dos profundos conhecimentos que possui da arte do autor e da cultura de sua época. A intuição permite-lhe não só penetrar nas razões profundas dos erros ocorrentes, como ainda recriar a redação do autor em passagens que nos chegaram mutiladas ou completamente danificadas (por man-

chas, desgastes ou perfurações); só a intuição nos permite discernir certas anomalias textuais, distinguindo aquelas que são da responsabilidade do copista, daquelas que, normalmente por razões de estilo, derivam do próprio autor. No trabalho da pesquisa ou fiscalização das anomalias, a intuição também revela as passagens ou versos interpolados na cópia. As interpolações situam-se no conceito de erro, pois este é tudo aquilo que não estava no espírito do autor ao escrever a sua obra.

A conjectura, é verdade, é fruto do arbítrio pessoal do editor, razão por que a sua prática veio decrescendo a partir do século XVIII, quando a crítica verbal começa a constituir-se numa doutrina cada vez mais segura. Diríamos que a conjectura se pratica ainda hoje, mas que diminuiu consideravelmente o seu coeficiente de arbítrio pessoal, à medida que a exegese textual foi tendo um respaldo verdadeiramente científico na psicologia da cópia e no conhecimento das condições linguísticas em que a tradição dos testemunhos se operou.

A obra de Louis Havet (*Manuel de critique verbale appliquée aux textes latins*) é um verdadeiro tratado de genética do erro. Como o papel da crítica textual consiste numa pesquisa dos erros, numa substituição desses erros por lições que julga serem as do original, e numa explicação das condições determinantes das alterações sofridas pelas lições primitivas, Havet recomenda que o futuro crítico, antes de abordar a arte de encontrar as correções, deverá estudar a arte principal, a de reconhecer e definir as presunções de erro.<sup>1</sup> Daí o indispensável conhecimento das causas responsáveis pelas alterações do texto original, causas essas que ele denomina “indícios”. Sua obra, monumental e insuperável na área dos textos latinos, consiste num estudo sistemático de todos os “indícios” possíveis dos erros observados na tradição manuscrita da literatura latina; e as propostas de explicação psicológica dos erros, ainda que referentes aos textos dessa literatura, são de certo modo aplicáveis à crítica de textos medievais românicos. E não seria exagero dizer que também aplicáveis a textos pertencentes à tradição impressa: os linotipistas, como os copistas da Idade Média, cometem, por razões semelhantes, certos erros na sua composição tipográfica. Muitos dos indícios permanecem os mesmos, como veremos. Daí Robert Marichal, lembrando-se natural-

(1) V. obra cit., p. 30.

(1) P. 27.

mente de Hermann e Tournier, dizer que a “Edótica consiste quase tão-somente na aplicação particular de uma psicologia da atenção”.<sup>1</sup> É a atenção o suporte psicológico da boa ou má transcrição de um manuscrito ou texto impresso. O cansaço do ato de copiar, as interrupções do trabalho pelas causas mais diversas, a memória de quem lê os segmentos de texto para transcrevê-los, os deslizos de leitura ocasionados pelo movimento dos olhos que se deslocam do original para a cópia e desta para o original, etc., etc., são geralmente os fatores mais comuns a intervirem na atenção do copista ou do linotipista, e conseqüentemente no processo de reprodução de um texto. Não raro um manuscrito com mudança de tinta em determinados lugares revela que o copista descansou, e o texto, a partir da nova tinta, esteve menos sujeito a erros que o final do mesmo em tinta antiga: o copista, que interrompeu cansado a sua tarefa, recomeçou-a com disposição diferente e portanto menos suscetível de ler ou transcrever errado o seu original. Ambos, linotipista e copista, não lêem palavra por palavra, mas segmentos frásicos com sentido, e na reprodução sucede transcreverem com fidelidade a parte inicial do segmento, mas com erros a porção final porque a memória enfraqueceu. Já foi constatado que na transcrição de textos poéticos os erros são mais freqüentes na parte final dos versos do que no começo. O fato de um texto estar redigido em língua diferente da que fala o copista ou linotipista e o datilógrafo explica que a transcrição seja sempre mais perfeita porque a leitura não se faz por segmentos de palavras, mas palavra por palavra, às vezes letra por letra. Os chamados “erros homotelêuticos”, por exemplo, são também explicáveis por descuidos da atenção: ao retornar os olhos para o modelo, freqüentemente sucede que o copista salte uma linha ou mais, porque a palavra deixada se repete logo adiante e a transcrição recomeça a partir daí. Esse erro ocorre comumente quando palavras iguais ou semelhantes aparecem nos finais das linhas. Outras vezes o pensamento é mais veloz do que a execução mecânica, e ao transcrever uma palavra como *descendeu*, o copista escreve *desceu*; ou, ao inverso, uma palavra como *coração*, sai *coraração*. O verso “a quem mh’assy *desamparou*”, de Pero da Ponte (CCB 980), foi transcrito pelo copista “...*desamparadou*”. A cultura do copista — ou sua ignorância —, bem como a profissão ou o sentimento

(1) V. “Critique des textes”, p. 1251.

patriótico, sua religião e até a sua naturalidade, podem intervir na prática do erro. Uma passagem, por exemplo, como “*summa cacumina carpit*” de Ovídio aparece nos melhores manuscritos “*summa papavera carpit*”, por reminiscência da conhecida passagem vergiliana *Summa papavera carpens*, que o copista, conhecedor da obra de Vergílio, sabia de cor. Da ignorância pode resultar aquilo que se denomina “trivialização”, isto é, o copista poderá substituir um termo desconhecido por outro que lhe é familiar, achatando o vocabulário do modelo quando a banalização é progressiva, vale dizer, atinge todas as palavras raras que o copista desconhece: os termos como *heminas* (hemina, medida de capacidade), *scutulam* (venda de lã para os olhos) do *Miles gloriosus* de Plauto (respect. versos 831 e 1178) foram substituídos por outros mais vulgares: *feminas* e *cultura* (Lindsay, *Introd. à la critique de textes latins*, p. 31). Da mesma forma, muitos dos arcaísmos da linguagem de Plauto foram substituídos por formas clássicas pelos copistas medievais. A profissão do copista pode perfeitamente substituir *thalamo* (quarto nupcial, casamento) por *calamo* (caneta), como a sua condição religiosa poderá trocar  $\nu\omicron\mu\eta$  (distribuição) por  $\mu\omicron\nu\eta$  (alojamento, mosteiro) (Dain, ap. Marichal, p. 1261). O copista cristão do ms. R das *Geórgicas* de Vergílio substituiu *croceos* (açafraão) por *cruceos* (Canto I, 56); os copistas dos mss. FMP da *Eneida* escreveram *Terrae Omnipotentis* por *Terrae omniparentis* (VI, 595); e nas cartas de Sêneca um ms. do século X substituiu *contemptio* por *contemplatio*, *pacatum* por *peccatum*, *pecora res* por *peccatores*, *angulo* por *angelo*, *missus* por *missa* (Havet, p. 263). A procedência do copista pode também interferir na sua cópia. Alphonse Dain mesmo refere que um copista latino de origem germânica escreverá *suafis* ao invés de *suavis*, *focabo* ao invés de *vocabo*, porque é assim que ele pronuncia o *v* latino (*Ibid.*, p. 1259). O mesmo ocorre com tipógrafos e linotipistas que compõem textos numa língua que não é a sua. Para a edição crítica do primeiro *Auto das Barcas* de Gil Vicente, Révah utilizou-se de um impresso da peça conservado na Biblioteca Nacional de Madri; nesta cópia são freqüentes as traições da língua do tipógrafo, que semeou pela obra inúmeros hispanismos: *robaste*, *tenemos*, *otra*, *podra* (= poderá), *libros*, *estoy*, etc.<sup>1</sup>

(1) Ver I. S. Révah, *Recherches sur les oeuvres de Gil Vicente*, I, Lisboa, 1951, p. 127.

Os tipos de erro são infinitos, mas podemos dizer que a sua diversidade não impede uma classificação — como veremos adiante.

A inclinação mais natural do copista, quando se encontra diante de um termo ou passagem que não entende, é tentar torná-los inteligíveis. Daí um manuscrito, redigido numa linguagem clara, fluente, via de regra não ser preferível a um manuscrito de linguagem difícil ou aparentemente obscura. O crítico deve, portanto, preferir as lições menos claras: é o princípio da *lectio difficilior (praeferenda facilliori)*, sobre o qual já falamos no capítulo V, quando da exposição do método de Lachmann. Os casos apontados atrás de “trivializações” são resolvidos por este princípio.

Ligado ainda à crítica conjectural está o princípio do “usus scribendi”, que presume por parte do editor um profundo conhecimento do estilo do autor e das condições lingüísticas de sua época, para decidir entre lições competitivas atestadas em testemunhos de igual autoridade na tradição existente. Tal princípio vem aplicado desde a antiguidade clássica pelos filólogos alexandrinos. Giorgio Pasquali refere que Aristarco, como analogista que era, costumava “interrogar a *consuetudo*” do poeta para decidir-se por uma ou outra variante dos manuscritos homéricos.<sup>1</sup>

Um capítulo à parte mereceria o problema das interpolações, tipo de anomalia que interessa especialmente ao historiador, por ser mais freqüente em documentos de caráter histórico e jurídico. Nesses documentos as interpolações geralmente se fazem por questões de interesse: o acréscimo de uma frase na cópia de um diploma pode justificar um direito. Pisístrato, que passa por ter sido o primeiro a introduzir os textos homéricos na Ática (século VI a.C.), é apontado como responsável por certas interpolações efetuadas nos poemas de Homero: ele teria permitido que se adicionassem ao canto II da *Iliada* os versos 546-558 (no *Catálogo das naus*) para exaltar a glória de Atenas na guerra de Tróia;<sup>2</sup> bem como o verso 631 da rapsódia XI da *Odisséia*, interpolado como homenagem a Teseu,

(1) Cf. *Historia della tradizione...*, p. 240.

(2) Segundo o testemunho de Diógenes Laércio, citando o historiador Diêuquidas de Mégara. Cf. Manuel Fernandez-Galiano, “La traditio homérica”, *Introducción a Homero*, R. Adrados et alii, Madrid, Guadarrama, 1963, pp. 94-95.

herói ateniense. Marichal supõe que certas superfetações aos textos das canções de gesta medievais se expliquem pelo fato de certas confrarias de jograis terem o direito da contrafação do texto para assegurar a sua propriedade.<sup>1</sup> Fenômeno muito freqüente nos manuscritos clássicos e medievais consiste na inserção de correções e anotações marginais no próprio texto da cópia: são as chamadas glosas explicativas, que um leitor qualquer ou detentor do manuscrito anota na margem com o fim de explicar uma palavra ou fazer alguma observação, ou mesmo corrigir o texto. Em certos manuscritos houve entretanto a preocupação de anteceder essas glosas de um *scilicet* (subentende-se) ou um *id est* (isto é), como advertência de que a anotação não pertencia ao texto. Mas, nos casos em que essa cautela foi negligenciada, um futuro copista, não entendendo a natureza da glosa ou supondo-a pertencente ao texto do modelo, acabou por incorporá-la na sua cópia. Muitas vezes essas anotações não são marginais, mas interlineares, e o processo da sua inserção no texto acaba sendo realizado. O mais comum é a substituição da palavra do texto pela glosa, sobretudo quando esta é explicativa; mas ocorre também a inserção no texto, sem substituição, mormente quando o elemento intruso é gramaticalmente natural.<sup>2</sup>

Como se viu, as anomalias de um texto podem ser meramente acidentais e involuntárias, ou dolosas, isto é, intencionais. Mas há, também, erros inevitáveis, como sucede com aqueles manuscritos que estão danificados ou com folhas encadernadas fora de lugar. O manuscrito de Ésquilo chamado de Wolfenbüttel, copiado do ms. *Laurentianus* no século XV, reproduziu todas as falhas deste manuscrito. Todos os manuscritos de Cornélio Nepos apresentam a mesma lacuna na biografia de Lisandro.<sup>3</sup> Os erros acidentais são, entretanto, mais numerosos: grafias e sons equívocos, confusão de palavras semelhantes, transposição de letras e de palavras, omissão de palavras ou frases, salto de linhas ou de versos, confusão ocasionada por parônimos, supressão de sílabas nas palavras (*haplografia*), ou sua repetição (*ditografia*), são as incorreções mais freqüentes nas cópias manuscritas ou nas composições tipográficas.

(1) “La critique des textes”, p. 1265.

