

## **ENQUANTO OS ESCRITORES ESCREVEREM ...**

### **(Situação da crítica textual moderna)**

Ivo Castro

(Lisboa)

"...a mão fala ao cérebro tão certamente quanto o cérebro fala à mão..."

Robertson Davies, What's Bred in the Bone, London, Penguin, 1987, 336.

#### I

Enquanto os escritores escreverem a sua literatura a lápis ou caneta, fechando em deliberada caligrafia a forma do texto que os satisfaz e, um pouco antes, registando no labirinto do seu rascunho a exuberância ou a timidez verbais que tanto os retardaram pelo caminho, mas sem as quais se sentiriam menores artífices da palavra; enquanto os escritores usarem máquinas de escrever para a derradeira versão da sua vontade, ou para redigirem directamente, se forem pessoas do género que se estimula com o ritmo das batidas; enquanto, por qualquer das formas que a civilização foi inventando, o homem imprimir em papel, e com a sua mão, sinais alfabéticos que figuram o seu pensamento e que, à medida que forem gravados, sugiram as direcções seguintes ao discurso; enquanto do trabalho de escrever e transcrever ficarem os papéis, campo de batalha onde tudo se decidiu e monumento do que é destinado a permanecer; enquanto isso continuar a acontecer, os críticos textuais não perderão a razão de existir. Mantendo-se basicamente inalteradas as tecnologias da escrita, da reprodução e da conservação do texto, e não sofrendo alteração, por consequência, a sua patologia, o crítico textual vê assegurado o seu pleno emprego, quer como arqueólogo dos documentos gráficos, quer como terapeuta do texto.

A questão que se levanta é, obviamente, esta: até quando continuará a ser assim? Até quando se manterá este pacto mais ou menos constante entre objecto, objectivos e modos de procedimento, que desde há dois séculos tem definido a operação da crítica textual? Ou, para levar a pergunta mais longe, haverá no futuro da produção dos textos um lugar para a crítica textual?

Antes de passar a esta discussão, atacarei rapidamente uma objecção preliminar, que oferece a vantagem de arrumar o enquadramento disciplinar em que me situarei. A objecção, que poderia ser formulada pela maior parte dos críticos textuais que conheço, e por muitas pessoas que sabem do que trata a crítica textual, seria a seguinte:

"Não faz sentido duvidar do futuro de uma disciplina que possui como corpus, grandemente intacto, a produção textual da humanidade. Os arquivos estão a transbordar de manuscritos e velhos livros que precisam dos cuidados editoriais da crítica textual. Haverá um único texto importante a respeito do qual se possa dizer que estão definitivamente e completamente resolvidos todos os problemas postos pela sua criação e transmissão, pela reconstituição da forma autorizada e pela fixação da versão crítica, pela hierarquização das variantes e pela decifração das passagens desesperantes? É, por isso, seguro que as gerações futuras de críticos textuais terão plena ocupação, publicando os textos que ainda não interessaram a ninguém ou reabrindo, com luzes novas, debates que as gerações anteriores não puderam levar a ponto mais conclusivo."

Responde-se a esta objecção distinguindo entre a disciplina de que vou tratar, e a que chamarei crítica textual moderna, na esteira de Jerome J. McGann (McGann, 1985), e a disciplina a que se refere a objecção, e que por analogia se poderá chamar crítica textual antiga. Distinguem-se as duas quanto ao objecto, dedicando-se a crítica textual moderna ao estudo de originais de autor e do seu dossier de ante-textos, o que a insere no campo cronológico das literaturas modernas, já que são os escritores dos séculos XIX e XX (e muito raros os de épocas anteriores) que nos legam tais tipos de documentos, enquanto a crítica textual antiga continua a ocupar-se, como faz há

bastante tempo, de textos removidos da forma autoral por numerosas operações de cópia, cujas sucessivas actualizações procura identificar e neutralizar.

Os métodos e os interesses das duas disciplinas divergem, em consequência: enquanto a crítica antiga aspira a reconstituir originais perdidos, resignada no entanto a não publicar mais que um arquétipo hibridado da tradição restante, cuja distância em relação ao original não pode avaliar (1)(ou enquanto, na sua versão bédieriana, renuncia ao arquétipo para apenas editar um dos testemunhos, com as suas falhas e as suas verdades velhas), a crítica moderna luta frequentemente com excesso de originais, que precisa de classificar de modo a seleccionar um deles para base da edição. Enquanto a história e a crítica da tradição são fundamentais para a primeira, são praticamente irrelevantes para a segunda, a quem em contrapartida interessa um fenómeno impossível de captar pela primeira: a cronologia da génese do texto. A edição crítica de um autor moderno, nos casos normais, não tem utilização a dar às metodologias tradicionais da crítica textual; de facto, pouco interesse tem uma tradição (impressa ou manuscrita) quando se dispõe de um original autógrafo, fonte natural da fixação do texto; do mesmo modo, o conceito de "variante", por ligado à colação dos testemunhos da tradição, apresenta-se empobrecido ao lado das "correções autorais" que pululam no aparato genético. Este tipo de aparato é o complemento natural de uma edição crítica de texto moderno, mas não pode ser organizado para uma edição de texto antigo, cuja génese, na ausência de originais, não é documentável; em compensação, o aparato constituído pelas variantes da tradição, que na edição de texto antigo é peça essencial para a compreensão do estabelecimento do texto, na edição de texto moderno tem só o interesse secundário, e ligeiramente perverso, de revelar os desvios que as sucessivas edições foram acumulando sobre um original que se conhece e que as supera.

A emergência da crítica textual moderna como uma disciplina autónoma é recente e está longe de ter sido reconhecida por todos quantos penetram no seu território. A própria natureza variável do objecto concreto de cada edição contribui,

apesar da distinção que acaba de ser traçada, para dificultar a percepção de que o método tradicional não é aplicável ao caso (novo) que nos interessa. "Há certos momentos em que o campo de estudo parece ter-se afastado de vários modos (alguns triviais, outros importantes) das premissas básicas do trabalho da disciplina. [...] A crítica textual das literaturas modernas está claramente a passar por um desses momentos" (McGann 1985, 2).

Posto tudo isto, retorno à objecção preliminar. Uma disciplina que tenha por objecto pergaminhos medievais e livros impressos em bom papel de trapo, suportes que resistem excelentemente à intempérie, para mais conservados em bibliotecas, que são instituições que visam uma relativa imortalidade (se não tiverem o destino da Biblioteca Central Universitária de Bucareste); uma disciplina, além disso, que não espera demasiado a descoberta de novos testemunhos antigos, que desclassifiquem, pelo processo da "eliminatio descriptorum", aqueles de que se vinha ocupando; uma tal disciplina pode encarar com tranquilidade o futuro, sabendo que este lhe reserva mais e mais do mesmo.

Mas a sobrevivência da crítica textual moderna depende da esperança de vida e das contingências do seu próprio objecto: manuscritos em papéis degradáveis (2), espólios literários difíceis de localizar e de adquirir para as bibliotecas, tabus, censuras familiares, embargos de publicação, destruição sistemática dos ante-textos (como faz Miguel Torga). Tão cedo entrou em actividade, o crítico textual moderno começou a inquietar-se com a efemeridade dos manuscritos que estuda e (saltando para a inquietação seguinte) com a previsão de manuscritos semelhantes deixarem de ser produzidos no futuro, quando todos os escritores tiverem adoptado o computador como instrumento de composição, abandonando definitivamente o hábito milenar de escrever com estilete, grafite ou tinta sobre papiro, pergaminho ou papel.

Como a flor do cacto, esta disciplina, recente pelo objecto e pelo reconhecimento, pode estar condenada a uma vida breve.

## II

O início da crítica textual moderna deve tanto à preservação dos manuscritos autógrafos como ao apuramento de métodos mais adequados ao seu estudo.

São relativamente poucos os manuscritos autógrafos antigos que chegaram até nós, o que permitiu a Paul Maas afirmar, em 1927, taxativamente: "Não temos nenhum manuscrito autógrafo dos autores clássicos gregos e latinos, nem cópias apógrafas que tenham sido colacionadas com o original" (Maas, 1960<sup>4</sup>, 5). Esta afirmação nada perde do seu valor depois de actualizada e temperada por Aurelio Roncaglia:

"Salvo pouquíssimas excepções, todas gregas (a mais importante constituída pelos manuscritos de Filodemo, séc. I AC, recuperados em Herculano), de nenhum clássico grego ou latino anterior ao século VI DC restam manuscritos originais, autógrafos ou ideógrafos. Os primeiros manuscritos pertencentes a estas categorias que chegaram até nós são de escritores medievais" (Roncaglia 1975, 30-31) (3).

Do século VI DC, conservou-se uma grande quantidade de esboços, escritos no verso de pergaminhos usados no escritório de Dióscoro, poeta grego do Egipto (Pasquali 1974, 401). Além de alguns autógrafos, ou idiógrafos com revisões e acrescentos autógrafos em latim medieval, de Paulo Diácono (séc. VIII), Richer de Saint--Rémi (séc. X), e outros, Roncaglia elenca dois cancioneiros trovadorescos da mão de Nicolò de Rossi (primeira metade do séc. XIV), o Canzonere de Petrarca (segunda metade do mesmo século), o Decameron e outros manuscritos de Boccaccio, dois manuscritos de Guillaume de Machaut (séc. XIV) e parte do cancionero de Charles d'Orleans (séc. XV), e ainda diversas obras de Afonso o Sábio (séc. XIII), que possuem autoridade idiográfica, por terem sido produzidas sob sua vigilância (4).

É essa, provavelmente, a mais frequente forma de autoridade dos manuscritos literários antigos, já que a presença de secretários dispensava o autor de se ocupar pessoalmente das tarefas de escrita. "O modo mais comum de pôr palavras por escrito

era ditá-las a um escriba" (Clanchy, 1979, 97). Nem todos os textos literários terão, assim, existido em forma autográfica.

Mas a inexistência de autógrafos antigos pode explicar-se ainda, não só pelo seu desaparecimento em virtude de factores de deterioração natural, como também pela concepção, desastrosa para o nosso património, de que uma cópia recente substituíra com vantagens o exemplar de que fora extraída, pelo que este podia ser destruído. Umavezes, o estado de degradação em que o exemplar se encontrava, a linguagem arcaica que carecia de actualização para ser compreendida (actualização linguística que o copista remodelador não tinha qualquer pejo em executar), o tipo de letra indecifrável, tornavam o exemplar pouco propício à leitura. Outras vezes, o processo utilizado na cópia implicava a destruição física do exemplar: se as grandes dimensões do texto ou a urgência do trabalho o exigiam, vários copistas eram postos em actividade simultaneamente, o que requeria a fragmentação do códice em tantos lotes quantos os trabalhadores. Foi isso que aconteceu, por exemplo, com o códice trecentista da versão portuguesa do Livro de José de Arimateia, produzido (a fazer fé em um cólofon que sobreviveu na cópia, mas não é dela) por ordem do mestre escola da catedral de Astorga, Joam Sanchez, em 1313 ou 1314, e encontrado duzentos anos mais tarde em poder de "uma velha de mui antiga idade", na povoação minhota de Riba d'A^ncora. O achador foi um magistrado da corte de D. João III, Dr. Manuel A'lvares, o qual, entendendo que o texto era "saboroso", mas ininteligível, encarregou nove ou dez amanuenses do seu serviço de o transcreverem em simultâneo, para o que despedaçou o códice antigo e distribuiu por cada um deles fragmentos de extensão desigual. Percebe-se que foi assim pelas dificuldades encontradas pelos diversos copistas em harmonizar o final do texto que lhes coube com a quantidade de páginas que deviam preencher, pecando ora por excesso de texto ora de papel. Não custa imaginar que nem eles, nem o patrão, tenham curado de reconstituir o códice desfeito, no final do trabalho (5).

