

LEODEGÁRIO A. DE
AZEVEDO FILHO

DEDALUS - Acervo - FFLCH-LE

801.95
A9871
e.2

Iniciacao em critica textual /



21300053560

INICIAÇÃO EM
CRÍTICA
TEXTUAL

Apresentação de Antonio Houaiss

*Jan/92
47087
e.1*

OBRA PUBLICADA EM CO-EDIÇÃO COM A
EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO - EDUSP

U. S. P. 47
FACULDADE DE FILOSOFIA, LE
E CIÊNCIAS HUMANAS
BIBLIOTECA DE LETRI

SBD-FFLCH-USP



210524

PRESENÇA
RIO DE JANEIRO
1987



6 - ETAPAS DE UMA EDIÇÃO CRÍTICA

Uma edição crítica apresenta momentos ou etapas específicas de operar, já aqui referidas e agora retomadas, para mais detido exame. São as seguintes, em ordem normal:

1ª) *Recensio*

Dá-se o nome de *recensio* ao levantamento preliminar de todos os dados e testemunhos existentes em relação a um texto, para a consequente análise de sua tradição ou transmissão, que pode ser direta ou indireta.

No primeiro caso, a obra se transmite a partir de manuscritos (autógrafos, idiógrafos ou apógrafos), de textos datilografados ou de textos impressos. As cópias, quando existem, sempre ajudam a reconstituir o texto, sobretudo quando o original se apresenta com lacunas em determinados pontos. Outras vezes, o autor considera, como definitiva, uma edição impressa e por ele revista, como no caso de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. E assim, com fundamento num texto-base, será possível proceder à edição crítica de uma obra, com minucioso registro de variantes encontradas.

No segundo caso, a transmissão se dá por citações ou traduções, ou mesmo por comentários, alusões, imitações, glosas ou paráfrases.

Naturalmente, a transmissão direta é que é a fundamental, mas não se pode minimizar a importância da tradição indireta, não raro muito útil ao estabelecimento crítico de um texto, como é o caso dos comentários feitos por Manuel de Faria e Sousa em sua edição da *Lírica de Camões*. Se, no texto estabelecido, Faria e Sousa fez emendas arbitrárias, como demonstramos em estudos anteriores, nos comentários o editor sempre

procedeu com muita isenção, fornecendo um conjunto de dados utilíssimos à crítica textual. Sirva como exemplo os comentários que fez ao poema assim iniciado: "Tão suave, tão fresca e tão fermosa". Tal poema é atribuído a Camões em PR-83, RH-45 e RI-53, e é dado como uma sextina ou como ode em algumas fontes, embora se trate de uma canção, segundo a tese sustentada por Emmanuel Pereira Filho no livro *Uma Forma Provençalesca na Lírica de Camões*, a partir exatamente dos citados comentários de Faria e Sousa. Com efeito, o *comiato* ou *envoi* do texto em causa, certamente eliminado pela censura religiosa da época, só foi revelado, e por tradição indireta, nos comentários do citado e discutido editor seiscentista, que nenhuma razão tinha para inventar mas forjar a informação, já que ele próprio incluiu o *comiato* no texto, publicando o poema entre as odes. Eis o *comiato*:

Amor isento a uns olhos me entregou,
Nos quais a Deos conheço.

Faria e Sousa, embora tenha incluído textos inautênticos no universo lírico atribuído a Camões, emendando abusivamente os versos, nunca deixou de ser naturalmente sincero nos comentários feitos. Pode ter sido ingênuo, mas não era desonesto, como alguns chegaram a admitir, a exemplo do ilustre editor A. J. da Costa Pimpão, pois em geral declarou quase todas as tropeias feitas aos versos do Poeta. E aqui Faria e Sousa informa ter encontrado, em manuscritos da época, o *comiato* acima transcrito, dado importantíssimo, que levou Emmanuel Pereira Filho a reconstituir o texto, estruturado à maneira provençal (Arnaut Daniel), conforme esquema seguido por Petrarca. Aliás, é singular a estrutura da canção, que não deve ser confundida com as demais canções petrarquianas ou camonianas. Na verdade, na obra de Petrarca, onde Camões foi colher o modelo, também só há uma canção desse tipo, como o próprio Faria e Sousa esclarece. E tal canção petrarquiana termina com um *comiato* de dois versos, como a de Camões:

Quanto il sol gira, Amor piú caro pegno,
Donna, di voi non have.

Não se pode, portanto, ajustar a única canção de Camões, que tem forma provençalesca, a exemplo da única canção de Petrarca, ao modelo

tradição
ou
transmissão
Direta

tradição
ou
transmissão
indireta

das demais canções petrarquianas ou camonianas. Ou seja: graças aos comentários de Faria e Sousa e, conseqüentemente, por tradição indireta, Emmanuel Pereira Filho provou que o modelo de Arnaut Daniel, seguido por Francesco Petrarca, foi adotado por Camões, em texto que a censura religiosa da época certamente mutilou, suprimindo o comiato, já que seria heresia conhecer Deus nos olhos de uma mulher profana. E tal esquema também aparece em Pietro Bembo, Luigi Groto e Alonso Perez, em todos com um remate de dois versos apenas. Como se vê, a tradição indireta pode prestar, subsidiariamente, relevantes serviços à reconstituição crítica de um texto. Mas não há dúvida de que, basicamente, a tradição direta é que vai ocupar o espaço central no estabelecimento crítico de um texto.

2ª) Collatio

A *collatio*, a partir de um exemplar de colação, que pode ser manuscrito ou impresso, consiste na análise comparativa de todos os manuscritos ou obras impressas, reunidos ou reunidas durante as atividades da *recensio*. No caso de *recensio* fechada, o arquétipo ou protótipo pode ser reconstituído em função da lei do predomínio numérico das variantes, centradas no cálculo estatístico das probabilidades e aplicada aos testemunhos de um *stemma codicum*, desde que não haja contaminação nos manuscritos. Ao contrário, tem-se a *recensio* aberta, se as fontes textuais se apresentam contaminadas, não se podendo assim reconstituir o arquétipo com base no predomínio numérico das variantes (*lectio plurimum codicum potior*). Aqui se impõe, naturalmente, o indispensável recurso ao princípio do *usus scribendi* do escritor e da época, logo associado ao critério da *lectio difficilior*, pois esta última é que vai explicar a origem da *lectio facilior*, e não o contrário. Ou seja: na *recensio* aberta, o texto só pode ser estabelecido pelos critérios internos do juízo crítico (*judicium*) e nunca por critérios quantitativos ou automáticos. Como é evidente, se a chamada lei do predomínio numérico das variantes se fundamenta em critério externo, os princípios do *usus scribendi* e da *lectio difficilior* são internos. Em suma, a *collatio* se faz a partir da *recensio*, que pode ser fechada ou aberta, daí decorrendo dois procedimentos técnicos perfeitamente diferenciados. No caso específico da lírica de Camões, aqui sempre trazida como exemplificação, em geral, a *recensio* se apresenta aberta, em face da contaminação existente na maior parte dos manuscritos, razão por que a imensa maioria dos textos atribuídos ao Poeta só pode ser estabe-

lecida à luz do juízo crítico, sempre apoiado no *usus scribendi* do Autor e da época e sempre com recursos ao critério da *lectio difficilior*.