(2) V., a respeito, L. Havet, *obra cit.*, pp. 271-290.

(3) Ver Reinach e Gow, *Minerva*, trad. espanhola da 6.<sup>a</sup> ed. francesa por Domingo Vaca, Madrid, Daniel Jorro, 1911, p. 63.

Louis Havet afirma que a proposta de uma nova pontuação não é uma conjectura, mas simplesmente interpretação.<sup>1</sup> Ora, se pontuar um texto é interpretá-lo, não vemos como entender a pontuação alheia à conjectura. Uma pontuação diferente pode mudar visceralmente o espírito do texto; e o próprio Havet está convencido de que “toda crítica de textos é conjectural, mesmo quando ela não inventa uma lição nova... Ela não começa a existir senão a partir do momento em que passa dos fatos para a hipótese” (p. 22). Aliás os filólogos clássicos ensinam que cinco são os graus da “crítica conjectural”: *interpungere* (pontuar); *mutare* (trocar as letras que formam palavras sem sentido); *transponere* (dispor as palavras numa ordem que tenha sentido ou afine com o estilo do autor); *delere* (suprimir aquilo que não estava no espírito do autor quando escreveu a obra); e *supplere* (calafetar as lacunas ou as omissões do texto).

Havet, em 1911, já censurava a classificação dos erros feita por Lindsay em 1898, por insuficiente e carente de rigor. Realmente Lindsay, no exame que fez dos manuscritos de Plauto em especial, de Horácio, Vergílio e outros subsidiariamente, catalogou os erros numa classificação simplista, em atenção naturalmente às normas clássicas tradicionais vistas há pouco: erros de transposição, de omissão, de inserção, de substituição, rotulados como erros involuntários. Havet mostrou que tais erros podem ser também voluntários, bem como as confusões de letras e de abreviaturas (tratadas em dois capítulos à parte por Lindsay) produzem ordinariamente “substituições”. Em erros como *demens* por *clemens*, *per* por *pro*, tanto se pode dizer que houve confusão de letra como “substituições”; a confusão de *per* e *pre* também poderia ser classificada como “transposição”. É por isso que Havet se convenceu de que a melhor classificação dos erros não consiste em partir dos tipos de erros realizados, mas em considerar as circunstâncias que tornaram possíveis esses erros — circunstâncias que a linguagem vulgar denomina de “causas” e a linguagem científica de “condições”. O autor preferiu, no entanto, os termos “condição” e “condicionar”, pois que “condicionar” tem uma vantagem: a presença de uma condição não exclui absolutamente a presença de outras (pp. 119-120). Para se ter uma idéia da especiosidade classificatória de Louis Havet, que distribui os erros

(2) *Obra cit.*, p. 111.

pelas “condições” fundamentais (o azar, a influência do contexto, a influência do modelo, a personalidade do copista, os erros principais, os erros originários de uma anotação (glosa ou escólio), os copistas anteriores, os corretores de texto, os erros de longa história, os rubricadores, as refacções), só mesmo um exame direto de sua obra. Paul Maas, entretanto, que a considera fundamental, não deixa de lamentar que as “apreciáveis partes teóricas estejam dispersas num amontoado de exemplos ociosos e inoportunos”.<sup>1</sup> A obra, não obstante, permanece clássica, indispensável aos editores de textos literários, e reconhecida por todos os especialistas da crítica de textos.

Os erros poderiam ser estudados a) quanto à sua *responsabilidade* (erros do autor, do copista, gráfico ou revisor, erros do editor); b) quanto à sua *natureza* (erros voluntários ou fraudes, involuntários, inevitáveis, correções intencionais); c) quanto ao *tipo* (omissão, confusão de letras, saltos, transposições, etc.) e d) quanto ao seu *condicionamento psicológico* (que compreende todos os aspectos da patologia da atenção). Entretanto, sem nos preocuparmos com qualquer classificação, pretendemos simplesmente exemplificar os casos fundamentais da *emendatio*, com base preferentemente em textos da tradição peninsular, espanhola e portuguesa.

### 1. *Emendatio ope codicum*

Caso muito freqüente com as obras literárias da tradição medieval e clássica da Península Ibérica é o das fontes utilizadas pelos seus autores. O conceito de plágio na Idade Média, bem como nos séculos XVI e XVII, praticamente inexistia. Se hoje somos dotados de um sentimento muito agudo de propriedade literária, a ponto de o plágio constituir um problema de ordem policial, entre os escritores da Baixa Idade Média e do Renascimento, a *apropriação textual* (não a *apropriação integral* do texto, evidentemente) explicava-se pelo caráter *ecumênico* da literatura medieval ou pela estética do *classicismo*, cujas normas previam a *imitação de modelos*, antigos ou contemporâneos, e sem *que* o processo implicasse a *diminuição de prestígio* do autor ou do *valor da obra*.<sup>2</sup>

(1) Cf. *Crítica del testo*, Bibliografia, p. XV. Curiosa a censura de um exegeta alemão a um trabalho cuja monumentalidade de investigação é tão característica do espírito germânico...

(2) Sobre a matéria, cons. o ensaio “A crítica de fontes”, em nosso trabalho *Da Idade Média e outras idades*, pp. 7-25.

Vimos, páginas atrás quando falamos da *Recensio*, que as fontes contribuem poderosamente para a reconstituição textual, especialmente quando se trata de códice único do texto. A obra anônima *Livro da Corte Enperial* foi conhecida apenas por uma cópia, realizada entre os séculos XIV e XV, e existente na Biblioteca Municipal do Porto. Cópia imperfeita, eivada de lacunas, muitas das suas passagens truncadas só podem ser reconstituídas apelando para as fontes de que se serviu o autor, entre elas as obras do filósofo Raimundo Lulo e do exegeta Nicolau de Lira. Assim, dentre inúmeras passagens incompreensíveis porque lacunosas, este período: “*Como ergo asy seia que esta verdade de fe xristãa que auemos prouada ueeo aos xristãaos fose uerdadeiro e que ensinasse uerdade.*” Com a identificação da fonte utilizada, que o autor traduziu, é possível a reconstituição da passagem, tornando o texto inteligível, o que se pode verificar inserindo-se na parte omitida pelo copista as palavras correspondentes do original de Raimundo Lulo: “*Como ergo asy seia que esta uerdade da fe xristãa que auemos pouada ueeo aos xristãaos [conuenit quod ille a quo ista summa Veritas peruenit ad Christianos] fose uerdadeiro e que ensinasse uerdade*”.<sup>1</sup> Inversamente, quem pretenda realizar uma edição crítica das obras que serviram de fonte à *Corte Imperial* não pode prescindir da consulta do códice português, cuja tradução poderá elucidar passagens hoje corrompidas dos manuscritos lulianos e lirianos.

Os dois únicos mss. do *Orto do Esposo*, existentes na Biblioteca Nacional de Lisboa, apresentam a palavra *recebimento* na passagem final do cap. VI, L 1: *Eu asy como a aruor do recebimento estendi os meus ramos, e os meus ramos são de õrra e de graça*. Não faz sentido. A consulta do texto bíblico (*Eclesiástico*, 24,22) ajuda-nos na correção do erro: *Ego quasi terebinthus extendi ramos meos, et rami mei honoris et gratiae*. Ao invés de “recebimento”, deve ler-se “terebinto”.<sup>2</sup> Da mesma forma os mss. apresentam (cap. XXIX,

(1) Veja-se o percuciente e laborioso estudo de José Maria da Cruz Pontes, *Para uma edição crítica do Livro da Corte Enperial*. Coimbra, Universidade de Coimbra, 1957, pp. 3, 5, 411; outras lacunas reconstituídas com o auxílio das fontes, às pp. 201, 324, 331, 347, 408, 425, 444.

(2) Cf. ed. crítica da obra por Bertil Maler, II, p. 21. As remissivas das notas ao texto na obra de B. Maler nem sempre são precisas, o que dificulta muitas vezes a compulsão da sua edição.

fl. 88, 6-7) “mais publicamēte”, ao invés de “nuas publicamēte”: *estar mais publicamēte ante o poboo as sanctas uirgẽes*, cuja correção foi possível pela fonte da passagem: *ut sacras virgines insolitas a populo videri, publice nudatas stare cogere in theatro* (Cassiodoro, *Hist. tripartita*, VI, cap. XXXVI, MPL, 69, 1055).<sup>1</sup>

Outras vezes o erro é do editor: E. Lidfors, cuja edição do cantar do Cid foi elogiada por Pidal, lê o verso 545 do poema como se “Aguas” fosse um nome próprio: *passaron las aguas, entraron al campo de Taranz*. Com o auxílio da *Prim. Cronica General* de Espanha se pôde retificar a sua má interpretação: *passaron el rio et entraron al campo de Taranzo* (526 a 16).<sup>2</sup>

Corominas, na sua recente edição crítica do *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz, reconstitui o verso 747d do poema, optando pela lição do ms. S — que ele entretanto não considera o melhor, em desacordo com muitos editores do texto de Arcipreste. Entretanto, como o copista de S, ao contrário do de G, era pessoa culta, de formação universitária, em certos casos a sua cópia revelou precisões de leitura não verificadas na cópia do ms. G. Nesse verso a leitura de S (*nuestro*, não *vuestro*: “Que es aquí sembrada por *nuestros* grandes males”) foi preferida porque a fonte da passagem, a fábula XV de Walter o Inglês, apresenta, no original latino, a forma *nostris*: “*pro nostris semina malis*”.<sup>3</sup>

A *emendatio ope codicum*, aliada à conjectura, pôde muitas vezes reconstituir uma passagem lacunosa. O *Poema de Fernán González*, cantar de gesta culto, em mester de clerecia, chegou até nós através de um códice copiado no século XV, muito defeituoso e mutilado. O filólogo norte-americano Carroll Marden pôde reconstituir o poema, com o auxílio dos textos da *Cronica General*, onde o cantar fora prosificado. O primeiro verso da rapsódia: *Quando ovieron los moros desto sabidurya, / com'era y el conde con grand caballerya* (vs. 713a, 1), que falta no ms., foi reconstituído por Marden com base na *Crônica*: “Mas pues que los moros ouieron sabiduria como el conde Fernand Gonçales era dentro en la villa de Leon con

(1) *Ibid.*, II, p. 117.

(2) Cf. R. M. Pidal, *Cantar de mio Cid*, III, p. 1046, nota.

(3) *Juan Ruiz: Libro de Buen Amor*, Madrid, Gredos, 1967, p. 286, v. 747d.

muy grand caulleria...<sup>1</sup> O verso 14 do cantar do Cid também é reconstituição de Pidal: *Mas a grand ondra tornaremos a Castiella*, baseado na Prim. *Cronica General* (523b 25): "... bien sepades por cierto que tornaremos a Castiella con grand onrra".<sup>2</sup> Caso curioso é o da utilização da fonte que já vem incorreta porque o copista trasladou mal o modelo da fonte. Assim o verso 603 do *Cid*

*entrellos y el castielle en essora entravan,*

foi lido por Lidfors (e aprovado por Cornu e Litbltt)

*entrellos en el castiello...*

porque se fundamentaram na Tercera *Cronica General*, que diz: "entre ellos en el cast.". Sucede que esta é má variante da Prim. *Cronica* 526b 45, que traz: "entraron entre ellos e el castiello" (Pidal, III, 1049).

Por outro lado, a utilização das fontes pode auxiliar na exegese do texto. A obra anônima *Boosco deleitoso*, de fins do século XIV ou princípios do século XV, em que é fortemente acentuada a influência do *De vita solitaria* de Petrarca, pôde ter várias de suas passagens esclarecidas pelo cotejo com a obra do poeta italiano. Diz o *Boosco* na passagem de fl. 11 do cap. 17: ordindo ateados *negocios*. À vista da passagem correspondente na obra de Petrarca, Augusto Magne pôde precisar a significação do adjetivo *ateado*: "negócios urdidos com teia". Petrarca escreveu: ante lucem diurni telam *negotii* orditur (I, 2).<sup>3</sup> Também aqui, a substituição do termo *condições* ("mui profunda som feitas as tuas *condições*) pelo termo *cuidações* foi possível porque traduzia o *cogitationes* do salmo 91, 6 *nimis profundae factae sunt cogitationes tuae*.<sup>4</sup>

## 2. *Emendatio ope ingenii*

Já Serafim da Silva Neto havia assinalado alguns erros mais freqüentes que ocorrem na leitura de manuscritos medievais portugueses, como a troca do *c* pelo *t*, pelo fato de

(1) V. Alonso Zamora Vicente, *Poema de F. Gonzáles*, p. 214, ed. baseada no texto de Marden.

