

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA - UESB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E SOCIEDADE

MARINÊS DE JESUS ROCHA

**HISTÓRIA CRÍTICA DA FILOGIA E MEMÓRIA DISCIPLINAR:
COSTUMES DOUTRINAIS E PRÁTICAS FILOLÓGICAS EM LÍNGUA
PORTUGUESA**

VITÓRIA DA CONQUISTA - BA
MAIO DE 2020

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA - UESB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E SOCIEDADE

MARINÊS DE JESUS ROCHA

**HISTÓRIA CRÍTICA DA FILOGIA E MEMÓRIA DISCIPLINAR:
COSTUMES DOUTRINAIS E PRÁTICAS FILOLÓGICAS EM LÍNGUA
PORTUGUESA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Doutora em Memória: Linguagem e Sociedade.

Área: Multidisciplinaridade da Memória.

Linha de Pesquisa: Memória, Discursos e Narrativas.

Orientador: Prof. Dr. Marcello Moreira.

VITÓRIA DA CONQUISTA - BA
MAIO DE 2020

Rocha, Marinês de Jesus.

R574h

História crítica da filologia e memória disciplinar: costumes doutrinários e práticas filológicas em língua portuguesa. / Marinês de Jesus Rocha – Vitória da Conquista, 2020.
226f.

Orientador: Marcello Moreira.

Tese (Doutorado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Vitória da Conquista, 2020.

Inclui referência: F. 215 - 226.

1. Filologia Portuguesa - Historiografia. 2. Fontes primeiras. 3. Lachmannismo. 4. Paradigma filológico. I. Moreira, Marcello. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós- Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. III. T.

CDD: 469.09

Catálogo na fonte: Juliana Teixeira de Assunção – CRB 5/1890
UESB – Campus Vitória da Conquista - BA

Título em inglês: Critical History of Philology and Disciplinary Memory: Doctrinal Customs and Philological Practices in Portuguese.

Palavras-chave em inglês: Portuguese Philology; First sources; Lachmannism; Historiography; Philological paradigm.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória

Titulação: Doutora em Memória: Linguagem e Sociedade.

Banca examinadora: Prof. Dr. Marcello Moreira (presidente); Profa. Dra. Edvania Gomes da Silva (titular); Profa. Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva (titular); Profa. Dra. Sheila Moura Hue (titular); Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz (titular).

Data da Defesa: 11 de maio de 2020.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

MARINÊS DE JESUS ROCHA

**HISTÓRIA CRÍTICA DA FILOGIA E MEMÓRIA DISCIPLINAR:
COSTUMES DOUTRINAIS E PRÁTICAS FILOLÓGICAS EM LÍNGUA
PORTUGUESA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Doutora em Memória: Linguagem e Sociedade.

Data da aprovação: 11 de maio de 2020.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcello Moreira (Presidente)
Instituição: UESB

Ass.:



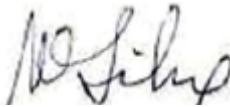
Profa. Dra. Edvania Gomes da Silva
Instituição: UESB

Ass.:



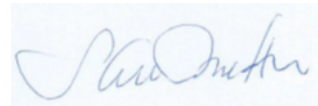
Profa. Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva
Instituição: UESB

Ass.:



Profa. Dra. Sheila Moura Hue
Instituição: UERJ

Ass.:



Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz
Instituição: UFBA

Ass.:



Dedico aos meus pais, Mário (*in memoriam*) e
Ermita.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus, que me concede vida e ilumina o meu caminho.

À Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia e ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

Às coordenadoras do Programa em Memória: Linguagem e Sociedade, Profa. Dra. Edvania Gomes da Silva e Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, pela bolsa concedida nos quatro anos de pesquisa.

Ao meu orientador, Marcello Moreira, pelos ensinamentos, conselhos e apoio. O professor Marcello é inspiração de pesquisador e crítico nos estudos sobre edição e historiografia.

Às Professoras Dra. Edvania Gomes da Silva e Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva, pelas preciosas correções e sugestões no exame de qualificação.

Aos membros da banca de defesa, Profa. Dra. Sheila Moura Hue, Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz (UFBA), Profa. Dra. Edvania Gomes da Silva (UESB) e Profa. Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva (UESB), pela disponibilidade em ler esta tese.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, pelos valiosos ensinamentos.

Às secretárias do Programa de Pós-graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, pela eficiência no atendimento e atenção dedicada.

Aos colegas de turma de doutorado de 2016, pela amizade.

Aos meus familiares, especialmente aos meus pais, Mário (*in memoriam*) e Ermita, pelo amor e incentivo desde o início dos meus estudos. Aos meus irmãos, Fabiana, Romário, Anelita e Ivanete, meus amigos de todas as horas.

Aos colegas e amigos, Estácio Moreira, Elton Quadros, Carla Marson, Leda Bazzo, Pollyana Lima, Maycon Marinho, Flávia David, Raelton Munizo, Luzia Pinto e Milena Pereira.

Aos amigos Welder Moraes, Edinilson Dias e Jamyle Fernandes, pelo apoio.

Aos grupos “Arquivo Kronos” e “Bolsistas Capes”, pelas informações compartilhadas e momentos de descontração, companheiros virtuais na caminhada acadêmica.

A todos que, mencionados ou não aqui, contribuíram, de forma direta ou indireta, para que esse trabalho fosse produzido.

RESUMO

Este estudo expõe os resultados de pesquisa em nível de doutoramento, cujo objetivo foi produzir uma história de autores de estudos crítico-filológicos no mundo luso do século XIX. A produção de uma história da filologia portuguesa oitocentista se fez em confronto com os desenvolvimentos historiográficos do século XX, com o intuito de evidenciar a permanência de conceitos, categorias operacionais e procedimentos metodológicos entre os primeiros filólogos da língua portuguesa e o modo como às perspectivas críticas por eles adotadas tornam-se incontestáveis em estudos diversos até os nossos dias. Para a consecução dessa pesquisa, partiu-se da hipótese de que a filologia em língua portuguesa, desde as suas fontes primevas, raramente questiona a sua prática e função. Desse modo, o estudo ora apresentado é fruto de investigação de caráter bibliográfico, exploratório e descritivo dos principais estudos que tratam da edição, exame e interpretação de textos literários no contexto português do século XIX, bem como das atualizações das finalidades, concepções e metodologias aí presentes até os nossos dias. A leitura crítica dos estudos filológicos oitocentistas, em contraponto com as investigações sobre edição e historiografia, permitiu demonstrar, nesta tese, que os principais pesquisadores lusitanos dessa área fundaram uma prática, cujo intuito é a “restituição” do “texto original” ou do “texto genuíno”, que é repetida a cada nova proposta de análise e, tornaram-se fontes de autoridades do labor filológico entre nós. Essa prática e sua função tornaram-se incontestáveis no interior dessa disciplina de cunho histórico e resulta na redução da *movência* e da *variância* dos objetos apropriados pelos filólogos portugueses e brasileiros.

PALAVRAS-CHAVE: Filologia Portuguesa; Fontes Primevas; Lachmannismo; Historiografia; Paradigma filológico.

ABSTRACT

This study exposes the results of a doctoral research; whose objective was to produce a history of authors of critical-philological studies in the Portuguese world of the 19th century. The production of a history of 19th century Portuguese philology was done in contraposition to the historiographic developments of the 20th century, in order to highlight the permanence of concepts, operational categories and methodological procedures among the first philologists of the Portuguese language and the way critical perspectives adopted by them have become indisputable in various studies to this day. To carry out this research, we started from the hypothesis that philology in Portuguese, from its primeval sources, rarely questions its own practice and function. Thus, the research presented here is the result of a bibliographic, exploratory and descriptive investigation of the main studies dealing with the edition, examination and interpretation of literary texts in the Portuguese context of the 19th century, as well as updates on the purposes, concepts and methodologies that are, even today, present there. The critical reading of nineteenth-century philological studies, in contrast with the investigations on editing and historiography, allowed us to demonstrate that the main Portuguese researchers in this area founded a practice, whose aim is the "restitution" of the "original text" or "genuine text", which is repeated with each new analysis proposal and have become sources of philological work authorities among us. This philological practice and its function have become indisputable within this discipline of historical character and configures a mistake with impacts on the intelligibility of literary "texts".

KEY-WORDS: Portuguese Philology; First sources; Lachmannism; Historiography; Philological paradigm.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	111
2.	PARA UMA HISTÓRIA CRÍTICA DA FILOLOGIA EM LÍNGUA PORTUGUESA E DE SEUS COSTUMES DOUTRINAIS E PRÁTICAS	22
2.1.	Considerações iniciais	22
2.2.	Filologia portuguesa e historiografia.....	25
2.3.	Uma história dos autores de estudos críticos textuais portugueses	30
2.4.	Para uma nova história da filologia portuguesa e brasileira	37
2.5.	Fontes da filologia em língua portuguesa: desmaterialização de obras e obsessão pela “autoria”	47
2.6.	Fontes da filologia portuguesa: uma reflexão sobre a intencionalidade autoral a partir dos estudos pecheutianos	58
3.	HISTÓRIA DA FILOLOGIA PORTUGUESA: PARTE I - OS COSTUMES DOUTRINAIS E PRÁTICAS FILOLÓGICAS ENTRE 1878 E 1895.....	64
3.1.	Considerações iniciais	64
3.2.	A noção de <i>restitutio textus</i> no <i>Cancioneiro da Vaticana</i> : o original perdido e a reconstituição crítica	66
3.3.	As poesias de Sá de Miranda e a “versão definitiva”: uma análise da edição “crítica” de Carolina Michaelis de Vasconcellos	73
3.4.	Edição da obra de Antônio Prestes	99
3.5.	“O Texto de <i>Os Lusíadas</i> segundo as ideias do Snr. F. Gomes de Amorim”: problemas críticos segundo os filólogos oitocentistas.....	101
3.6.	Filologia portuguesa e tradições orais: a busca por versões primevas	108
3.7.	Entre Bernardim Ribeiro e Cristóvão Falcão: o <i>Cancioneiro De Ferrara</i> e a questão da autoria para os filólogos oitocentistas e seus seguidores.....	117
3.7.1.	Reprodução de lugares- comuns sobre a autoria no <i>Cancioneiro de Ferrara</i>	123
4.	HISTÓRIA DA FILOLOGIA PORTUGUESA: PARTE II - OS COSTUMES DOUTRINAIS E PRÁTICAS FILOLÓGICAS DE 1895 A 1922.....	132
4.1.	Considerações iniciais	132
4.2.	Recolha e edição do <i>Romanceiro</i> no mundo luso: o texto primevo e a construção da nacionalidade portuguesa	135
4.3.	Estudo e edição de textos antigos: a obsessão pelo texto original	143
4.4.	Efeitos da aplicação da ideia de <i>restitutio textus</i> nas edições do <i>Cancioneiro da Ajuda</i> 149	
4.4.1.	Apropriação de lugares - comuns críticos da edição michaelina.....	164
4.5.	A composição de biografias dos trovadores e personagens do <i>Cancioneiro de Resende</i> : os estudos de Anselmo Braamcamp Freire	172

4.6.	Problemas críticos na edição de textos antigos: os comentários produzidos pelos filólogos oitocentistas.....	184
4.7.	O <i>Cancioneiro Fernandes Tomás</i> e a autoria camoniana: a prática filológica oitocentista e a obsessão pelo autor.....	191
4.8.	O Conceito de filologia no século XIX e sua naturalização nos estudos críticos portugueses e brasileiros até o século XXI.....	204
4.8.1.	Apropriações dos lugares-comuns oitocentistas sobre a finalidade da crítica textual 207	
5.	CONCLUSÃO	211
	REFERÊNCIAS	215

1. INTRODUÇÃO

O estudo ora exposto constitui os resultados de pesquisa em nível de doutorado, produzido no âmbito do Programa de pós-graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia e, trata da história dos principais estudos críticos e filológicos no mundo lusófono, com o objetivo de compreender a reificação de conceitos, categorias operacionais e procedimentos metodológicos do século XIX ao XXI, em língua portuguesa. Objetivou-se pesquisar os principais autores de investigações crítico-textuais no mundo luso, para composição de uma história crítica da filologia, que demonstrasse os pressupostos quanto aos meios para se editar e publicar materiais os mais diversos pelos pesquisadores iniciantes dessa área. A junção de materiais sobre a prática filológica lusitana, na pesquisa aqui apresentada, se fez a partir do confronto com avanços historiográficos que tornam patente a “circularidade” dessa disciplina e a universalização de um método, o lachmannismo. Dessa maneira, objetivou-se estabelecer as fontes primordiais desse método no mundo lusófono, por meio de exame de cunho exploratório e bibliográfico das principais referências publicadas.