Concluída a cópia do texto, tornava-se obsoleto o exemplar. Claude Pichois (Grésillon, 1985, 19), constatando o desaparecimento da maior parte dos autógrafos de Baudelaire, chega à conclusão que no seu caso, e na maioria dos casos, o manuscrito que era enviado à tipografia não era devolvido ao autor: "os manuscritos, depois de manipulados pelos tipógrafos, não ficavam apresentáveis". Também no caso português, pares do tipo "original de imprensa + edição princeps" são raríssimos, justificando-se pela sua magnificência a excepcional conservação dos manuscritos alcobacenses da Vita Christi (Biblioteca Nacional de Lisboa, COD. ALC. 451, 452 e 453, faltando contudo o códice correspondente à terceira parte da obra) que serviram de base à monumental edição incunabular de Nicolau de Saxónia e Valentim Fernandes de Morávia (Lisboa, 1495). Mesmo no século XVIII não abundam estes pares, como comprovou Rita Marquilhas, ao estudar os autógrafos, e respectivas edições, do Portugal Renascido de Fr. Manuel de Sousa, das Memórias históricas chronologicas da sagrada religião dos clerigos regulares, de D. Tomaz Caetano de Bem, da parte oitava de Monarchia Lusitana, de Fr. Manuel dos Santos, e de parte do Vocabulario portuguez e latino, de Fr. Rafael Bluteau (Marquilhas, 1988). O caso do autógrafo de Bluteau, salvo "em uma loja de merceeiros" de Coimbra por António Ribeiro dos Santos, sugere qual era o destino mais frequente dos manuscritos (6). Nada permite supor que houvesse diferença entre o destino reservado a exemplares autógrafos e a exemplares que fossem eles mesmos cópias. Tanto o manuscrito que documentava o percurso de construção do texto (ou uma etapa desse percurso), como o manuscrito que reproduz com maior ou menor fidelidade esse texto, tinham tratamento igual - e final - quando chegava a hora de serem transcritos.

Será preciso esperar pelo aparecimento da noção de autor, o que demora seu tempo. "O público medieval não se interessava grandemente pela personalidade do autor" (Chaytor 1966, 140). São Boaventura, no século XIII, enumera quatro categorias

de fazedores de livros sem incluir entre elas, sequer, o escritor que compõe obra completamente original:

"Um homem pode escrever os livros de outros, sem acrescentar nem mudar nada, caso em que é chamado simplesmente "escriba" (scriptor). Um outro escreve obras alheias com adições que não são suas, sendo chamado "compilador" (compiler). Um outro escreve obras tanto suas como alheias, mas dando o principal lugar às obras dos outros e juntando as suas a título de explicação; chama-se-lhe "comentador" (commentator). Outro escreve tanto a sua obra como a dos outros, mas dá o principal lugar à sua, juntando as restantes com o intuito de confirmação; esse homem deveria ser chamado "autor" (auctor)."(Eisenstein 1980, 121-122).

Na visão de Elizabeth Eisenstein, "em parte porque os copistas não pagavam àqueles cujas obras copiavam, em parte porque livros novos constituíam uma parcela reduzida do primitivo comércio do livro e em parte porque as especializações do trabalho literário permaneciam indistintas, o autor conservou um estatuto de semi-amadorismo até ao século XVIII" (Eisenstein 1980, 153-154). Movida pelos filósofos iluministas, a situação evoluiu desde então para a moderna noção de autor (Eisenstein 1980, 147-158). Com ela, surge a conseqüente sacralização de todos os objectos unguídos pelo contacto directo com o autor. A "lição autoral" torna-se valor absoluto e insubstituível, que a crítica textual deve buscar por meios cada vez mais rigorosos. Paralelamente ganha novo sentido a recolha e a preservação, em colecções particulares, museus e bibliotecas, dos manuscritos oriundos da mão do autor, espelho do seu génio (com estatuto idêntico ao conferido aos seus tinteiros e canetas, às suas lunetas, à sua touca de seda, à pistola com que se matou). Ser-me-á perdoado se exagero um pouco as pinceladas desta cena que, cronologicamente, é romântica (7).

É até possível que a preservação dos manuscritos de autor fosse cuidado mais antigo, condicionada, antes, pelo espírito coleccionista e documentalista que caracterizou o século XVIII. Isso explicaria porque os primeiros "espólios de

autógrafos" que foram preservados em Portugal não provieram de poetas, ficcionistas ou dramaturgos, mas de eruditos e bibliógrafos, como Manuel Severim de Faria ou Diogo Barbosa Machado (cujos papéis, por andanças históricas, ancoraram na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro), ou como os quatro autores estudados por Rita Marquilhas. "Todos eles têm verdadeiros espólios, mais ou menos ricos, conservados na Biblioteca Nacional de Lisboa. Pode tratar-se de fortuita coincidência, mas parece não ser muito ousado relacionar o espírito metuculoso, amante da prova documental, cultivado pelos historiadores das Academias Reais da História e de Ciências, com o respeito pela conservação de manuscritos autógrafos, cartas, dedicatórias em livros oferecidos, licenças para sair do reino... de autores biograficamente ligados a essa mesma veneração do original" (Marquilhas, 1988, 25). Abre-se aqui, sem dúvida, uma perspectiva que vale a pena explorar.

Outra, que também me limito a enunciar, seria uma caracterização tipológica do "manuscrito de autor". Quem tiver visto um autógrafo de Flaubert, de Joyce ou de Pessoa, experimentou sem dúvida a sensação de espreitar por um postigo para a oficina do génio: a extrema complexidade final da página denuncia um processo torturado de escrita e progressiva correcção, que corresponde à tradicional imagem romântica do artista. Não é por acaso que a estes autores estão ligadas algumas das iniciativas consistentes da crítica textual moderna (8). Um tipo diferente e mais cerebral de criação literária é sugerido pelos manuscritos de Proust ou de Eça de Queiroz, cuja complexidade se deve a correcções e substanciais adições que só ocorreram em fase relativamente tardia da construção do texto, após a mediatização de um compositor tipográfico, responsável pelas provas de granel que os escritores tomaram como ponto de partida para o seu "deuxième souffle" (9). Um terceiro tipo, talvez o mais misterioso, é o dos autógrafos escorregados, produto de uma escrita rápida e aparentemente sem hesitações, nem em curso de escrita, nem posteriores, pois as emendas primam pela ausência: é o caso de Camilo e de Jorge de Sena. Onde torturaram estes escritores o seu

estilo, já que na página não foi? E, claro, enriquece-se esta classificação dos autógrafos pela inclusão de uma vertente diacrónica, que permite distinguir entre testemunhos das sucessivas fases da criação: os planos, esquemas e apontamentos, os esboços, os borrões, as passagens a limpo, manuscritas ou dactilografadas, o original de imprensa (talvez dactilografado por um secretário, mas revisto pelo autor, o que lhe confere a autoridade de idiógrafo (10)), as provas tipográficas, os exemplares emendados com vista a nova edição. Não ficaria esta tipologia completa sem a inclusão, por absurdo, dos escritores como o já citado Miguel Torga, que destroem sistematicamente os seus autógrafos uma vez eles copiados e o livro lançado. Sem esquecer que seriam outras as motivações de Virgílio, ao desejar na hora da morte que lhe queimassem os manuscritos, pode perceber-se, neste apagar de todos os traços da génese da obra, a sensibilidade (negativa) a um interesse colectivo pela recolha e análise dos autógrafos, interesse que em segundo momento se transfere para o homem que os produziu. Foi a mesma sensibilidade, mas de sinal oposto, que levou outros autores a tudo guardar da sua escrita, mesmo os testemunhos das infelicidades verbais, mesmo os apontamentos mais desprovidos de significado intrínseco, porventura na esperança de que os vindouros descobrissem na acumulação de materiais um sentido global que, durante a vida, andara fugidio (11).

Lançar-nos-iam estas considerações numa nova pista de pesquisa, sobre o conceito de espólio literário e seu modo de constituição. Há os espólios artificiais, formados por terceiros, que colecionam selectivamente os manuscritos dispersos de um autor; há os espólios passivos, produto da acumulação espontânea e não organizada dos papéis de um autor, remanescendo sob a forma de herança em poder da sua família ou do amigo que assistiu à morte; e há os mais suspeitos de todos, os espólios activamente organizados (com que supressões?) pelo próprio autor e por ele, disfarçadamente ou não, destinados à imortalidade, a qual nem sempre aceita o oferecimento.

Demorei-me um pouco nesta inventariação dos trabalhos por fazer, ou apenas iniciados, na área das literaturas de língua portuguesa, porque acho optimista contemplar tarefas expectantes no momento em que nos interrogamos sobre a viabilidade de sequer continuarmos a trabalhar. Que isto, no entanto, nos não faça perder o fio da meada: a recolha e preservação de manuscritos de autor, isolados ou reunidos em espólios, mas sempre colacionáveis com as edições que deles resultaram, é um fenómeno típico de comportamentos sociais, perante o autor e perante a obra literária, que se verificam sobretudo a partir do Romantismo, mas que admitem uma fase incoativa anterior. Comportamentos sociais e - acrescente-se - as leis da durabilidade dos materiais, pois é o facto de serem recentes que explica que estes manuscritos sobrevivam, ainda que não lhes garanta vida eterna. Deve-se a este material, abundante e prestigiado, mesmo em termos económicos, a possibilidade de a crítica textual moderna ter arrancado.

Mas a emergência e a autonomização da disciplina são fenómenos posteriores, que podemos, com McGann, datar dos trabalhos de Fredson Bowers sobre os romances de Nathaniel Hawthorne. O célebre ensaio de Bowers "Some Principles for Scholarly Editions of Nineteenth-Century American Authors", publicado em 1962, lançou os fundamentos da crítica textual moderna.

A sua autonomização, contudo, não partiu do plano da teoria para o da aplicação, pois foi a natureza dos materiais que a desencadeou. Foi por possuir os manuscritos originais de Hawthorne, e ao fazer a sua colação com as edições decorrentes, que Bowers deparou com situações que não eram satisfatoriamente contempladas pela teoria do "copy-text" (texto de base) de Walter W. Greg (Greg, 1950), que ele seguia. Generada no âmbito da New Bibliography de Alfred W. Pollard, Ronald B. McKerrow e do próprio Greg (12), quando esta se preocupava quase exclusivamente com a produção tipográfica inglesa do tempo de Shakespeare, a teoria do "copy-text" teve como primeiro objectivo fornecer critérios rigorosos para a escolha

de uma entre as várias versões de um texto (fossem elas edições, fossem exemplares variantes de uma edição), habilitando o editor a seguir sempre essa versão nos seus acidentais. Por acidentais, entendia Greg as características de pontuação, ortografia e tipografia do texto, que eram altamente variáveis na antiga tipografia (13). Com base nesta teoria, uma grande quantidade de problemas postos pelo estabelecimento do texto ficam resolvidos - mas são problemas que raramente vão mais fundo que a epiderme gráfica do texto. Além disso, o que esta teoria tem de atractivo desvanece-se quando entramos em épocas com ortografia normalizada e com práticas tipográficas uniformizadas, logo com reduzida ocorrência de variantes acidentais. A partir do século XIX, o conceito torna-se cada vez menos interessante enquanto sistema de resolver o problema dos acidentais; ao mesmo tempo, porém, desenvolve-se a consciência de que o "copy- text" só o é porque está investido de autoridade: ele "é o texto com mais probabilidades de nos fornecer uma lição autoral" (Tanselle, 1987, 106).

Reside aí, exactamente, o problema de Bowers: terá maior autoridade um manuscrito final de Hawthorne ou a sua primeira edição, cujas provas foram por ele revistas e aprovadas? Entre o manuscrito e a primeira edição de The House of the Seven Gables, Bowers detectou alguns milhares de variantes quase todas atribuíveis ao compositor, que indiscutivelmente passaram na revisão de provas do autor. Nestas condições, conclui, "o editor deve escolher o manuscrito como sua principal autoridade, corrigindo pela primeira edição apenas aquilo que seja claro erro nos acidentais do manuscrito" (14).

Um bom exemplo desta posição encontra-se, pelo menos ao nível da intenção declarada, na já citada edição do Ulysses de James Joyce publicada em 1984 por Hans Walter Gabler. "Baseada com a máxima consistência possível nos manuscritos do autor", a edição de Gabler "de modo geral não acompanha os desvios dos dactiloscritos e das provas em relação ao texto autógrafo" (Joyce, 1984, I, viii). Aqui, estamos perante uma situação que não fora prevista por Greg: já não se trata de saber qual a versão

autorizada, por ter mais probabilidades de fornecer uma lição autoral; na verdade, todas as versões (manuscritas, dactiloscritas ou impressas) são autorizadas, por terem passado pelas mãos e olhos do autor. A questão nova que se põe é a de saber qual delas é a mais autorizada, ou seja, como se estabelece uma hierarquia de autoridade entre os vários testemunhos autógrafos da gênese de um texto.