Mas há também casos de *codex unicus* (ainda nos referimos à lírica de Camões) sempre que o texto aparece num só manuscrito, também aqui sendo estabelecido por juízo crítico, ao lado de casos em que se tem uma tradição manuscrita binária, igualmente resolvida à luz do juízo crítico, por serem adíforas as variantes encontradas.

Por fim, nos casos de tradição ternária, em que não se pode comprovar qualquer contaminação nas fontes manuscritas, será perfeitamente legítimo recorrer ao critério externo do predomínio numérico das variantes, associando-se o testemunho unido de dois códices (A e B) contra um que se isola (C), para o estabelecimento do texto. De tudo isso trataremos, em termos práticos, na parte final deste volume, reservado à aplicação da teoria aqui exposta. E mesmo na tradição ternária, se houver três lições diferentes entre si (variantes adíforas), a questão só pode ser resolvida por juízo crítico, como veremos em local próprio.

3ª) Eliminatio codicum descriptorum

O resultado natural da *collatio* é a eliminação de todos os testemunhos inúteis à reconstituição ou restauração do texto, por serem coincidentes, ou seja, reduplicadores de outros testemunhos já considerados. Com efeito, se um texto foi seguramente identificado como exemplar de cópia ou autógrafo, é claro que as cópias que a ele se igualam devem ser rejeitadas, por serem inúteis à fixação do texto. Na tradição impressa, em geral, é mais fácil determinar as edições reduplicadoras, ao contrário do que se verifica na tradição manuscrita, quando esta não parte diretamente de um autógrafo ou mesmo de um idiógrafo ou ainda de um apógrafo apenas. Em tal caso (*codices plurimi*), inicialmente, deve-se proceder à escolha de um exemplar de colação, que melhor possa refletir o original perdido. A tal manuscrito se pode dar o nome de arquétipo ou protótipo, na medida em que possa ser considerado o original das cópias existentes. Mas também se dá o nome de arquétipo ou protótipo a um texto ideal, resultante de reconstituição, quando não se pode indicar, entre os manuscritos existentes, um que realmente seja modelo dos demais. Sendo assim, o arquétipo ou protótipo, que aqui não se confunde com o original perdido, funciona como *codex interpositus*, real ou imaginário, situando-se entre a documentação manuscrita existente e o original perdido. Muitas

vezes, entretanto, será possível admitir, entre o arquétipo (real ou imaginário) e a documentação manuscrita conservada, a existência de vários subarquétipos, que também podem ser reais ou reconstituídos, e de que derivam famílias manuscritas diferenciadas por erros separativos e agrupadas por erros conjuntivos. No caso específico da África de Camões, sem qualquer autógrafo conhecido, de modo geral, torna-se desaconselhável eliminar um testemunho manuscrito, seja ele qual for, pois todos quase sempre são úteis à reconstituição ou restauração do texto. Algumas vezes, embora com cinco ou mais manuscritos, a tradição se torna basicamente binária ou ternária, pois há manuscritos diretamente derivados de outros. Assim, é muito freqüente a presença de subarquétipos na África camoniana.

4ª) *Stemma codicum*

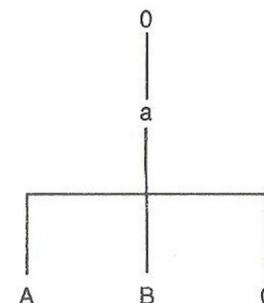
A rigor, as três etapas acima indicadas podem ser consideradas como momentos diferenciados da própria *recensio*, cujo resultado será a distribuição estemática dos testemunhos textuais numa árvore genealógica (*stemma codicum*), capaz de revelar a relação de parentesco existente entre os manuscritos trazidos à colação, além de indicar o modo de sua transmissão histórica.

Dá-se o nome de estema (do latim: *stemma*), objeto de estudo da estemática, à representação, em árvore genealógica com a raiz para cima, das relações de derivação e de conexão encontradas entre um texto original e suas cópias. No caso, importa saber que a transmissão direta de um texto pode ser: vertical, horizontal, transversal ou, ainda, feita por contaminação. Ocorre transmissão vertical, quando um texto simplesmente deriva de outro; horizontal, quando um texto deriva de vários outros pertencentes à mesma família, em plano sincrônico; transversal, quando um texto deriva de outro texto de época diferente, ou seja, em plano diacrônico; e por contaminação, quando um texto apresenta interposições ou resulta de arranjo de lições procedentes de famílias diversificadas. Quando, na derivação de um texto, torna-se útil o recurso a comentários da época, a citações, a traduções ou mesmo a paráfrases, já vimos que a transmissão se diz indireta.

Para a constituição de uma árvore genealógica, antes de tudo, devem ser levados em conta os conceitos de *lacuna* e de *inovação* nos manuscritos. Há lacuna, quando o texto original se apresenta ilegível ou

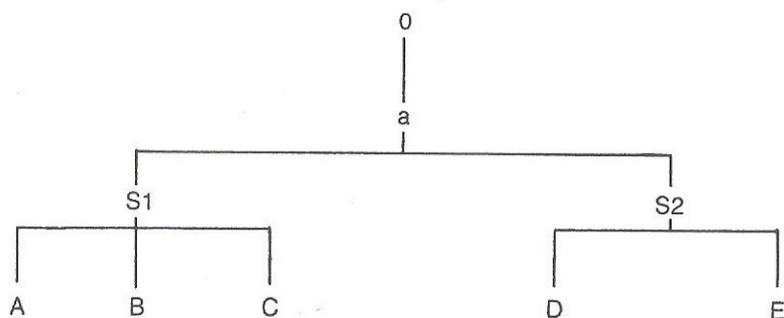
apagado em determinado ponto, por perfurações ou manchas, ficando parcialmente destruído. Como é evidente, as cópias que dele possam derivar vão apresentar uma lacuna ou uma inovação no citado ponto, deixando transparecer inequívoca relação de parentesco entre si. O ponto crítico em questão, considerado como um erro comum, tem efeito conjuntivo, unindo os apógrafos numa só família.