A finalidade da pesquisa de fontes do lachmannismo foi demonstrar como o costume e prática filológica oitocentistas impactaram os estudos a esse respeito que se produziram em Portugal e no Brasil, no século XX e, ainda impactam os que se produzem no XXI, pela apresentação de uma cronologia de autores e obras que evidencia a manutenção da atividade crítica e sua função. Por isso, os principais comentários, edições “críticas”, diplomáticas e resenhas dos filólogos oitocentistas, autoridades do labor crítico em língua portuguesa, são atualizados em distintas publicações até o século XXI. Assim sendo, partiu-se, nessa pesquisa, da hipótese de que a filologia praticada em Portugal e no Brasil pouco questiona a historicidade do método herdado dos escritos de Karl Lachmann e pratica de forma ampla a “transistoricização” de categorias e conceitos críticos e, empreendeu-se a crítica a essa universalização nos três capítulos principais que compõem a tese.

Entre filologia e história há um descompasso quanto às reflexões no interior das disciplinas e à maneira de se discutir as suas funções: aquela, desde os gregos, quando surgiu a noção de um discurso histórico, passou por mudanças, transformações, reestruturações em sua finalidade, como demonstra Dosse (2003),

ao historiar os diferentes modos como a história se apresentou e, sobretudo, constatar as modificações na finalidade da área do conhecimento em questão; ao passo que uma história desta, ou seja, das funções do pensamento filológico, estagnou em uma mesma ideia, ausência de renovações historiográficas que se evidencia aqui.

A existência de paradigmas que norteiam os filólogos torna o estudo e a descrição de cada tradição poética examinada padronizados e uniformes, por exemplo, sem vínculo com a necessidade de mudança nos meios de se dar a público cada material ou de se modificar as estratégias e proposições referentes à função das considerações produzidas. Isso permite, por exemplo, que sejam conhecidas as características da “literatura” mediévia, como a “movência”, a “variação” e a “instabilidade”, mas que tais características não levem além da constatação de uma diferença em relação às produções literárias que se iniciaram após a existência da escritura ou da imprensa.

Para a composição de uma história do fazer filológico em língua portuguesa partiu-se, sobretudo, das considerações presentes em *Critica Textualis* sobre a obsessão¹ da maioria dos filólogos portugueses e brasileiros pelo “texto autoral” e pela publicação de versões “genuínas” de produções literárias diversas. O estudo de Moreira (2011a) tornou-se uma antecipação daquilo que se expõe na investigação dos primeiros estudos críticos lusitanos: circularidade e repetição de procedimentos metodológicos. Pode-se pensar que o paralelo entre as produções dos filólogos primevos da língua portuguesa e os avanços historiográficos permitiria afirmar que aquelas se inserem nos casos, expostos por Moreira (2011a), de considerações que “desmaterializam” as tradições textuais que foram objeto de apropriação pela “acriticidade” que caracteriza cada publicação. A “desmaterialização” constitui a “separação dos códigos linguísticos dos códigos bibliográficos, assim como a separação dos códigos linguísticos dos aspectos performáticos ligados à atualização

¹ Ao historiar o método lachammiano e evidenciar os problemas referentes à universalização dos princípios e procedimentos defendidos, sobretudo, pelos filólogos fundadores do labor crítico no Brasil, Segismundo Spina e Leodegário de Azevedo Filho, Moreira (2011a) demonstra como há “obsessão” desses estudiosos e seus seguidores pela fixação do “texto genuíno”. Essa “obsessão” transitoriza a vinculação entre “autor” e “obra”, gerando problemas históricos quando da aplicação do método aos mais distintos materiais. Essa observação do estudioso mencionado é fundamental no tipo de inteligibilidade que se objetiva dar aos estudos críticos filológicos examinados nesta pesquisa, por isso, haverá necessidade de se repetir o termo ao longo da tese, com o intuito de se evidenciar, na análise de algumas das referências aqui discutidas, o anseio da maioria dos pesquisadores portugueses pelo estabelecimento linguístico do texto genuinamente autoral.

oralizada do texto” (MOREIRA, 2011a, p. 49), sendo, desse modo, uma das características principais dessa prática lusitana, que se iniciou no século XIX e ainda produz efeitos.

A atividade filológica “fragmentária”, pela reprodução de lugares-comuns², tornou-se patente nas principais referências lusitanas, como, por exemplo, em edições, comentários, opúsculos e em uma infinidade de investigações. Essas investigações permitiram constatar que a prática de edição e publicação de materiais que se pode depreender e que, muita vez, nos são apresentadas, já nos era conhecida pela leitura de manuais, publicados no Brasil, que formulam os passos que o filólogo, iniciante nessa área, deve dar para produzir edições “críticas”, como os de Segismundo Spina (1997) e Leodegário de Azevedo Filho (1987). Moreira (2011a) demonstra que esses manuais fundaram a prática filológica brasileira e tornaram-se indispensáveis para a quase totalidade daqueles que se propuseram a editar “textos” em língua portuguesa e evidencia a filiação desses livros aos trabalhos iniciais de Carolina Michaelis, Leite de Vasconcelos e Teófilo Braga, por exemplo.

A produção de uma pesquisa de cunho exploratório, bibliográfico e descritivo dos principais estudos referentes ao labor filológico e à edição de texto, centrada, sobretudo, no processo apresentado por cada filólogo para a publicação de objetos os mais distintos, por eles apropriados, para demonstração de unidade no pensar a esse respeito e nos procedimentos metodológicos, foi um dos resultados obtidos pela pesquisa aqui exposta. Assim sendo, a cronologia bibliográfica, aqui apresentada, uniu às investigações sobre o carácter circular desse conjunto de investigações oitocentistas, a crítica que lhe é necessária, de um ponto de vista dos avanços historiográficos³.

²Os lugares - comuns de que trata esta pesquisa constituem o conjunto de conceitos e categorias operacionais do método formulado por Karl Lachman e “a-historicamente” atualizados. Para os estudiosos filiados a essa perspectiva filológica, noções como a de “genuidade”, “originalidade”, “vontade do autor” e “fidedignidade” são centrais em quaisquer propostas de estudo e, por serem fundantes dessa prática, são repetidos e atualizados em cada nova proposta, sendo, portanto, definições de crítica textual e dos procedimentos que levam a bom termo o labor editorial.

³ O conceito de historiografia, conforme Malerba (2006), se vincula às reflexões e críticas sobre a escrita da história, suas funções sociais, impactos e efeitos, já que “o carácter auto-reflexivo do conhecimento histórico talvez seja o maior diferenciador da história no conjunto das ciências humanas” (MALERBA, 2006, p. 15). Partindo-se dessa vinculação entre produção histórica e reflexão crítica, demonstra-se aqui que, assim como há relação entre o fazer histórico e suas funções e a revisão de seus métodos e pressupostos, deveria haver modificações e autorreflexões na crítica textual, já que pertencente a esse campo do saber, uma vez que “devido a uma característica básica

Historiar a filologia portuguesa do século XIX, em seu conjunto, permite identificar o uso, por muitos filólogos, de conceitos e procedimentos que desprezam a *variação* de materiais partilhados em mais de uma versão, devido à seleção de apenas uma delas como portadora da “vontade autoral”. O conceito de “erro”, por exemplo, constitui umas das noções fundamentais para os iniciantes do lachmannismo em língua portuguesa. Moreira (2011b) evidencia, ao examinar os equívocos gerados pelo uso do preceito de *lectio difficilior*, pelos lachmannianos, que “a própria ideia da necessidade de restituição parte do pressuposto de que há apenas uma variante aceitável, o que leva o filólogo a associar todas as outras variantes à noção de ‘erro’” (MOREIRA, 2011b, p. 6). Essa sobredeterminação, no exame de diferentes objetos, pela ideia de “erro” e “erro evidente” é uma das características do conjunto de referências sobre crítica e edição de texto do século XIX. A questão da lição errônea ou correta, conforme o estudioso, parte da noção de escritor como “gênio”, cujas possibilidades de desvios da “norma” são mínimas ou ausentes. Desnecessário dizer que essa ideia do “autor perfeito” é uma das mais caras aos primeiros filólogos da língua portuguesa. O uso demasiado dos preceitos que identificam os “erros” pelos lachmannianos e, os “erros evidentes” pelos seguidores de Joseph Bédier, não se associa a uma definição dos termos, é o que adverte Moreira (2011b). O que, de fato, está pressuposto nos meios para se certificar e distinguir os “erros” em meios às lições corretas é a dependência da noção de “gênio”:

Não nos esqueçamos de que em muitos casos lições que se supunham incorretas, porque contrárias aos padrões linguísticos tidos como normativos para a fase arcaica dos falares românicos e não atestadas por outros textos que lhes são contemporâneos, após o descobrimento de um autógrafa – a grande maioria das obras ‘medievais’ e “renascentistas”, não obstante, foram conservadas somente em manuscritos apógrafos –, passaram a ser reconhecidas como verdadeiramente autorais. É de pasmar como lições reputadas gramaticalmente inaceitáveis, porque não normativas segundo o conhecimento linguístico de que se dispõe atualmente, tornam-se da noite para o dia mais do que aceitáveis; apresentam-se-nos como usos magistrais de um artista de gênio e somente explicáveis pelos parâmetros da genialidade que lhes deu origem (MOREIRA, 2011b, p. 12).

do conhecimento histórico, que é a sua própria historicidade, temos de nos haver com todas as contribuições dos que nos antecederam. Essa propriedade eleva a crítica historiográfica a fundamento do conhecimento histórico” (MALERBA, 2006, p. 15).

O uso indistinto e a-histórico de noção de “erro” direciona boa parte dos materiais aqui examinados, em sua maioria, como uma justificação para se corrigir edições anteriores e se apresentar avaliações sobre o valor do labor crítico de outros pesquisadores. A noção de “erros evidentes” e deturpações permite ainda distinguir entre lições autorais e não autorais em muitos dos estudos, cuja leitura empreendeu-se para entendimento da prática filológica lusitana.

Escrutinar as principais obras referentes à edição “crítica” no mundo luso significa constatar o “reducionismo” das distintas variantes, pela ideia de se fixar o “texto original” e essas “reduções se operavam, portanto, em duplo eixo, que objetivava restabelecer a unidade perdida da obra, unidade textual, por um lado, unidade linguística, por outro” (MOREIRA, 2011a, p. 101). Em torno da noção de “unidade do texto”, sobre a qual gira todo o empreendimento dos primeiros filólogos lusitanos, se vincula a ideia de “origem”, que implica a necessidade de “restituição” do texto matricial. Demonstrou-se aqui as atualizações dessas autoridades do labor crítico, em diversas considerações, de forma cíclica: as questões a serem tratadas não se modificam, nem os meios utilizados para se propor uma solução crítica e filológica. É, sobretudo, desse cenário de incessantes repetições de lugares – comuns, nas principais referências dessa disciplina, de que tratou esta pesquisa.

A filologia que se pode depreender das primeiras pesquisas dessa área, em língua portuguesa, preocupa-se se com o “texto” e precisa apresentá-lo livre de todas e quaisquer intervenções de que fora alvo, em sua versão original ou genuína, tal como o “autor” o teria desejado. Essa ideia do “texto” primevo “restituído⁴” é, sobretudo, o direcionamento dos primeiros filólogos lusitanos e ponto de partida dos seus seguidores, de maneira irrefletida. Entretanto, os “textos não têm uma existência virtual; textos não se dissociam dos códigos bibliográficos que com eles formam uma unidade bibliográfica” (MOREIRA, 2011a, p. 121). Por isso, a ideia da prática oitocentista de se retirar o “texto”, em conformidade com o desejo autoral, de materiais como compilações miscelâneas, por exemplo, se afigura equivocada, pois o estudo crítico e filológico é uma mediação, conforme as condições históricas:

⁴ A função da crítica textual, cujos pressupostos se visa a discutir e criticar neste estudo, a partir de suas primeiras fontes, é a “restituição do texto”. “Restituir”, para os aderentes ao método lachmanniano, é apresentar o “texto” autoral, isento de quaisquer modificações de que tenha sido alvo no processo de transmissão e partilha. De acordo com Moreira (2011a): “a restituição faz-se por meio da remoção dos contaminadores que se imiscuíram no texto genuíno ao longo de sua história transmissional. A remoção dos contaminadores está sujeita não apenas às operações ‘objetivas’ das etapas da *collatio*, *selectio*, e *emendatio*, mas, também, ao uso dos conceitos de *usus scribedi* e *lectio difficilior*” (MOREIRA, 2011a, p. 128)

A historicização do objeto deve ser acompanhada da equivalente consciência da historicidade dos instrumentos de conhecimento de que se vale o filólogo para compreendê-lo. Essa operação de constante verificação das condições de produção do conhecimento crítico faz o pesquisador necessariamente rever a história da recepção de uma dada tradição textual para saber que categorias operaram sua constituição interpretativa (HANSEN & MOREIRA, 2013, p. 46-47).