Bowers respondeu a esta questão com a teoria da intenção final: o mais autorizado dos testemunhos é aquele que contém a última intenção do autor quanto à forma e à substância da sua obra. Apesar das inúmeras dificuldades que levanta (como ordenar cronologicamente os testemunhos? como distinguir entre o plano virtual da intenção e o plano da concretização? como determinar a intenção final de uma obra que ficou inacabada?), esta teoria pode considerar-se como fundamental para a crítica textual moderna (Tanselle, 1976; McLaverty, 1984).

A sua aplicação não levantará demasiados problemas nos casos em que o autor, por qualquer forma, tornou conhecido qual o texto que correspondia ao ponto da sua satisfação. Cabe ao editor seguir as indicações autorais. Mas pode acontecer o autor produzir, em momentos diferentes, versões muito diferenciadas e, no entanto, todas igualmente autorizadas. As responsabilidades do editor aumentam consideravelmente, então, pois cabe--lhe escolher entre essas versões, como sugere McGann: "Sucede editores e críticos textuais terem de se confrontar [...] com um número específico de diversos textos primitivos, que se integram num processo de produção e reprodução, historicamente distanciado, e do qual se pode escolher para texto de base uma qualquer das versões opcionais" (McGann, 1985, 90). Essa era também a posição do Center for Scholarly Editions do MLA (antes Center for Editions of American Authors, em torno de cujas realizações se tem travado grande parte do debate teórico e metodológico que, nos Estados Unidos e em Inglaterra, deu corpo à crítica textual moderna). Em documento programático, o Introductory Statement de 1977, declara-se: "Há situações em que um autor parece ter produzido mais do que uma versão 'final' de uma obra,

podendo o editor decidir publicar como entidade separada uma ou todas essas versões" (CSE, 584). A delicadeza de situações como esta reside, claro está, nos critérios em que o editor se basear para fazer a escolha do texto-base. Poderá decidir publicar todas as versões, se as suas dimensões o permitirem; poderá publicar a versão mais completa, ou aquela que corresponder a um momento significativo na trajetória do autor, ou aquela que melhor se prestar ao relacionamento com os outros textos. A decisão será avaliada em função da sua utilidade para os fins gerais que a edição visar. Mas a decisão não poderá ser tomada sem, antes, o editor reconstituir o processo pelo qual o autor foi produzindo sucessivas versões modificadas do seu texto (ou, poderá argumentar-se, textos diferentes). A reconstituição dos percursos mentais, mas sobretudo dos percursos mecânicos da escrita, denunciados pela materialidade dos testemunhos, é uma operação filológica, que se pode revestir de extrema minúcia, e sem a qual o editor não estará equipado para tomar uma decisão quanto à escolha do texto de base.

Associa-se-lhe a elaboração da cronologia relativa dos testemunhos, sem a qual, em boa verdade, nunca se poderia saber qual é o mais recente e presuntivo portador da versão final. Mas nem sempre está nesse caso a última edição publicada em vida do autor (15). A quinta edição do Amor de Perdição, de 1879, foi a última que Camilo Castelo Branco reviu, embora uma sexta edição (1887) se tenha publicado antes da sua morte em 1890; por essa razão, justamente foi ela a adoptada como base para a edição crítica de Maximiano Carvalho e Silva.

O estabelecimento da cronologia dos testemunhos e a reconstituição dos gestos do autor assentam, em boa medida, em uma colação muito miúda das variantes dos testemunhos. Esta pode levar ainda à descoberta de situações de desatenção ou de omissão, que de outro modo passariam despercebidas. Foi o que aconteceu com a Seara de Vento, de Manuel da Fonseca: há deste romance quatro edições autênticas (1958, 1962, 1975 e 1986), comportando revisões do texto e respectiva recomposição tipográfica, além de inúmeras tiragens (a que as casas editoras também chamaram

edições). Quando Maria do Céu Gameiro procedeu à colação de todas elas, edições e tiragens, completando os resultados com entrevistas ao autor, constatou que Manuel da Fonseca não revira a segunda edição, a qual no entanto apresenta variantes estilísticas em relação à primeira. Não se sabe quem terá introduzido essas emendas, mas o ponto mais interessante, para a crítica textual, é que o autor, ao rever posteriormente o texto, implicitamente avalizou tais emendas, que não advertira. Receio que a obrigação do editor seja a de manter essas "colaborações" anónimas numa edição crítica da Seara de Vento, a menos que Manuel da Fonseca reveja novamente o texto e tome sobre si a responsabilidade final.

O ponto evidenciado nos exemplos anteriores é o seguinte: são processos de observação e modos de pensar sobre o texto característicos e privativos da filologia que servem de sustentáculo às teorias que temos estado a comentar. Tais processos e modos não têm nacionalidade, nem tempo, nem estão enfeudados a um conjunto especial de problemas textuais, como poderia levar a supor a circunstância de a discussão, até aqui, se ter desenvolvido sobretudo nas áreas do livro impresso e da crítica anglófona (que se acompanham). Deve-se isto, como creio já ter acentuado, ao activíssimo ambiente de controvérsia e de produção crítica que se vive nos Estados Unidos e em Inglaterra nas últimas décadas, e que na mais presente actualidade se reacendeu com os ataques à edição de Ulysses por Gabler; deste ambiente se vai destilando o conceito de crítica textual moderna que usamos.

A muito maior serenidade que, nos planos da teoria, do método e da aplicação, prevalece na actividade filológica europeia, ainda que não homogénea, paga como preço uma menor acutilância e inovação de ideias. Por isso é que a minha conversa, até aqui, tinha de ser "traduzida do inglês". Mas é na Europa, e em França, que se têm verificado os maiores avanços no estudo actualizado dos manuscritos, indo até ao aparecimento de uma disciplina autónoma, a manuscriptologia, que faz incidir sobre manuscritos modernos determinados processos de observação que não divergem, a não ser talvez

num maior rigor laboratorial, daqueles que o impresso recebe na área anglo-saxónica (16).

Cito Louis Hay, progenitor da manuscriptologia: "A reconstrução de uma génese a partir dos seus manuscritos requiere uma 'filologia do movimento', a qual recorre para parte das suas investigações a novos instrumentos de observação. É este o caso do estudo material dos documentos que fornece uma primeira série de informações sobre a data, a origem, a estrutura de um escrito, sobre a identidade de uma mão e a evolução de uma escrita. Tal estudo emprega hoje uma panóplia de operações instrumentais, que vão desde o exame automático (óptico/numérico) dos traços de escrita até à análise dos papéis, dos lápis e das tintas" (Hay, 1985, 146-147).

Deve-se a Hay um retrato clássico da operação filológica, face aos problemas e dispondo dos meios de hoje. Transcrevo-a na íntegra, do mesmo texto:

"O filólogo aborda o manuscrito com as armas da crítica externa e interna, antes de mais para empreender a sua decifração. Um olhar lançado a [...] uma página da mão de Flaubert mostra que tal decifração nem sempre é fácil; mas os instrumentos actuais (amplificadores selectivos de contraste, raios ultra- -violetas ou infra-vermelhos) permitem atacar problemas cuja solução não estava antes ao nosso alcance. A segunda tarefa da filologia é a reconstituição da génese: trata-se, a partir do testemunho imóvel do manuscrito, de fazer reviver a história, ou seja a cronologia das operações do espírito e da caneta. Recorre-se para tal, desde há muito, a um certo número de indícios elementares, tais como a distinção entre correcções imediatas (que surgem na linha e, portanto em curso de escrita) e revisões (que figuram necessariamente fora de linha por terem sido efectuadas mais tarde); ou ainda os encadeamentos textuais (de uma página a outra), quando é preciso decidir qual a sucessão das folhas. Mas o número e a complexidade das transformações que intervêm no decurso de uma redacção [...] excedem frequentemente a capacidade de análise e de classificação do espírito humano. É útil, então, recorrer às faculdades de registo e de triagem de um computador..."

Guardemos, para o decorrer da nossa conversa, esta nota última sobre o proveito que a filologia tem a retirar do uso de computadores.

### III

Ocupámo-nos até aqui do terminus a quo da crítica textual moderna e vimos como ela acordou, com certa demora, para servir um objecto necessitado de abordagens que a crítica lachmanniana não estava preparada para dispensar e que só teriam estado ao alcance da crítica bédieriana, se esta não se tivesse especializado na Idade Média. Voltemos agora ao problema do princípio e, com as precauções, mas também com as imunidades de quem fala do que ainda não aconteceu (e pode não vir a acontecer), discutamos o terminus ad quem da crítica textual moderna.

Neste ponto, interessam mais as modalidades e os condicionalismos do que poderá acontecer do que questões de datação, como sugeriria a minha terminologia. A este respeito, baste-nos reconhecer que, de certo modo, o terminus já foi passado, se tomarmos como critério o facto de muitos escritores já escreverem as suas obras directamente em computador, sem dispositivos de armazenagem (back up) das fases não finais da redacção. Assim vem acontecendo desde há uns dez anos nos países avançados, desde há uns cinco em países como Portugal e similares, acompanhando a difusão dos computadores pessoais de mesa (desk top). Com o aparecimento dos minicomputadores (lap top) nos últimos dois anos, é de prever que os números de utilizadores cresçam geometricamente. Nem todos serão escritores, naturalmente, mas entre tantos escreventes alguma literatura será decerto produzida por meios que rompem com uma tradição milenar de escrita. Como se relacionará essa literatura com a crítica textual é assunto sobre o qual precisaremos de reflectir mais para diante.

Mas como, ao mesmo tempo que isto começa a acontecer, outros escritores se conservam fiéis à tradição da escrita manual e mantêm viva a produção da matéria de que se nutre a crítica textual moderna, esta conserva uma esperança de vida, que importa menos quantificar e sim qualificar.

A escrita é uma tecnologia. Na origem, segundo a definição de Walter J. Ong, S.J., promoveu "a redução física do som dinâmico ao espaço quiescente, a separação entre verbo e actualidade presente, em que apenas podem existir palavras faladas". (Ong 1982, 82). Libertou a linguagem da efemeridade temporal, assegurando a um texto, senão a eternidade, pelo menos a ampliada durabilidade do seu suporte material. Assegurou-lhe também a imutabilidade da forma, dependendo da resistência do suporte à usura do tempo e ao uso do homem. Permitiu-lhe também deslocar-se no espaço, suscitando inúmeros momentos de comunicação em diversos locais e perante diversos receptores. Abriu caminho à moderna concepção de texto, produzido meditadamente, por tentativas e beneficiando do desenvolvimento de processos linguísticos que não encontravam, na oralidade, ambiente favorável. Libertou a percepção linguística da audição e da memória, substituindo-lhes a leitura, processada ao ritmo da sua escolha, multidireccional, podendo repetir-se ou retroceder com a mesma facilidade com que avança ou que selecciona passagens ou que confronta textos. Estes são alguns dos efeitos da entrada da escrita no universo dos meios de comunicação humanos. Não discutirei o relacionamento da escrita com a oralidade, que Ong encara como sendo de mera dependência e representação (17), mas cuja autonomia, ainda que adquirida após a invenção e compensada por tabelas de equivalências grafémico-fonémicas, pode ser defendida com argumentos sérios.

A escrita é uma tecnologia que permite ao homem representar o seu pensamento, sem intervenção da oralidade. Basta-lhe dispor de um suporte liso e

de materiais para lhe modificar a superfície, nela inscrevendo signos tirados de um código gráfico inventado ou convencionalmente aceite pela sociedade. A história da escrita descreve-nos a grande variedade de materiais e de técnicas que se sucederam desde que os sumérios começaram a gravar sinais cuneiformes em placas de argila, 3.500 anos antes de Cristo (enquanto não for posto em causa este ponto de partida). Esta variedade resulta em parte da poligénese de sistemas particulares e em parte da evolução interna de cada um, aí incluindo a sua adaptação às condições físicas de novos habitats para que se transplantou.

No que toca às escritas ocidentais, tentemos, com Walter Ong (18), distinguir basicamente três fases distintas: a fase do manuscrito, que serve de apoio às culturas quirográficas; a fase do livro impresso, a que se associam as culturas tipográficas; e a fase do livro electrónico, relacionada com uma cultura de computadores. Esta cronologia recobre o caminho percorrido desde o apuramento do alfabeto grego até ao tempo presente, com mais rigor que a proposta de Marshall McLuhan em The Gutenberg Galaxy (1962): como observa Adam Hodgkin, McLuhan teve a infelicidade de prever um pouco cedo de mais a morte do livro face à televisão, quando parecia que as tecnologias postas ao serviço da comunicação de mensagens, no futuro, seriam estritamente audiovisuais, não sendo ainda visíveis as potencialidades do computador para suceder ao livro sem abandonar exactamente a galáxia do texto escrito.