(2) Pidal, *obra cit.*, III, p. 1026, nota.

(3) Cf. A. Magne, *Boosco deleitoso*, I, p. 347.

(4) O mesmo erro se verifica em outras passagens (cap. 40, fl. 21c, cap. 44, fl. 24a, l. 10 e l. 16).

usarem o *t* com haste curta (*casta* por *casca*, *tamanbo* por *camambo*, etc.); de *r* por *n*, explicável pelo estilo das duas letras na cursiva (*regna* por *regra*); de *u* por *n*, *f* por *s*, *rr* por *ir*.<sup>1</sup>

Outros casos podem ser aduzidos:

*jn* — por *ju*:

"E quem serve por temor, *ainda* o desejo e o amor ficam livres pera se juntar a outra cousa" (Roquete e a ed. Rolandiana lêem *ajuda*) (*Leal Cons.*, ed. de J. Piel, p. 24, n. 2).

*ui* — por *ju*:

"Acerca del e de seus feitos guardavamos nom sollamente a pratica *vista* e sentida..." (a ed. Rol. lê "a prática *justa* e sentida", *Leal Cons.*, p. 361, n. 1).

A má colocação do pingo sobre o *i*, ou sua ausência, causava, na leitura dos manuscritos medievais, muitos enganos, sobretudo quando a vogal estava próxima de outro *i*, de um *n*, de um *u*. Na cantiga 689 do CV, o copista transcreveu *ben en smada*, sem pingar a vogal, fazendo-a confundir-se com um *m* (por "ben ensinada").

*rr* — por *n*:

"... porem *errom* muytos querendosse logo purgar ou sangrar como som tristes" (Roquete lê *e nom*. *Leal Cons.*, p. 89, nota 6).

*j* — por *ss*:

"... façamos o que o *nojo* nos constringe fazer" (Roq. lê *nosso*. *Leal Cons.*, p. 93, nota 5).

*t* — por *c*:

"que tan mal *torpe* no mundo non sey" (CV 1172, que o amanuense de Angelo Colocci leu, em várias passagens da mesma composição, *corpe*).

*rn* — por *m*:

"Ca o vejo cada dia *tornar*

de ben em mal e de mal em peyor"

(CV 473, lido *tomar*).

(1) Cf. *Textos medievais portugueses e seus problemas*, pp. 27-28.

r — por c:

“Este *marido* que vos ten coitada”

(CV 1190, lido *macido*).

uj — por m:

“mais non me poss’a *seu jogo* quitar”

(CV 1191, lido *semogo*).

Uma lista de erros dessa natureza pode ser observada no *Apêndice II* da ed. diplomática do *Canc. da Vaticana* feita por Ernesto Monaci, intitulada “Tavola dei principali errori che si osservano nella scrittura del codice”, pp. XXV-XXX.

A ligação ou a separação de palavras pode conduzir os editores desprevenidos ou faltos de conhecimentos paleográficos a erros que violentam muitas vezes o sentido do texto (lembrem-se os casos curiosos ocorrentes nas edições das poesias de Alvarenga Peixoto citados por Rodrigues Lapa: *namorada e fria / na morada fria* (p. 7); “A mão que a terra do Nemeu a garra” / A mão que a terra do Nemeu agarra, que Lapa corrige: A mão que aterra do Nemeu a garra (p. 51).<sup>1</sup> O *Almanak das Musas* (Lisboa, 1794) e o próprio Ms. J das poesias de Alvarenga trazem *dos ricos templos* (dos ricos templos, *jônicos altares*, v. 54 do “Canto Genetífaco”, ed. Lapa, p. 34), leitura incorreta de “*dóricos templos*”, explicável pela atmosfera helênica da passagem:

“Os *coríntios* palácios levantados,  
*dóricos* templos, *jônicos* altares.”

Por influência do contexto, freqüentemente o copista comete lapsos, escrevendo errado uma palavra ou inserindo um termo na cópia porque seus olhos se deixaram impressionar por algum vocábulo vizinho. Assim, os versos 2129-2130 do *Cantar del mio Cid*:

Qui quiere yr *comigo* alas bodas, o recibir mi don,  
Daquen vaya *comigo*; cuedo quel aura pro,

(1) Cf. do Autor *Vida e obra de Alvarenga Peixoto*, Rio de Janeiro, INL, 1960. Infelizmente a indicação dos manuscritos feita no aparato crítico desta edição impede identificá-los, pois a denominação deles, que vem à pág. LX, não coincide com as abreviaturas que aparecem no aparato.

em que o vocábulo *comigo* do 1.º verso foi fruto de contaminação do mesmo vocábulo no verso seguinte (Cf. ed. Pidal, 111, p. 972).

A cantiga 1654 do CCB, da autoria de Pero da Ponte, traz no ms. a repetição de *direyos* (= direi-vos):

Aos cães a deytara E *direyu9*  
E *direyu9* por qual razõ.

(Outros exemplos, nas cantigas 578 CV, vs. 22-24; 1177 CV, v. 5).

No *Livro da Ensinança de ben cavalgar toda sela* também ocorre: “he grande vantagem poorlhe a *sselha* deanteira, e seer chegada sobre a *cernelha*” (ed. de J. Piel, p. 34. Por influência de *cernelha* se escreveu *selha* por *sela*).

Outras vezes a sinonímia pode acarretar erros de leitura. O verso de Alvarenga Peixoto

“meus versos mal *limados* dirigia”,

apareceu na edição de Norberto de Sousa “meus versos *mal rimados* dirigia”. Do mesmo poeta, a ode 29 (*Invisíveis vapores*) aparece com a palavra *serra* substituída por *terra* em várias edições (destas *terras a riqueza*, “*terras* prateadas”, Lapa, pp. 47, 48).

Os casos de transposição de palavras no texto poético são mais fáceis de reconhecer, por motivos de ordem métrica ou rítmica. No *Cantar do Cid*, entretanto, Pidal já mostrara que a sua irregularidade métrica em quase nada contribuía para correções ao texto. Muitas das assonâncias do poema foram violentadas pelo copista, que freqüentemente remoçava as formas arcaicas ou que lhe eram estranhas: daí escrever *alcaçar*, sem observar que a assonância (base rímica do poema) reclamava *alcacer*, vs. 1220, 1644, 1652); *señoras*, pelo feminino antigo *señores* (v. 3450), etc. E o copista, invertendo a ordem das palavras, transfere muitas vezes a assonância para o interior do verso: *ondrada* mugier (1604), *myo reyno* (2963), *nos fablemos* (3160), *entrada es* (1699), etc.<sup>1</sup> A inversão de versos também pode ser reconhecida, ou pela ordem lógica dos fatos ou das idéias, ou pelo próprio esquema rímico. Pidal inverteu os dois últimos versos da passagem do *Cid*:

(1) Cf. Pidal, *obra cit.*, I, pp. 103-114.



393 *Vino mio Çid yazer a Spinaz de Can.*  
 359 *Otro dia mañana pienssa de cavalgar.*  
 394 *Grandes yentes sele acojen essa noch de todas partes,*

porque assim exige a ordem lógica da narrativa.<sup>1</sup> Os dois versos 15-16 da cantiga d'amigo de Pero da Ponte (CV 422) também aparecem invertidos no CCB 836:

*nen ben d'este mundo non mi valrrá,  
 os meus olhus non poderam dormir,*

cuja correção é resolvida pelo esquema rímico, ou *ope codicum*, isto é, pelo cotejo com o *Canc. da Vaticana*.

Nos casos de hipermetria ou hipometria (versos com palavras excrescentes ou faltosos de palavras, tornando por isso mesmo o seu número de sílabas poéticas maior ou menor do que o exigido pelo verso), o critério da eliminação consiste na convicção de que o elemento suprimido não faz falta alguma ao sentido do verso; e para o acréscimo do elemento faltoso, a boa norma recomenda a inclusão de palavras sem valor notional — ou manutenção do texto original. Assim, o verso 120c do *Libro de Buen Amor*

*Non medre Dios tal conejero  
 que la caça assí aduz,*

deve ter suprimido o demonstrativo *tal*, porque torna o verso hipermétrico (octossilábico, ao invés de redondilho) e porque não faz falta ao sentido. A supressão pode explicar-se também por tratar-se de termo repetido: sejam os versos 353-54 do ms. do *Cid*:

*Diot con la lança enel costado, dont yxio la sangre,  
 Corrio la sangre por el astil ayoso, las manos se ouo de*  
 [untar,

cujo segundo *sangre* pode ser eliminado.

A ignorância do copista — já vimos —, ou sua cultura, podem ser condição de inúmeros erros de cópia: no *Leal Conselheiro*, escrito numa época em que as desinências verbais da 2.<sup>a</sup> pessoa do plural em *-des* já haviam sofrido a síncope da dental sonora, o copista substituiu a forma imperativa *assa-*

(1) Muitos outros exemplos de transposição de versos na gasta espanhola podem ser vistos em Pidal, *obra cit.*, I, pp. 30-31.

*nhade* pelo gerúndio *assanhando*, por não saber que se tratava de uma forma arcaizada (cf. ed. J. Piel, p. 87). Dom Duarte conservou a forma antiga da 2.<sup>a</sup> pessoa como a encontrou certamente na redação arcaizante do Novo Testamento. Por ignorância, também, o copista leonês do ms. O de *El libro de Alexandre* suprimiu a palavra “*avol*”, que ele desconhecia: “*Avié ally un ombre avol e mal lenguado*” (v. 423 da ed. de A. Llorach, p. 118). No verso 6d o mesmo copista suprimiu o termo.<sup>1</sup>

Um copista pouco adestrado nos acidentes ou em certos hábitos de traslados manuscritos pode — como já vimos — intercalar indevidamente na sua cópia anotações marginais ou interlineares, julgando-as pertencerem ao texto. Exemplo curioso ocorre com o amanuense do ms. G do *Libro de Buen Amor*, que substituiu a palavra *vieja* por *dizia*, porque esta forma verbal aparecia sobreposta àquela palavra. E explica-se o erro: o copista do ms. Z trocou distraidamente a forma *dizia* por *digo*, e o seu revisor ou ele mesmo, observando o engano pelo modelo copiado, tentou corrigi-lo escrevendo em cima da palavra errada o correspondente certo (*dizia*). Sucede que a palavra ficou um pouco à direita do termo errado, incidindo sobre a palavra *vieja*. E o verso saiu assim:

89. Por ende yo te digo *dizia* mas non mi amiga,  
 ao invés de

Por ende yo te dizia, *vieja* nom mi amiga (Ed. Corom., p. 94, n. 89a).

A cultura do copista, ou suas presunções, podem contribuir para piorar a sua cópia: assim sucedeu, por ex., que o adjetivo *frisco* (= fresco) foi substituído por *frito* pelo amanuense do ms. G do *Libro de Buen Amor*, com o propósito de atender à rima:

(1) *Avol*, que se supõe do latim *ad-volus*, é equivalente de *advena*, forasteiro; por extensão de sentido, “mau, perverso, vil”. Exemplo interessante de má leitura é o que ocorre em algumas edições das poesias de Alvarenga Peixoto, que substituem *vestal* por *avental*, talvez por influência do verbo “encobre”:

Porte de deusa,  
 espírito nobre  
 e o mais, que *encobre*  
 pejo *vestal*. (Ed. Lapa, p. 27).

1085 Las puestas de la vaca, lechones e cabritos  
ali andam saltando e dando grandes gritos.  
Luego los escuderos: muchos *quesuelos friscos*  
que dan de las espuelas a los vinos bien tintos.  
(Ed. de Corom., p. 418).

A pretensão de atualizar o texto é muito comum entre os copistas que possuem alguma formação: no *Poema de Fernán Gonzáles*, o copista várias vezes substituiu arcaísmos do texto por sinônimos correntes no seu tempo: o verbo *toller*, no verso “Ca tollo le don Cristo el su fuerte poder” (v. 477c da ed. de A. Zamora Vicente, p. 141) foi substituído por *quitó* (verbo que figura na *Crónica* de onde o verso saiu). O mesmo copista substituiu o termo arcaico *seian* (= estavam, do lat. *sedebant*) por *yazian*: “Los moros en tod esto en valde non *seian*” (*Ibid.*, p. 147).