Por conseguinte, Moreira (2011a) demonstra que não existe um único meio de para se editar um texto literário, embora as formulações do lachmanniano sejam perspectivas críticas que se universalizaram, poderia haver, conforme os estudos sobre edição e historiografia, em uma investigação diacrônica dessa disciplina, “filologias”. Por isso, as considerações sobre essa área de conhecimento poderiam tomar a própria crítica textual como objeto de reflexão sistemática:

[...] A proposta de reconstrução do hipotético arquétipo perdido, característica da escola neolachmanniana, baseada nas noções de ‘autor’ e ‘obra’ historicamente datáveis, assim como o conceito de *lectio difficilior*, fundamentado na ideia de ‘gênio criador’, ilustram claramente as bases ideológicas românticas a filologia oitocentista. Os estudiosos não se aperceberam de que o crivo pelo qual as muitas e concorrentes teorias da edição deveriam passar era, em última instância, o texto ou, mais apropriadamente, o artefato bibliográfico que, quando diacronicamente perspectivado e historicamente compreendido, não só no momento de sua gênese, mas também ao longo do processo de variações históricas por que passou, variações respeitantes às formas de reprodução (inevitavelmente diferenciadas) do próprio objeto, de fruição estética, de circulação entre os grupos sociais hierarquicamente organizados, por meio, enfim, da situação do objeto no fluxo contínuo de uma história sociocultural não mutiladora do social que se atribuisse o cometimento da escrita da história literária e das práticas letradas nos moldes globalizantes de D. F. Mckenzie, viabilizaria a concepção de uma teoria da edição que lhe fosse amoldada (MOREIRA, 2011a, p. 75).

As considerações, os usos e costumes dos iniciantes da filologia em língua portuguesa, pelo contrário, são uniformes e passíveis de compreensão pela identificação da centralidade representada pela figura do “autor”. E essa ausência de historicidade quanto à ideia de “individualidade poética” e “estilo autoral”, implica “o esquecimento da diferença dos tempos” (CHARTIER, 2010, p. 19).

A crítica a um conjunto de estudos dos filólogos oitocentistas se fundamentou na ideia de que não se deve considerar o “texto por si”, no sentido da escritura, pois quando da interpretação muitos saberes históricos devem ser examinados, incluindo-se o próprio meio de dar inteligibilidade aos materiais apropriados. Nesse

caso, sobretudo quando se trata de produções poéticas para as quais a noção de autoria não apresentava a mesma função que possui nos dias de hoje, como “propriedade individual”, por exemplo, deveria levar-se em consideração não apenas um suposto emissor, cuja vontade se visa a “restituir”, mas um conjunto de agentes que constitui diferentes maneiras de recepção:

[...] a apropriação é criadora, produção de uma diferença, proposta de um sentido possível, porém inesperado. Afastada de todas as perspectivas, por muito tempo dominantes, que relacionam o significado dos textos exclusivamente ao desdobramento automático e impessoal da linguagem, essa abordagem visa a reconhecer a articulação entre uma *diferença* – essa pela qual, em modalidades variáveis, todas as sociedades delimitaram um campo particular de produções textuais, experiências coletivas ou prazeres estéticos – e determinadas *dependências* – aquelas que inscrevem as criações literárias ou intelectuais nos discursos e nas práticas do mundo social que as tornam possíveis e inteligíveis. O cruzamento inédito de disciplinas durante muito tempo alheias umas às outras (a crítica textual, a história do livro, a sociologia cultural) encerra assim um desafio fundamental: compreender como as apropriações singulares e inventivas dos leitores, dos auditórios ou dos espectadores dependem, a uma só vez, dos efeitos de sentido visados pelos textos, dos usos e significações impostos pelas formas de publicação, e das competências e expectativas que comandam a relação que cada comunidade de interpretação mantém com a cultura escrita (CHARTIER, 2010, p. 25-26).

Assim sendo, as considerações sobre os principais autores de investigações críticas e filológicas, no mundo lusófono, teve o intuito de tornar patente o contraste entre as publicações destes e os desenvolvimentos historiográficos, que evidenciam a necessidade de revisão dos conceitos e categorias fundamentais do lachmannismo. Para além disso, objetivou-se a demonstrar que os resultados de investigações da maioria dos filólogos lusitanos tornam-se inverossímeis, porque o lachmannismo “impõe-se, portanto, como o meio de recuperação de um ideal textual que se supõe ter existido, embora não haja provas materiais conclusivas de sua existência” (MOREIRA, 2011a, p. 53).

O estudo aqui apresentado divide-se em cinco capítulos, sendo que três deles fundamentam a proposta de historiar criticamente a filologia. Esses capítulos principais foram subdivididos em seções e dois deles se complementam, pois constituem a história da crítica textual em língua portuguesa. Dessa maneira, há um capítulo inicial da tese, relativo aos avanços historiográficos, que fundamenta a crítica à inércia paradigmática das considerações filológicas entre os pesquisadores

que deram início às repetições de conceitos e procedimentos metodológicos entre nós.

Para a produção de uma história da reprodução do método lachmanniano entre os filólogos oitocentistas, o capítulo mencionado, segundo desta tese, abordou os avanços historiográficos em contraste com a estagnação dos estudos críticos, pelo metodismo que os caracteriza. Esse capítulo fundamenta a crítica sistemática às raízes da filologia como “restituição do texto”, em língua portuguesa, que se propõe nos capítulos seguintes.

O terceiro capítulo teve como finalidade historicizar a prática filológica no contexto português do século XIX, no período de 1878 a 1895. Assim, procedeu-se ao exame e descrição de edições e comentários críticos, com o intuito de se evidenciar a naturalização dos objetivos e procedimentos metodológicos entre os pesquisadores. Escrutinou-se, por exemplo, a edição “crítica” do *Cancioneiro da Vaticana*, de Teófilo Braga e, a centralização dessa publicação na ideia de “restituir” as cantigas dos trovadores e jograis, por meio da eliminação de erros decorrentes do processo de transmissão. Nessa parte inicial do estudo, examinou-se também a importante edição das poesias de Sá de Miranda, de Carolina Michaelis, que de forma semelhante à edição teofiliana, visa a restabelecer o texto mirandino e evidencia as dificuldades quanto à “vontade do autor” frente às inúmeras variantes autografadas.

Demonstrou-se que ambas as edições possuem como objetivo último a “*restitutio textus*” dos respectivos materiais apropriados, o que implica a desconsideração da prática que explica as diversas variantes e a “movência”, conforme conceituada pelas investigações zumthorianas, que os caracteriza em seus meios de transmissão, recepção e seus impactos. A investigação dessas considerações iniciais sobre o que são problemas filológicos, para aqueles que constituem a base dessa área de estudos entre nós, partiu do exame de comentários às edições diplomáticas ou “críticas”, publicados em periódicos, como a *Revista Lusitana*, por exemplo, porque permitiram demonstrar que as resenhas sempre estão centralizadas no valor de cada produção no que se refere à “fidelidade” aos originais ou, se existente, à edição primeva e também ao estilo e à vontade autorais.

Objetivou-se examinar ainda, no capítulo mencionado, as produções dos filólogos oitocentistas voltadas para a publicação da versão primitiva de materiais

que, até os seus dias, circulavam de forma oral. A análise em questão foi realizada em confronto com os estudos zumthorianos sobre a “movência” e a “instabilidade” das produções poéticas do Medievo, que explicam o modo de existência de materiais descendentes da oralidade e as perdas quanto a seu modo de existência performático, quando de sua transposição escrita e impressa. Ao final, abordou-se a obsessão dos principais representantes dessa matriz, em língua portuguesa, pela “autoria” dos objetos apropriados, por meio das questões e discussões geradas em torno do *Cancioneiro de Ferrara* e do “autor” da *Écloga Crisfal*, em que se demonstrou também a atualização da finalidade do labor crítico, pela manutenção do mesmo problema filológico ao longo do tempo, quando se refere a esse poema.

O capítulo seguinte constitui a continuidade da crítica sistemática às fontes da filologia entre nós, pela descrição de edições, reflexões e comentários produzidos pelos iniciantes do labor de cunho lachmanniano, em língua portuguesa, de 1895 a 1922. As publicações escrutinadas, na primeira parte desse capítulo, evidenciaram a urgência de se publicar “textos” originais porque vinculados ao projeto de constituição da nacionalidade portuguesa. Assim sendo, demonstrou-se como a ideia de “amor à pátria” se articula à busca por versões primitivas dos chamados romances orais e de produções poéticas antigas as mais variadas entre os filólogos lusitanos. Empreendeu-se, nesse capítulo, uma análise da monumental edição do *Cancioneiro da Ajuda*, de Carolina Michaelis de Vasconcelos, com o intuito de expor a prática da “*restitutio textus*” e da correta atribuição das poesias dos trovadores e jograis, entre os filólogos oitocentistas e, suas atualizações pela crítica textual que ainda se produz em Portugal e no Brasil.

Nesse contexto, o exame dos estudos de Anselmo Braamcamp Freire complementou a crítica às investigações pautadas na biografia de “autores” e personagens e na leitura crítica centralizada no vínculo entre produções poéticas e “vivido”, que possuem como objetivo último explicar a obra pela biografia e esta por aquela, em uma circularidade que se demonstrou em muitas das pesquisas aqui escrutinadas. Hansen & Moreira (2013) explicam os pressupostos desse anseio pela “vida” do autor:

[...] “O poeta e a sua vida eram considerados eventos a serem recuperados por meio do agenciamento da pesquisa histórico-filológica e, porque testemunhos de um *eu* que neles se expressava com ‘sinceridade’, era inconcebível a instabilidade dos próprios textos poéticos, que se ofereciam ao leitor em forma plural e movente” (HANSEN & MOREIRA, 2013, p. 16).

À crítica às matrizes do labor filológico se integrou o estudo de alguns comentários e reflexões sobre edições “críticas” e diplomáticas, uma vez que tornou patente a preocupação de autores como José Joaquim Nunes e José Leite de Vasconcellos, com a fidelidade de cada produção analisada aos originais e à vontade e estilo dos autores. Assim sendo, entre os filólogos portugueses, cujas investigações foram alvos de análise nesta pesquisa, há uma rede de trocas de opiniões e comentários, que evidencia uniformidade quanto às questões a serem tratadas e discutidas quando são publicadas novas edições de *Cancioneiros* e de poesias pertencentes aos séculos XVI, XVII e XVIII. Essa visão “anacrônica” sobre as diversas produções literárias, sobredeterminada por conceitos e categorias inexistentes quando da partilha inicial de cada material apropriado, foi o que se objetivou demonstrar aqui.

O exame das primeiras manifestações práticas da filologia em língua portuguesa tornou contrastantes, por um lado, o conhecimento da forma como eram compostas e partilhadas as poesias e, por outro, os objetivos dos filólogos diante de tais materiais. É o caso, por exemplo, da edição do *Cancioneiro Fernandes Tomás*, de Carolina Michaelis, em que a definição e a identificação dos “autores” das poesias nele figuradas precedem quaisquer outras considerações e constituem uma condição para inteligibilidade do manuscrito descoberto.