A cronologia de Ong foi concebida a pensar nos problemas da publicação e da leitura do livro, que eram os que mais directamente afectavam o seu tema central, o alfabetismo ou literidade (se este neologismo for aceitável como tradução de literacy, aptidão individual ou colectiva para ler e, eventualmente, escrever sem intuídos necessariamente literários (19)). Para se aplicar à história da escrita seria preciso, antes de mais, reconhecer que cada fase antecedente perdura ilimitadamente sob as seguintes, sendo necessário recorrer a critérios

diestráticos para distinguir as áreas de uso de cada uma delas. Este fenómeno é fundamental quanto à escrita, embora também se registre, mais moderadamente, quanto à produção do livro: com o invento de Gutenberg, não se deixaram de fazer livros manuscritos e como que houve um exacerbamento formal na arte do códice. Os livros da Leitura Nova, que reproduziram, no reinado de D. Manuel I, os antigos livros da chancelaria real portuguesa, e que pela qualidade da decoração figuram entre os mais belos códices europeus do fim da Idade Média, foram produzidos quando em Portugal já se imprimiam livros. O mesmo por toda a parte; George Steiner menciona uma fascinante estatística segundo a qual foi depois de Gutenberg que a produção de códices belamente manuscritos e iluminados registou um dramático acréscimo" (Steiner, 1985, 44). A cópia de manuscrito para manuscrito prosseguiu durante todo o século XVI. Casos houve em que um impresso foi copiado para um manuscrito. Durante todo o século XVII e parte do XVIII, a transmissão da poesia barroca fez-se através de cancioneiros manuscritos. Pode assim dizer-se que, num país concreto, Portugal, a reprodução de códices resistiu dois séculos e meio à entrada do invento de Gutenberg. Do mesmo modo, o computador não acabou com o livro tipográfico, antes está a revelar-se como um auxiliar precioso das técnicas de composição e maquetagem.

Quanto à composição autográfica, diz Hodgkin: "Há cem anos, todos os autores usavam caneta ou lápis; nas últimas gerações foi a máquina de escrever que se tornou popular e muito em breve é provável que o computador se torne o instrumento de escrita universal. Do estrito ponto de vista da técnica do autor, o âmbito temporal das fases quirográfica/tipográfica/electrónica difere largamente das do editor e do leitor. Muito depois da invenção da imprensa, o autor mantinha-se ainda plenamente instalado no mundo escribal. Os autores continuaram a manuscruver os seus livros até aos finais do século XIX, o que

agora não os impede de penetrar no mundo electrónico a velocidade superior aos editores, impressores e leitores" (Hodgkin 1986, 159). Se introduzirmos neste panorama a correcção relativizante - apenas alguns autores transitaram já do manuscrito para o computador -, podemos aceitá-la perfeitamente. O que equivale a reconhecer que, no que toca à produção de escrita literária, a história ocidental comporta apenas dois tempos: no tempo da escrita manual, em que os materiais são escolhidos pelo autor, a pena, o lápis, a esferográfica ou a máquina de escrever constituem como que prolongamentos dos seus dedos e ele dispõe de controle completo sobre os modos de escrever e sobre os resultados finais, cabendo-lhe igualmente a responsabilidade completa dos erros que tiver cometido, e de que nada o protege; no tempo da escrita computadorizada, uma parte importante dos processos de escrita, das decisões e das salvaguardas não pertencem ao autor, mas foram tomados antecipadamente, durante a construção do equipamento de que se serve. Enquanto no primeiro tempo o autor é o proprietário da escrita, no segundo é mais o seu usufrutuário.

Característico da escrita manual é tudo se passar entre a mão do autor, o instrumento de escrita e o papel. A um gesto corresponde um sinal que fica objectivado no papel; de um conjunto de gestos fica um texto, que é o resultado pretendido da actividade do autor, mas ficam também outras marcas da passagem do autor, as quais, por involuntárias, podem ser mais reveladoras da disposição e das capacidades do autor no momento da escrita. A relação entre escritor e manuscrito é muito íntima, a ponto de uma análise manuscriptológica aprofundada ter algo de acto indiscreto. Não se trata apenas da revelação de tocantes humanidades do autor, como a sua caligrafia porventura infantil, ou os seus erros de ortografia, ou essa suprema confissão de incerteza que consiste em uma palavra ser riscada para logo ser escrita de novo à frente. Nem se trata somente de preciosos indícios extra-textuais, como uma impressão digital

sobreposta a um borrão, ou uma anotação ocasional deixada na margem do texto com o qual nada tem a ver, ou o cabeçalho do papel que denuncia ter o texto sido escrito em certo café, ou o recurso à sobrecapa de um livro, graças ao que ficamos a saber duas coisas: que livro o autor estava a ler e que o texto foi escrito em situação de grande urgência, quando não havia papel decente por perto. Se esta colheita de informações, que só os manuscritos autógrafos proporcionam, pode ser essencial para situar e compreender um determinado momento de escrita ou um determinado texto, casos há em que o crítico quase se sente embaraçado pela sua descoberta. Menciono apenas dois exemplos: o de certos dactiloscritos de Fernando Pessoa, tão densamente carregados de falhas de batida, letras trocadas ou sobrepostas, que só se podem explicar por forte desconcentração, devida ou a cansaço ou a excesso de bebida; e o dos rascunhos em que André Breton ensaiava os seus textos de escrita espontânea...

Equivale tudo isto a dizer que a sombra do escritor fica pousada sobre o seu autógrafo (daí que ele sirva igualmente para análises caracteriológicas). Este é um traço comum que une todos os autógrafos de todas as épocas, neles incluindo até, como acabamos de ver, os dactiloscritos. Fazer falar deste modo os manuscritos é uma das tarefas máximas da crítica textual moderna, relevante para os estudos literários em que a génese do texto e a intervenção do autor assumam algum significado. Não é preciso aguardar pelo fim deste discurso para dar como definitivamente adquirida esta conclusão.

Mas uma tecnologia é composta de materiais, instrumentos e técnicas, e os que atravessam o período da escrita manual são dos mais diversos. Vejam-se as histórias do papiro, do pergaminho e do papel; nesta última, distinga-se entre o antigo papel de fabrico manual, obtido pela maceração de trapo, muito duradouro, mas obrigando a uma escrita lenta, devido à superfície rugosa e

absorvente que oferecia, e os modernos papéis, macios mas nem sempre resistentes ao tempo.

O lápis deve ser o instrumento de escrita com maior longevidade na sua forma actual. Desde a Antiguidade se usavam, para a escrita casual ou infantil e para o desenho, paus de grafite acondicionados em pegos especiais (assim como paus de giz e estiletos de ardósia). Mas o estilete de metal era usado com mais frequência para tais fins de escrita ocasional, exercida sobre suportes preparados para lavagem ou apagamento e re-utilização. Foi durante o século XIX que se generalizou a produção do lápis na sua forma moderna, concebido como uma delicada mina de grafite de dureza variável, acondicionada dentro de um bastão de madeira. Mas, dada a descoberta muito anterior da grafite pura (em Inglaterra, por exemplo, desde fins do século XVI), alguns objectos que prenunciariam o lápis moderno terão desde logo sido produzidos (Whalley, 1975, 116). Mas, então como hoje, o escrito a lápis é mais fácil de eliminar que o escrito a tinta, daí ser mais usado nos estádios prévios de um texto e nunca, ou raramente, para fixar a intenção final do autor, se este estiver determinado a fixá-la. Nesse caso, decerto recorre a uma caneta, ou a uma pluma em tempos antigos, ou, nos nossos dias, a um dos inventos recentes, de que falarei a seguir.

A pena de ganso, cuja ponta era preciso refazer constantemente, e a caneta de aparo de metal, que entre si unem a Antiguidade ao século passado (20), compartilhavam de uma fraqueza comum: a suspensão da escrita a intervalos regulares para ir ao tinteiro. Seriam essas pausas sistemáticas indiferentes ao ritmo e à orientação do texto que se ia construindo? A caneta de tinta permanente, aperfeiçoada ao longo do século XIX, eliminou o hiato, mas conservou, com o aparo inalterado, capaz de alternar risco grosso e fino, a possibilidade de traçar uma escrita pelo menos tendencialmente caligráfica, de que o derradeiro exemplo ilustre, no Ocidente, é a "letra inglesa" ou "long-

hand", que só encontro, hoje, nas mãos de estudantes americanos e de alguns brasileiros.

O aparo tradicional, que fez a sua última aparição com a caneta de tinta permanente, produz, nas mãos de um escrevente dextro, traços espessos na vertical, de N. a S., que são evitados devido à extrema concentração de tinta, e traços finos na horizontal, de W. para E., com gradações intermédias de espessura nos traços oblíquos, que são os preferidos. Como não pode traçar de S. a N. na vertical e como as ascendentes, em forma de arco oblongo, devem sempre partir do corpo central da letra, resulta daí que todos os prolongamentos superiores devem ser oblíquos, avançando para NE., porque o aparo não consegue recuar para W. nem para NW. Pelos mesmos condicionalismos, as descendentes variam entre as direcções de S. e SW. O resultado de tudo isto é uma bela caligrafia cursiva, que revela a sua origem itálica na inclinação para a frente e que faz parte da paisagem de qualquer leitor de manuscritos ocidentais desde o século XVII até quase, quase, aos nossos dias. Uma nota: não previa a forma deste instrumento, nem as regras para o seu uso, a situação dos escreventes esquerdinos, tidos como perversão e como tal corrigidos pelo sistema geral de educação, em fino exemplo de como uma tecnologia pode condicionar o comportamento humano.

Mas estas restrições tinham um lado luminoso: asseguravam que todos os escreventes, não se desviando muito do cursivo preceituado, acabariam produzindo cópia clara, uniforme e legível. Tão legível que o autógrafo podia dispensar a passagem a limpo para ser lido por outras pessoas, entre elas o compositor tipográfico. Não nega isto a existência, documentada desde a Idade Média, de secretários que se encarregassem da cópia limpa, mas mostra que a sua intervenção nessa fase de acabamento do texto podia ser dispensada. Aliás, o amanuense era muito importante para o escritor medieval, devido à complicada

preparação dos materiais de escrita: afiar penas, branquear, polir e alisar o pergaminho, misturar as tintas e mantê-las suficientemente líquidas enquanto o mestre escrevia. Uma vez liberto, pelos avanços da técnica, de todo esse artesanato, muito escritor terá certamente passado sem secretário, sendo o seu autógrafo (ou a sua própria cópia limpa) que seguia para as mãos do compositor. O pormenor aqui em apreço respeita àquele ponto crucial da teoria da crítica textual moderna, de saber em que momento cessa o autor de exercer o domínio absoluto e exclusivo sobre o seu texto. Esse momento deve coincidir com a primeira intervenção alheia na produção e reprodução do texto: seria o caso da cópia feita por secretário, mesmo que depois tenha sido revista e aprovada pelo autor. Esta questão torna a ser posta, quase nos mesmos termos, a propósito da máquina de escrever.

Mas, antes, seja-me permitido dizer mais alguma coisa acerca de canetas. A esferográfica, patenteada pelos irmãos Biro em 1938 (Whalley, 1975, 122), bem como todos os inventos que se lhe seguiram, têm em comum, se não estou em erro, o débito ininterrupto de tinta através de uma ponta firme e não angulada, que pode traçar linhas em direcção a todos os pontos cardeais e, por isso, liberta a escrita dos condicionalismos da "long-hand". Com isso e com a velocidade acrescida destas canetas, perde-se a caligrafia e a legibilidade, que por outras causas, entre elas o descuido dessas matérias no ensino primário, se encontravam já em crise. De modo que hoje nos encontramos numa situação em que as escritas individuais se tornam cada vez mais idiossincráticas e personalizadas, tendo por esse motivo um campo de leitura mais restrito. Escrevemos à mão para nós próprios, ou para um grupo muito pequeno de pessoas que são supostas decifrar os nossos "hieróglifos"; não manuscrevemos um relatório, um original destinado a tipografia, a maior parte da nossa correspondência. É difícil saber se ainda se mantém a velha regra de

manuscrever as cartas de respeito e cortesia: pelo sim, pelo não, mando as minhas dactilografadas. A escrita manual acha-se assim limitada a um âmbito muito semelhante, nas suas restrições, àquele que deve ter tido o primeiro emprego das línguas românicas sob a forma escrita, numa fase indocumentada que terá precedido de algumas gerações a produção dos primeiros documentos oficiais e perduráveis nessas línguas. O que nos importa reconhecer hoje é que, mesmo assim restringido, o uso da escrita manual continua a abarcar perfeitamente os actos de composição literária. Ou seja, continuam a ser produzidos manuscritos em condições de interessarem a crítica textual moderna.