Assim, por exemplo:



Por outro lado, na transmissão de um texto, pode haver corruptelas graves (ou pouco freqüentes) e que se transmitem às cópias seguintes, também aqui ocorrendo clara relação de parentesco entre os manuscritos, que se agrupam numa só família, como no caso anterior. Os erros comuns, portanto, e não as concordâncias, é que vão assegurar o parentesco entre as cópias.

Por outro lado, na transmissão de um texto, há erros visivelmente separativos, que vão dividir os manuscritos em famílias diversificadas, pois existem em determinados testemunhos e não em outros. Vejamos um exemplo, com um arquétipo e dois subarquétipos:



No caso, em função de erros separativos, os manuscritos se distribuem em duas famílias, com ou sem erros conjuntivos. Por aqui se vê que os erros separativos também podem ter função conjuntiva, mas não o contrário, pois os erros conjuntivos não podem ter função separativa, evidentemente. Note-se ainda que, no *stemma codicum* acima dado, o valor dos testemunhos de S1 é equivalente ao valor dos testemunhos de S2, pouco importando que haja três manuscritos ligados a S1 e apenas dois ligados a S2. Ou seja: sendo binária a tradição, com dois subarquétipos, o texto só pode ser estabelecido por juízo crítico.

Realmente, quando há variantes alternativas, ressalvada a hipótese de qualquer variante do autor, é lógico que apenas uma delas deve ser autêntica, ficando a escolha por conta do juízo crítico do editor, que deverá recorrer ao *usus scribendi* do escritor e da época e ao critério da *lectio difficilior* para proceder a uma adequada seleção. No caso, fala-se de variantes adifóras ou igualmente admissíveis, abrindo-se a *recensio*, já que a escolha de uma determinada variante não pode obedecer ao critério externo ou automático. E isso se estende, naturalmente, aos casos de três ou mais variantes adifóras, sendo a tradição ternária ou múltipla.

Mas tais erros comuns (conjuntivos ou separativos) não devem ser confundidos com simples corruptelas habituais em cópias, mesmo quando os copistas agem de modo independente. Assim, o rigor de uma construção estemática será tanto mais sólido quanto maior for o número e a importância de erros comuns ou significativos encontrados nas diver-

sas cópias trazidas à colação. Em resumo, são erros conjuntivos os que aparecem em duas ou mais cópias, estabelecendo imediata conexão entre elas, pois seria improvável que dois ou mais copistas, trabalhando em locais ou em épocas diferentes, tivessem cometido o mesmo erro, agindo independentemente um do outro. Queremos dizer: dois ou mais copistas, trabalhando em locais ou em épocas diferentes, ou seja, agindo independentemente, não poderiam cometer o mesmo erro grave no mesmo ponto do texto. A propósito, os livros de crítica textual, a partir de Paul Maas, costumam apresentar o caso de dois testemunhos (A e B) com erros comuns de natureza conjuntiva. E aqui há três hipóteses para a distribuição dos manuscritos em suas relações de parentesco:



Na primeira hipótese, B deriva de A; na segunda, A deriva de B; e, na terceira, A e B derivam de um suposto antígrafo ou perdido exemplar de cópia, acima indicado pela letra X. Na primeira hipótese, B deve apresentar todos os erros de A, além de outros erros próprios, sempre possíveis. Na segunda, A é que deve apresentar todos os erros de B, além de outros erros próprios. Na terceira, A e B devem apresentar erros significativos comuns, derivados de X, além de possíveis erros próprios diferenciados. Com mais de dois testemunhos, as possibilidades teóricas se vão multiplicando quase infinitamente, num jogo hipotético que não vamos desenvolver aqui.

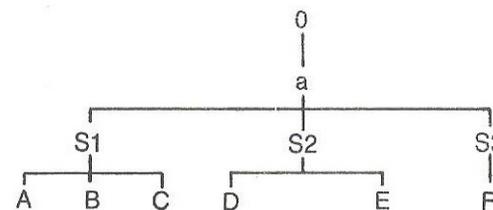
São erros separativos, como vimos, os que aparecem num determinado texto copiado e que não figuram em outro texto também copiado, claramente indicando independência entre os copistas. No caso, é preciso afastar a hipótese de que tais erros possam resultar de fácil correção, por simples conjectura, em cópias subseqüentes. Ou seja: uma possível correção introduzida num determinado ponto de um texto não se constitui em erro separativo, mas em simples emenda conjectural. Portanto, se os erros conjuntivos indicam uma relação de parentesco entre determinadas cópias, que se podem agrupar numa só família, os erros separativos, excluem qualquer relação de parentesco entre as cópias, indicando a existência de outra família.

Do que acima foi exposto, já se pode concluir que os erros conjuntivos, comuns a uma determinada tradição ou transmissão textual, postulam a existência de um arquétipo, que se interpõe (*codex interpositus*) entre o original perdido e os testemunhos existentes. Conseqüentemente, no arquétipo, que aqui não se confunde com a noção de original, se refletem os erros comuns encontrados nas cópias. E isso significa que a noção de arquétipo não exclui a noção de erro, podendo deixar de ser exata uma lição autêntica, já que o arquétipo contém o erro em estado potencial. Seja como for, uma família pode ser constituída em função de erros conjuntivos e diferenciada de outra ou de outras em função de erros separativos. Em geral, em cada família, há lições características ou peculiares, localizadas em pontos críticos relevantes, havendo em torno delas concordância ou não entre os manuscritos colacionados. A escolha de uma entre numerosas variantes características concorrentes vai depender da orientação do estema, orientação que decorre das conexões existentes dentro do seu próprio encadeamento, levando-se em conta o princípio do testemunho consensual. Uma lição característica ou peculiar, entretanto, pode ser apenas uma inovação inautêntica, no caso equivalente a erro, e entrando assim em conflito com a lição ou variante característica autêntica de outra ou de outras famílias unidas em torno do mesmo ponto crítico relevante. Em tal situação, pode ser eliminada a lição singular (*eliminatio lectionum singularium*), prevalecendo o critério externo do predomínio numérico das demais variantes, desde que a *recensio* seja fechada. Com efeito, a própria distribuição estemática vai impor a escolha de uma determinada variante majoritária, em textos não contaminados, por força do princípio de que *lectio plurium codicum potior*. Ao contrário disso, sobretudo a partir dos estudos teóricos de G. Pasquali, na chamada *recensio* aberta, o que se tem é uma constelação de testemunhos, não podendo a escolha de variantes ser orientada pelo estema, já que duas ou mais lições características se vão opor entre si, no mesmo plano ou nível. Em tal hipótese, a escolha da melhor lição, como já foi assinalado, não mais vai depender de critérios externos ou quantitativos, mas de critérios internos ou qualitativos, tais como o do *usus scribendi* e o da *lectio difficilior*, como base do próprio juízo crítico. E isso porque as lições concorrentes são adifóras ou igualmente admissíveis, em relação a elas não se podendo aplicar, automaticamente, a lei do predomínio numérico das variantes.