Os problemas críticos apontados a partir da leitura de pesquisas, edições e comentários, que compõem o terceiro e o quarto capítulos da tese, que historicizam a filologia no século XIX português, levam à manutenção da função da crítica textual de fixar o “texto original” ou “genuíno”, cujas atualizações, demonstradas na seção final do quarto capítulo, permanecem em estudos recentemente produzidos. As apropriações de uma noção de crítica textual, que se vincula ao “estabelecimento do texto genuíno⁵”, chegaram até o século XXI, como se pode constatar pelas diversas

⁵ Os conceitos de “texto genuíno” e “texto original” são fundamentais na noção de filologia formulada pelo método lachmanniano e constituem o núcleo dos estudos referentes à edição de texto, para essa corrente de estudos. Os termos em questão foram definidos e diferenciados por Segismundo Spina: “um texto pode ser legítimo, autêntico, mas não genuíno. Suponhamos a 1.ª edição de uma obra: ela é autêntica, legítima (isto é, não é falsa) porque saiu em vida do autor e foi supervisionada por ele. Acontece que nem sempre a 1.ª edição corresponde ao desejo do autor, que nela encontra falhas e coisas que já não condizem como seu espírito. Assim: uma edição *ne varietur* uma edição definitiva, saída conforme os desejos do autor; talvez ela seja a 4.ª edição. Esta 4.ª edição é genuína, mas as três primeiras não o são, embora seja autênticas, legítimas (SPINA, 1977, p. 23).

atualizações dos manuais de Spina (1997) e Azevedo Filho (1987) e permitiram comprovar a inexistência de ruptura no núcleo dessa disciplina histórica.

2. PARA UMA HISTÓRIA CRÍTICA DA FILOLOGIA EM LÍNGUA PORTUGUESA E DE SEUS COSTUMES DOCTRINAIS E PRÁTICAS

2.1. Considerações iniciais

Um estudo das fontes primordiais da filologia no mundo lusófono demonstra que os autores principais dessa disciplina, no século XIX, recorreram, primordialmente, ao uso de procedimentos lachmannianos, ao tratarem da edição de textos, já que uma recensão bibliográfica de autores de comentários, artigos, resumos e edições críticas torna patente a homogeneidade de pensamento, no que diz respeito à forma como se deve proceder ao se discutir os conceitos críticos relevantes na fatura de uma edição crítica, bem como dos seus objetivos. A discussão aqui encetada visa a comprovar que os princípios e procedimentos metodológicos defendidos e apropriados pelos filólogos brasileiros, nos séculos XX e XXI, por exemplo, derivam dessas práticas editoriais dos portugueses e são a prova da “inércia intelectual”⁶ dessa área de conhecimento, visto que poucas foram as alterações sofridas nos procedimentos críticos desde que, no final do século XIX, filólogos publicaram seus trabalhos e examinaram obras “diversas” de um modo tido como único para quaisquer tradições textuais.

Em uma leitura crítica de alguns dos artigos, comentários e edições críticas produzidos no século XIX, por estudiosos, como, por exemplo, Carolina Michaelis de Vasconcelos, referente especificamente à área da filologia, depreende-se que há uma análise dos manuscritos e edições a partir de conceitos previamente formulados e já conhecidos pela leitura da bibliografia dessa área, produzidos no Brasil e presentes em manuais, como os de Segismundo Spina, *Introdução à Edótica*, e de Leodegário de Azevedo Filho, *Iniciação em Crítica Textual*. Dessa maneira, em um

⁶ Hansen & Moreira (2013) adotam “inércia intelectual” como uma das características da filologia cujas primeiras manifestações, no contexto luso, se visa a examinar neste estudo. A indiferença pelas modificações historiográficas que ocorreram, sobretudo, no século XX, permite identificar “estagnação” na função e nos preceitos metodológicos da filologia de cunho lachmanniano, devida fundamentalmente às constantes atualizações que ainda a caracterizam. Segundo Hansen & Moreira (2013): “Mas como pôde ela, a ‘doutrina’ neolachmanniana de que ora se fala, ganhar a força inercial que ainda a mantém, não infensa, mas bem estabelecida em baluartes que a atualizam –tornam-na ‘atual’- ao aplicá-la invariavelmente a incontáveis ‘objetos’? Inércia de uma reflexão teórica que se materializa na reificação de procedimentos metodológicos presentes nos manuais que instruem os neófitos? Cremos que possa ser essa a explicação e não uma possível doutrina que equivalesse a uma *natura naturalis* disciplinar (HANSEN E MOREIRA, 2013, p. 55). Essa “inércia” da filologia, dessa maneira, se relaciona à ausência de modificações em seus métodos e procedimentos, desde que se formulou a sua função como a “restituição” do “texto genuíno”.

estudo diacrônico da crítica textual se evidencia o modo como o lachmannismo se tornou um método incontestável no contexto português, a partir de suas fontes primordiais, como, por exemplo, as investigações críticas e filológicas que emergiram no final do século XIX. As investigações de Carolina Michaelis de Vasconcelos, já mencionadas, de Teófilo Braga e de Leite de Vasconcellos, dentre outros, constituem essa base dos estudos subsequentes da disciplina. Assim sendo, este capítulo visa a discutir procedimentos teórico-metodológicos convenientes para a escrita da história da filologia que se propõe nos capítulos subsequentes.

Propor a escrita de uma história dessa área de conhecimento, no Brasil e em Portugal, significa lidar, portanto, com uma sobredeterminação metódica nas investigações críticas, cuja duração impressiona, por não haver, desde o final do século XIX, renovação e avanço nas pesquisas filológicas, contrariamente ao que ocorreu no caso da historiografia. Diante disso, propõe-se aqui discutir a atualização da memória de um grupo de estudiosos aderentes ao lachmannismo, em que os pontos de referência não sofreram e ainda não sofrem modificações, o que torna circular o processo de investigações por eles empreendido. Sendo assim, é possível pensar em uma história da filologia que parta de cada nome de autor, no mundo lusófono, como anteriormente mencionado, para se depreender o uso de um conjunto de lugares-comuns e práticas, reproduzido sem uma reflexão crítica sobre sua pertinência ou validade.

Partindo-se do intuito de compor uma história crítica de procedimentos filológicos em língua portuguesa, demonstrando o modo como o lachmannismo penetrou em Portugal, e, em seguida, chegou ao Brasil, analisa-se as fontes primeiras da crítica textual no mundo lusófono, estabelecendo uma cronologia bibliográfica desse campo do saber. A crítica ao método lachmanniano tem asseverado os problemas decorrentes da universalização dos procedimentos críticos preconizados, no caso do Brasil, por Segismundo Spina (1977) e Leodegário de Azevedo Filho (1987), sobretudo em manuais que são considerados fontes de autoridade do labor crítico. Considerando sempre, nesta pesquisa, as filiações acadêmicas e institucionais existentes entre os vários estudiosos que se apropriaram de tais lugares-comuns, espera-se compor sobre tais agentes uma história de tipo prosopográfico, história essa que como consequência torne facilitada a escrita de uma outra história que lhe é complementar: a da difusão do lachmannismo em Portugal e no Brasil, o que nos habilitará a comprovar como se tornaram uniformes

os conceitos e objetivo da crítica textual no campo lusófono. A escrita de uma história da reprodução de um método, que se tornou lugar-comum em Portugal e no Brasil, deve principiar pelo estudo da crítica textual e de seus métodos na margem europeia do mundo lusófono para, somente em seguida, empreender-se a inteligência de sua transposição para a margem americana. Se essa história tem de principiar por sua *arché*, se se tem de historiar o modo como o lachmannismo se tornou um método crítico incontestável, é necessário iniciar pelas suas fontes primordiais, como o são, sem sombras de dúvida, os trabalhos filológicos que emergiram no final do século XIX.

Nos escritos de D. Carolina Michaelis, considerada a primeira filóloga da língua portuguesa, há uma série de informações sobre a utilização de conceitos lachmannianos, como “texto genuíno”, “texto autêntico” e “texto original”; esses conceitos e categorias operacionais podem ser encontrados em suas pesquisas e edições, como no *Cancioneiro da Ajuda* (1904) e nas *Poesias de Francisco Sá de Miranda* (1885). Os estudos diversos produzidos por D. Carolina Michaelis são fundamentais para a composição de um história desse campo do saber, em que se demonstre uma certa equalização entre o editar criticamente textos literários e o recuperar, se possível, o “texto genuíno” ou aquele que representasse a última vontade autoral. No entanto, para muitos filólogos portugueses e brasileiros, o retorno aos trabalhos da pioneira filóloga alemã constitui uma maneira de comprovar o seu próprio papel como estudioso e a propriedade dos procedimentos adotados, sendo Carolina de Vasconcelos e suas proposições formas de autorização do labor crítico atual.

Os conceitos críticos, presentes nos livros de Spina (1977) e Azevedo Filho (1987), que constituem fontes de autoridade para os filólogos brasileiros, são recomendados também por Cambraia (2005) e muitos outros pesquisadores que propõem o exame de “obras” as mais diversas a partir de conceitos e princípios que preexistem ao estudo de cada escrito sobre o qual desejam emitir algum juízo. Uma preocupação central direciona os trabalhos e as discussões produzidas e tem relação com a “originalidade”, a “autenticidade” e a “genuinidade” das “obras”, por isso, em muitos casos, os filólogos chegam à conclusão de que é preciso, a partir dos escritos existentes, “reconstituir” o texto autoral, que não se encontra em nenhum dos remanescentes de que se tem conhecimento. Nesse sentido, tal cenário em relação à edição de textos, aos conceitos e procedimentos críticos a serem

utilizados pelo filólogo, esteve presente no mundo lusófono do século XIX e se repete nas práticas editoriais da maioria dos filólogos portugueses e brasileiros dos séculos XX e XXI, e isso é o que aqui se visa a demonstrar.

2.2. Filologia portuguesa e historiografia

Objetiva-se aqui tratar dos critérios apropriados para a escrita de uma história das teorias e métodos filológicos portugueses e brasileiros, a partir da tradição historiográfica do século XX, uma vez que as proposições de estudos críticos, há mais de um século, tanto no Brasil quanto em Portugal, constituem a reprodução de lugares-comuns em relação às etapas necessárias para a “restituição” do texto conforme “a última vontade do autor”, já que essa é a “função substantiva” da crítica textual e todos os esforços do filólogo devem ser pensados a partir dessa finalidade, como bem ensina Spina (1977). Sendo assim, patenteia-se procedimentos convenientes para a escrita de uma história da filologia que se articule à historicidade de métodos, teorias e categorias críticas e que possibilitem a demonstração das limitações de sua aplicabilidade para tornar inteligível muitos dos materiais que os filólogos aderentes de um modelo crítico objetivam apreender.

Desde os filólogos cujos trabalhos emergiram no final século XIX, no mundo português, como Carolina Michaëlis de Vasconcellos, Leite de Vasconcellos e Teófilo Braga, a crítica textual tem reproduzido a mesma função, ao pôr em funcionamento os preceitos lachmannianos, que são atualizados e geram um duplo problema histórico, como o evidencia Moreira (2011a). Essa questão da historicidade do método filológico adotado pelos pesquisadores, por um lado e, da historicidade das tradições, por outro, resulta da permanência de modelos utilitários e imóveis, sem haver, por parte dos pesquisadores, reflexões que recaiam sobre a própria disciplina e a validade histórica das noções atualizadas, reflexão crítica ausente também na análise dos materiais que são apropriados pelos filólogos, os quais são modelizados para se encaixarem nas prescrições da corrente de estudos a que eles se filiam. O lachmannismo costuma ser o primeiro modo de tratar da edição de textos que a maioria dos filólogos mantem contato ao empreenderem suas pesquisas, que normalmente se vinculam direta ou indiretamente a esse modelo crítico, sobretudo, no que diz respeito à função primordial de “restituição” do “texto

genuíno”, pois a “recuperação” é a principal condição para que se possa proferir alguma consideração a respeito da qualidade de qualquer “texto”.