Poderia arriscar-me a dizer que todos os escritores que ainda se não passaram para o computador pessoal continuam a compor as suas obras à mão. Mas tal só será verdade na medida em que se considerar que dactilografar é escrever à mão. Tentarei provar que assim é.

A máquina de escrever (produzida industrialmente pela Remington a partir de 1874) corresponde a uma tecnologia cronologicamente situada entre a caneta e o computador. Pela sua aparência física, parece estar mais próxima do micro-computador que da caneta (o que se explicará por aquele ter adoptado um design consagrado pela máquina de escrever, tal como o livro impresso se apoderara do design do códice). Mas a semelhança, que é muito grande nestes aspectos, não vai mais longe. Enquanto a página saída da máquina de escrever é um produto imediato do escritor, obtido através de um mecanismo simples de alavanca e mola que inclusivamente transmite variações de pressão, mensuráveis, interpretáveis e portadoras de significado (como se de um piano se tratasse), tão personalizadas que é possível identificar a pessoa que bateu o texto à máquina, a página saída do computador é produto de complexos equipamentos dotados de inteligência própria, que atende a seu modo os comandos do escritor, de acordo com um software que pode ter sido escolhido pelo escritor, mas foi

concebido e produzido por um informaticista. Os filtros mediatizadores que o computador põe ao serviço da escrita do texto permitem que a mensagem verbal seja transmitida sem falha, mas limpam-na de toda a ganga humana que nos ajuda a reconstituir o cenário da criação do texto.

Na medida em que retém muita dessa ganga no dactiloscrito, aproxima-se a máquina de escrever dos instrumentos de escrita manual como a caneta e o lápis, e pode o seu produto receber o mesmo tipo de tratamento que o autógrafo e o idiógrafo, por parte do crítico textual.

Aqui, uma ressalva, já antecipada pelo leitor atento: o que acabo de dizer da máquina de escrever aplica-se com rigor apenas a instrumentos veneráveis, como aquela em que componho estas palavras, ou quase arqueológicos, como aquelas em que Fernando Pessoa escreveu de jacto muita da sua literatura, tão idiossincráticas que nos permitem determinar se dois textos, ou um texto e as suas emendas, foram produzidos ou não na mesma máquina e, por aí, presumivelmente, no mesmo local, nas mesmas circunstâncias, na mesma ocasião, o mesmo é dizer no mesmo tempo criativo. Este tipo de conhecimento é essencial para a crítica genética e, antes disso, para a edição crítica. As máquinas de escrever de modelos modernos, equipadas com dispositivos de emenda, que eliminam praticamente todos os vestígios não-finais do texto, e de memória, que permitem reescrever todo o texto ainda antes de ele ser passado pela primeira vez ao papel, e que se encarregam da maior parte das tarefas de normalização (leia-se, de desumanização) da página, acham-se em virtude da sua sofisticação tecnológica muito mais perto do computador que das suas antecessoras.

Conseguirá a crítica textual exercer os seus talentos sobre as páginas saídas destas máquinas, em que a intervenção da componente humana foi reduzida a um mínimo estandardizado, que cada vez revela menos do percurso criativo do texto, mas que por outro lado assegura uma amplificada manifestação

da vontade autoral, já que integra no domínio autográfico não só a produção da cópia limpa final (que já não precisa de secretário), como ainda as decisões quanto à paginação, à escolha de tipos e corpos de letra e outras ainda, que nos processos tradicionais escapam, se não à vontade do autor, pelo menos à sua execução pessoal?

Posta a pergunta de outra maneira, sobreviverá a crítica textual à passagem do período da escrita manual para o período da escrita computadorizada?

#### IV

"Há dez anos atrás, -observa Adam Hodgkin, no artigo de 1986 que venho citando - poucos editores teriam visto um texto que o autor gerara com o auxílio de computadores. Hoje, é significativa a proporção de autores que usam processadores de texto e, dentro de cinco ou dez anos, quase todos os autores o estarão fazendo: a American Publishers Association, em inquérito realizado entre os escritores em 1983, apurou que 80 por cento deles esperava estar em condições de fornecer os seus textos sob essa forma em 1985. Os escritores estão a transferir-se da máquina de escrever para o processador muito mais depressa do que haviam passado do manuscrito para o dactiloscrito há duas gerações" (Hodgkin, 1986, 155).

Todos nós, quer-me parecer, estamos a assistir ou a participar na confirmação destas previsões, no ambiente literário a que pertencemos. Talvez não seja verdade que, a estas horas, apenas 20 por cento dos escritores persistam em compor as suas obras com caneta ou máquina de escrever, mesmo nos Estados Unidos, mas a conversão à nova tecnologia da escrita é um movimento que está inegavelmente em curso acelerado, enquanto decresce proporcionalmente a quantidade de autores que continua a inscrever

pela sua mão em folhas de papel a verbalização tateante das suas intenções criativas. O manancial onde a crítica textual moderna colhe os seus materiais vai secando.

Há, apesar disso, quem esteja optimista quanto ao futuro da filologia na época informática. Bernard Cerquiglini, nas últimas páginas do seu Eloge de la Variante (Cerquiglini, 1989, 112-116) julga ver, "no écran do computador, aparecerem os delineamentos de uma filologia post-textuária [post-textuaire]". Seria uma filologia capaz de utilizar o computador, "instrumento do post- -texto", para conhecer o que se passara no ante-texto, formulação essa que parece aludir aos terrenos da crítica genética.

Estabelece Cerquiglini uma sedutora aproximação entre, por um lado, a flexibilidade do écran de computador como espaço de leitura pluridimensional, pois pode chamar diversos textos ou fragmentos que justapõe, contrapõe ou mistura, em jogo de interacções que escapa totalmente ao conceito de texto como objecto único e estável, e, por outro lado, a variância inerente ao texto medieval, que deriva de uma produção caracterizada por autoria plural (recordem-se as categorias de escreventes autorizados de São Boaventura) e por transmissão multilinear e "infidel". Esta aproximação é sedutora e válida para o contexto em que Cerquiglini explicitamente se instala: o da edição moderna de textos medievais. Tendo manifestado a sua insatisfação perante os limites das edições tipográficas, que não abandonam o "espaço em duas dimensões da página impressa", onde "a escrita medieval pode ser vista, mas não em movimento", Cerquiglini aponta as virtudes que, a este respeito, apresenta o computador, cujo écran "é ao mesmo tempo dialógico (oferece uma interacção constante do utente e da máquina) e multidimensional (permite a consulta conjunta, por meio de janelas, de dados pertencentes a conjuntos díspares)". Este método, contudo, não dá plena satisfação quando se trata de manuscritos modernos, profundamente emendados.

De facto, dois anos antes de Cerquiglini, Roger Laufer descrevera (Laufer, 1987) um protótipo de edição crítica sinóptica em écran que "inscreve em janelas arbitrárias passagens paralelas por extenso, a fim de permitir a sua leitura independente", mas

reconhecendo logo que "a investigação genética, por se interessar pelo trabalho da página e de páginas sucessivas que retomam o mesmo trabalho de escrita, não pode prescindir da configuração de cada unidade redaccional In situ proprio". " O objectivo do geneticista - recorda Laufer - é acompanhar o percurso de uma indicação ou formulação inicial, o seu apagamento, a sua eventual reaparição sob outra forma, a retomada ou incorporação de uma anotação marginal no texto principal da mesma página ou de uma outra, a disposição e ordenamento mútuo dos elementos; em suma, procurar todas as relações topológicas que possam existir entre determinados elementos, através de um corpus de rascunhos". O geneticista (e o leitor) precisam de um programa que lhes permita referenciar todos estes actos particulares de escrita e correcção e, com eles, comparar as versões sucessivas de um texto, e até mesmo confeccioná-las no écran, que funcionaria assim como uma página larguíssima, capaz de comportar muito mais texto, e muitos mais textos, que aquelas páginas que o escritor teve ao dispor.

Ambos os autores franceses crêem, portanto, na aplicabilidade do computador à edição de textos representados por testemunhos múltiplos (para os outros, o livro tipográfico serve perfeitamente). Embora nos pudesse ter surpreendido que Cerquiglini, ocupando-se na generalidade de tradições manuscritas medievais, levantasse sem reservas a questão do ante-texto (incongruente em situações não-autográficas), não oferece dúvidas de que o écran de computador lhe pode permitir, melhor que o livro, proceder a colações de testemunhos da tradição, tal como a Laufer reconstituir percursos evolutivos na construção de um texto. E não é excesso de prudência advertir que, dada a rapidez com que se desenvolvem os recursos informáticos e o reconhecimento de novas utilizações para os já existentes, qualquer conversa prospectiva nesta matéria corre o risco de já se achar ultrapassada pela realidade de descobertas feitas ao lado. Compensa esta ameaça de efemeridade dos juízos a esperança optimista nas novidades da tecnologia.

A edição de textos, seja a edição inspirada por preocupações filológicas, seja a edição comercial, não está ameaçada pela difusão dos computadores. Aliás, cabe notar que o computador, longe de anunciar o fim do livro e a sua substituição pelos meios audio-visuais, na medida em que veicula mensagens que são escritas, assegura a continuada recepção da comunicação pela via da leitura, menos sensorial e mais abstracta do que a recepção de mensagens constituídas por imagens e por sons. Mas não só a edição de textos, também as críticas textuais, a antiga e a moderna, podem contar com o computador para lhes fornecer meios de análise de materiais e de inter-relação de métodos que lhe aumentarão a capacidade e afinarão o alcance.

Não responde isto à pergunta de fundo. Todos estes são serviços prestados pela informática à filologia exercida sobre textos escritos de modo tradicional.

Mas um escritor, sentado diante do seu computador, não se acha em situação tradicional. Dispõe de uma tecnologia que, além de lhe permitir digitar directamente o seu texto, como faria uma máquina de escrever, lhe oferece uma enorme facilidade de corrigir por pura substituição, de acrescentar segmentos de texto ou de os transferir para outro local, sem que de qualquer destas operações de reescrita fique vestígio na página. Em rigor, por mais que o autor reescreva, corrija e modifique o seu texto - e as possibilidades técnicas são extensíssimas -, de todo o seu labor só resultará na página da impressora o estado final, um texto limpo de cicatrizes e de costuras. E nenhum papel restará, além desse, que possa dar testemunho da génese. Será este o fim da crítica textual moderna?

Roger Laufer pensa que não. A` pergunta "Que será da genética textual na era da escrita electrónica?", não manifesta hesitação em responder: "Constituir-se-á durante o próprio processo de escrita, memorizando a totalidade das manipulações efectuadas pelo autor, pois é possível guardar um duplicado completo de todos os movimentos de escrita, com a respectiva data" (Laufer, 1987, 309). Refere-se sem dúvida Laufer ao processo de "back-up", pelo qual qualquer segmento que seja eliminado do texto fica

conservado numa segunda linha, de onde pode ser chamado de novo à superfície. É, assim, possível conhecer a camada textual que antecedeu a actual e reconstituir, por aí, a última campanha de emenda. Mas não sei se esta possibilidade técnica pode ser ampliada ao ponto de serem conservadas, e cronologicamente identificadas, todas as sucessivas camadas do texto, como se de rascunhos se tratasse. Dizem-me que sim, que é possível preparar um programa de armazenagem de tudo o que tiver sido escrito no computador, catalogado daquela forma. Nesse caso, pouco mudará quanto à natureza do corpus posto à disposição do crítico textual, a não ser as marcas da mão do escritor: ler os seus erros e hesitações na letra da impressora não é o mesmo que decifrar os rabiscos do seu lápis. Também se perderá a liberdade de jogar com as margens da página e as entrelinhas. Mas a substância verbal será integralmente preservada.

Só que me parece muito pouco crível que (a) futuras gerações de computadores venham equipadas de fábrica com hardware para armazenagem de tudo o que tiver sido escrito, o que depressa superlotaria a capacidade de memória, ou que (b) um escritor adquira e instale no seu computador software destinado a guardar tudo aquilo que ele tiver rejeitado do seu texto. Excluída a explicação retentiva, sempre psicanalizável, um escritor que assim procedesse ficaria aberto à suspeita de falta de sinceridade na construção de um ante-texto, que outro fim não teria que a exibição (21). A mesma suspeita, afinal, que hoje recai sobre os autores que adquirem dispendiosos papéis isentos de acidez, para neles depositarem os primeiros vagidos de obras que talvez escrevam mais tarde.