O *usus scribendi* está centrado na utilização estilística da língua pelo autor e nas formas lingüísticas de uma determinada época, enquanto a *lectio difficilior* vai explicar a origem da lição posterior, em geral banalizada ou trivializada, chamada assim *lectio faciliior*. Daí os princípios de que *lectio difficilior potior* e de que *lectio quae alterius originem explicat potior*, a despeito das exceções sempre possíveis.

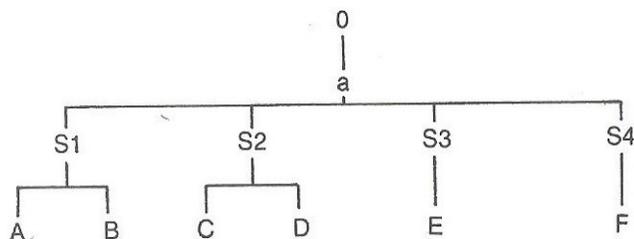
Como até aqui procuramos informar, a ausência de erros comuns ou significativos (conjuntivos e separativos) impede a rigorosa distribuição dos testemunhos em famílias capazes de serem incluídas num *stemma codicum* por suas conexões ou relações de parentescos, no caso depreendendo-se apenas uma constelação de testemunhos. E aqui, na ausência ou na impossibilidade de se construir uma árvore genealógica, dentro da qual se possa buscar a necessária orientação, a escolha de variantes só pode obedecer ao princípio da coerência, com base no juízo crítico do editor.

A estemática, portanto, assume um papel decisivo no estabelecimento crítico de um texto, razão por que será preciso ir além das noções preliminares acima dadas. Com efeito, numa árvore genealógica, em sua configuração sempre invertida, na parte baixa, são distribuídos os manuscritos existentes, conforme as relações de parentesco verificadas entre eles. Em geral, indica-se com letras maiúsculas do alfabeto latino os códices membranáceos (papiro ou papel) e com letras minúsculas, do mesmo alfabeto, os códices cartáceos (pergaminho). Em seguida, fazendo-se subir a árvore ao encontro de suas raízes, indicam-se os subarquétipos, quando existem ou podem ser admitidos, em geral com letras minúsculas do alfabeto grego, até chegar-se ao arquétipo ou suposto original perdido, indicado pela letra grega ômega. Mas tal convenção tem sido alterada por vários editores, muitas vezes por motivos práticos ou tipográficos. E nós próprios sugerimos a seguinte convenção:



No caso, a árvore genealógica representa uma tradição conservada em textos apógrafos com o original perdido ou não, sendo a seguinte a leitura do *stemma codicum*: texto com uma tradição conservada em seis manuscritos (A, B, C, D, E e F), distribuídos em três famílias em função de erros significativos (conjuntivos e separativos), que postulam a existência de três subarquetipos (S1, S2 e S3) derivados de um *codex interpositus* ou arquetipo ideal (a) situado entre original (O) e a documentação manuscrita existente.

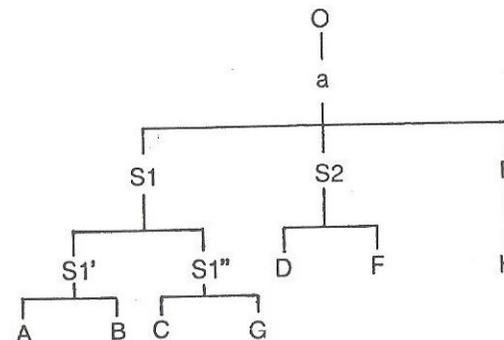
Na hipótese de haver um texto original autógrafo e várias cópias ou textos apógrafos, estando o original autógrafo comido por traças num determinado ponto, ou mesmo manchado ou parcialmente danificado, a reconstrução textual se fará pelas cópias distribuídas num *stemma codicum*, que devem apresentar a perdida lição do original, ou então lacunas ou inovações no citado ponto crítico. Assim, por exemplo:



No caso, entre a documentação manuscrita existente (A, B, C, D, E e F) e o original danificado, vai interpor-se um arquetipo ideal (a) a que se ligam quatro subarquetipos (S1, S2, S3 e S4), exatamente os que agrupam as quatro famílias manuscritas. Vamos admitir que, em S1, os manuscritos A e B apresentam igual lacuna; em S2, os manuscritos C e D apresentam a mesma lição característica; em S3, o manuscrito E apresenta a sua própria lição característica; em S4, o manuscrito F, separando-se dos demais, também apresenta a sua própria lição característica. Como é logo evidente, para a reconstrução do ponto lacunoso do original, de nada nos valem os manuscritos tardios que integram o primeiro subarquetipo. Assim, temos que trabalhar com os subarquetipos restantes, que entre si apresentam lições separativas, além do ponto crítico aqui referido. Portanto, para o estabelecimento do texto, deve prevalecer a lição so-

lidária de dois subarquetipos (sem importar que o segundo reúna dois manuscritos e o terceiro e o quarto só disponham de um códice) contra a lição isolada de um dos outros. Ou seja: a união de S3 e de S4 vai impor a sua lição conjunta à lição isolada de S2, pouco importante que S2 seja constituído de dois manuscritos, pois têm lição idêntica, assim como a união de S2 e S4 vai impor-se à lição isolada de S3 e a lição conjunta de S2 e S3 vai prevalecer sobre a lição isolada de S4.

Vejamos um caso mais objetivo, a partir dos estudos teóricos de R. Marichal, já aqui referidos, mas sem ficarmos adstritos à sua exemplificação, que se baseia no texto de *Lai de l'Ombre*, poema dos fins do século XII ou início do século XIII, conforme a fixação textual proposta por J. Bédier e contestada por Gaston Paris. Em nosso caso, a partir do citado exemplo, vamos supor a existência de oito manuscritos apógrafos (A, B, C, D, E, F, G e H) para um soneto de que se tenha perdido o original, a ser reconstruído em função de um *stemma codicum*. A distribuição dos manuscritos em árvore genealógica, com base em suas relações de parentesco, ou seja, com base na teoria dos erros comuns (conjuntivos e separativos), digamos que tenha oferecido a seguinte conclusão, como resultado da *recensio*:



Segundo a nossa convenção, O é o original perdido, que se pretende reconstituir, em termos aproximativos e nunca absolutos, pois o original é sempre inatingível; a representa o arquetipo ou protótipo ideal,

como *codex interpositus*, que se coloca entre o original perdido e a documentação manuscrita existente, com a interposição ainda de outros subarquétipos. Assim, S1, S1', S1" e S2 são subarquétipos primários e secundários e representam possíveis autógrafos ou exemplares de cópia também perdidos, sendo que S1, S2 e E são cópias diretas, as duas primeiras hipotéticas e a última existente como apógrafo. A possível existência de S1 e de S2 (subarquétipos primários), como a de S1' e S1" (subarquétipos secundários), é deduzida pela *collatio codicum* ou pelo confronto das lições encontradas nos textos dos manuscritos A, B, C e G, para S1, e D e F, para S2. O manuscrito H, cópia declarada e comprovada de E, com lições coincidentes, deve ser eliminado, por ser inútil à reconstituição do texto. Na hipótese, todos os manuscritos, com exceção de H, são úteis ao estabelecimento do texto, pois nenhum deles reproduz exatamente um dos outros, não lhes sendo possível aplicar o princípio da *eliminatio codicum descriptorum*, após a referida eliminação de H. Com efeito, os manuscritos que se encontram na parte baixa do *stemma codicum* só podem ser eliminados, como no caso de H, se ostentarem lições textuais coincidentes: ou já representadas em estágios superiores da árvore genealógica. Portanto, dentro das condições e das normas aqui estabelecidas, o texto do soneto pode ser fixado quase automaticamente, como vamos ver.

No primeiro verso, vamos admitir que as variantes se distribuam assim:

- 1) A e B; D e F; e E: . . do meu ser . .
- 2) C e G: . . do meu peito . .

O consenso de lições em três subarquétipos, com exceção de S1", em face da lei do predomínio numérico das variantes, determina a recusa imediata da variante encontrada em S1" (manuscritos C e G) e a consequente aceitação da primeira variante mencionada, por ser a única em condições de integrar o arquétipo, já que a *recensio* é fechada. Em C e G, houve clara inovação.

Os três versos restantes do primeiro quarteto, por hipótese, são iguais. Mas, no terceiro verso do segundo quarteto, admitamos que as variantes se distribuam assim:

- 1) A e B: . . mutilado . .
- 2) C e G; D e F; e E: . . esquecido . .

Portanto, integrará o arquétipo a variante encontrada nos manuscritos C e G; D e F; e E (. . esquecido. .), pois *lectio plurimum codicum potior*. No caso, a inovação aparece em S1' (manuscritos A e B), como má leitura do texto ou como preenchimento de possível lacuna no original.

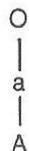
Sempre por hipótese, o primeiro terceto é igual em todos os manuscritos. Mas o último verso do segundo terceto, que finaliza o soneto, digamos que apresenta as seguintes variantes:

- 1) A: Meu coração ficou desesperado.
- 2) B: Meu coração está desesperado.
- 3) C e G: Meu coração ficou atormentado.
- 4) D e F: Meu coração parece atormentado.
- 5) E: Meu coração parece inconformado.

Pela orientação dada pelo *stemma codicum*, só pode integrar o arquétipo ou protótipo a variante encontrada em D e F: "Meu coração parece atormentado." Com efeito, o verbo . . ficou . . (A; C e G) é apenas a lição de S1, que B alterou para . . está . ., enquanto a lição . . parece . . (D e F; e E) é a lição de S2 e do próprio E. No caso, a lição solidária de dois testemunhos independentes (S2 e E) se impõe à lição isolada e singular de S1, aliás alterada em B. Por outro lado, a lição . . desesperado . . (A e B) só pode ser uma inovação de S1', como . . inconformado . . é uma inovação de E, prevalecendo assim a lição . . atormentado . . (C e G; e D e F), que está em S1 e em S2, como testemunhos independentes e solidários. Por não haver contaminação nos versos, a *recensio* é fechada e o texto se estabelece automaticamente. Ou seja: o *stemma codicum* apresenta três famílias (S1, S2 e E), de tal forma que a união (total ou parcial) de S1 e S2 contra E é dominante, como dominantes são as uniões de S1 e de E contra S2 ou de S2 e de E contra S1. A lei do predomínio numérico das variantes, na combinação de testemunhos independentes e solidários, orienta o *stemma codicum*. E o texto se reconstitui com base no cálculo estatístico das probabilidades.

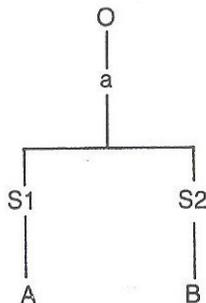
Em nossa edição dos sonetos de Camões, indicamos várias relações estemáticas, algumas das quais vão abaixo exemplificadas, em ordem crescente de complexidade:

1º exemplo: "Dai-me ùa le, Senhora, de querer-vos".
Eis a relação estemática:



O soneto apresenta três testemunhos quinhentistas de autoria camoniana incontroversa: M – 171; RH – 21 v.; e RI – 18. A sua transmissão é vertical, pois de A (*Cancioneiro de Madrid*, Ms. 12-26-8 / D-199, da Real Academia da História) passou para RH (*Rhythmas*, primeira edição, 1595), daí penetrando em RI (*Rimas*, segunda edição, 1598). Portanto, o soneto vem de apenas uma fonte manuscrita conhecida (A), que é o *Cancioneiro de Madrid*, fôlio 171, em nítido caso de *codex unicus*. No último capítulo deste volume, apresentaremos a edição crítica do soneto em causa.

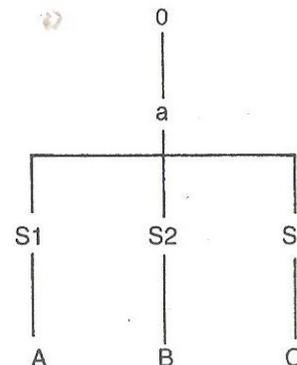
2º exemplo: "Amor, com a esperança já perdida".
Eis o *stemma codicum*:



Tradição conservada em dois manuscritos: A (*Cancioneiro de Cristóvão Borges*, fôlio 62 v.); e B (*Cancioneiro de Luís Franco Correa*, fôlio 126 v.). As variantes encontradas remetem a um arquétipo comum, que só pode ser reconstituído por juízo crítico, com apelo aos princípios

do *usus scribendi* e da *lectio difficilior*, pois a tradição é binária, com variantes adifóras, ou igualmente admissíveis, distribuídas em dois subarquétipos. A, por sua antigüidade, foi tomado como exemplar de colação, prevalecendo as suas lições sobre as lições de B, nos casos em que não foi possível recorrer à *selectio* das variantes por *usus scribendi* ou por *lectio difficilior*.