Suprir o que falta é, talvez, o grau mais temerário da crítica conjectural. São as chamadas “calafetações” ao texto, de que abusam certos editores — especialmente os editores de textos poéticos da literatura trovadoresca, esquecidos de que uma poesia, baseada predominantemente na melodia musical, deixa freqüentemente de atender às normas da versificação culta. Nas edições críticas conhecidas, a preocupação pelas exigências do isossilabismo conduz o editor à conjectura das supressões e das calafetações. A poesia de versificação acentual, bem como a épica de métrica irregular, tem sido vítima dessas superfetações, nem sempre satisfatórias ou felizes. Nestes casos a norma tem consistido em suprir a omissão com palavras vazias de sentido (*já, desi, enton, assi, i* (= aí), etc. Preferimos, no entanto, manter o texto na sua versão original, advertindo simplesmente o leitor, no aparato crítico, da hipometria ou hipermetria do verso. As propostas de completação do texto lacunoso devem ser, portanto, muito bem fundamentadas, autorizadas pelo contexto do arquétipo, pelas fontes da passagem, ou com base no “*usus scribendi*”. Joseph Piel, na sua edição crítica do *Livro da ensinança* de D. Duarte, fundado no próprio contexto, propôs o termo *compre* (= cumpre) na passagem “acudir ao que [*compre*]”, expressão que reaparece cinco linhas abaixo: “Acude ao que *compre* em as obras que faz” (p. 59).

Corominas não supre a falta de uma palavra que supõe bisilábica, no verso 925b do *Libro de Buen Amor*, ainda que

suponha, já nos comentários, a hipótese de um termo como *cincha* (= cilha), sugerido pela sucessão de termos depreciativos com que Juan Ruiz se refere à alcoviteira:

“escofina, avancuerda, ..... ni rascador”<sup>1</sup>

Louvável a atitude crítica de Luciana Stegagno Picchio na sua sempre bela edição das cantigas de Martín Moya, cujas lacunas (de versos inteiros ou de palavras) só foram supridas *ope codicum*, isto é, com o auxílio das lições dos outros cancioneiros. Os casos de hipometria foram apresentados entre colchetes agudos, com sinal + indicando o número de sílabas em falta:

“Perde <n> -sse ..... <-ades> (I, v. 15); ou

“am muyt’á Deus <++> que gradecer” (III, v. 16), em que falta uma palavra dissilábica para completar o decassílabo.

Esta é a boa norma. Agora, algumas considerações.

A edição crítica de uma obra não significa que esta obra esteja definitivamente canonizada. Qualquer edição crítica apresenta, sempre, uma tentativa de restauração de um texto, provisoriamente definitiva enquanto não surjam outras, naturalmente baseadas em novos achados ou em diferentes perspectivas metodológicas, que possam lançar novas luzes sobre o original. Em 1914-1924 Ernest Langlois publicou, em 5 volumes, a sua edição crítica do *Roman de la Rose*, que foi considerada definitiva por Robert Bossuat em 1951.<sup>2</sup> Não se podia duvidar da excelência e da monumentalidade do trabalho, ele que poucos anos antes de sua edição publicara *Les manuscrits du Roman de la Rose* (Lille et Paris, 1910, 548 p.), onde catalogou e classificou nada menos de 215 manuscritos existentes do poema. Partindo do ms. considerado o melhor (o B.N. fr. 1573, embora Langlois não o confesse), realizou uma edição que pareceu desde logo insuperável. Isso não impediu que 40 anos mais tarde surgisse a edição crítica de Félix Lecoy (*Le Roman de la*

(1) É de lamentar que Corominas, numa edição monumental do poema de Arcipreste, não tenha incluído um *Glossário*, tão necessário à compreensão da obra. Continua mais útil, entretanto, a edição superada do velho Julio Cejador y Frauca.

(2) Ver *Manuel bibliographique de la littérature française du moyen âge*. Melun, Libr. d’Argences, 1951, p. 263, v. 2810.

Rose, Paris, H.-Champion, 1966-1970, 3 v.). Não tanto pelos 32 novos códices e vários fragmentos que surgiram posteriormente à edição de Langlois, Lecoy propõe, baseado também no mesmo códice de base mas em posturas metodológicas diferentes, estabelecer um texto “mais verdadeiro, mais real, mais próximo, no fundo e na forma, àquele que um leitor medieval pôde ter em mãos” (p. XXXVIII-IX). A excelente edição crítica do poema de Arcipreste de Hita, o *Libro de Buen Amor*, levada a efeito por Joan Carominas (Madrid, Gredos, 1967), veio substituir as anteriores de Jean Ducamin (Toulouse, 1901), Cejador y Frauca (Clásicos castellanos, 1913) e Maria Rosa Lida (edição parcial do poema, 1941). Corominas baseia-se em novos códices do poeta, mudando portanto, substancialmente, a genealogia e a colação dos manuscritos. Caso curioso ocorreu com as edições críticas do *Decameron* de Boccaccio. A cópia realizada por Francesco d’Amaretto Manelli em 1384 foi considerada desde o início traslado direto do original boccacciano. Já os editores do século XVI (nas edições de 1527 e 1573) acreditavam incondicionalmente na excelência insubstituível do códice de Manelli, cuja autoridade continuou a ser respeitada até o século XIX, quando Tobler e Hecker inverteram o mito, considerando o códice existente em Berlim superior ao de Manelli (ambos seriam cópias diretas do original de Boccaccio, mas a de Berlim corrigia em muitos passos o apógrafo Manelli...). Em 1927 A. F. Massàra publicou, fundado na fatuidade dos dois filólogos alemães, a sua edição crítica para os *Scrittori d’Italia* do Laterza, consagrando então a excelência do códice berlinense. Contra toda a tradição crítica se voltou Michele Barbi, procurando mostrar que a superstição do melhor códice impedia finalmente a realização de um trabalho que os filólogos temiam: colacionar os manuscritos do texto boccacciano para a restauração do original. E foi o que tentou fazer, num estudo respeitável do texto de Boccaccio, para a edição crítica que a Academia della Crusca se propôs realizar.<sup>1</sup>

As edições que do poeta árcade brasileiro Alvarenga Peixoto conhecemos (de Januário da Cunha Barbosa, Norberto de Sousa Silva, Domingos Carvalho da Silva), não baseadas no cotejo das fontes manuscritas, foram suplantadas pela edição de Rodrigues Lapa (*Vida e obras de Alvarenga Peixoto*, Rio

(1) Ver Michele Barbi, “Sul testo del *Decameron*”, em sua *La nuova filologia...*, pp. 35-85.

de Janeiro, INL, 1960), edição crítica (embora o autor não o declare), baseada não só nos códices até então conhecidos, mas em novos manuscritos encontrados pelo filólogo de Anadia em Bibliotecas de Lisboa, de Coimbra, do Porto, e em bibliotecas brasileiras. Entretanto, a sua suposição de que muitos outros inéditos e outros códices existem no Brasil e em Portugal poderá suscitar um dia uma recensão mais completa da produção poética de A. Peixoto, e conseqüentemente uma edição crítica mais autorizada.

Todas as edições críticas, inclusive as monumentais, estão sujeitas a revisão ou substituição, desde que surjam novos testemunhos ou se assumam posturas metodológicas diferentes.

## B. *A apresentação do texto*

Para ser apresentado ao leitor, o texto crítico, apurado segundo todos os procedimentos da crítica textual, exige uma complexa técnica de organização material, cujas normas estão mais ou menos estabelecidas pela Edótica. Com a observância dessas normas, estamos convencidos de oferecer ao leitor um texto com a máxima segurança, munido de todos os esclarecimentos e subsídios que permitem ao mesmo leitor avaliar os critérios do editor, formar o seu próprio juízo sobre a fixação, bem como chegar ao cabal entendimento do texto.

Tais normas, ainda que não uniformes nas edições de textos poéticos especialmente, obedecem a um ritual fixado pela própria natureza da edição crítica, substancialmente reduzível a uma introdução e à apresentação do texto. As variações que se observam nas edições críticas, tanto de textos clássicos como de textos medievais, explicam-se pelas peculiaridades da tradição manuscrita da obra, ou pelo tipo de formação do filólogo. As próprias instituições encarregadas da publicação de textos críticos têm suas normas, suas convenções, que se sobrepõem às preferências pessoais do editor, numa tentativa de uniformização. Em 1909 Paul Meyer fora incumbido de fixar diretrizes editoriais para a “Sociedade dos Antigos Textos Franceses”, em cujo *Bulletin* publicou as suas *Instructions pour la publication des anciens textes français* (pp. 64-79); essas normas foram mais tarde retomadas por Mario Roques, quando em 1925 foi relator de uma comissão, por ocasião de um simpósio de romanistas realizado em Paris, no qual apresentou um relatório intitulado “Etablissement de

règles pratiques pour l'édition des anciens textes français et provençaux" (*Romania*, LII, 1926, pp. 243-249); um ano antes Louis Havet também publicava as suas *Règles et recommandation générales pour l'établissement des éditions Guillaume Budé*, Associação que publica as edições de autores clássicos gregos e latinos; para uniformizar a técnica seguida nas suas publicações, a Escuela de Estudios Medievales também publicou, pelo Consejo Superior de Investigaciones Científicas, as suas *Normas de transcripción y edición de textos y documentos* (Madrid, 1944), minuciosas e extremamente úteis para a publicação de textos históricos, literários, jurídicos e diplomáticos — especialmente da tradição ibérica. Baseadas no folheto da "Union Académique Internationale", intitulado *Emploi des signes critiques, disposition de l'apparat dans les éditions savants de textes grecs et latins. Conseils et recommandations* (por J. Bidet e A. B. Drachmann, Paris-Bruxelas, 1938), aquelas *Normas* visam também à unificação no uso dos sinais críticos e na técnica das edições. O certo, porém, é que a técnica destas edições, conquanto nas suas linhas gerais se apresente relativamente uniformizada, continua ainda ao sabor das escolas filológicas e da personalidade intelectual dos editores. Algumas edições críticas oferecem, nas introduções, excursos de ordem literária, norma que alguns proscvem; nas edições de textos poéticos medievais, uns apresentam as paráfrases dos textos, outros não; os glossários também não são concordantes na sua natureza, tampouco se verifica uma convenção precisa no uso dos sinais críticos, ou uniformidade tipográfica na apresentação dos aparatos.

### I. A Introdução

Em suas linhas gerais, como dissemos, a apresentação do texto é precedida por uma *Introdução*. Esta compreende: 1. *Elementos substantivos*, relacionados com as pesquisas realizadas e com os problemas e as operações da crítica textual: história do ms. ou mss., seu valor, suas inter-relações, sua classificação e formas de transmissão; determinação e análise das fontes (da tradição indireta), a árvore genealógica dos testemunhos (*stemma codicum*); informações minuciosas a respeito dos critérios adotados na *Recensio*, na *Emendatio* e na *Collatio* (escolha do ms.-base ou texto de colação, ou edição de base; e finalmente o aparato das siglas adotadas para determinar os códices (*conspectus siglorum*); 2. *Elementos adjetivos*, não

decorrentes da crítica textual, mas necessários ou úteis para a inteligência do texto, sua importância estética e sua localização bibliográfica: a) *de ordem filológica*: informações sobre a ortografia do autor ou dos mss.; estudo fonético e morfológico do(s) ms.(s); apreciação do texto como documento de cultura; b) *de ordem literária*: problemas de autoria, de autenticidade (no caso de obras anônimas, com pseudônimos, ou mss. cujas folhas frontispiciais se perderam); excurso a respeito da personalidade literária do autor; análise da obra (gênero a que pertence, estrutura geral, temas, motivos, linguagem poética, técnica versificatória, repertório das fórmulas estróficas, rimário e processos poemáticos); o estilo, enfim; c) *de ordem bibliográfica*: relação das edições do texto (paleográficas, diplomáticas, críticas, comentadas, antológicas), com apreciação crítica sumária); e — o que é de boa norma em se tratando de textos poéticos — uma *Tábua das concordâncias*, quadro sinótico com a localização do texto nas suas diferentes edições; d) *de ordem técnica*: exposição dos critérios adotados na transcrição do texto e na sua apresentação material.