Na instância da correcção, o autor debate-se entre uma lição boa e uma lição má (na sua opinião do momento). Uma vez feita a escolha entre as duas, o destino da rejeitada não é preocupação sua. Se a rejeição não afecta a página inteira, caso em que ela pode ser destruída, natural é que a lição rejeitada seja conservada, poucos autores se dando ao trabalho de a riscar até à ilegibilidade. A inércia leva à conservação de textos manuscritos rejeitados. Na escrita computadorizada, pelo contrário, a inércia leva à perda,

para além do back-up, dos rejeitados, pois seria necessário ao autor tomar providências para que tal não sucedesse.

O bom senso diz-nos, pois, que dos 80 por cento de escritores americanos que, a estas horas, trocaram a caneta pelo computador, muito poucos ou nenhuns deixarão materiais com interesse genético.

## V

Significa isso o fim da crítica textual? Pergunto mais uma vez, desta vez para responder que não. Se os espólios literários existentes forem bem conservados, uma parte considerável deles resistirá muito tempo, assegurando matéria prima ao crítico, que além disso poderá contar com o acréscimo das existências, proveniente de autores avessos às novas tecnologias da escrita.

O crítico, se não for analogamente avesso, poderá embarcar em nova aventura, a de se transformar em filólogo da informática. Decerto que o funcionamento dos computadores e a tecnologia da escrita por seu intermédio não são isentos de acidentes mecânicos, lapsos humanos, disfunções de vária ordem. Entre a intenção de escrita e o texto final, encontrará modo de se insinuar o erro, cuja patologia cabe ao filólogo descobrir e cuja terapêutica lhe cabe inventar. Será uma filologia mais próxima da engenharia que das humanidades, mas é obrigação sua acompanhar a palavra escrita nas alianças que esta estabelece.

E é até possível que se abram novas vias à inquirição genética, apoiadas na fenomenologia da escrita por computador. É altura de retomarmos uma ideia que nos ocupou páginas atrás: o instrumento de escrita e o modo de ele ser usado influenciam a construção do texto.

Interrogando-se sobre as capacidades dos sistemas informáticos actualmente em uso, capacidades que provavelmente serão ampliadas e desdobradas no futuro próximo, Albertine Gaur reconhece que o seu traço principal, o estabelecimento de um diálogo entre o utente e o banco de dados (entre pessoas e máquinas), é muito mais que uma simples consulta humana ao banco, gesto que teria o mesmo estatuto de iniciativa unilateral que a consulta a um ficheiro ou a um dicionário. De facto, "à medida que o diálogo prossegue, o computador vai adicionando nova informação à sua memória; utente e computador (leitor e livro!) aprendem um do outro, não esquecendo que as redes de telecomunicações, cada vez mais sofisticadas, permitem a transferência de informação de um computador para outro" (Gaur, 1984, 208).

Nesta mesma linha, mas referindo-se ao caso que propriamente nos interessa - o uso do computador por escritores -, Adam Hodgkin pensa que a forma literária poderá ser fortemente inovada nas mãos de autores inspiradas pelas possibilidades dinâmicas e de distribuição de espaço legível que o computador oferece: "A` medida que os autores começarem a compreender as possibilidades gráficas e multidimensionadas dos microcomputadores, seguramente tentarão subverter e pôr em causa alguns constrangimentos formais do texto impresso, literário ou científico" (Hodgkin, 1986, 157). Escrever uma série de textos que desde o início foram projectados para janelas contíguas, escolher não apenas as palavras da frase, mas também o tipo em que serão impressas e a disposição gráfica final, são apenas duas das novas possibilidades oferecidas ao escritor. A segunda, pesada de consequências, tanto no sentido de uma mais forte motivação, porque anterior ao acto de escrita, entre significados e seus significantes visuais, como no sentido de o escritor chamar a si as funções de maquetista, paginador e compositor do texto, prescindindo dessas colaborações que se intrometiam entre os seus desígnios e o produto final, tornando- -se, assim, numa palavra, ainda mais autor da sua obra.

Pale Fire é um romance de Vladimir Nabokov construído sob a forma convencional da edição de texto. Uma introdução, seguida da edição de um poema de 999 versos que dá nome ao livro, e um comentário verso a verso, constituído por extensas notas interpretativas, são as três partes do livro, que se forem lidas segundo as regras da edição filológica, em constante vaivém entre as linhas do poema e as respectivas notas e acompanhando as referências cruzadas que remetem de umas notas para outras, revelarão uma história de intriga, paixão e crime, que é muito pouco pálida. Pale Fire é um exemplo perfeito do texto criado para caber em determinada forma de livro, cuja estrutura preexiste e só alcança os seus efeitos se for lida segundo o modo não linear próprio desse livro. A forma externa e o "mode d'emploi" geraram o texto.

Algo de semelhante se passa com um exemplo evocado por Hodgkin, o romance de Júlio Cortázar Hopscotch, cujas páginas podem ser lidas segundo duas sequências diversas, sugeridas pelo autor através de duas ordens de paginação. É um romance escrito em forma de livro, mas a pensar na forma do computador; aí, as reordenações de páginas surgiriam com a maior naturalidade, permitindo leituras que o livro tipográfico não comporta.

Além deste tipo de textos, escritos para serem lidos em computador (ou como em computador), há os textos que mais ou menos explicitamente são construídos pela combinação de ficheiros. Suponho ser esse o caso de O Pêndulo de Foucault, de Umberto Eco, cuja monótona organização sequencial em pequenas palestras históricas e narrativas estanques, ligadas por um fio novelesco inteligente, ainda que pouco espesso, sugere que o autor começou por constituir no banco de dados uma série de ficheiros separados, depois vertidos para o romance com pouca alquimia. No género, o pioneiro foi Bomber, de Len Deighton: um certo número de narrativas paralelas, situadas nos vários teatros da segunda guerra mundial, foram escritas em computador, que as dividiu

em fatias simultâneas e alternou em secções cronológicas, onde produzem um excelente efeito de contraponto.

Decerto, estas amostras não esgotam nem de longe o que a criatividade dos autores poderá dar, quando explorarem todas as possibilidades de selecção e combinação de materiais verbais e visuais que o computador oferece. Mostram, no entanto, que o instrumento de escrita pode intervir na concepção da estrutura do texto.

A outros níveis também. "Escrever com um computador é mais rápido do que escrever com um máquina, assim como esta é mais rápida do que uma caneta" (Hodgkin, 1986, 156). Assim, as ideias têm mais hipóteses de ser escritas antes de esquecidas; o autor arrepende-se menos em curso de escrita, tropeça menos nos preceitos da manuscrita. Terá isso efeitos sobre o seu registo linguístico e estilístico, menos elevado porque menos atormentado? Um efeito parece certo: os romances escritos em computador tendem a ser mais longos, observação que merecia sem dúvida ser aprofundada nas suas possíveis causas.

No capítulo das facilidades, o computador não oferece apenas mais rapidez (e menor esforço, menor ruído, etc.). Oferece também a desresponsabilização em relação a numerosas preocupações tradicionais de quem escreve: como interlinear a palavra, como acentuar e ortografar correctamente (há programas que disso se encarregam), como calcular o número de linhas por página, etc. Além disso, torna-se muito expedito corrigir os erros clássicos de dactilografia, que usualmente se cometem na primeira digitação do texto.

Mas o computador convida também a erros de espécie nova. Hodgkin aponta dois: a deslocação para locais errados de parágrafos ou secções inteiras de texto, em condições nem sempre fáceis de descortinar, e a errada introdução de um código, que tanto pode suprimir parte do texto como pode reescrever, de modo não desejado, todo o texto que se segue. Em termos práticos, quando revirmos provas que foram compostas em computador, não basta verificar se foi cumprida a ordem de emendar um erro.

Temos também de nos certificar de que o texto seguinte à emenda, que estava bom, não foi alterado na sequência dessa mesma emenda.

O que é verdadeiramente grave, para o crítico textual, não é tanto a probabilidade de estes erros, e outros, serem introduzidos no texto autoral. É no futuro nenhum esboço, nenhum autógrafo prévio, subsistir com a lição boa, anterior à introdução do erro. Este não poderá ser, assim, denunciado por uma cópia boa divergente, como aconteceria nas tradições plurilineares, nem pelos estados anteriores da génese, que foram apagados. A menos, que, improvavelmente, haja desconfianças e que uma consulta ao back-up providencie a solução.

Fiquemos assim: o computador proporciona ao escritor novas possibilidades de escrita, maior facilidade e rapidez, mas também novas armadilhas.

Proporciona-lhe também o exercício da sua autoridade de criador até um ponto mais adiantado da produção do livro, quase eliminando os fundamentos da discussão sobre intenção autoral final e, por conseguinte, reduzindo as zonas de intervenção do crítico textual.

Incita o autor a não deixar a obra inacabada ou em curso, pois a facilidade de execução é maior e o investimento económico nos meios de escrita reclama amortização, nem que seja moral. Nesta perspectiva, também o papel do crítico textual se vê diminuído, não precisando mais de conjecturar um texto que lhe chega fixado em definitivo pelo autor.

Esta restrição das tarefas do crítico poderá ser compensada, como sugeri, pela abertura de novos horizontes em direcção de uma filologia informática, a definir e a corporizar.

## VI

Todo este problema que tratei tem um inescapável sabor corporativista, para não dizer sindicalista. Sob uma discussão a respeito das transformações da tecnologia da escrita literária, foi minha preocupação constante saber se há, após essas transformações, um futuro para a profissão do crítico textual. Chegámos a respostas relativamente optimistas: a filologia, definida como ciência que estuda a génese e a escrita dos textos, a sua difusão e a transformação dos textos no decurso da sua transmissão, as características materiais e o modo de conservação dos suportes textuais, o modo de editar os textos com respeito máximo pela intenção manifestada do autor, pode continuar o seu percurso, evoluindo e aperfeiçoando-se por meio de um constante debate interno quanto aos seus princípios teóricos e aos seus métodos. Basta-lhe, para tanto, continuar a ter acesso aos testemunhos textuais que a história preservou, bem como àqueles que, ainda que em quantidades progressivamente menores, forem sendo criados. Além disso, a filologia pode adaptar-se às novas condições da escrita computadorizada, ainda que esta lhe retire áreas tradicionais de competência.

Quem nos garante que os filólogos e os informáticos não descobrirão maneira de recuperar da memória do computador tudo o que alguma vez tenha sido escrito, mesmo que apagado? Afinal (comenta o meu colega Luiz Fagundes Duarte, depois de ler tudo o que precede) os escribas medievais, que raspavam um pergaminho e o escreviam de novo, não sabiam que estavam a fazer um palimpsesto e que o texto raspado viria a ser nitidamente lido por nós.

Mas será esta questão profissional do filólogo uma questão de primeira grandeza, comparável, para só citar um termo, ao falhanço das optimistas previsões internacionais quanto à erradicação do analfabetismo? Estatísticas de 1983 indicavam que dez por cento dos ingleses com 23 anos não sabiam ler nem escrever satisfatoriamente e que três milhões e meio de adultos eram funcionalmente iletrados

(Gaur, 1984, 207). Nos Estados Unidos, segundo dados oficiais da mesma época, 27 milhões de americanos não sabiam ler e outros 35 milhões não sabiam ler o suficiente para serem autónomos numa sociedade moderna. Além disso, metade dos jovens negros de 17 anos eram funcionalmente iletrados (Steiner, 1985, 46). Em Portugal, onde estatística é mais arte que ciência, supõe-se que hoje um em cada cinco portugueses adultos é analfabeto.

Quando adicionamos a estes números a constatação geral de que a escola, mesmo quando tem êxito, pouco faz para produzir consumidores do texto literário, e de que a dissociação entre leitores e literatura é cada vez maior, temos então de perguntar se vale a pena preocuparmo-nos com a folhagem da árvore, quando o tronco está doente.

Num mundo organizado, todas as acções tendentes a manter em funcionamento os sistemas de comunicação e a verificar a qualidade da informação transmitida valem a pena. A filologia está nessa situação, especialmente se não for entendida e praticada como sistema de conservação de um corpo de conhecimento erudito e de uma tradição cultural centrada no prestígio do autor e na intangibilidade do sentido literal da palavra, e mais como uma estratégia de dúvida e certificação das mensagens escritas, encaradas na sua existência histórica, o que equivale a conferir o estatuto de dado cultural relevante à génese e à reprodução do texto, à variância que lhes é própria, à tecnologia da escrita, da confecção e conservação do suporte. Uma estratégia deste tipo conduz, frequentemente, a pôr em causa textos que serviam de indiscutível referência cultural; conduz igualmente a valorizar a variação introduzida no texto pela sua transmissão, em vez de a considerar inadmissível corrupção. Uma filologia destas tem certamente lugar em qualquer futuro que seja culto. Basta que os escritores continuem a escrever (e a ser lidos).