Em *Crítica Textualis*, Moreira (2011a) demonstra, no caso do conjunto de poemas atribuídos a Gregório de Mattos e Guerra, que o resultado de tal perspectiva está ligado, dentre outras coisas, à “separação dos códigos linguísticos dos códigos bibliográficos” (MOREIRA 2011a, p. 49), devido, principalmente, aos problemas referentes à utilização da palavra “texto” nas formulações derivadas do método de Lachmann e o seu reflexo no tratamento dos ditos poemas. Nesse contexto, estudos que tratam das dificuldades com relação a essa validade “transistórica” das categorias operacionais e dos conceitos do método em questão constituem uma base fundamental que alicerça a proposta de análise da dispersão e do domínio do lachmannismo no mundo português. Dessa maneira, Hansen (2014) assevera a importância dessas considerações ao afirmar que:

Citando Roger Chartier, Moreira propõe que o estudo de textos coloniais depende da especificação histórica e filológica das categorias de atribuição, designação e classificação dos discursos peculiares ao tempo e lugar a que pertencem. E que também se deve especificar a modelização da significação deles por seus suportes de transmissão. A compreensão deles pressupõe necessariamente o estudo das transações, sempre instáveis e renovadas, entre as obras e a pluralidade de seus estados, entendendo –se *estado* não como sucessão de etapas redacionais do texto- sentido dominante em crítica textual – mas como conjunção particular de códigos linguísticos e códigos bibliográficos da sua invenção, circulação e recepção. Os *estados* referidos por Chartier e Moreira são modalidades de inscrição dos textos cujo reconhecimento subverte o modo tradicional de lê-los, porque considera a materialidade das práticas de inscrição evidenciadas no meio propriamente bibliográfico de sua transmissão como condicionante e participante da significação [...] (HANSEN, 2014, p. 97/ grifos autorais).

O empreendimento de um estudo com o objetivo de elucidar o modo como o lachmannismo se disseminou no mundo lusófono, no século XIX, partindo de uma perspectiva que não esteja assentada na “ilusão do objeto natural” (VEYNE, 1998, p. 256) em detrimento da “heterogeneidade das práticas” (VEYNE, 1998, p. 256), quando se trata da edição de “textos”, segundo Moreira (2011a) e Hansen & Moreira (2013), não pode apartar-se das considerações historiográficas nesse campo do saber, as quais evidenciam que o trabalho crítico não pode ser “óbvio” e independente dos avanços na área de conhecimento da qual faz parte. De modo apropriado, Hansen & Moreira (2013) apresentam as funções sociais e políticas que

permeiam a emergência, no século XIX, no Brasil, da filologia lachmanniana com a finalidade de “restituir” a “genuidade” dos “textos”, conforme a “última vontade autorial”, e como ela se manteve de forma resistente até os dias atuais. Por consequência, a escassez de impacto e confronto no campo filológico das inúmeras discussões historiográficas do século XX é fundamental quando se propõe uma cronologia de autores de estudos críticos no mundo português, partindo das restrições criadas pela historicidade de métodos e categorias.

Algumas pesquisas, que associam o que pertence ao campo filológico ao que é de cunho historiográfico, permitem afirmar que a raridade de modificações geradas pelo avanço dos conhecimentos deste, na crítica textual, é passível de percepção, quando se realiza uma análise das publicações que dizem respeito à edição de textos, tanto no mundo lusófono quanto no Brasil, uma vez que levam diretamente ao método de crítica textual lachmanniano ou permitem inferir o seu uso através de uma apropriação de conceitos e categorias, pelos filólogos. Uma possibilidade de crítica, ao se traçar um fio temporal, com os principais nomes e obras, no contexto luso, é sugerida por tais investigações, uma vez que ensinam a respeito da necessidade de que o método seja o primeiro alvo de um estudo crítico e reflexivo.

Quando a utilização dos mesmos procedimentos, desses mesmos conceitos e categorias operacionais, une, como o demonstra Moreira (2011a), “tradições textuais” diferenciadas historicamente, já que elas recebem o mesmo tratamento crítico, por parte do pesquisador, a disciplina deixou de se renovar, uma vez que o sentido do “fazer filológico” se assemelha a certa perspectiva de historiadores, que

[...] ao olharem para o pensamento histórico de outras culturas, normalmente o fazem por meio da idéia de historiografia de sua própria cultura. Eles não sentem nenhuma necessidade urgente de refletir ou de explicar isso teoricamente. Esse sentido preestabelecido do que é historiografia funciona como parâmetro oculto, como norma ou, pelo menos, como fator que vem estruturando o panorama de variedades de pensamento histórico em diferentes lugares e épocas (RÜSEN, 2006, p. 116).

As motivações para esse “metastatus irrefletido” (RÜSEN, 2006, p. 116) ou essa “inércia” que define os estudos filológicos no Brasil e para o modo como os pesquisadores se isentaram de pensar em um outro modo de lidar com os objetos que visam a se apropriar, são demonstradas por Hansen & Moreira (2013):

[...] O que se censura à filologia de base neolachmanniana é que, sob sua aparente neutralidade, em sua ingenuidade real ou fingida, em sua busca pela restituição do texto dito genuíno, ela porta

consgo um sistema de valores que, no Brasil, talvez por inércia intelectual, talvez por nacionalismo, talvez por ideologia, se tem julgado como portador de validade transistórica. É como se o que respeitasse às tradições a serem editadas fosse apenas contingencialmente histórico e também como se a interpretação fosse ao mesmo tempo uma projeção idealizada e ‘crítica’ do interpretado. Ainda somos herdeiros de uma prática filológica em que, a par da busca por objetividade - que é controlada metodicamente, por mais problemáticos que os métodos sejam, é o que se crê [...] há elementos politicamente motivados, sem que hoje em dia tenhamos ideia de sua constante presença. (HANSEN & MOREIRA, 2013, p. 69-70).

A complexa manutenção da “ideologia”, de tal modo que parece não haver mudanças e transformações na história⁷, pelos lachmannianos, algo que também não é alvo de discussões, permite compreender o seu distanciamento de estudos que poderiam implicar sua própria revisão, levando ao questionamento de conceitos e finalidades que estão presentes em manuais que guiam os iniciantes na área, no caso do Brasil, publicados por Spina (1977) e Azevedo Filho (1987), ainda nos dias de hoje. Esse cenário de distanciamento entre os trabalhos publicados na área da crítica textual e a historiografia direciona o exame das primeiras fontes do método lachmanniano em Portugal e no Brasil, com o fim de realizar uma retomada dessa disciplina histórica, que não possui “fins autocomemorativos”⁸:

As rupturas necessárias para reconhecer-se como disciplina de caráter científico deixaram sobre a margem potencialidades inexploradas de um passado que sempre precisa ser reinterrogado quanto ao nosso presente. A interrogação sobre noções e conceitos utilizados pelos historiadores hoje não pode mais eliminar a volta ao passado da disciplina, não para fins autocomemorativos, mas para entrar plenamente em uma nova era, aquela do momento reflexivo da operação histórica. (DOSSE, 2003, p. 11).

Desse modo, a relação entre o método que define o único modo eficaz de produzir uma “edição crítica”, cujo objetivo é a “restituição” do “texto” autoral e a sua “função política de construção de representações coesivas e identitárias” (HANSEN & MOREIRA, 2013, p. 70), desde a sua emergência no século XIX, é um dos problemas dessa disciplina que visa ao estudo dos textos “literários”. A sua função assim definida não passou por modificações, no decorrer do tempo, uma vez que “ao lidar com as tradições que são seu objeto, a filologia do século XIX e as dos séculos

⁷BLANKE, Horst Walter. **Para uma nova história da historiografia**. In: MALERBA, Jurandir (Org.). *A História Escrita: Teoria e história da historiografia*. São Paulo: Contexto, 2006, pp. 27-64.

⁸DOSSE, François. **A História**. Trad. Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

XX e XXI que são suas herdeiras, dando-lhe continuidade, entenderam ‘tradição’ como o processo histórico de ‘transmissão e destruição de lembranças, imagens, objetos, textos’ (HANSEN & MOREIRA, 2013, p. 70-71). Desse modo, a proposta aqui apresentada se fundamenta nesse posicionamento referente ao modo como a “tradição” foi compreendida e apreendida pelos lachmannianos, para a produção uma história de tipo prosopográfico, que elucide o nexo entre pesquisadores, considerando-se as relações geracionais e intergeracionais.

Por conseguinte, o estudo do que escapa à concepção de “tradição” em que os lachmannianos se amparam permitem chegar ao problema dispersões e perdas, que torna clara a complexidade do “retorno” ao passado e coloca em xeque a possibilidade de restituí-lo, com acreditam esses filólogos, uma vez que, no caso da disciplina histórica, a crença no acesso puro e simples à verdade sempre gerou problemas, já que o contexto histórico de produção da “verdade” e da “evidência” historiográfica modifica-se no decorrer do tempo, tornando complexa a relação entre o presente e o passado, uma vez que, como afirma Ankersmit (2006), a relação com o passado é sempre fragmentária, porque marcada por um distanciamento que impede o estudioso de acessá-lo pura e simplesmente, uma vez que este também é um ser histórico.

Desse modo, interpretações como, por exemplo, a que realizou Joaquim José Nunes, quando leu as cantigas de amigo e as editou, dando-lhes funções autobiográficas, a partir da identificação de autores, capazes de explicar indícios de um suposto vivido, tornam simples um acesso que é fragmentário e problemático ao passado. Nesse caso, o filólogo presume ter acesso ao “real” em sua totalidade, expondo-o de forma científica aos interessados nesses textos antigos, que serve como meio de colher informações e dados que elucidem a vida dos seus supostos autores. No entanto, conforme Moreira (2011a), contrariamente à naturalização do vínculo entre autor e obra, no estudo de “tradições textuais”, cujas publicações ocorreram primariamente de forma oral ou oral e manuscrita, por exemplo, é mais coerente o conhecimento das variantes que constituem a história das recepções de tais “artefatos”, legados em manuscritos:

Se é historicamente legítimo buscar reconstituir o texto autoral como propalam muitos estudiosos, também o é dar a público, nos dias de hoje, as múltiplas variantes textuais de uma mesma obra, que um dia estiveram em circulação nos artefatos bibliográficos de uma cultura escribal seiscentista e setecentista, já que elas nos permitem empreender uma história da ‘literatura seiscentista e setecentista’

que contemple a multiplicidade de formas textuais a partir das quais os leitores do período constituíam o sentido [...] (MOREIRA, 2011a, p. 326).

À vista disso, no caso de produções poéticas caracterizadas por uma multiplicidade de variantes é importante não ignorar cada uma delas, já que, como afirma Moreira (2011a), foram alvos de recepção histórica. Por esse motivo, quando se trata do passado, a operação de “reconstituição” não é simples como fazem parecer alguns dos aderentes ao lachmannismo, tratando-se de “restos”, cujo acesso se apresenta sempre como uma questão complexa, sendo também fundamental que a unicidade de sentido em que se pauta o trabalho de reconstrução do texto autoral se constitui de forma incoerente nessa proposta de legibilidade.

2.3. Uma história dos autores de estudos críticos textuais portugueses

Uma história da filologia composta a partir dos nomes dos primeiros autores de estudos críticos e textuais em língua portuguesa irá, de forma cronológica, apontar as repetições que têm caracterizado as investigações de textos literários desde o final do século XIX e que chegou aos nossos dias definindo o rumo único como os filólogos devem empreender o seu trabalho, como um *modus operandi* que não perde a sua validade diante das mudanças que ocorrem no interior da sua própria área de conhecimento. Dessa maneira, a partir dos nomes de importantes pesquisadores portugueses que trataram da crítica textual, é possível conhecer uma determinada prática filológica por eles considerada verossímil na elucidação dos seus objetos examinados, assim como é possível também perceber as diferenças teóricas e metódicas entre tais filólogos.

Uma pesquisa que se constitui a partir dos nomes de escritores de estudos filológicos no mundo português poderá escrutinar os esforços críticos produzidos pelos principais membros desse grupo, para a comprovação de dependência teórica e metódica entre os pesquisadores, como um fundamento que evidencia a homogeneidade de seu pensamento. Pois, como Stone (2011) afirma, os nomes próprios podem levar a importantes dados informativos de um entretencimento social e seu funcionamento:

Nos últimos 40 anos, a biografia coletiva (segundo os historiadores modernos) a análise de carreiras (segundo os cientistas sociais) ou a prosopografia (segundo os antigos historiadores) desenvolveu-se

como uma das mais valiosas e familiares técnicas do pesquisador histórico. A prosopografia é a investigação das características comuns de um grupo de atores na história por meio de um estudo coletivo de suas vidas. O método empregado constitui-se em estabelecer um universo a ser estudado e então investigar um conjunto de questões uniformes - a respeito de nascimento e morte, casamento e família, origens sociais e posição econômica herdada, lugar de residência, educação, tamanho e origem da riqueza pessoal, ocupação, religião, experiência em cargos e assim por diante. Os vários tipos de informações sobre o indivíduo no universo são então justapostos, combinados e examinados em busca de variáveis significativas. Eles são testados com o objetivo de encontrar tanto correlações internas quanto correlações com outras formas de comportamento ou ação (STONE, 2011, p. 115).