Editores há que se escusam do exame literário do texto, limitando-se a uma simples análise do mesmo. Mario Roques, no seu *Etablissement de règles...*, recomendava que as introduções "não tomem o caráter de estudos históricos ou literários; e tudo aquilo que possa servir para situar a obra no tempo, no espaço, e a evolução do pensamento ou da forma literária, deve ser indicado de maneira precisa; mas as discussões, os estudos comparativos, as apreciações estéticas, se devem ter algum desenvolvimento, serão vantajosamente reservados para publicação numa revista".<sup>1</sup> Roques proscve também as análises extensas, que seguem um texto passo a passo, recomendando em seu lugar um sumário analítico, com as divisões e a carpintaria geral da obra. Uma edição crítica que atende expressamente às recomendações supracitadas é a de Alain Lerond, *Chansons attribuées au Chastelain de Couci* (fin du XII<sup>e</sup>-début du XIII<sup>e</sup> siècle), Paris, PUF, 1964. Outros, porém, preferem estender-se nas considerações de natureza literária, como é o caso da excelente edição das poesias de Martin Moya realizada por Luciana Stegagno Picchio, verdadeiro modelo para trabalhos desse gênero; na mesma linha, a edição monumental de Marco Boni das poesias do trovador italiano

(1) *Romania*, LII, 1926, p. 244.

*Sordello di Goito*. Entretanto, na edição não menos monumental da poesia de Peire Vidal levada a efeito por D'Arco Silvío Avalle, a longa e especiosa introdução de 139 páginas se circunscreve quase exclusivamente ao estudo da tradição manuscrita e a uma resenha crítica das edições anteriores à sua. Nem mesmo no estudo particular de cada canção se detém em considerações de natureza literária. Edição crítica um pouco desconcertante na sua organização, mas que parece definitiva das poesias de Peire Cardenal, é a de René Lavaud, que oferece imediatamente os textos do trovador, deixando para o final da obra o exame histórico e literário da sua produção poética, com uma resenha crítica de todas as edições anteriores, num capítulo que denomina *Études et jugements*.<sup>1</sup>

## II. O TEXTO

Relativamente ao TEXTO que se segue à *Introdução*, também podemos considerar duas ordens de elementos: 1. *Elementos substantivos*, decorrentes diretamente da crítica textual: a) texto apurado; b) aparato crítico; 2) *Elementos adjetivos*, que não decorrem diretamente da crítica textual, mas que se juntam ao texto para a sua completa inteligência: a) hermenêutica e exegese do texto (interpretação, comentários e notas); paráfrase (no caso de textos poéticos, que são vertidos para prosa ligeiramente modernizada); b) glossário.

### 1. Elementos substantivos

#### a) Texto apurado

Para a fixação ou transcrição de textos e documentos, há normas gerais e normas específicas: estas dizem respeito a

(1) L. S. P., *Martin Moya: le poesie*, ed. crítica, introd., comentário e glossário, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1968; Boni, *Sordello: le poesie*, nuova ed. crit. com studio introdutivo, trad., note e glossário, Bologna, Antiquaria Palmaverde, 1954; D. S. Avalle, *Peire Vidal: poesie*, ed. crit. e commento, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1960, 2 v.; R. Lavaud, *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal (1180-1278)*, texte, trad., comment., analyse des travaux antérieurs, lexique. Toulouse, Édouard Privat, 1957. Talvez se explique o desconcerto da obra pelo fato de o autor haver deixado o seu trabalho incompleto, pois os seus editores confessam terem tido enormes dificuldades na sua leitura e organização para publicá-lo.

textos de determinada época (medievais, modernos, contemporâneos), ou às peculiaridades materiais com que o texto foi conservado na sua tradição (texto único — em bom estado, ou defeituoso —, texto conservado em vários mss.); aquelas referem-se a qualquer texto, poético ou em prosa, da tradição manuscrita ou impressa. Não obstante a diversidade de procedimentos na transcrição de textos medievais portugueses, feita sempre ao sabor dos editores (que oscilam desde as transcrições de tipo diplomático até uma quase modernização do texto), em 1973 o Centro de Estudos Filológicos de Lisboa publicou no *Boletim de Filologia* o trabalho de uma equipe de professores encarregados da preparação de edições de textos medievais, intitulado “Normas de transcrição para textos medievais portugueses” (t. XXII, fascs. 3 e 4, pp. 417-425).<sup>1</sup> Em 1956 Serafim da Silva Neto, também no propósito de uniformizar as regras de transcrição, já havia apresentado as suas “Normas para edição de textos arcaicos”,<sup>2</sup> que pecam pelo excesso de fidelidade à grafia dos manuscritos, na esteira do que propunha Leite de Vasconcelos, quando publicou nos *Anais das Bibliotecas e Arquivos* (II, pp. 163-165) e em 1928 trasladou para os *Opúsculos* (I, Parte, 1, pp. 313-319) o seu artigo “Publicação de textos antigos”. O certo é que ainda hoje as edições de textos poéticos dos trovadores galego-portugueses continuam obedecendo a normas estipuladas pelos próprios editores — o que é de lamentar.<sup>3</sup>

Seja poético o texto ou seja em prosa, há um critério geral para o seu tratamento, com vistas à publicação. Respeitar a realidade lingüística do texto, informar o leitor das suas características materiais (formato, tinta, mão, peculiaridades gráficas, erros, mutilações, interpolações, etc.), indicar por sinais próprios a sua paginação, as supressões textuais bem como os acréscimos efetuados, constituem os princípios gerais que norteiam a apresentação editorial dos textos críticos.

(1) Estas normas foram elaboradas, sob a direção do Prof. Luis F. Lindley Cintra, pelos professores Ivo de Castro, Virgílio Madureira, Isabel Vilares Cepeda e Maria Helena Lopes de Castro.

(2) Em seus *Textos medievais portugueses e seus problemas*, pp. 21-25.

(3) Uma exposição geral dos critérios de tratamento de textos críticos é feita por Antônio Houaiss nos seus *Elementos de bibliologia*, I, pp. 251-267, para onde remetemos o leitor interessado nos problemas dessa ordem.

Inicialmente o texto será apresentado com numeração de suas linhas, colocada à margem, porque todas as chamadas do aparato crítico, bem como todas as chamadas das notas, dos comentários e do glossário remetem o leitor ao texto por meio da numeração. As linhas são numeradas de 5 em 5 ou de 3 em 3 por página, na margem esquerda da mesma; as chamadas do aparato e das notas se farão por esta numeração (quando as notas ou comentários se seguem logo após o aparato); na margem direita poderá ser feita a mesma numeração — mas contínua (de 3 ou 5 a *n*) até o final do texto. Esta numeração facilitará as chamadas do glossário.

A divisão do texto em prosa (em livros, títulos, capítulos, etc.) pode faltar no manuscrito mas figurar no seu índice; se este índice não for de mão posterior, isto é, tiver sido feito pela própria mão que transcreveu o ms., então os títulos das partes poderão ser transferidos para os respectivos cabeçalhos das divisões, colocados entre parênteses quadrados. Na *Introdução* se dará conta deste procedimento. Na hipótese de que inexista o referido índice, mas por razões de comodidade e clareza se pretenda intitular as divisões de um texto de certa extensão, as rubricas deverão ser feitas em versalete, encerradas também entre colchetes.

As mudanças de fólio ou de face poderão ser indicadas no próprio corpo do texto ou numa das margens; se na margem, costumamos colocar entre colchetes o número do fólio seguido das letras *a*, *b*, *c* ou *d* correspondentes à coluna — se houver; se no próprio texto, a numeração ficará entre duas barras verticais ou entre colchetes, com a indicação do fólio e da face (reto ou verso): /fl. 73<sup>v</sup>/ ou /fl. 73<sup>r</sup>/, [fl. 25r] ou [fl. 25v]. Alguns editores preferem indicar a mudança de fólio colocando um asterisco após a palavra final da página e entre colchetes a paginação correspondente numa das margens do texto — como fazem Albino de Bem Veiga e Joseph Piel, respectivamente na edição do *Virgeu de Consolaçon* e do *Leal Conselheiro*. As normas não são rígidas: o que importa é situar com precisão a paginação do texto. Vejamos alguns exemplos:

“E diz Seneca: Gaba temperadamēte outrẽ e doesta mais 485 temperadamente, porque assy stá de razõ feder o grande gabamento como o grande doesto, ca a grande gabança fl. 25v. he sospecta de \*louvaminha. E o doesto he hospeito de nemiga.”

(*Virgeu de Consolaçon*, ed. A. B. Veiga, p. 37)

(Mudança de fólio e coluna, com indicação na margem interna):

25. “da alma. E porẽ diz Sam Crisostomo que deuemos cõsiirar que, depois que a estrella fez seu glorioso || de- Fl. 65 monstramento aos rey[els] magoos, Jhesu Christo descendeo cõ sua madre pera o Egipto...”

(*Orto do esposo*, ed. de B. Maler, p. 144)

“Outrossy, a vista faz demouer o homem pera cobiiça, e porẽ o diaboo amostrou a Jhesu Christo todolos regnos do | mũdo e a gloria deles pera o demouer aa cobiiça Col. 2 delles.”

“— Irmaão, bem sabes tu como os regedores das provincias, quando entram ([35,d] enelas, sooem a alimpar a terra dos malfeitores...”

(*Boosco deleitoso*, ed. A. Magne, p. 163)

35, *d* = fólio 35, verso, 4.<sup>a</sup> coluna.

Os acréscimos feitos por conjectura são intercalados entre parênteses uncinados: < >; as exclusões, também conjecturais, de elementos que se consideram interpolados ou que se supõem não pertencerem ao texto original, são colocadas entre chaves { }; entretanto, as exclusões homotelêuticas (de palavras repetidas) vêm intercaladas entre colchetes duplos [[ ]]; os acréscimos feitos no texto, oriundos de outras fontes manuscritas, no intuito de completar o que falta no manuscrito de base, virão colocados entre colchetes [ ]. As corrupções ou mutilações do texto que o editor prefira não suprir por conjectura serão indicadas por uma cruz † seguida de tantos pontinhos quantas forem as letras ilegíveis; se estas são em grande número, ou se a mutilação corresponde à falta de fólio, então a cruz será seguida de colchete com a respectiva indicação: † [faltam *n* linhas], † [falta um fólio]. As letras duvidosas ou tão imperfeitas que, sem o auxílio do contexto, permitiriam ser interpretadas de várias maneiras, são subpontuadas: favoreç; as lacunas do texto, que não denunciem vestígios materiais no manuscrito, serão indicadas por três asteriscos: \*\*\*. Alguns editores costumam colocar em cursivo ou entre parênteses redondos as abreviações desenvolvidas: *M(artin)*, *G(onçalves)*. As abreviaturas *Xpstus* e *Xpianus* se transcreverão *Christus* e *christianus*; os signos & e τ serão substituídos por *et* nos textos latinos, mas por *e* nos textos românicos.

Seja, para exemplificar, o seguinte texto:

- Este Mordech, que auia a terra, em guarda de rey Artur, e a molher, quando el-rrey [foy] fora da terra, alçou-sse con ella. E el-rrey, quando o soube, tornou-sse com sa oste [[oste]] e veo sobre Mordech. E Mordech, quando o soube, filhou toda sa companha e sayo a elle aa batalha. E elles tinham as aazes paradas pera lidar \*\*\* no monte de Camblet, e acordou-sse Mordech que avia feito gramde traiçom e, se emtrasse na batalha, que seria vencido. E emuiou a el-rrey que [fl. 73 d] saysse a departe e falaria com elle, e el-rrey assy o fez. E elles que estauam assy em esta falla, sayo huuma gram serpente do freo a el-rrey Artur, e, quando a vyo, meteo maão a espada e começou a emcalça-lla, e Mordech outrossi. E as gentes † [...] que estauam longe uiram que hia huum <apos> ho outro, e forom-sse ferir huumas aazes com as outras e foy grande a batalha, e morreo G(*alvam*), o filho do rrey Artur, de huuma espadada que tragia sobresaada, que lhe dera Lamçarote de Lago, quando {que} entrara em reto ante a çidade de Ganes...

#### Explicando:

1. [foy] = reconstituição do texto, com o auxílio de outros manuscritos — onde a palavra aparece (*emendatio ope codicum*);
2. [[oste]] = supressão homotelêutica, pois a palavra foi repetida pelo copista;
3. \*\*\* = lacuna no texto;
4. [fl. 73d] = mudança de fólio, correspondente ao verso do fólio 73, coluna d;
5. departe = leitura duvidosa das duas letras finais;
6. † [...] = mutilação da escritura manuscrita, permitindo perceber que se trata de uma palavra de 4 letras;
7. <apos> = acréscimo por conjectura (*emendatio ope ingenii*);
8. G(*alvam*) = desdobramento da abreviatura de nome próprio;
9. {que} = supressão conjectural.