## NOTAS

1. "A obrigação da crítica textual é produzir um texto tão chegado quanto possível ao autógrafo (original)": esta frase de Paul Maas (Maas, 1960<sup>4</sup>, 5) resume as aspirações da crítica textual antiga, e a consciência que ela tem dos seus limites.

2. Embora não tenha decorrido tempo suficiente para testar a durabilidade dos papéis de fabrico moderno, admite-se que papéis baratos de produção industrializada, com incorporação de ingredientes químicos, podem ter uma vida muito curta, amarelecendo e tornando-se quebradiços ao fim de meio século. Papéis antigos ou fabricados por técnicas tradicionais, a partir de trapo ou fibras vegetais fortes, pouco batidos durante a manufatura e isentos de aditivos químicos, poderão ter uma duração ilimitada, em boas condições de conservação, isto é, protegidos do ar, da humidade, da luz e do calor (E.J. Labarre, Dictionary and Encyclopaedia of Paper and Paper-Making, Amsterdam, Swets & Zeitlinger, 1952, 1969<sup>2</sup>, 82-83). Sobre as técnicas de fabrico, ver Gaskell, 1972, 221-228.

3. Mas Pasquali (1974, 402) chama a atenção para "aquele que parece ser ainda hoje o Nestor dos autógrafos literários, o fragmento de um hino épico a Díónisos, publicado em um papiro de Tiflis, pertencente ainda ao século III [D.C.]".

4. Diz Aurelio Roncaglia (Roncaglia, 1975, 31-32): "Ricordiamo alcuni esemplari tra i piú notevoli. Un codice di Paolo Diacono (sec. VIII), conservato nella Biblioteca di Leningrado (F.v.I.N.7), é un idiografo, in cui sono autografe, oltre a una serie di correzioni, una dozzina di righe della lettera dedicatoria. Tra gli scritti compilati in ambienti monastici, dove piú facile era la conservazione, é autografo - come permettono di riconoscere le numerose correzione, imputabili, per il loro carattere interno, soltanto all'Autore - l'unico manoscritto superstite della cronaca che Richer de Saint-Rémi

compose negli anni (991-998) in cui Gerberto era arcivescovo di Reims; e lo sono parzialmente le opere d'Ademaro di Chabannes dell'Abbazia di San Marziale a Limoges (prima metà del sec. XI). Si conserva in autografo (Vat. Lat. 4922) il poema aulico sulla vita della contessa Matilde di Canossa, o meglio De principibus canusinis, composto verso il 1115 dal capellano Donizone. Abbiamo del pari (B.N. Paris, Lat. 5506+10913) lo originale quasi certamente autografo dell'importante Historia ecclesiastica d'Orderico Vitale (m.1142). In Italia, nel secolo successivo, é autografa la vivacissima cronaca di Salimbene de Adam di Parma (Vat. Lat. 7260).

Nel campo della lirica volgare, il primo canzoniere individuale di cui si possiede un originale (il Cod. Colombino 7.1.32 della Biblioteca Capitolare di Siviglia: idiografo, parzialmente autografo, comprendente oltre 400 componimenti) é quello del trevigiano Nicolò de' Rossi, compagno di studi di Cino da Pistoia (prima metà del sec.XIV); per di piú, lo stesso de' Rossi ci ha lasciato di sua mano un canzoniere collettivo (Vat. Barb. Lat. 3953), in cui a un'importante silloge di componimenti degli antichi lirici italiani, dai Siciliani agli Stilnovisti, accoda - autografi - una ottantina di componimenti suoi (quasi tutti presenti anche nel cod. Colombino). Una situazione in qualche modo simile é quella del canzoniere petrarchesco, di cui possediamo (nel Cod. Vat. Lat. 3195) l'originale, completo di tutte le rime, nella scelta, nell'ordine e nella forma in cui il poeta volle fissarle, trascritte in parte da Giovanni Malpighini di Ravenna, che lavorava come copista al servizio di Petrarca, in parte (dopo l'abbandono di Giovanni, nel 1367) dal Petrarca stesso, che tutte le rivide e continuó a lavorarvi sopra fino alla morte; e possediamo inoltre (nel Vat. Lat. 3196) un autografo parziale, costituito da fogli disparati contenente varie poesie in varie fasi d'elaborazione.

Di mano del Boccaccio possediamo parecchi manoscritti che sono copie di testi altrui (Orazio, Ovidio, Giovenale, Lucano, Plinio, Dante, ecc.); ma possediamo anche due esemplari d'opere sue: il Teseida (Firenze, Laur. Acquisti e doni 325) e lo

stesso Decameron (Berlin, Preussische Staatbibliothek, Hamilton 90: riconosciuto autografo dopo molte discussioni).

Per la poesia francese, sono idiografi due manoscritti (Paris, B.N. 22545 e 22546) contenenti le composizioni di Guillaume de Machaut (sec. XIV), e sono autografe almeno certe parti d'un manoscritto (Paris, B.N. 25458) contenente il canzoniere di Charles d'Orléans (1394-1465).

Passando alle letterature ibero-romanze, sono da ricordare diversi codici dotati d'un crisma d'ufficialità, perché provenienti dall'officina libraria reale, che ci conservano opere promosse dall'attività culturale del re Alfonso X il Savio (1221-1284): la parte piú antica della Primera Cronica general (Escorialense Y-i-2, che rappresenta un'edizione definitiva, curata dallo stesso sovrano), il Lapidario (Esc. I-4-16), il Libro de Acedrex, Dados e Tablas (Esc. j-T-16), il Libro complido en los Iudizios de las Estrellas (Madrid, B.N. 3065), le Cantigas de Santa Maria (Madrid, B.N. 10069, Esc. T-j-1 e b-j-2, Firenze, B.N. II.I.213).

5. Este processo é descrito de modo muito semelhante por Silvia Rizzo: "um sistema de transcrição muito difundido ainda na época humanística era aquele em que, para transcrever mais rapidamente ou para obter mais cópias contemporâneas, o exemplar dividido nos seus diversos fascículos era distribuído entre vários copistas, que trabalhavam simultaneamente" (Rizzo, 1973, 196).

6. Recorde-se, entre outras, a história da descoberta intermitente, que se arrastou até 1949, de autógrafos de James Boswell, alguns deles encontrados a servir de embrulho (Boswell's London Journal: 1762-1763, ed. Frederick A. Pottle, London, Heinemann, 1950, ix-xiii).

7. Na opinião de Roger Pierrot, antigo director do departamento de manuscritos da Biblioteca Nacional de Paris, a recolha e a concentração naquela biblioteca de colecções

de manuscritos de autores contemporâneos teve início com o exemplo de Victor Hugo, que em testamento legou à B.N. "todos os manuscritos, e tudo o que for encontrado escrito ou desenhado" de sua autoria (Pierrot, "Constitution, finalité, avenir des collections de manuscrits littéraires modernes depuis Victor Hugo", em **Grésillon-Werner**, 1985, 7-14).

8. Corpus Flaubertianum, ed. Giovanni Bonaccorso (I. Un Coeur Simple, Paris, Belles Lettres, 1983); James Joyce, Ulysses, ed. Hans Walter Gabler (N. York, Garland, 1984). A estas iniciativas juntaria a da Equipa Pessoa, de Lisboa, que no corrente ano de 1990 começa a publicar as suas edições: a primeira, preparada por Cleonice Berardinelli, é os Poemas de A'lvaro de Campos (Lisboa, Imprensa Nacional, 1990).

9. Gianfranco Contini, "Introduzione alle 'paperole'", Varianti e altra linguistica, Torino, Einaudi, 1970, 69-110; Carlos Reis e Maria do Rosário Milheiro, A construção da narrativa queirosiana. O espólio de Eca de Queirós, Lisboa, Imprensa Nacional, 1989; Ivo Castro, "A Tragédia da Rua das Flores ou a arte de editar os manuscritos autógrafos", Boletim de Filologia, XXVI, 1980/81.

10. "Chamamos idiógrafo um manuscrito que, ainda que não autógrafo, foi escrito por conta do autor e sob sua fiscalização directa" (Roncaglia, 1975, 28).

11. "O manuscrito de autor, procurado e analisado, parece ideia moderna. Louis Hay nota que as primeiras recolhas de manuscritos datam do romantismo alemão. [...] É durante o século XIX que os manuscritos de autor adquirem estatuto e reconhecimento social [...] Apesar da diferença entre os manuscritos antigos e os manuscritos modernos, destroços opostos a esboços, um mesmo gosto pelos vestígios da mão aproxima-os uns dos outros. Gosto, sem dúvida, romântico, pelas coisas do passado, exaltação do poeta genial mesmo nos mais ínfimos riscos" (Cerquiglini, 1989, 23-24).

12. Para uma visão geral, Gaskell (1972); para as principais obras, Pollard (1909), McKerrow (1939), Greg (1942).

13. Greg preocupava-se mais com as variantes acidentais que com as substantivas, as quais ficavam ao critério do editor, sem obrigação de seguir a lição do texto de base. Neste aspecto, Greg revela-se um lachmanniano ortodoxo. Esquece-se geralmente que o lachmannianismo imperou não só na Europa continental, mas também na Inglaterra, até bem dentro do séc. XX. Paul Maas e Hermann Fraenkel foram professores em Oxford, Maas redigiu o artigo "Textual Criticism" para a Encyclopaedia Britannica. Greg, com o Calculus of Variants, de 1927, defende a estemática de modo tão formalizado (e infrutífero) como Dom Henri Quentin nos Essais de Critique Textuelle, do ano anterior: o alvo de ambos sendo constituído pelo movimento de cepticismo anti-lachmanniano lançado pela objecção de Bédier.

14. Bowers, 1962, 197-198, cit. por McGann, 1985, 20. Embora nesta discussão eu esteja a citar, quase sempre, pelas fontes, algumas das citações foram primeiro usadas por McGann e não é de mais admitir que foram por ele sugeridas, a par de algumas das ideias expostas.

15. "O uso acríptico da última edição dentro do período de vida do autor acha-se hoje, ou deveria achar-se, totalmente desacreditado, embora ainda possa ocorrer" (Bowers, em **Brack e Barnes**, 1969, 59).

16. Uma visão exageradamente simplificadora dos contornos das disciplinas auxiliares da crítica textual poderia levar à seguinte dicotomia: a crítica textual anglófona só se interessa por livros impressos, enquanto a crítica textual europeia (continental) cuida sobretudo de manuscritos. A vida é mais complicada que isto, naturalmente; não

obstante, a tradição da New Bibliography faz que a crítica textual moderna, tal como é praticada em Inglaterra e nos Estados Unidos, seja particularmente sensível à transformação do manuscrito em impresso, enquanto que a continental se caracteriza pela tónica colocada na análise dos manuscritos de autores do nosso tempo, ou seja a chamada manuscriptologia (Hay - Nagy, 1982; Grésillon - Werner, 1985; Tavani, 1985), disciplina que tem como ascendente a codicologia, que estuda o livro manuscrito clássico e medieval. A paternidade da codicologia foi assumida, há pouco mais de trinta anos, por Alphonse Dain. A manuscriptologia afirma-se tanto pelas análises laboratoriais dos materiais e dos processos escriptórios, como por uma colaboração muito estreita com a genética, a qual lhe oferece amplos horizontes funcionais, que abarcam até a estilística e a linguística.

A New Bibliography, sem perder o carácter originário de observação metódica da estrutura e da construção tipográfica do livro (Gaskell, 1972), tem evoluído para preocupações próprias da história cultural, como denota a recente e englobante definição de D.F. McKenzie: "É a única disciplina que consistentemente estuda a composição, estrutura formal e transmissão de textos por parte de escritores, impressores e casas de edição; a sua distribuição através de diferentes comunidades por grossistas, retalhistas e professores; a sua colecção e classificação por bibliotecários; a sua significação para, e a sua regeneração criativa por parte de, os leitores" (McKenzie, 1986, 4). Não é difícil reconhecer neste inventário de preocupações muitas semelhanças com certas linhas de investigação desenvolvidas na Europa: a história da edição e da comercialização do livro, (da escola de Henri-Jean Martin), a história das colecções de manuscritos, especialidade, por exemplo, de Manuel Díaz y Díaz, as teorias da recepção, etc. É no entanto notável a impermeabilidade dos bibliógrafos e críticos textuais anglo-saxónicos, com raras excepções como a de McGann, aos trabalhos paralelos aos seus, publicados em outras línguas. É uma raridade a publicação recente, indiciadora talvez de mais intensos intercâmbios, na revista de

Bowers e Tanselle, Studies in Bibliography (41, 1988, 64-76) de um artigo de Louis Hay: "Does 'Text' exist?", que já tinha sido publicado em Poétique, 62, 1985.