3º exemplo: "Apolo e as nove Musas, descartando".
Eis o *stemma codicum*:



Tradição conservada em três manuscritos: A (*Cancioneiro de Cristóvão Borges*, fôlio 60); B (*Cancioneiro de Luís Franco Correa*, fôlio 121); e C (*Cancioneiro de Madrid*, fôlio 173 v.). Por não haver comprovada contaminação entre os manuscritos, a reconstituição do arquétipo obedeceu ao critério do predomínio numérico das variantes, sendo fechada a *recensio*. Naturalmente, aqui se impõem os testemunhos combinados de dois manuscritos contra um que se isola, em três hipóteses:

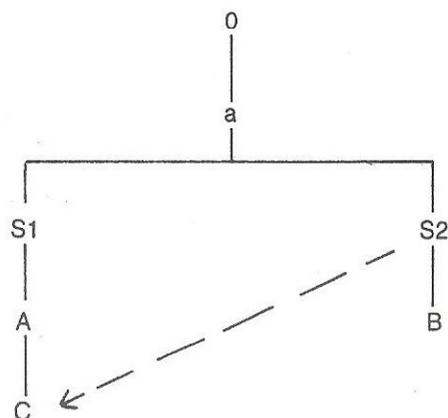
- a) A e B contra a lição isolada de C;
- b) A e C contra a lição isolada de B;
- c) B e C contra a lição isolada de A.

No caso, vale o princípio de que *lectio plurium codicum potior*, pois a tradição é ternária, sendo fechada a *recensio*. Na hipótese de serem diferentes entre si as lições de A, B e C, neste ou naquele verso, as variantes se tornam adifóras ou igualmente admissíveis. E a *selectio* só

pode ser feita por juízo crítico, sempre calcado nos princípios do *usus scribendi* e da *lectio difficilior*.

4º exemplo: "Esforço grande, igual ao pensamento".

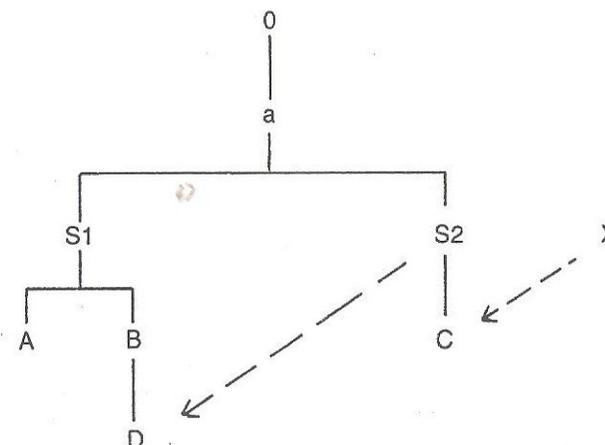
Eis o *stemma codicum*:



Tradição conservada em três manuscritos, sendo C (*Manuscrito Apenso* a um exemplar das *Rhythmas*, ed. de 1595, fôlio 14, pertencente à Biblioteca Nacional de Lisboa) cópia de A (*Cancioneiro de Cristóvão Borges*, fôlio 69 v.) contaminada com lições de B (*Cancioneiro de Luís Franco Correa*, fôlio 202). Basicamente, a tradição é binária, não havendo nenhuma possibilidade de estabelecer o texto em função da lei do predomínio numérico das variantes. Portanto, o soneto só pode ser fixado por juízo crítico, com *selectio* das variantes por *usus scribendi* ou por *lectio difficilior*. O texto de A foi tomado como exemplar de colação e como texto-base, por sua antigüidade.

5º exemplo: "Num bosque que das Ninfas se habitava".

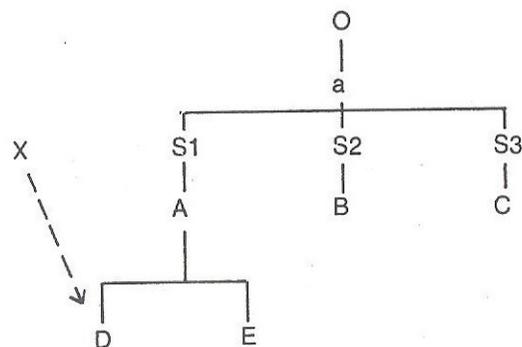
Eis o *stemma codicum*:



Tradição conservada em quatro manuscritos distribuídos, em função de erros separativos e conjuntivos, em duas famílias, cada uma remetendo a um subarquétipo. A primeira família é constituída, basicamente, de A (*Cancioneiro de Cristóvão Borges*, fôlio 3 v.) e de B (*Cancioneiro de Luís Franco Correa*, fôlio 126), sendo D (*Manuscrito Juromenha*, fôlio 41 v.) uma cópia de B, contaminada com lições do segundo subarquétipo (S2), onde a família se faz representar apenas por C (*Manuscrito 2209*, do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, fôlio 152), por sua vez com lições contaminadas por um *codex interpositus* (X). No fundo, a despeito da existência de quatro manuscritos, a tradição é binária. Portanto, o texto só pode ser estabelecido por juízo crítico, como o anterior. Justifica-se a presença de D no *stemma codicum* porque, de algum modo, as suas lições vão ajudar a reconstituir o arquétipo ideal.

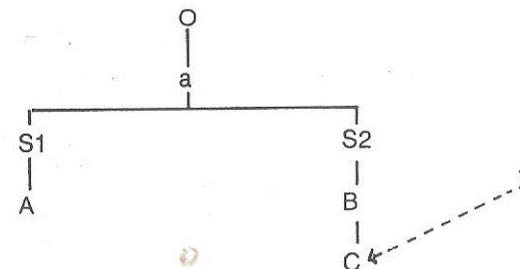
6º exemplo: "Está-se a primavera trasladando".

Eis o *stemma codicum*:



Tradição conservada por cinco testemunhos: A (*Cancioneiro de Luís Franco Correa*, fólio 124); B (*Cancioneiro de Luís Franco Correa*, fólio 9); C (*Cancioneiro de Madrid*, fólio 7); D (*Manuscrito 2209*, do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, fólio 155 v.); e E (*Manuscrito Juromenha*, fólio 101). No caso, por erros conjuntivos e separativos, os manuscritos se distribuem em três famílias, numa tradição ternária. As lições de D e E, embora ajudem a reconstituir o arquétipo ideal, descendem de A. As lições de B se apresentam contaminadas com as lições de C. Portanto, embora a tradição seja ternária, se há contaminação entre duas famílias, o texto só pode ser estabelecido por juízo crítico, não se podendo recorrer à lei do predomínio numérico das variantes. A *rescencio* é aberta. Note-se ainda que as lições de D se apresentam contaminadas pelas lições de um possível *codex interpositus*.