#### b) Aparato crítico

Da colação (confronto) dos manuscritos ou das edições — como já vimos — resulta a identificação de todas as lições divergentes (as discrepâncias de ordem gráfica, morfológica, etc.), cujo registro constituirá o chamado *aparato* das variantes. Este virá colocado no rodapé do texto apurado, ao contrário

do que faziam os copistas da Antiguidade e da Idade Média, que punham na margem do texto adotado as suas anotações. Os elementos que constituem o aparato crítico são os seguintes: os *lemas*, as lições divergentes, as siglas dos mss. e das edições autorizadas do texto, as observações de ordem paleográfica. Desde que não comprometam a clareza do aparato, poderão figurar também, mas de maneira muito sumária, observações críticas às lições de outros editores. Quando mereçam algum desenvolvimento, tais observações devem ser transferidas para as *Notas* ou *Comentários*. À palavra ou conjunto de palavras do texto, que vêm reproduzidas no aparato e às quais se referem as variantes, denominamos *lema*.<sup>1</sup> O uso do lema é recomendado sempre que a sua omissão possa comprometer a clareza da referência das variantes às palavras correspondentes do texto. Neste caso, para evitar qualquer confusão entre o lema e a variante, é oportuno anteceder a variante com um meio colchete (]). O aparato é o elemento formal da edição crítica em que a observância da uniformidade deve ser respeitada: “as mesmas coisas — prescrevem as *Normas* do CSIC — devem expressar-se pelas mesmas palavras ou as mesmas abreviaturas”. Tipograficamente, os lemas e as variantes vão em corpo comum; em cursivo ou itálico (também em negrito), toda e qualquer indicação ou observação do editor. Os manuscritos onde ocorrem as variantes são indicados pelas siglas que receberam no estema: ou individualmente, ou em conjunto, quando a variante figura numa família de manuscritos. Estas siglas, cuja seqüência obedece à ordem de importância dos mss., colocam-se logo após a menção das variantes. No aparato devem figurar, entretanto, apenas as variantes significativas, de natureza semântica, lexical e sintática. As variantes meramente ortográficas, bem como a pontuação dos mss. e as particularidades comuns de ordem paleográfica (como as palavras separadas ou unidas) devem ser proscritas do aparato crítico. Os demais aspectos paleográficos que estão relacionados com as operações da *emendatio* devem ser indicados de maneira clara e sumária (as expunções feitas pelo copista, os acréscimos, as adições inter e sublineares, a mudança de mão, de tinta, as lacunas, as rasuras e outras particularidades relacionadas com a transcrição do amanuense). As peculiaridades gráficas e morfológicas são objeto de considerações que o editor reserva para a *Introdução*.

(1) Curioso que os dicionários da língua ainda não registrem o termo nesta acepção.

Outrossim, no aparato, quando o interesse recomenda, serão registradas as conjecturas dos editores precedentes, as dúvidas sobre as lições adotadas e eventualmente as lições divergentes de outras edições críticas (Avalle, *Principii*, 124).

O aparato crítico admite duas modalidades: o *aparato positivo*, quando se adota uma variante dentre as que resultaram da colação e se indicam os textos que a abonam, sem registrar as outras variantes; o *aparato negativo*, hoje preferido pela maioria dos editores, quando se registram só as variantes e as lições rejeitadas, ficando implícito que os outros manuscritos e as outras edições seguem a que se adotou.<sup>1</sup>

Quando um texto repousa num manuscrito único (“codex unicus”), o editor limita-se simplesmente a reproduzir do modo mais direto a letra do original; as alterações mais importantes introduzidas pelo editor poderão ser mencionadas no aparato. Suponhamos que no ms. autógrafo se leia:

“O diretor revelou-se consciente com a situação.”

O editor entende tratar-se de um lapso e corrige:

“O diretor revelou-se conivente com a situação.”

O aparato deverá registrar:

*Orig.*: consciente.

Finalmente: como o uso de sinais de pontuação tem sido causa de numerosos erros tipográficos, é conveniente que se reduza ao máximo a utilização desses sinais no aparato, notadamente após os números indicativos do verso ou da linha, e o final da variante. Suponhamos um aparato assim:

[O ms.-base seguido é o A (= *Canc. da Ajuda*)].

3. como pudesse] se poderia BV — 4. graça com o segundo a sub-pontuado A, graz V — mial ma B, mha V — 6. faç'a poder] fatymeu B, fatym eu V, “faça” CA, “faç'y meu p”. BRAGA e MACH. — 17. desuentura B, desuenta com sinal abrev. sobre a V — 21. gracido] gsd com sinal abrev. sobre as primeiras duas letras V (em B o fôlio, onde está escrito gracido, aparece raspado como a cancellar uma escritura precedente; das últimas três letras ainda legíveis, ual, se deduz que o copista havia erroneamente copiado aqui as palavras finais do v. 23,

(1) Entretanto editores há, ainda, que preferem o aparato positivo. Recentemente o Prof. José van den Besselaar publicou a primorosa edição crítica da *História do futuro* do Pe. Antônio Vieira (Münster Westfalen, 1976, 2 v.), na qual utilizou esse tipo de aparato.

nada nõ ual — 22. fosse de] em B anexados à margem externa — 26. Om. BRAGA, “Mays pero non faça mal” МАСН., que, além de tudo, não dá sentido.

*Explicando:*

Trata-se do aparato crítico de uma cantiga do trovador galego-português Martin Moya, extraído da edição crítica de Luciana Stegagno Picchio (pp. 173-174), com algumas modificações visando simplesmente a oferecer, num só exemplo, a maioria dos elementos e acidentes que ocorrem num aparato de tipo negativo. (A Autora, entretanto, divide o *Aparato* em “Lições mass.” e “Leituras divergentes”).

1. O n.º 3 refere-se ao 3.º verso da composição;
2. como pudesse] = lema, palavras do ms. a que se referem as variantes que se seguem, separado delas pelo meio colchete;
3. se poderia = variante ocorrente nos dois mss., representados pelas siglas B (= *Cancioneiro Colocci-Brancuti*, hoje *Canc. da Biblioteca Nacional de Lisboa*) e V (= *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*); Ao invés do hífen separativo dos versos ou das linhas, alguns editores utilizam barras duplas oblíquas: //.
4. graça = lema, seguido de uma observação de ordem paleográfica: o 2.º a subpontuado (ḡ) no ms. de A (= *Cancioneiro da Ajuda*); graz é variante que ocorre em V;
5. faç'a poder] = lema seguido das variantes fatymeu no ms. B, fatym eu no ms. V, “faça” = leitura divergente de CA (*Canc. da Ajuda*, ed. crit. de Carolina Michaelis), “faç'y meu p.” = leitura div. de Braga (Teófilo Braga, na sua ed. crit. do *Cancioneiro da Vaticana*) e Machado (José Pedro Machado e Elza Paxeco Machado, na sua ed. do *Canc. da Biblioteca Nacional*);
6. fosse de] = lema, ao qual se junta a observação de ordem paleográfica de que tais palavras, no ms. B, aparecem anexadas à margem externa do verso. No ms. se lê:

Que quer mh a mj graçido

fose de Quant ey seruido

7. Om. = abreviatura de *Omissão* (= Lac., lacuna), para indicar que o verso 26 não figura no apógrafo de Colocci-Brancuti; e a Autora faz uma observação sumária de ordem



crítica à calafetação feita pelo Editor desse Cancioneiro, José Pedro Machado. Este Editor, inclusive, poderia ter reconstituído a lacuna com o auxílio do *Cancioneiro da Ajuda*, onde o verso figura (“gran ben; mays, est’é meu mal”); e nesse caso teria sido conveniente a utilização do parêntese uncinado (< >), não do colchete ([ ]), conforme a praxe.

Tratando-se de edições críticas de textos poéticos de trovadores e tropeiros, compilados dos cancioneiros medievais, a sua apresentação poderá obedecer às seguintes normas, ainda que não se verifique perfeita concordância entre os filólogos na disposição editorial dos elementos:

1. Numeração, de preferência em romano, no cabeçalho das cantigas;
2. O texto, com as numerações de margem já previstas;
3. No rodapé do texto:
  - a) *classificação poética da cantiga*;
  - b) *localização*: 1. Os manuscritos em que a cantiga figura;  
2. As edições críticas, comentadas e antológicas; [alguns editores, especialmente de textos poéticos franceses e provençais, preferem colocar a *localização do texto* no cabeçalho da cantiga, entre ela e o seu número.];
  - c) *aparato crítico*, que pode conter não só as variantes dos mss., mas as lições de outros editores; alguns autores preferem — como já vimos — separar as lições dos manuscritos das leituras divergentes dos editores;
  - d) o *tema* da composição, de forma sumária;
  - e) uma *paráfrase* do texto, para uma prosa que o torne inteligível, sem modernizá-lo;
  - f) a *versificação* (excurso);
  - g) comentários de ordem literária;
  - h) notas de ordem gramatical.<sup>1</sup>

## 2. Elementos adjetivos

### a) Hermenêutica e exegese do texto

Ainda que se proclame, hoje, uma “crise geral do comentário” e que a Filologia tenha “por tarefa fixar o sentido literal

(1) O esquema baseia-se, de preferência, nas normas seguidas por Luciana Stegagno Picchio na sua edição já vista das cantigas de Martin Moya.

de um enunciado, mas não tem nenhum poder sobre os sentidos segundos” (Roland Barthes, *Crítica e Verdade*, p. 120 e ss.), a Filologia não abdicou o direito de exercer a sua reflexão sobre o texto, no intuito não só de elucidar a sua literalidade, mas ainda de penetrar na pluralidade semântica do mesmo texto.

Entendemos que o “mundo simbólico” do autor é aquele mundo de significação plural da obra, que a torna *eterna*, inesgotável na sua interpretação, sobrepondo-se sempre (sem contudo excluí-lo) ao relativismo do juízo das diferentes épocas em que a obra é apreciada; esse mundo simbólico, que tem evidentemente o seu código, que não é o código simbólico da linguagem habitual, é o mundo que o artista cria, o mundo que não é o seu senão na medida em que as circunstâncias da obra exprimem a realidade histórica em que o artista vive. A *eternidade* da obra, por paradoxal que pareça, é inevitavelmente relativa: a própria supra-realidade criada pelo artista é uma projeção do modo como os homens do seu tempo ou o próprio artista concebem o mundo. Barthes mesmo, com a sua esquisita mas fascinante intuição, numa lembrança de Umberto Eco, reconhece: “Cada época pode acreditar, com efeito, que detém o sentido canônico da obra, mas basta alargar um pouco a história para transformar esse sentido singular em sentido plural e a obra fechada em obra aberta” (p. 212).

Por outro lado, na criação da obra literária devemos distinguir entre as intenções do autor e o mundo que a sua imaginação criou (ficção). É neste mundo que se exerce o papel da Crítica Literária; é nas intenções do artista e na relatividade do mundo imaginado que a Filologia exerce o seu. A Crítica Literária não interessa, por exemplo, o propósito de Cervantes de fazer do *Quixote* uma estupenda sátira às novelas de cavalaria, cuja leitura ainda polarizava o gosto do público numa época em que a instituição cavaleiresca havia três séculos deixara de existir; a ela interessa, sim, o mundo que o romancista criou, com todas as suas formas, seu jogo e seu sistema, inclusive o seu sentido: o mundo intemporal do homem, que oscila entre as realidades mais vulgares da vida e o mais alado idealismo.

A hermenêutica, arte ou ciência — como se queira — da interpretação, mantém-se equidistante da Crítica Literária e da Filologia: sem a interpretação a crítica não penetra nas regiões da supra-realidade criada, tampouco apreende a arquitetura e o sentido da obra literária como um conjunto, uma construção; sem a interpretação a Filologia também não pode exercer a sua

função substantiva, a de penetrar na vida espiritual de um povo ou de uma comunidade em determinada época. Compreendido assim o papel da Crítica Literária e o da Filologia, é evidente que esta, mais do que aquela, necessita da perspectiva histórica para o seu exercício. Por isso mesmo a Filologia é uma ciência histórica.

O problema da intenção é fundamental sobretudo quando nos situamos perante as obras literárias da Idade Média. Nesta época — e o próprio Barthes lembra — a liberdade simbólica não só foi reconhecida, como codificada, conforme se vê na teoria dos quatro sentidos: o sentido *literal*, o *alegórico*, o *moral* e o *anagógico*. Mas é ele mesmo que reconhece: “De qualquer modo, este é um problema institucional e não, por assim dizer, estrutural” (p. 213). Na medida em que esses graus da simbologia literária medieval constituem um fato institucional, o seu conhecimento pertence ao território da Filologia. O objetivo, portanto, da Filologia não consiste apenas na “fixação do sentido literal de um enunciado”, mas na interpretação também dos diferentes graus semânticos do texto.