Em compensação, regista-se na Europa uma certa divulgação dos princípios e métodos da New Bibliography: o professor australiano Wallace Kirsop publicou em França, em 1970, um pequeno livro pioneiro, intitulado Bibliographie Matérielle et Critique Textuelle, com aplicações à literatura clássica francesa, lançando a tradução "bibliografia material", muito preferível a "textologia", que foi proposta por Roger Laufer na sua muito divulgada Introduction à la Textologie, de 1972, em que sugere enganadoramente a existência de uma nova disciplina autonomizada onde se podem reconhecer áreas científicas já bem conhecidas e exploradas. Apesar de afirmar que "a bibliografia material, fundamento de um saber concreto sobre os livros, é a verdadeira ciência auxiliar da textologia" (Laufer, 1972, 10), não oferece qualquer dúvida que o livro de Laufer, se fosse traduzido para inglês, veria o seu título verter "textologia" como "bibliografia". O conteúdo do livro, de facto, nada conta que não seja, para um anglo-saxão, puramente bibliográfico, bastando comparar o seu índice com o de Gaskell, 1972, ou a definição acima transcrita de McKenzie com a seguinte declaração preambular de Laufer: "A textologia estuda as condições gerais de existência dos textos. (...) A textologia esforça-se por assegurar a boa transmissão de certas mensagens. Faz parte das ciências da comunicação, como a filologia clássica e medieval, de que se distingue por uma extensão menor (incidindo sobre textos melhor conservados e culturalmente mais próximos), por um desenvolvimento modesto (a filologia clássica acumula o saber de muitos séculos), mas por uma abertura maior a um problema de hoje: a transformação ligada aos meios de comunicação de massa, o questionamento da tipografia e da escrita" (Laufer, 1972, 5). Quer isto dizer, em linguagem que teve a sua actualidade, que a "textologia" cura da produção, existência e transmissão, por vezes em situação de massa, de textos modernos que foram publicados ("A textologia...apenas se aplica a textos já tipográficos ou pelo menos pré-tipográficos", Laufer, 1972, 9).

Havendo para tudo isto campos disciplinares claramente estabelecidos e providos de vastíssima bibliografia, vê-se mal a vantagem de abordar o mesmo tipo de problemas a partir de terminologias que só formalmente são inovadoras. Mas que fazem escola, como se vê pela seguinte definição, de matiz ideológico: "A abordagem escolhida neste estudo não é linguística, mas textológica, no sentido de uma ciência da edição crítica de textos literários, ou seja, uma disciplina cujo objectivo é o estabelecimento de um texto que reflecta o mais fielmente possível a versão autorizada ou autêntica, através da sua evolução histórica, e que ponha em relevo os fenómenos corolários, tanto administrativos e comerciais como literários, que servem para situar o texto em questão dentro do seu contexto histórico, político e cultural" (Kurt Spang, "Hacia una terminología textológica coherente", Edición y anotación de textos del Siglo de Oro, Jesús Cañedo e Ignacio Arellano eds., Pamplona, Ediciones Universitarias de Navarra, 1987, 319-338).

17. "A script in the sense of true writing, as understood here,... is a representation of an utterance, of words that someone says or imagined to say" (Ong, 1982, 84). Não é fácil traduzir isto para português: "Escrever graficamente é representar uma emissão sonora, palavras faladas, ou que se pensa terem sido faladas, por alguém".

18. Na verdade este esquema não se encontra em Ong 1982, mas deve-se a Hodgkin 1986.

19. "The words 'literate' and 'literacy' refer to the individual ability or the social practice of reading and writing. Their current meanings, however, are a relatively recent development. The noun is a neologism of late nineteenth century American origin; simultaneously the adjective was subjected to semantic shift. For most of its history, the word 'literate' was a synonym of 'literary', and to speak of a 'literate' person in English meant a man of letters, or a person of a literary turn of mind.

The invention of the noun and the shift of the adjective are of obvious historical interest. They occur some three hundred years after the words 'literate' and 'literacy' had been established in usage. These, however, meant both ignorance of literature and an inability to read or write. It was only at a time when mass illiteracy was being tackled and was crumbling, but when mass 'literacy' was not expected to produce 'literary' masses, that the new concepts began to circulate and spread. 'Literacy' and 'literate' were to express that new opposite of illiteracy which entailed an ability to read and write, but did not entail literary interests.

Similar neologisms appeared in French and German, but were there not based on such terms as écriture or littéraire, Schrift or literarish, but were derived from the word for alphabet, producing such new words as asalphabétisme, analphabétisme, alphabétisation in French, and Analphabetentum and Alphabetisierung in German." (Baumann, 1986, 17).

20. A invenção do aparo de metal é reivindicada por vários países, mas a sua produção industrial começou em Inglaterra cerca de 1829 (Whalley, 1975, 43).

21. Outros materiais, que não segmentos rejeitados, podem constituir o ante-texto: planos, citações, notas, textos preparatórios que só parcialmente vêm a ser aproveitados. É natural estes serem recuperados pelo crítico textual.

## BIBLIOGRAFIA

**Gerd Baumann**, ed.

1986 The Written Word. Literacy in Transition, Oxford, Clarendon Press.

**Joseph Bédier**

1928 "La Tradition Manuscrite du Lai de L'Ombre. Réflexions sur l'Art d'Editer les Anciens Textes", Romania, 54 (1928) 161-196, 321-356; reimpr. Paris, Champion, 1970.

CASTRO, Ivo. **Enquanto os escritores escreverem...** in: IX Congresso Internacional da Associação de Linguística e Filologia da América Latina. Campinas, 1990.

**Fredson Bowers**

1950 "Current Theories of Copy-Text, with an Illustration from Dryden", Modern Philology, 68 (1950), 19-36, reimpr. Brack e Barnes, eds., 59-72.

1962 "Some Principles for Scholarly Editions of Nineteenth- -Century American Authors", Studies in Bibliography, 17 (1964), 223-228, reimpr. Brack e Barnes, 194-201.

**O. M. Brack e W. Barnes, eds.**

1969 Bibliography and Textual Criticism, Chicago, University of Chicago Press.

**Bernard Cerquiglini**

1989 Éloge de la Variante. Histoire Critique de la Philologie, Paris, Seuil.

**H.J. Chaytor**

1945 From Script to Print. An Introduction to Medieval Vernacular Literatures, Cambridge, Heffer, 1945 (London, Sidgwick & Jackson, 1966).

**M.T. Clanchy**

1979 From Memory to Written Record (England, 1066-1307), Cambridge, Mass., Harvard University Press.

**CSE**

1977 "The Center for Scholarly Editions: an Introductory Statement", PMLA, 92/4, 1977, 583-597.

**Elizabeth Eisenstein**

1979 The Printing Press as an Agent of Change, Cambridge, C.U.P., (1980<sub>2</sub>).

**Philip Gaskell**

1972 A New Introduction to Bibliography, Oxford, Clarendon.

**Albertine Gaur**

1984 A History of Writing, London, British Library.

**Walter W. Greg**

1927 The Calculus of Variants. An Essay on Textual Criticism, Oxford, Clarendon Press.

CASTRO, Ivo. **Enquanto os escritores escreverem...** in: IX Congresso Internacional da Associação de Linguística e Filologia da América Latina. Campinas, 1990.

1942 The Editorial Problem in Shakespeare, Oxford (1950<sub>2</sub>).

1951 "The Rationale of Copy-Text", Studies in Bibliography, 3 (1950-51), 19-36; reimpr. The Collected Papers of Sir Walter W. Greg, Oxford, 1966, 374-391.

**Almuth Grésillon e M. Werner**, eds.

1985 Leçons d'Écriture. Ce que Disent les Manuscrits (en Hommage à Louis Hay). Paris, Minard.

**Louis Hay e Péter Nagy**, eds.

1982 Avant-Texte, Texte, Après-Texte, Paris, CNRS.

**Louis Hay**

1985 "La Naissance du Texte", em **Segala** ed.

**Adam Hodgkin**

1986 "New Technologies in Printing and Publishing: the Present of the Written Word", em **Baumann**, 151-169.

**James Joyce**

1984 Ulysses, ed. Hans Walter Gabler, New York, Garland, 3 vols.

**Wallace Kirsop**

1970 Bibliographie Matérielle et Critique Textuelle (vers une Collaboration), Paris, Lettres Modernes.

**Roger Laufer**

1972 Introduction à la Textologie (vérification, établissement, édition des textes), Paris, Larousse.

1987 "Édition Critique et Nouvelles Technologies", Trasmissione dei Testi a Stampa nel Periodo Moderno, II, G. Crapulli ed., Roma, Ateneo, 299-310.

**Paul Maas**

1927 Textkritik, Leipzig, Teubner, (1960<sub>4</sub>).

**Rita Marquilhas**

1988 O Original de Imprensa e a Normalização Gráfica no Século XVIII, tese de mestrado policopiada, Lisboa, Universidade de Lisboa.

CASTRO, Ivo. **Enquanto os escritores escreverem...** in: IX Congresso Internacional da Associação de Linguística e Filologia da América Latina. Campinas, 1990.

**Jerome J. McGann**

1983 A Critique of Modern Textual Criticism, Chicago-London, University of Chicago Press, (1985).

**D.F. McKenzie**

1986 Bibliography and the Sociology of Texts, London, British Library.

**Ronald B. McKerrow**

1927 An Introduction to Bibliography for Literary Students, Oxford, Clarendon.

1939 Prolegomena for the Oxford Shakespeare, Oxford.

**James McLaverty**

1984 "The Concept of Authorial Intention in Textual Criticism", The Library, 6.s., VI/2 (1984), 121-138.

**Walter J. Ong, S.J.**

1982 Orality and Literacy. The technologizing of the Word, London, Methuen.

**Giorgio Pasquali**

1952 Storia della Tradizione e Critica del Testo, Firenze, Le Monnier (Mondadori, 1974)

**Claude Pichois**

1985 "L'Auteur et ses Manuscrits: Hugo, Nerval, Baudelaire" em **Grésillon-Werner**, 15-21.

**Alfred W. Pollard**

1909 Shakespeare's Folios and Quartos, a Study in the Bibliography of Shakespeare's Plays, 1594-1685, London.

**Dom Henri Quentin**

1926 Essais de Critique Textuelle, Paris, Picard.

**Silvia Rizzo**

1973 Il Lessico Filologico degli Umanisti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

CASTRO, Ivo. **Enquanto os escritores escreverem...** in: IX Congresso Internacional da Associação de Linguística e Filologia da América Latina. Campinas, 1990.

**Aurelio Roncaglia**

1975 Principi e Applicazioni di Critica Testuale, Roma, Bulzoni.

**Amos Segala, ed.**

1985 Méthodologie et Pratique de l'Édition Critique des Textes Littéraires Contemporains (Collection Archives), Paris, Association Archives de la Littérature Latino- -Américaine, des Caraïbes et Africaine du XXe. Siècle, Cahier 8.

**George Steiner**

1985 "Books in an Age of Post-Literacy", Publishers Weekly, (Maio), 44-48.

**G. Thomas Tanselle**

1976 "The Editorial Problem of Final Authorial Intention", Studies in Bibliography, 29 (1976), 167-211; reimpr. em Tanselle, Selected Studies in Bibliography, Charlottesville, University Press of Virginia, 1979, 309-353.

1987 "Recent Editorial Discussion and the Central Questions of Editing: 1974-79", Studies in Bibliography, 34 (1981), 23-65; reimpr. em Tanselle, Textual Criticism since Greg. A chronicle: 1950-1985, Charlottesville, University Press of Virginia, 1987, 65-107.

**Giuseppe Tavani**

1985 "Méthodologie et Pratique de l'Édition Critique des Textes Littéraires Contemporains", em **Segala**, ed.

**Joyce Irene Whalley**

1975 Writing Implements and Accessories, London, David and Charles.