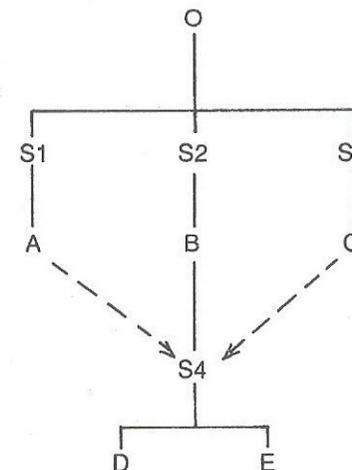
7º exemplo: "Quem quiser ver de Amor ãa excelência".



Tradição conservada por três manuscritos, sendo C (Ms. Apenso a uma edição das *Rhythmas*, 1595, pertencente à Biblioteca Nacional de Lisboa, fólhos 22 e 22v., que é cópia do texto de B (*Cancioneiro de Luís Franco Correa*, fólio 139 v.), e que se deixa contaminar por um *codex interpositus* (X). A tradição é binária, com um manuscrito contaminado, e o texto só pode ser estabelecido por juízo crítico. A é igual a CrB-24.

8º exemplo: "Se algũa hora em vós a piedade".

Eis o *stemma codicum*:



Tradição conservada por cinco manuscritos, basicamente constituída por três subarquétipos: A (*Cancioneiro de Cristóvão Borges*, fólio 2); B (*Cancioneiro de Luís Franco Correa*, fólio 129 v.); e C (*Cancioneiro de*

Madrid, fôlio 11). As lições de D (*Manuscrito 2209*, do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, fôlio 150 v.) e de E (*Cancioneiro de Corte e de Mag-nates*, fôlio 217 v.) se apresentam contaminadas e só figuram no *stemma codicum* porque ajudam a reconstituir o arquétipo ideal. No caso, abstraíndo-se as lições contaminadas de D e de E, será possível estabelecer o texto em função dos três testemunhos básicos :A, B e C, em tradição ternária. Havendo variantes adiaforas, a *selectio* só pode ser feita por *usus scribendi* ou por *lectio difficilior*.

No último capítulo deste volume, como aplicação da teoria aqui desenvolvida, apresentaremos o estabelecimento crítico de cinco sonetos de Camões. E passemos à etapa seguinte, tão importante quanto as anteriores, pois não teria fim o exame de questões estemáticas teóricas.

5ª) *Emendatio*

A *emendatio* é a etapa seguinte nas tarefas de fixação crítica de um texto. Como é evidente, só se deve emendar aquilo que for comprovadamente erro, deslize ou gritante contra-senso. Quando um texto é corrigido em função da lei do predomínio numérico das variantes, estando os manuscritos dispostos num *stemma codicum*, fala-se em *emendatio ope codicum*. Ao contrário, quando um texto é corrigido por conjectura, fala-se em *emendatio ope conjecturae* (ou *divinatio*), operação extremamente delicada, pois vai depender do juízo crítico do editor, em face das condições lingüísticas e culturais da época em que o texto foi escrito, como já vimos.

Sobretudo em relação ao primeiro caso, a crítica textual tem seguido alguns preceitos gerais, herdados da tradição clássica, embora todos apresentem notáveis exceções históricas. Vejamos os principais:

a) *Lectio antiquior potior*, ou seja, a lição mais antiga é a preferível. Tal princípio também se aplica à *recensio* aberta.

b) *Lectio melioris codicis potior*, ou seja, a lição do melhor códice é a preferível. Tal princípio também se aplica à *recensio* aberta.

c) *Lectio plurium codicum potior*, ou seja, a lição do maior número de códices é a preferível. Tal princípio só se aplica à *recensio* fechada.

d) *Lectio difficilior potior*, ou seja, a lição mais difícil é a preferível. Tal princípio também se aplica à *recensio* aberta, para a seleção de variantes.

e) *Lectio brevior potior*, ou seja, a lição mais breve é a preferível. Princípio igualmente aplicável aos casos de *recensio* aberta.

f) *Lectio quae alterius originem explicat potior*, ou seja, a lição que explica a origem de outra é a preferível. Princípio igualmente aplicável aos casos de *recensio* aberta.

g) *Eliminatio lectionum singularium*, ou seja, deve-se eliminar a lição singular ou isolada, a não ser que se constitua em caso de *lectio difficilior*.

Tudo isso, é claro, em função da busca da melhor lição: *lectio melior potior*, ou seja, a melhor lição é a preferível. A propósito, consulte-se o artigo "Ligeiras observações sobre a tipologia dos erros ou variantes em crítica textual", de Celso Cunha, citado na *Bibliografia*.

Em relação ao segundo caso, nenhuma emenda conjectural deve ser feita, sem que antes se esgotem os recursos subsidiários oferecidos pela Paleografia, pela Escripologia, pela Diplomática, pela Grafemática e pela Codicologia. Aqui, como em tudo, vai importar muito a formação científico-biológica do editor, sempre aliada aos critérios do *usus scribendi* e da *lectio difficilior*, além do permanente apelo aos princípios gerais da Psicologia da Cópia. Nesse sentido, os filólogos clássicos geralmente indicam cinco etapas preliminares para a crítica conjectural:

a) *Interpungere*, ou seja, pontuar adequadamente um texto sem pontuação ou com escassa e insuficiente pontuação, tarefa muito mais complexa do que se pensa à primeira vista.

b) *Mutare*, ou seja, corrigir a troca de letras, responsável pela formação de palavras sem sentido.

c) *Transponere*, ou seja, dispor as palavras noutra ordem, mais coerente com o sentido do texto, com a língua da época e com o estilo do autor, corrigindo-se assim possíveis alterações feitas por copistas desatentos ou pouco aplicados.

d) *Delere*, ou seja, apagar ou suprimir palavras que aparecem no texto por interpolações prováveis de copistas inovadores.

e) *Supplere*, ou seja, completar possíveis lacunas que aparecem num texto, geralmente motivadas por desatenção dos copistas.

Em suma, a *emendatio* é tarefa de máxima importância em crítica textual e se faz não apenas em função de um *stemma codicum*, que orienta o estabelecimento crítico do texto, mas também por conjectura, em casos especiais ou extremos. Portanto, ela tanto pode ser objetiva, como pode ser subjetiva. Mas apenas será lícito recorrer ao segundo caso, depois de esgotados todos os recursos oferecidos pela Crítica Textual para a correção objetiva de um texto, como se pode ver no livro clássico de Louis

Havet (*Manuel de critique verbale*) e na obra mais recente de Vinton A. Dearing (*A Manual of Textual Analysis*), ambos relacionados na *Bibliografia* deste volume.

6ª) Apresentação do texto crítico

Concluídas as etapas anteriores (*recensio, collatio, emendatio*), a apresentação do texto crítico, em geral, subdivide-se em duas partes: uma "Introdução" e o "Texto" propriamente dito, que se faz seguir de aparato crítico.