A Filologia, como vimos no capítulo relativo aos precursores da Edótica, nasceu assim: como hermenêutica e exegese do texto. Deste modo foi que a praticaram os escoliastas da escola alexandrina, onde ela teve seu berço e fixou suas linhas fundamentais. Vimos que o primeiro problema que se colocou aos escoliastas (de *σχόλιον*, comentário) foi a compreensão das palavras, pois a poesia pré-clássica principalmente — como era a de Homero — já oferecia dificuldades de interpretação na época helenística. As *glosas*, que a princípio se referiam apenas às formas dialetais das palavras, passaram a designar toda e qualquer palavra que necessitasse de elucidação. Daí a denominação de *glossógrafos* a esses primeiros coletores e comentadores de palavras. Inúmeros léxicos, dialetais e semânticos, foram elaborados nessa época, não só de autores gregos como de autores latinos. O domínio a que chegou a investigação escoliástica nesse tempo é perfeitamente avaliável pelo poema épico dos *Argonautas*, escrito por Apolônio de Rodes nos meados do século III a.C., cuja linguagem, numa perfeita imitação da de Homero, se baseou nos resultados a que chegaram tais observações filológicas. E já no tempo concorriam também as diferentes formas de interpretação do texto: Aristarco, o maior dos comentadores, evitava penetrar no complicado da explicação alegórica, propondo a possibilidade de uma

compreensão integral do texto homérico através do próprio texto, apoiado no jogo comparativo do léxico completo do poeta. O modo de escrever as palavras (*prosódia*), a explicação dos mitos, do mundo histórico e geográfico, a explicação de coisas (que permitia, com relação a Homero por exemplo, penetrar no *modus vivendi* da época — a alimentação, o vestuário da idade heróica, a ausência de equitação e de carros puxados por quatro cavalos, seus deuses, seus heróis, etc.), constituíram a ciência filológica nos seus primeiros tempos, eminentemente hermenêutica como se vê.<sup>1</sup> O comentário, no intuito de esclarecer o mundo em que o poeta viveu e o mundo a que ele se refere, jamais foi descartado da investigação filológica, que dele se servirá sempre como elemento indispensável nas suas edições críticas.

Na Idade Média a interpretação alegórica esteve muito em moda. Não é criação dela, pois já no século VI a.C. Teágenes de Régio, tido como o primeiro comentador de Homero, praticou esse tipo de interpretação com certas passagens homéricas, cujos deuses ele considerou como personificação de qualidades morais (Afrodite = paixão, Palas Atena = prudência), ou identificou com certos elementos (Apolo = fogo, Poseidão = água).<sup>2</sup> As antigas escolas filológicas (de Alexandria, de Antióquia, de Pérgamo), que no período helenístico mantinham certa competição, distinguiam-se pela orientação hermenêutica, preferindo umas (como a de Alexandria nos tempos bíblicos) a interpretação alegórica e outras (como a de Antióquia) a interpretação liberal. E neste primeiro século da Era Cristã já Sêneca punha em ridículo, numa de suas cartas a Lucílio a propósito das artes liberais (c. 88), o subjetivismo das interpretações alegóricas de Homero: “Talvez te quererão persuadir de que Homero era um filólogo; porém o haverão de desmentir as mesmas provas que disso te quererão dar, pois umas vezes o apresentam como estóico — dizendo que só aprova a virtude, que foge dos prazeres e não se aparta da retidão nem pelo preço da imortalidade; outras vezes, como

(1) As obras monumentais de E. Buchholtz e W. Helbig, respectivamente *Die homerischen Realien* (Leipzig, 1871-1875, 3 v.) e *L'Épopée homérique expliquée par les monuments* (Paris, 1894), constituem os pontos de chegada da hermenêutica homérica na filologia da segunda metade do século XIX.

(2) Ver J. Van den Besselaar, *Introdução aos estudos históricos*, p. 189.

epicúreo — que elogia o estado de uma cidade tranqüila que passa a vida entre festins e cânticos; outras, como peripatético — que põe na vida três classes de bens; outras ainda, como acadêmico que... Está claro que não há nele nenhuma dessas coisas, pela mesma razão por que estão todas, pois são incompatíveis umas com as outras.”

A alegoria, na Idade Média, consistia no sentido subjacente ao literal, isto é, em dizer uma coisa significando outra. É o *aliud enim sonat et aliud intelligitur* de Santo Isidoro nas suas *Etymologiae*. As grandes obras dessa época são alegóricas, desde a *Divina Comédia*, o *Roman de la Rose*, ao *Libro de Buen Amor* do Arcipreste de Hita. Edgar de Bruyne afirma que “o alegorismo (que às vezes se confunde com o simbolismo) é uma das expressões mais características do gênio medieval”.<sup>1</sup> Thomas R. Hart, baseado em Santo Isidoro, examina a obra de Juan Ruiz: “Em uma *alegoria* o que se diz é o significado superficial do texto, seu *cortex* ou casca; o que deve ser entendido é o *núcleo* ou amêndoa que jaz sob o *cortex*.”<sup>2</sup> Nesta acepção a alegoria mantém-se desde as parábolas bíblicas às *Cartas chilenas*; desde as obras apologéticas do fim da Idade Média (*Orto do esposo*, *Boosco deleitoso*, *Livro da Corte Imperial*) até as *Farpas* de Ramalho Ortigão, passando pela ficção das novelas cavaleirescas ou pela sátira de Nicolau Tolentino.

Recapitulando os teóricos da Idade Média, desde Santo Agostinho a Ulrico de Estrasburgo e Santo Tomás, Bruyne esquematiza a teoria dos sentidos (II, p. 327), que por sua vez pode ser reduzida ao “sentido literal ou histórico” (sentido imediato das palavras e das proposições), sentido figurado, que compreende o “alegórico” ou (parabólico) e o “sentido moral”; finalmente o “sentido anagógico” — modalidade do alegórico (em que a realidade visível representa as realidades celestes da outra vida). Em sentido literal, Beatriz é a mulher que inspirou os belos versos da *Vida nova* de Dante; alegoricamente, Beatriz significa a “Igreja” (ou a “Teologia escoliástica”, ou a “Filosofia platônica”); no sentido moral, “destruidora de todos os vícios e rainha da virtude”; no sentido anagógico, a

(1) Muito importante é a “teoria do alegorismo”, capítulo da obra do autor, *Estudios de estética medieval*, Madrid, Gredos, 1958, II, pp. 316-384.

(2) *La alegoria em el Libro de Buen Amor*, Madrid, Revista de Occidente, 1959, p. 15.

“Graça divina” (ou a “revelação”). Besselaar menciona o exemplo do termo *Sião*, que na Bíblia indica, literalmente, uma das colinas de Jerusalém, ou, por extensão, a cidade inteira; no sentido alegórico, significa a “Igreja”; no moral, “a alma do justo”, e no anagógico “o Céu”, ou a “eterna bem-aventurança”.<sup>1</sup> Convém lembrar que, para a inteligência das inimitáveis redondilhas camonianas de “Sôbolos rios que vão...”, precisamos admitir a acepção ora literal ora anagógica e moral das palavras *Sião* e *Jerusalém* que aparecem no poema.<sup>2</sup>

Não confundir, entretanto, a hermenêutica com as simples notas ou comentários de ordem gramatical que os editores costumam ajuntar ao estudo do texto nas edições críticas. Tratando-se de textos poéticos compilados — como têm sido as edições críticas dos trovadores e troveiros medievais, tais notas exegéticas e gramaticais costumam vir após o aparato crítico, antes ou depois da análise versificatória do poema.

É boa norma, também, acrescentar ao exame do texto poético — especialmente de textos medievais — uma *paráfrase* ou quase tradução em prosa, a fim de tornar o texto inteligível, sem contudo modernizá-lo.

## b) Glossário

Fruto da exegese do texto, o *glossário*, entendido como um vocabulário específico, é peça indispensável numa edição crítica. Nele devem figurar, não só as palavras do texto apurado que merecem discussão de suas formas e de sua acepção, bem como as palavras das “variantes” — como indicações adequadas para o seu reconhecimento. Todas as restituições feitas pelo editor devem ser claramente distinguidas das formas do original; por outro lado, é conveniente indicar com precisão a posição das palavras no texto poético — se na rima ou na assonância. As chamadas relativas às formas ou à significação da palavra são feitas pela numeração contínua do texto.

Autores há que se prevalecem da oportunidade para expor, nos glossários, seus largos conhecimentos lingüísticos, divagando na investigação e extrapolando as exigências do texto. O

(1) *Obra cit.*, pp. 190-191.

(2) Ver, a propósito, a excelente monografia de Antônio Salgado Júnior sobre o poema, publicada em vários números da revista LABOR, Aveiro, de out. de 1935 (n.º 66) a abril de 1937 (n.º 81).

objetivo do glossário é determinar com precisão a inteligência das palavras; devemos evitar aquele tipo de erudição que “não esconde os seus propósitos exibicionistas, na medida em que o texto é transformado em simples pretexto para as mais diversas elucubrações filológicas” — diz Leodegário Amarante de Azevedo do Filho.<sup>1</sup> Os glossários exuberantes não têm utilidade alguma quando essa exuberância não atende às solicitações do texto. E como tal devem ser evitados.

### III) Índices. Bibliografia.

É muito grande a utilidade dos *índices* nas edições críticas, razão por que devem ser apresentados com especial cuidado. Far-se-á um *índice onomástico*, com a relação dos nomes de pessoas ocorrentes no texto; um *índice topográfico*, com a relação dos nomes próprios de lugares. Ambos os índices deverão oferecer esclarecimentos sumários sobre cada nome, a fim de não sobrecarregar as notas de pé de página. Costuma-se juntar também um *índice de palavras*, pertinentes àquelas que são objeto de discussão nos comentários.

Os nomes de pessoas devem figurar no índice onomástico tal como aparecem na fonte, sem tradução. Desde que figurem sob várias formas, registra-se a mais vulgar, e nas demais se fará referência a esta. Assim:

Pero Barroso. Vide Pero Gomes Barroso.

Pero Gomes Barroso 35, 72, 143.

A seguir far-se-á um *Índice Geral* da obra. Entre o *glossário* e os *Índices* é boa norma reproduzir alguns fac-símiles do manuscrito estudado.

O elemento de localização mais flutuante numa edição crítica é a *Bibliografia*. Conquanto ela apareça mais freqüentemente antecedendo a *Introdução* (Picchio, Avalle, Tavani, Besselaar) ou sucedendo ao *glossário* (Marco Boni, Bem Veiga, Celso Cunha), alguns editores preferem colocá-la antes do *glossário* (Panunzio, Várvaro), no início ou no fim da *Introdução* (Lerond, del Monte).

(1) *As cantigas de Pero Meogo*, p. 17.

### EDÓTICA EDIÇÃO CRÍTICA

Ciência, técnica e arte que tem por fim a fixação crítica de textos literários e sua publicação.

*Finalidades*: estabelecer a genuinidade do texto; torná-lo inteligível; facilitar a sua leitura; valorizá-lo; publicá-lo.

*Fundadores*: os filólogos alexandrinos (Zenódoto de Éfeso, Aristarco da Samotrácia, Eratóstenes de Cirene, Aristófanes de Bizâncio).

*Fundadores da crítica textual moderna*: Karl Lachmann (1793-1851); Giorgio Pasquali (1885-1952).

*Tipos de edição*: a) mecânica; b) diplomática; c) diplomático-interpretativa; d) crítica.