O quadro que apresenta tanto a filologia portuguesa como a brasileira, ao empreender-se um cruzamento de informações como o que pressupõe o excerto acima, demonstra a “circularidade metódica”, uma vez constatada a ausência de reflexões críticas que recaiam sobre a própria disciplina e suas funções, numa análise de produções críticas e textuais de várias gerações de pesquisadores. Esse cenário das práticas filológicas portuguesas confirma o modo como as modificações na historiografia tornaram-se, de certa forma, invisíveis, já que o grupo dos filólogos lachamnianos continua “vivo” e atuante, como se percebe pelos manuais de crítica textual publicados no Brasil, embora o resultado do seu trabalho tenha o problema da verossimilhança, quando se pensa na caducidade de muitos dos procedimentos metodológicos defendidos.

Por conseguinte, por intermédio de um levantamento das produções filológicas no mundo português, é possível buscar as amarras que dão sustentação ao grupo de filólogos e que permitem que haja sempre um mesmo discurso a respeito do objeto de estudo da disciplina e em relação aos seus objetivos, uma vez que o “propósito de tal pesquisa é ratificar a força de coesão do grupo em tela, mantido unido por laços sanguíneos, sociais, educacionais e econômicos, sem falar de preconceitos, ideais e ideologia” (STONE, 2011, p. 116). Dessa maneira, uma análise desse tipo responde a perguntas diferentes que podem nos conduzir a reflexões mais pertinentes sobre a filologia portuguesa e brasileira:

[...] Questões semelhantes sobre ‘quem’, mais que sobre ‘o quê’, foram formuladas a respeito de questões tão diversas na historiografia inglesa como a Magna Carta, a Câmara dos Comuns, rebeliões, o funcionalismo público e os gabinetes ministeriais (NEALE, 1949; KEELE, 1954; AYLMER, 1961; HOLT, 1961; GUTTSMAN, 1963; NAMIER & BROOKE, 1964; HOBBSAWM & RUDE, 1969). A premissa implícita é que uma compreensão de

quem os atores foram levará mais longe a explicação do funcionamento da instituição a que eles pertenceram, revelará os verdadeiros objetivos atrás do fluxo de retórica política e tornar-se-á mais capazes para entender suas realizações, assim como para interpretar mais corretamente os documentos que produziram (STONE, 2011, p. 120).

Com o questionamento do “quem”, num período significativamente longo em que filólogos portugueses trataram da edição crítica de tradições textuais diversas, visa-se à conjuntura social que pode tornar evidente o modo e as motivações de uma tal teleologia nas investigações dessa área do saber, uma vez que “a prosopografia não tem todas as respostas, mas ela é idealmente adequada para revelar as redes de vínculos sociopolíticos que mantêm um grupo unido” (STONE, 2011, p. 128). As vantagens de um estudo que se inicia pelos nomes dos filólogos estão ligadas, desse modo, ao cruzamento de informações de diferentes campos do conhecimento que, conforme Stone (2011), pode tornar mais inteligível o objeto que o historiador visa a elucidar em seus múltiplos aspectos:

Ela [a prosopografia] pode ser um meio para vincular a história constitucional e institucional, por um lado, à história biográfica, por outro lado, que são as duas mais antigas e melhor desenvolvidas do ofício do historiador, mas que até agora seguiram linhas mais ou menos paralelas. Ela combinaria a habilidade humana na reconstrução histórica por meio da concentração meticulosa nos detalhes significativos e nos exemplos particulares com as preocupações estatísticas e teóricas; formaria o elo perdido entre a história social, que no presente são todas frequentemente tratadas em compartimentos amplamente impermeáveis, mesmo em diferentes monografias ou em diferentes capítulos de um mesmo volume. Ela ajudaria a reconciliar a História com a Sociologia e a Psicologia. E formaria um fio entre outros para ancorar os excitantes desenvolvimentos da História Intelectual e Cultural na sua fundação social, econômica e política [...] (STONE, 2011, p. 133-134).

O entretecimento social onde os nomes de autores de estudos filológicos aparecem é fundamental num tipo de visada historiográfica como essa, uma vez que, como afirma Ginzburg (1989), as “linhas que convergem para o nome e que dele partem, compondo uma espécie de teia de malha fina, dão ao observador a imagem gráfica do tecido social em que o indivíduo está inserido” (GINZBURG, 1989, p. 175). Nesse sentido, visa-se à discussão dos grupos de referência que dão coerência aos princípios doutrinários do lachmannismo e que foram primariamente apropriados nesse campo de conhecimento e formaram essa memória. Os aderentes ao lachmannismo mantêm operante justamente esse contínuo de ideias

do grupo do qual fazem parte: “essa memória está assentada na aceitação tácita de lugares- comuns críticos, que operacionalizam as etapas de produção de uma edição denominada “crítica”, porque realizada a partir de procedimentos metodológicos que se supõem científicos e objetivos”, como afirma Moreira (2011a).

Retomar, por exemplo, na história da filologia, “aquilo que permanece vivo”, significa, conforme os preceitos lachmannianos, repetir procedimentos e utilizar conceitos e categorias cuja validade se tornou muito discutível, já que há uma manutenção de pontos que devem ser lembrados por aqueles que lidam com a recuperação “crítica” dos textos literários. Um significativo exemplo dessa prática é a forma como Segismundo Spina (1977) apresenta, em seu manual, publicado em 1977, o surgimento dos estudos críticos, qual a sua função e o modo como os filólogos devem proceder e, o modo como esse conjunto de informações e processos metodológicos se repetirá, por exemplo, em manuais como o de Azevedo Filho (1987) e Cambraia (2005), assim como os demais procedimentos metódicos considerados imprescindíveis para o estabelecimento crítico de quaisquer conjuntos de “textos”.

Dessa maneira, exposições a respeito não apenas da “origem” da crítica textual, como proposto por Spina (1977), constituem apenas um ponto de atualização que é comumente repetido pelos filólogos, muitas vezes, sem nenhuma referência explícita aos estudos que lhes serviram de embasamento, como afirma Moreira (2011a). Os preceitos defendidos por Spina (1977) e muitos outros pesquisadores brasileiros podem ser encontrados em produções filológicas no mundo lusófono desde 1878, o que demonstra a maneira como a disciplina tornou-se indiferente às transformações e diversas reflexões historiográficas, por um período significativo de tempo. Desse modo, no conjunto de materiais teóricos, que dizem respeito à edição de textos portugueses, se encontra as mesmas conceituações e prescrições metodológicas, tais como expostas e defendidas em manuais destinados aos iniciantes na crítica textual, no Brasil. Pode-se então dizer que, ao se produzir um levantamento das produções em crítica textual, desde o século XIX, encontrar-se-á um conjunto de preceitos, de procedimentos metodológicos que é passível de reconstituição a partir de uma avaliação dos trabalhos, publicações em periódicos, orientações de pesquisas e filiações acadêmicas de cada um dos membros desse grupo de praticantes do lachmannismo.

Para este estudo, que lida com o tipo de interpretação crítica que foi dada, inicialmente, pelos filólogos portugueses oitocentistas, a um conjunto diverso de materiais, em sua maioria, cópias de textos antigos, com o fim de restituí-lo ao mais próximo possível dos originais, se afigura relevante o modo como o passado tornou-se acessível, de forma não complexa, para muitos pesquisadores. De acordo com Mastrogregori (2006), a “tradição das lembranças”, em uma de suas vertentes, tornou-se um objetivo privilegiado da historiografia, já que no caso da configuração da filologia portuguesa e brasileira, a “tradição” foi reduzida ao que se acredita ser passível de “reconstituição” e deveria ser preservado e levado às gerações futuras, enquanto o “processo” foi restringido “ao ato de copiar e errar” (HANSEN & MOREIRA, 2013) uma vez que “as ações destrutivas e as dispersões” (MASTROGREGORI, 2016, p. 70) que lhes são inerentes, foram deixadas de lado. Se há um processo histórico pelo qual a filologia tem se dedicado, é o que gerou os textos apógrafos, ou seja, a crítica textual precisa restituir o texto estropiado pelo tempo às lições julgadas originais ou genuínas. No entanto, nessa prática há muitas falhas no que diz respeito à historicidade do “processo”:

A tradição, como produto de um processo, sofreu e sofre a ação das mais variadas forças históricas, podendo ser hoje consideradas por muitos – o que constitui etapa desse mesmo processo – como restos de um circuito comunicacional que a filologia tem sonhado recuperar, ao menos no que respeita ao resgate da mensagem em seu estado primeiro; como produto do exercício das formas de domínio e de direito (por exemplo, da propriedade), relativamente a um campo disciplinar ou a campos disciplinares complementares e/ou concorrentes (Filologia e História Literária, por exemplo), que reservam para si o *ius* de legitimar as tradições na medida em que delas se apoderam por meio de seus métodos críticos (HANSEN & MOREIRA, 2013, p. 72-73).

Ao compreenderem os procedimentos de estudos dos textos “literários” pelo viés da relação entre “conservação e destruição de lembranças” (HANSEN & MOREIRA, 2013), os aderentes ao método em questão, desviando-se da análise histórica de preceitos e de materiais que objetivam apropriar-se, entenderam que é fundamental “reconstituir” o “texto genuíno” ao eliminar os “erros” que nele se encontram devido ao processo de transmissão, já que a crítica textual não se desvinculou da “afirmação de uma ideologia”, o que está ainda intimamente relacionado ao fato de que “a transmissão da lembrança e da imagem do passado é frequentemente ligada ao exercício do poder” (MASTROGREGORI 2006, p. 72).

Proposições distintas dessa visão “teleológica” são oferecidas por considerações que permitem entender, no que diz respeito ao contexto sócio - histórico do surgimento e canonização de um método, a necessidade de se examinar as condições históricas de produção de “tradições textuais” frente aquela com que o pesquisador lida nos dias de hoje.

Desse modo, Hansen & Moreira (2013) afirmam que “a filologia dos neolachmannianos constitui como seu objeto a *lexis*, e passou a restituí-la por meio de uma *poiesis*, pondo de lado, entretanto, a *práxis* que poderia e deveria explicar o estado da *lexis* antes da intervenção crítica” (HANSEN & MOREIRA, 2013, p. 58). Os problemas decorrentes da função de restituição da *lexis* estão relacionados ao fato de que o método aplicado de forma indiscriminada, pelos filólogos, torna iguais “tradições culturais” que possuem suas especificidades, uma vez que ignora a materialidade “codicológica ou bibliográfica”. Sendo assim, Ginzburg (1989) também torna evidentes os problemas implicados no objeto “texto”, que a crítica textual visa a apreender e restituir:

Essa noção profundamente abstrata de texto explica por que a crítica textual, mesmo se mantendo largamente divinatória, tinha em si potencialidades de desenvolvimento em sentido rigorosamente científico que amadureceriam durante o século XIX. Com uma decisão radical, ela levava em consideração apenas os elementos reprodutíveis (antes manualmente, depois mecanicamente, a partir de Gutenberg) do texto. Desse modo, mesmo assumindo como objeto os casos individuais, acabara por evitar o principal obstáculo das ciências humanas: a qualidade. É significativo que, no momento em que se fundava – com uma redução igualmente drástica – a moderna ciência da natureza, Galileu tenha invocado a filologia. A tradicional comparação medieval entre mundo e livro funda-se na evidência, na legibilidade imediata de ambos: Galileu, pelo contrário, ressaltou que “a filosofia ... escrita neste enorme livro que está continuamente aberto diante de nossos olhos (digo o universo) ... não se pode entender se antes não se aprende a entender língua, conhecer os caracteres nos quais está escrito” isto é, “triângulos, círculos e outras figuras geométricas”. Para o filósofo natural, como para o filólogo, o texto é uma entidade profunda invisível, a ser reconstruída para além dos dados sensíveis: “as figuras, os números e os movimentos, mas não os odores, nem os sabores, nem os sons, os quais fora do animal vivo não creio que sejam nada além de nomes” (GINZBURG, 1989, 158/grifos autorais).