Na primeira parte, o editor deve fornecer ao leitor todos os elementos históricos e metodológicos relacionados com o autor, com a época e com a obra, tais como: informação bio-bibliográfica, tradição manuscrita, tradição impressa, análise de critérios anteriores, método adotado, abreviaturas utilizadas, normas de transcrição textual. Em poucas palavras, todos os elementos históricos e todos os elementos especificamente metodológicos ligados às tarefas da *recensio*, da *collatio* e da *emendatio*. Em algumas edições, abre-se também importante espaço para uma apreciação literária da obra, após o estabelecimento crítico do texto.

Na segunda parte, depois da apresentação do texto criticamente estabelecido, vem o chamado *aparato crítico*, com indicação preliminar das fontes manuscritas e impressas, a genealogia do texto, o elenco das variantes na tradição manuscrita e na tradição impressa, a tradição indireta, notas, comentários, *fac-similes*, glossário, índices e bibliografia.

Há vários ensaios especializados que buscam sistematizar as normas utilizadas na apresentação de um texto criticamente estabelecido, como se pode ver nos livros *Textos Medievais Portugueses e seus Problemas*, de Serafim da Silva Neto; *Elementos de Bibliologia*, de Antônio Houaiss; e *Introdução à Edótica*, de Segismundo Spina. Mas tais normas conquanto apresentem sempre um denominador comum, variam de editor para editor, não raro em função do próprio texto a ser estabelecido e de seus problemas específicos,

Como exemplo, vamos transcrever aqui as normas que utilizamos em nossa edição de *As cantigas de Pero Meogo*, jogral galego-português do século XIII:

- a) Eliminação de particularidades gráficas sem qualquer valor fonológico;
- b) Desenvolvimento de abreviaturas e de refrães;

c) Separação de vocábulos conglomerados e junção de elementos de um só vocábulo;

d) Uso de acentos idênticos ao do sistema atual;

e) Emprego de letras ramistas J e V no lugar de I e U;

f) Uso do hífen na ligação de pronomes átonos a formas verbais. O mesmo na ligação do artigo *el* à palavra *Rey*;

g) Emprego de apóstrofo para indicar elisão vocálica, bem assim a perda do *-s*, ou do *-r*, quando assimilados à consoante *l*;

h) Uso adequado de sinais de pontuação, conforme a sintaxe do texto;

i) Emprego do *i* com valor de vogal e do *y* com valor de semivogal;

j) Emprego da vogal átona final *-o* com valor de *-u*, por uniformização ortográfica, inexistente na época, quando então se grafava *-o* ou *-u*, em determinados casos;

l) Emprego do *-n* para indicar a nasalidade final, e do *-m-ou-n-* para indicar nasalidade medial;

m) Supressão da letra *h-* em: *hi, hu, hir*;

n) Ausência de apóstrofo nas combinações: *do, da, eno, ena, no, na*, por ser de uso desnecessário;

o) Emprego de letra minúscula no início de cada verso e maiúscula nos casos exigidos pela moderna ortografia e pelas normas gramaticais;

p) Uso de colchetes para indicar qualquer restauração, por acréscimo, devidamente explicada no aparato crítico, e de parênteses para indicar qualquer caso de supressão de elementos no texto, exceto quando se tratar de evidente engano do copista, devidamente explicado no aparato crítico;

q) Qualquer correção sempre se fará mediante um estudo crítico-comparativo dos manuscritos;

r) Aplicação do seguinte esquema de análise em relação ao texto de cada cantiga: 1. Versificação; 2. Indicação dos manuscritos; 3. Variantes dos manuscritos; 4. Leitura crítica, compreendendo: a) pontuação e b) crítica geral do texto impresso; 5. Sentido geral do texto;

s) Outras particularidades serão indicadas no aparato crítico de cada cantiga.

Em seguida, vejamos as normas que estabelecemos para a nossa edição da *Lírica de Camões*, a que o leitor deve recorrer, para inteira compreensão da parte prática deste volume;

Adaptação dos textos à ortografia atual, mas sempre com respeito às formas lingüísticas da época, que devem ficar intactas. No caso, será levado em conta:;

1º) Representação moderna dos ditongos nasais, justificando-se qualquer exceção;

2º) Grafia com *-i* ou com *-u* das semivogais dos ditongos, com exceção de *ceos* e *Deos*, além das formas verbais dos verbos da segunda conjugação, na terceira pessoa do singular do pretérito perfeito do indicativo, por motivos fonéticos;

3º) Emprego do *h* conforme o uso moderno;

4º) Substituição de *y* por *i*;

5º) Simplificação das consoantes geminadas ou dobradas, com exceção de *-rr-* e *-ss-*;

6º) Fusão de duas vogais iguais numa só, quando não indiquem possível hiato na pronúncia da época;

7º) Emprego do til nos casos em que é hoje utilizado;

8º) Uso do *-m-* ou do *-n-* para indicar nasalidade medial, e do *-m* para indicar nasalidade final;

9º) Emprego das letras *j* e *v* no lugar de *i* e *u* com valor de consoante;

10º) Emprego do apóstrofo para indicar certos casos de elisão vocálica;

11º) Redução de *sc-* inicial a *c-*;

12º) Regularização do uso de maiúsculas, de acentos (só os indicadores de tonicidade), de hífen e de apóstrofo;

13º) Uso do trema em casos de diérese obrigatória;

14º) Conservação de certas oscilações gráficas, do tipo *-sc-* ou *-c-* mediais, em respeito à possível pronúncia da época: */s/*, como em *crescer* e *crecer*;

15º) Respeito a tudo o que for sabidamente típico da prosódia da época, para correta acentuação dos vocábulos;

16º) Uso moderado de sinais de pontuação, conforme o critério sintático;

17º) Desenvolvimento de abreviaturas;

18º) Separação de vocábulos conglomerados e junção de partes separadas do mesmo vocábulo;

19º) Uso de colchetes para indicar qualquer restauração por acréscimo, devidamente explicada, e de parênteses para indicar qualquer

caso de supressão de elementos no texto, exceto quando se tratar de evidente erro manuscrito ou impresso, devidamente apontado;

20º) Qualquer correção se fará mediante um estudo crítico-comparativo dos manuscritos e dos textos impressos.

Quanto à bibliografia, que integra a parte final de uma edição crítica, de modo geral, deve ser apresentada de acordo com as normas da ABNT, bem exemplificadas por Mário Camarinha da Silva no artigo "Normas de Editoração de Textos", publicado no primeiro número da *Revista Brasileira de Língua e Literatura*, primeiro semestre de 1979, p. 70-72. Por fim, uma edição crítica pode ser enriquecida com *Índices especiais* e gráficos, além do indispensável *sumário*.