CRÍTICA TEXTUAL	1. <sup>a</sup> FASE	RECENSIO	Tradição direta: mss. da obra (autógrafos ou apógrafos)
	<i>Recensere</i>		” indireta: fontes, versões, comentários, citações, alusões, glosas, etc.
	2. <sup>a</sup> FASE	ESTEMÁTICA	<i>Collatio</i> : confronto dos mss., em relação a um texto que se tem por base ( <i>exemplar de colação</i> ).
	<i>Originem detegere</i>		<i>Eliminatio codicum descriptorum</i> : rejeição das cópias coincidentes.
3. <sup>a</sup> FASE	EMENDATIO	Classificação: original, autógrafo, apógrafo, etc.	
<i>Emendare</i> (3 momentos)		Transmissão: a) vertical; b) horizontal; c) transversal; d) por contaminação. <i>Stema codicum</i> (árvore genealógica)	
4. <sup>a</sup> FASE	TEXTO APURADO, seguido do <i>apparatus criticus</i> . Hermenêutica e exegese do texto. <i>Glossário</i> (Reprodução de <i>fac-similes</i> )	1. Paleográfico: correção dos erros, solução das ligaduras, das abreviaturas, etc.	
<i>Apresentação do texto</i> (para publicação)		2. <i>Emendatio ope codicum</i>	
<i>Índices</i>		3. <i>Emendatio ope conjecturae</i> : (5 graus: pontuar, mudar, transpor, delir, suprir.	
<i>Bibliografia</i>		<i>Prefácio</i> ou <i>introdução</i> : história dos mss., seu valor e inter-relações; <i>stemma codicum</i> , <i>conspectus siglorum</i> ; informações minuciosas sobre os procedimentos da <i>Recensio</i> e da <i>Emendatio</i> ; informações sobre a ortografia do autor ou dos mss.; excursos sobre a obra, seu significado estético, histórico, literário.	
		onomástico (de autores e de obras) topográfico (de lugares) de palavras Índice geral	

## BIBLIOGRAFIA

- AVALLE, D'Arco Silvio — *Principii di critica testuale*. Padova, Editrice Antenore, 1972.
- “La critica testuale”, *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters* (dir. Maurice Delbouille). Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1972. v. I, pp. 538-558.
- *Peire Vidal: poesie*. Ed. critica e commento. Milano-Napoli, 1960. 2 v.
- AZEVEDO Fº, Leodegário Amarante de — *As cantigas de Pero Meogo*. Rio de Janeiro, Edições Gernasa, 1974 (Col. Oskar Nobiling, 2).
- BARBI, Michele — *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*. 2. ed. [Firenze] Sansoni [1973]. (Reprod. da 1.ª ed. de 1938).
- BARTHES, Roland — *Crítica e verdade*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Editora Perspectiva [1970].
- BATAILLE, André — “Papirologie”. *L'Histoire et ses méthodes* (dir. de Charles Samaran) [Bruges, Gallimard, 1973], pp. 498-524.
- BÉDIER, Joseph — “La tradition manuscrite du *Lai de l'Ombre*. Réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes”. *Romania*, Paris, Champion, LIV, 1928: 161-196, 321-356.
- BEM VEIGA, Albino — *Virgeu de Consolaçon*. Ed. crítica, introd. gramática, notas e glossário. [Salvador] Universidade da Bahia, 1959.
- BESSELAAR, José van den — *Introdução aos estudos históricos*. 3. ed. rev. e ampl., São Paulo, Herder, 1970, pp. 117-196.
- BOLÉO, M. de Paiva — *Introdução ao estudo da filologia portuguesa*. Lisboa, Edição da “Revista de Portugal”, 1946, pp. 121-124.
- BOWERS, Fredson T. — “Textual criticism”. *Enciclopedia Britannica*. Chicago-Londres-Toronto, William Benton Publisher [1968]. v. 21, pp. 918-923.
- BRUYNE, Edgar de — *Estudios de estética medieval*. Madrid, Gredos [1958] 3 v.

- CÂNDIDO, Antônio — *Análise histórico-literária*. Assis, FFCL, 1959. (Mimeografado).
- CASTRO, Americo — *Lengua, enseñanza y literatura*. Madrid, Victoriano Suárez Editor, 1924, pp. 171-197: "La crítica filológica de los textos".
- CHIARI, Alberto — "La edizione critica". *Tecnica e teoria letteraria*. Collana diretta da Attilio Momigliano. Milano, Carlo Mazzorati Editore [1948] v. II, pp. 106-160.
- COROMINAS, John — *Juan Ruiz: Libro de Buen Amor*. Ed. crítica. Madrid [Gredos] 1967.
- DAIN, Alphone — "Introduction à la paléographie". *L'Histoire et ses méthodes* (dir. de Charles Samaran) [Bruges, Gallimard, 1973], pp. 528-552.
- FUNAIOLI, Gino — *Studi di letteratura antica*. Bologna, N. Zanichelli Edit., 1946. v. I, pp. 185-356.
- GLÊNISON, Jean — *Iniciação aos estudos históricos*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1961.
- GOW, James e REINACH, Salomon — *Minerva. Introducción al estudio de los autores clásicos griegos y latinos*. Trad. da 6. ed. francesa por Domingo Vaca. Madrid, Daniel Jorro, 1911.
- HAM, Edward B. — "Crítica textual e senso comum". *Revista do Livro*. Rio de Janeiro, INL, 9 (29/30): 18-38, jul. 1967.
- HART, Thomas R. — *La alegoría en el "Libro de Buen Amor"*. Madrid, Rev. de Occidente [1959].
- HAVET, Louis — *Manuel de critique verbale appliquée aux textes latins*. Paris, Hachette, 1911.
- HOUAISS, Antônio — *Elementos de bibliologia*. Rio de Janeiro, INL, 1967. 2 v.
- ISIDORO de Sevilha — *Etimologías*. Version cast. total, por Luis Cortés y Góngora, Introd. e índices de Santiago M. Díaz, Madrid, La Editorial Católica, 1951 (BAC).
- JANNACO, Carmine — *Filologia e critica nella letteratura italiana*. Firenze, Editrice Universitaria [1953].
- JOSÉ HERRERO, Víctor — *Introducción al estudio de la filología latina*. Madrid, Editorial Gredos [1965].
- KROLL, Wilhelm — *Historia de la filología clásica*. Trad. e ampl. de Pascual Galindo Romeo, 2. ed., Barcelona, Labor [1941].
- LAMBRINO, Scarlat — "Epigrafia". *Dicionário de história de Portugal e do Brasil* (dir. de Joel Serrão), Lisboa Iniciativas Editoriais [s.d.], v. III, pp. 64-67.
- LAPA, M. Rodrigues — *Vida e obra de Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro, INL, 1960.
- LAURAND, Louis — *Manuel d'études grecques et latines*. Paris, Editions A. et J. Picard, 1949, v. IV, pp. 335-359.
- LECOY, Félix — *Le Roman de la Rose*. Paris, H. Champion, 1968<sup>1</sup>, 1966<sup>2</sup>, 1970<sup>3</sup>.
- LEONI, G. D. — *História do livro. I — Paleografia geral* (1.<sup>a</sup> parte). São Paulo, Escola de Sociologia e Política, 1972.
- LLORACH, E. Alarcos — *Investigaciones sobre el Libro de Alexandre*. Madrid, CSIC, 1948.
- LINDLEY CINTRA, Luís F. (Dir.) et alii — "Normas de transcrição para textos medievais portugueses". *Boletim de filologia*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, XXII (3/4): 416-425, 1973.
- LINDSAY, W. M. — *Introduction à la critique des textes latins*. Trad. do inglês por J. P. Waltzing, Paris, Klincksieck, 1898.
- MAAS, Paul — *Crítica del testo*. Trad. do alemão por Nello Martinielli, com apres. de Giorgio Pasquali, Firenze, Felice Monnier, 1952.
- MAGNE, Augusto — *Boosco deleitoso*. Ed. do texto, com introd., anotações e glossário. Rio de Janeiro, INL, 1950. v. I.
- MALER, Bertil — *Orto do esposo*. Ed. crítica, introd., anotações e glossário. Rio de Janeiro, INL, 1956. 2 v.
- McMURTIE, Douglas C. — *O livro. Impressão e fabrico*. Trad. do inglês por Maria Saavedra Machado, pref. e notas de Jorge Peixoto, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian [1969].
- MARICHAL, Robert — "La critique des textes". *L'Histoire et ses méthodes* (dir. de Charles Samaran). Paris [Gallimard] 1961, pp. 1247-1366 (Encyclopédie de la Pléiade, XI). Reimpresso na Bélgica, Bruges, 1963.
- MAR/HOUA (Teresinha Marinho de Albuquerque Cavalcanti e Antônio Houaiss) — "Ecdótica". *Enciclopédia Mirador Internacional*. São Paulo-Rio de Janeiro, Enciclopaedia Britannica do Brasil, 1975, v. 7, pp. 3533-9.
- MARROU, Henri-Irénée — *História da educação na Antiguidade*. Trad. de Mário Leônidas Casanova, São Paulo, Herder-Editora da USP, 1966.
- MARTINS, Wilson — *A palavra escrita*. São Paulo, Editora Anhembi, 1957.
- MELLO, José Barbosa — *Síntese histórica do livro*. Rio de Janeiro, Editora Leitura [1972].
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón — *Cantar de mio Cid*. 4. ed., Texto gramática y vocabulario. Madrid, Espasa-Calpe, 1964<sup>1</sup>, 1969<sup>2</sup>, 1969<sup>3</sup>.
- MILLARES CARLO, Agustín — *Paleografía española*. Barcelona-B. Aires, Labor [1929] 2 v.

- MUÑOZ Y RIVERO, Jesús — *Manual de paleografía diplomática española de los siglos XII al XVII*. Madrid, Daniel Jorro, 1917.
- NAVAS RUIZ, Ricardo — *Pressupostos críticos*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura [1965].
- NORMAS DE TRANSCRIPCIÓN Y EDICIÓN DE TEXTOS Y DOCUMENTOS. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Escuela de Estudios medievales), 1944.
- OLIVEIRA MARQUES, A. H. de — “Diplomática”. *Dicionário de história de Portugal e do Brasil* (dir. de Joel Serrão), Iniciativas Editoriais [1971] v. II, pp. 823-828.
- “Paleografia”. *Ibid.*, v. V, pp. 292-298.
- PAOLI, Cesare — *Programma scolastico di paleografia latina e di Diplomatica*. v. I (Paleografia latina). 3. ed. accresciuta e migl., Firenze, G. S. Sansoni, 1901; v. II (*Materia scrittoria e librerie*), 1894; v. III (*Diplomatica*), 1898.
- PASQUALI, Giorgio — “Edizione critica”. *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*. Treves-Treccani-Tomminelli, 1932, v. XIII, pp. 477-480.
- *Storia della tradizione e critica del testo*. 2. ed., con nuova pref. e aggiunta di tre appendici. Firenze, Felice Le Monnier, 1952. (Há nova edição, da Arnoldo Mondadori Editore, 1974.)
- PICCHIO, Luciana Stegagno — *Martin Moya: Le poesie*. Ed. crítica, introd., commentario e glossario. Roma, Ateneo [1968].
- PIEL, Joseph M. — *Leal conselheiro*. Edição crítica e anotada. Lisboa, Bertrand, 1942.
- PONTES, J. M. da Cruz — *Estudo para uma edição crítica do Livro da Corte Enperial*. [Coimbra] Universidade de Coimbra, 1957.
- QUENTIN, Henri — *Essais de critique textuelle*. Paris, Editions Auguste Picard, 1926.
- REINACH, Salomon — *Manuel de philologie classique*. 2. ed., rév. et augm., Paris, Hachette, 1883. 2 v.
- RIBEIRO, João Pedro — *Dissertações chronologicas e criticas sobre a historia e jurisprudência ecclesiastica e civil de Portugal*. 2. ed., Lisboa, Academia Real das Sciências de Lisboa, 1867. 5 v.
- RIGHI, Gaetano — *História de la filología clásica*. [Barcelona, Labor, 1967].
- ROQUES, Mario — “Etablissement de règles pratiques pour l'édition des anciens textes français et provençaux”. *Romania*, LII, 1926, pp. 243-249.
- SAMARAN, Charles (dir. de) — *L'Histoire et ses méthodes*. [Bruges, Gallimard, 1973] (Encyclopédie de la Pléiade, n.º 11).
- SANDERS, Chauncey — *An introduction to research in english literary history*. Nova Iorque, The Macmillan [1952].
- SEMI, Francesco — *Manuale di filologia classica*. Padova, Liviana Editrice, 1969.
- SILVA NETO, Serafim da — *Textos medievais portugueses e seus problemas*. [Rio de Janeiro] Casa de Rui Barbosa, 1956.
- TOVAR, Antonio — *Lingüística y filología clásica. Su situación actual*. Madrid, Rev. de Occidente [1944].
- ZAMORA VICENTE, Alonso — *Poema de Fernán González*. Edición, prólogo y notas. Madrid, Espasa-Calpe [1946] (clásicos castellanos, 128).