A obsessão da filologia pelo “texto” torna, segundo Ginzburg (1989), essa disciplina “indiciária”, um caso singular ou, em suas palavras, “atípico”, uma vez que, os vestígios, considerados relevantes para os filólogos, terão sempre um mesmo “objeto”, como alvo, em detrimento de avanços na história do livro ou dos

conhecimentos a respeito do que seja publicação, transmissão e recepção de um texto, para diferentes culturas. Desse modo, a manutenção da mesma função de restituição e a crença na necessidade de uma limpeza, cujo fim é a retificação ou “correção” de todos os “erros” que interfeririam no processo de transmissão histórica de um determinado “texto”, constituem um problema na compreensão da historicidade do método lachmanniano e também de cada um dos objetos que são editados criticamente e que se reflete nos resultados apresentados pelo filólogo:

[...] Os textos autorizados são aqueles ditos *críticos*, modelados a partir de um método e de seus pressupostos invariáveis frente a tradições historicamente muito variáveis. Pode-se dizer que a filologia praticada por muitos filólogos tem um metaestatuto irrefletido e é ele que afiança a modelização e a legitimação das tradições restituídas. A filologia dos neolachmannianos instituiu como comunicação ‘competente’ a que é centrada na figura do *autor*, circuito comunicacional fechado, em que produção, publicação e apropriação estão predeterminadas pelo preconceito que os filólogos têm do próprio circuito. (HANSEN & MOREIRA, 2013, p. 73/ grifos autorais).

As investigações que comprovam a existência de um afastamento, no campo filológico, entre a história dos métodos, teorias, conceitos críticos e os avanços historiográficos, parecem ser o caminho mais viável para a consecução do estudo que se propõe aqui a produzir e que visa a traçar uma sequência temporal entre os autores de trabalhos, cuja ênfase seja a crítica textual, de tal modo que se evidencie a circularidade na atualização de conceitos lachmannianos. Nesse sentido, para que se possa proceder à desconstrução de categorias e princípios, por meio de uma crítica da prática filológica, não se pode desviar do fato de que a “unificação” de todos os materiais apropriados pelo filólogo, sob o mesmo método crítico, torna clara a questão da historicidade deste e também daqueles, pelas particularidades espaço-temporais de ambos. Sendo assim, a composição de uma história crítica da crítica textual portuguesa e brasileira não é possível sem uma articulação entre o histórico e o historiográfico, como afirma Moreira (2011a), quando se objetiva evitar a reprodução de modelos que, diante de uma avaliação de sua historicidade, possam ter sua validade comprometida ou anulada, embora seu uso seja comum e verossímil para muitos filólogos. Como afirma também Dosse (2003), há possibilidades outras para as disciplinas históricas, que vão além de uma ação “comemorativa”, já que “a função da história permanece, portanto, viva e o luto das

visões teleológicas pode tornar-se uma chance de repensar o mundo do amanhã” (DOSSE, 2003, p. 10).

2.4. Para uma nova história da filologia portuguesa e brasileira

O estudo ora apresentado visa a analisar, por meio de uma história crítica da filologia, o modo como as modificações no campo historiográfico poderiam representar alterações também nos métodos dessa disciplina, já que esta trata basicamente da historicidade dos discursos ditos literários. Aqui, propondo a crítica da possibilidade de subsunção de toda e qualquer tradição textual a um único método filológico, propõe-se a partir de Blanke (2006), “Para uma nova história da historiografia”, como se pode empreender a escrita de uma história das produções filológicas, partir do século XIX, em Portugal e no Brasil, ao historicizar métodos e teorias.

Um pesquisador que se proponha examinar os desdobramentos da crítica textual em Portugal e no Brasil, ao longo dos últimos cem anos, se deparará com a repetição incessante de alguns lugares - comuns que determinam os meios pelos quais o filólogo se propõe fixar o texto literário que edita conforme ao último desejo autoral ou conforme ao que mais se aproxima dele. A permanência de lugares - comuns deve-se ao fato de que as definições de crítica textual e dos fins a que ela visa, encontrados em manuais portugueses e brasileiros, são sempre os mesmos, o que parece evidenciar uma ausência de crítica que incida sobre o próprio campo disciplinar, como já o demonstraram importantes estudiosos. Sendo assim, a manutenção de um método crítico em filologia, que se apresenta como de validade universal e, indiferente aos avanços historiográficos que se seguiram ao momento de sua emergência, sendo fundamentais em disciplinas históricas, como o é a filologia, pois voltados para historicidade da própria prática de escrita da história, de seus métodos e teorias, parece impróprio do ponto de vista teórico. Há estudos que expõem a maneira como os procedimentos metodológicos derivados dos escritos de Karl Lachmann, centrais no método que leva o seu nome e que ainda se pratica no Brasil, são historicamente impróprios e muita vez “anacrônicos”; basta pensar na proposta central do método lachmanniano, de “restituição” ou recuperação do texto reputadamente autoral, genuíno, mesmo quando o texto a ser restituído ou

recuperado foi produzido em tempo e local em que a noção de “genuinidade” não era cogitada e não tinha a menor relevância cultural. Pode-se é claro perguntar como “pode um método de investigação e de geração de conhecimento durar sem praticamente alterações por mais de um século?” (MOREIRA, 2012, p. 6). E, se se afirma que o método vale para todas as tradições textuais, independentemente do tempo e local de sua produção, isso não parece significar que os conceitos e categorias críticos que operacionalizam o método são de caráter transistórico, como “autoria” e “genuinidade”?

A crítica textual que podemos conhecer por intermédio de manuais, livros, artigos e separatas, no caso português e brasileiro, assentada em procedimentos metodológicos que não são objeto de crítica desde o século XIX, aparenta estar desvinculada das reflexões historiográficas que ocorreram desde que houve a sistematização do modo como se deve proceder para se fixar o texto de uma "obra literária", ou seja, o texto autoral genuíno. Essa contraditória separação entre a crítica textual e a reflexão sobre a historicidade das tradições textuais foi discutida por Moreira (2011a) e Hansen & Moreira (2013). Esses estudiosos evidenciam o quão extenso, complexo e múltiplo é o caminho percorrido pela historiografia, ao voltar-se sobre si mesma, em diferentes períodos, para examinar os seus procedimentos, conceitos e métodos.

Nesse sentido, por proporem uma “história problema”, por exemplo, historiadores da Escola dos *Annales*, que mudaram significativamente o campo historiográfico, ao apresentarem pesquisas que foram muito além do político e do econômico, relacionando aos domínios da história “todas as atividades humanas” (BURKE, 1992, p.7), e, por isso, priorizando, de forma inédita, “a colaboração com outras disciplinas, tais como a geografia, a sociologia, a psicologia, a economia, a linguística, a antropologia social, e tantas outras” (BURKE, 1992, p. 7-8), acabaram por apresentar demandas novas à filologia, como a historicização de categorias centrais desta disciplina, como "autoria", "obra", "público", conquanto essa disciplina, no Brasil, seja refratária a discussões de seus axiomas.

O surgimento da história cultural e as transformações pelas quais passou também não impactaram a filologia em Portugal e no Brasil, como deveriam ter impactado, já que esta constitui uma disciplina que lida com textos os mais diversos, cujos meios de “produção, recepção e transmissão” (MOREIRA, 2011a) se diversificam no tempo e no espaço e que são, por esse mesmo motivo, objetos

privilegiados de uma história de tipo cultural, como o demonstrou a história do livro e da leitura e a bibliografia material e histórica. A “preocupação com o simbólico e suas interpretações” (BURKE, 2005, p.10), por exemplo, poderia levar os estudiosos de crítica textual à produção de exame diferenciado do texto que investigam, se o seu ponto de partida não estivesse já pronto e determinado, se os meios para produzir a sua reflexão não estivessem dados e se os filólogos não estivessem já amoldados aos mesmos meios para se chegar a um sentido único que visam a “restituir”, aquele intentado por esse *deus absconditus*, o autor.

Os resultados de pesquisa que modificam os conhecimentos históricos e permitem novas reflexões sobre os domínios da história deveriam afetar o modo como os procedimentos críticos são entendidos e praticados e implicar mudança no campo da crítica textual; no entanto, ainda são indispensáveis, para a maioria dos filólogos brasileiros, os lugares - comuns lachmannianos, que prescrevem o fim da atividade filológica como a “restituição” do texto genuíno, conforme a “última vontade do autor”. A ausência de autorreflexão no campo da crítica textual e as contradições que estão implicadas na manutenção de um método, em muitos pontos já superados pela deriva histórica da História, no caso português e brasileiro, são evidenciadas por Hansen & Moreira (2013):

Diferentemente da história e demais ciências humanas, a filologia tem descurado de investigar seus pressupostos, códigos e procedimentos, parecendo não se dar conta de que também eles têm sua história. Não se pode, a despeito de ela ser uma disciplina histórica, afirmar que tenha projetado investigar sua própria historicidade, propondo-se a fazer uma metafilologia num empreendimento análogo ao da escrita de uma metahistória, que tem por objetivo especificar, analisar, teorizar e criticar os códigos e convenções da historiografia. Como a filologia e a crítica textual desempenham papel fundamental na construção do passado, pois são formas de mediação histórica, a análise crítica das condições institucionais e teórico-metodológicas de sua produção é indispensável para compreender seu papel de mediação (HANSEN & MOREIRA, 2013, p. 12).

Escrever uma história crítica da filologia implica reconhecer que alguns métodos, conceitos, categorias e procedimentos metodológicos podem ter sua validade questionada e até mesmo comprometida, ao se realizar uma reflexão metateórica, fruto da historicização dessa disciplina, que demonstre a impropriedade histórica de métodos, categorias, conceitos e procedimentos frente a objetos lhes

são refratários e aos quais só podem ser aplicados por meio de sobredeterminação. Em seu texto, Blanke (2006) trata de alguns tipos de história da historiografia e de suas funções, alguns dos quais são relevantes para esta proposta de estudo da filologia. A história pode ser escrita, de forma crítica, a partir de diversas perspectivas, sendo diferenciados os seus objetivos e os resultados de cada uma delas. Há, por exemplo, uma “história dos historiadores”, composta a partir de aspectos relacionados à vida dos indivíduos, sendo o modo mais corriqueiro de escrita da historiografia:

Provavelmente, a forma de trabalho mais comum na história da historiografia é o retrato pessoal. Em monografias ou em ensaios, historiadores proeminentes são identificados e arrolados. Biografias intelectuais são traçadas, a produção teórica de cada um é avaliada, assim como a recepção de suas obras. [...] Esses trabalhos tratam da vida e obra de um historiador ou então lidam com problemas individuais. Dependendo do *status* do historiador em foco, tais obras frequentemente ultrapassam o tratamento de sua personalidade. [...] (BLANKE, 2006, p. 29/ grifos do autor).

Conforme o excerto, há um tipo de reflexão histórica produzida a partir da escrita da vida dos historiadores, o que, de algum modo, neste trabalho, se objetiva fazer, ao se escrever uma história dos filólogos, em que se demonstre as relações entre homens e instituições acadêmicas, e também entre homens de saber, tanto em nível geracional quanto em nível inter-geracional. A história da crítica textual, aqui proposta, visa a investigar se há coesão nos interesses e resultados de pesquisa dos filólogos portugueses e brasileiros entre fins do século XIX, tempo de emergência da crítica textual, e meados do século XX, tempo em que o paradigma lachmanniano consolida-se e enrijece. É possível também que se escreva uma história da historiografia aquela que toma como matéria as obras históricas:

O segundo tipo poderia ser apresentado a partir da fórmula ‘história da historiografia como história da obra’. Nesse caso, a história da matéria é contada como a história de um gênero literário particular. Essa é, provavelmente, a forma mais comum da descrição geral. À parte dos trabalhos de Wegele, Fueter, Below and Srbik, gostaria de referir-me ao texto de Ritter, no qual o próprio título (‘um estudo das obras mais proeminentes’) apresenta esse programa. Com relação à defesa de H. White de uma interpretação tropológica da história da historiografia no seu *Metahistória: a imaginação histórica na Europa do século XIX*, esse tipo não focaliza questões de literatura ou poética, mas discute temas, modelos de interpretação e métodos de história usando ‘grandes obras’ como material. Questões de história das instituições são apenas tocadas, mas não aprofundadas (BLANKE, 2006, p. 29-30/ grifos autorias).

Uma história das obras pertencentes ao campo filológico, com ênfase em crítica textual e ecdótica, torna-se pertinente na demonstração da matéria e do modo como cada filólogo trata o conteúdo do ponto de vista de uma filologia e de uma crítica textual de base lachmanniana, uma vez que é possível decompor cada obra e depreender os conceitos e categorias críticas que direcionam um estudo e podem ser relacionados à formação de um determinado filólogo. Já no “Balanço geral”, a reflexão sobre a história é produzida por meio de divisão dos historiadores em “campos específicos”, de modo que são “graduados” em determinadas áreas:

O terceiro tipo é composto por livros – textos que contêm visões panorâmicas do estado das pesquisas com intenção de graduar historiadores ou classificá-los em campos específicos, de tal forma que só em um sentido estrito podem ser considerados história da historiografia. Tais quadros frequentemente tratam apenas do estado atual da pesquisa e esforçam-se por produzir uma lista bibliográfica completa. [...] (BLANKE, 2006, p. 30).

Ao se transpor essa proposta para o âmbito da filologia, é possível perceber que, na escrita de uma história dessa disciplina, de algum modo, há classificação dos filólogos e da bibliografia dos aderentes do método de Lachmann e, sendo assim, visa-se a produzir um “balanço geral”, segundo o conceito de Blanke (2006), uma vez que tais investigações e referências bibliográficas são graduadas em “campos específicos”.

Para que um historiador produza uma “história da disciplina”, é fundamental o estudo dos vínculos institucionais, para que se depreenda a disciplinaridade da história. Blanke (2006) afirma que “o quarto tipo aborda a disciplinaridade da história (na perspectiva de suas instituições). Trabalhos sobre o desenvolvimento de instituições históricas individuais compreendem um tipo separado no interior da história da historiografia. Esse tipo unifica diferentes áreas temáticas” (BLANKE, 2006, p. 30). A história da filologia que se visa a escrever aqui é, em grande medida, uma história da disciplina, compreendida como campo de saber universitário, acadêmico, que tem seus praticantes, seus mestres, seus alunos, que é ensinada por meio de aulas ministradas em cursos de graduação, mestrado e doutorado; desse conjunto de instituições e homens de saber depende a inteligência do modo como o método de crítica textual lachmanniano se difundiu, se consolidou e se tornou hegemônico no mundo lusófono.

A “história dos métodos” compreende a decomposição e exposição de um método e seus desenvolvimentos, pelo historiador, atividade incomum em forma monográfica, no contexto dos desenvolvimentos da historiografia:

A história dos métodos históricos na forma monográfica tem sido uma atividade rara. No entanto, muitas vezes ela é encaminhada em obras que possuem outros objetivos, como no livro de Ritter, *História da Historiografia*, ou no de H. Bresslau, *História da Monumenta Germaniae Historica*. Tais obras podem ser interpretadas como um tipo específico de história da historiografia. O texto de J. Wach, *História da compreensão hermenêutica*, pertence a esse tipo, assim como a avaliação e J. Goldfriedrich da doutrina historicista a respeito da importância das ideias históricas. (BLANKE, 2006, p. 30-31).

O quinto tipo de história da historiografia, a história dos métodos, conforme a exposição do excerto acima é, sobretudo, o tipo de história que se objetiva escrever nesta pesquisa. A história da reificação do método de crítica textual formulado por Lachmann no século XIX e o modo como se tornou inquestionável no mundo lusófono é, sobretudo, a matéria da tese que se busca escrever. Há ainda um outro modo de escrever historiografia, a “história das ideias históricas”, que se pauta na verificação das “tendências da história intelectual”. Nesse caso, o historiador visa a analisar algumas das formas de pensamento histórico:

O foco do sexto tipo de história da historiografia não é o método, nem um tema específico ou modelo de interpretação, mas sim tendências da história intelectual. Tais obras não possuem relação necessária com a história como matéria acadêmica. Frequentemente, elas tratam de estruturas do pensamento histórico como parte da herança cultural. O exemplo mais famoso é a obra tardia de F. Meinecke, *A origem do historicismo*, que expõe a gênese das ideias de desenvolvimento e individualidade, assim como a origem do historicismo (entendido como tópico da história da filosofia e como *weltanschauung*) e trata do progresso triunfante e da síntese desses dois conceitos teóricos [...] (BLANKE, 2006, p. 31).

No caso da escrita da filologia, observando-se a relação entre essa disciplina e a historiografia, há o problema fundamental da divergência entre o método praticado costumeiramente em Portugal e Brasil e a historicidade dos objetos que se busca interpretar. Para os historiadores, é possível compor ainda uma história da historiografia cujo foco seja “as funções do pensamento histórico”, em que o mais importante é realizar uma reflexão dos efeitos dos produtos da historiografia:

Uma área separada da história da historiografia é a análise das funções sociais da historiografia. Há uma série de trabalhos que tratam dessa questão [...] No entanto, na maior parte das vezes, tal tema é tratado no contexto de problemas mais amplos. Não só historiadores produzem essas obras [...] (BLANKE, 2006, p. 31-32).

Nesse sentido, pode-se perguntar: quais as funções sociais da filologia? Tal questionamento faz sentido quando se pensa que o lachmannismo opera o “reducionismo das lições”, “reducionismo” baseado na crença da relação entre “unidade de expressão e unidade de sujeito” (MOREIRA, 2011a), o que pode ser considerado um prejuízo histórico, devido ao “empobrecimento das tradições textuais”, ao reduzir-se a multiplicidade de variantes textuais à unidade de lição fixada pelo filólogo.

É importante destacar o último modo de compor uma história da historiografia, a “história da historiografia teoricamente orientada”, que constitui um tipo de autorreflexão, no momento em que o exame recai sob os seus próprios estatutos e desenvolvimentos:

O último tipo independente de história da historiografia é caracterizado pela tentativa de captar o desenvolvimento da disciplina no interior de sua reflexão metateórica. Poder-se-ia ver a história da história meramente como um caso especial da “história dos problemas”, assim como caracterizados anteriormente, mas isso, em minha opinião, não seria suficiente. Exatamente porque a reflexão metateórica é distinta da prática historiográfica – costuma-se afirmar que ela se caracteriza por um excedente utópico – é que ela abre, como diretriz de uma história da disciplina, possibilidades de reconstrução de realidades passadas da história como atividade profissionalmente estruturada (BLANKE, 2006, p. 32).

Quando se pensa na história da filologia em relação ao último ponto explicitado no excerto acima, é possível discutir sobre o modo como essa disciplina, desde que houve a sistematização do método de crítica textual lachmanniano, em grande medida, deixou de produzir reflexões a respeito do estatuto dos conceitos aplicados na produção das edições, deixando ao mesmo tempo de haver pensamento crítico em relação ao próprio método. Em contrapartida, há uma importante função da história da historiografia que se relaciona ao exame dos “padrões científicos”. Assim sendo, ao se produzir uma história de autores de estudos filológicos, é necessária a realização de um exame dos padrões da ideologia e uma análise de sua adequação.

A produção da história da historiografia está relacionada a duas funções distintas e contrárias: uma afirmativa e a outra crítica. A primeira está vinculada ao interesse de manutenção da “ideologia”, de tal modo que não há comprovação de mudanças e transformações na história:

(1) A afirmação da ideologia oficial é um importante, senão o mais importante, aspecto da reconstrução da história. Um exemplo seria o das atividades acadêmicas no assim chamado socialismo real, assim como ele se desenvolve na RDA. O elemento afirmativo é influente em várias publicações que se apresentam como não possuindo um caráter ideológico. [...] No texto panorâmico de Below, *Historiografia Alemã, desde as guerras de libertação até os dias atuais*, todos os dados são conectados em função de uma tradição. A história da historiografia de Below é essencialmente uma polêmica política: ele luta contra o liberalismo, contra o iluminismo e contra a institucionalização da Sociologia como disciplina independente. Ele advoga uma visão estatista da história e uma forma romântica de pensamento. Below identifica as posições que ele apaixonadamente defende como aquelas que teriam sido provadas cientificamente. A história da disciplina é apresentada como a sobrevivência do mais preparado, como uma derivação histórico-historiográfica, isto é, uma determinada posição político-científica ganha as garantias da tradição assim como o seguro de explicações paradigmáticas e sistemáticas que mutuamente se apoiam. [...] (BLANKE, 2006, p. 32-33/ grifos do autor).

A produção de história da historiografia, cujo objetivo é manter a tradição e a ideologia, se diversifica nos inúmeros exemplos apresentados por Blanke (2006), no âmbito da historiografia alemã e, ratifica como essa tendência é forte em muitos contextos historiográficos que respondem a uma necessidade de manutenção de um dado sistema ideológico. É possível identificar a primeira função, em consonância com a exposição do excerto acima, no papel desenvolvido pelo lachmannismo e neolachmannismo: os retornos à história da filologia produzidos até os dias de hoje, pelos aderentes ao método de Lachmann, visam sempre a mostrar o modo como, passo a passo, é possível produzir explicações, comentários e edições críticas dos textos os mais diversos em todos os tempos, sempre de uma mesma maneira e como todos esses trabalhos filológicos são a validação de um truísmo, o da validade transistórica de um procedimento crítico. Por isso, estudiosos que se filiam ao método produzem a afirmação de uma ideologia ou crença, oriunda da circularidade da argumentação e da certificação da validade metodológica, como bem o asseverou Moreira (2011a). O empreendimento histórico dos lachmannianos e neolachmannianos pode ser entendido como parcial, por se pautar, por exemplo, na transistorização da *restitutio textus* e, por crer que categorias como "autor", dentre outras, não passam por variação no tempo e no espaço. Moreira (2011c) evidencia, justamente, a "manutenção" do paradigma lachmanniano, demonstrando o modo como a ausência de mudanças nas finalidades do trabalho filológico se relaciona à falta de reflexões historiográficas no âmbito da disciplina em questão. Há, no

entanto, um outro caminho para se entender a história da historiografia, que permite pensar criticamente a manutenção da ideologia dominante e os objetivos a que se presta uma historiografia voltada para a tradição:

Diante disso, parece que uma atitude cética com relação à ideia de afirmação é essencial. Na verdade, certa dose de rebeldia parece ser parte indispensável de uma postura contemporânea com relação à história da historiografia. Qualquer posição teórica que quer sobreviver requer tradições positivas. A parte do criticismo das tradições, o esforço predominante é de mostrar que historiadores caídos no esquecimento são, na verdade, antecipadores de uma concepção de história que em vários momentos se apresenta como tendo um caráter exclusivamente progressivo. [...] (BLANKE, 2006, p. 33-34).

Contrariamente a uma postura semelhante à descrita no excerto acima, a filologia lachmanniana parece ter mantido, por um período significativo de tempo, os objetivos relacionados à restituição do texto autoral, sem se desvincular das finalidades iniciais “de construção de representações coesivas e identitárias” (MOREIRA, 2011c), que a animou no século XIX:

[...] Para a filologia do século XIX, cuja preocupação central era resgatar os monumentos literários da nacionalidade em que esta se tornava manifesta em seu continuo devir, a ideia de autoria era também ela central, pois representava, sob a rubrica da ‘genialidade’, o ápice da criatividade de uma coletividade que se estruturava na forma do moderno Estado-nação. Capital simbólico, em seu conjunto, de uma coletividade que então se organizava, coube à filologia do século XIX a tarefa de brunir esses monumentos para que se nos mostrassem em seu ‘prístino esplendor’, aquele do que se supunha ser a *parole* autoral original. Função política de construção de representações coesivas e identitárias, a filologia, por meio do trabalho de restituição que se propôs, ‘denotou’ ‘o seu lugar e importância na vida cotidiana, seu papel na vida pública e os interesses que determinam seu processo cognitivo como fatores decisivos para sua forma’, historicamente situada no século XIX, mas que perdurou século XX adentro. (MOREIRA, 2011c, p. 41/ grifos do autor).

Os princípios do lachmannismo são repetidos nos manuais de crítica textual e ecdótica publicados em Portugal e no Brasil e tornam eficaz a autoridade de seus lugares – comuns, e também tornam o estudo crítico da história dessa disciplina um processo “impensável” para a maioria dos seus adeptos. Um pensamento contrário ao da afirmação da ideologia dá origem à segunda função da historiografia: a função crítica. Sendo assim, é imprescindível que haja, sobre a afirmação da tradição, um olhar reflexivo do historiador, que o leve a perceber as motivações ocultas da necessidade de que a história seja escrita sempre de uma mesma forma:

O oposto exato do conceito de afirmação é o esforço de escrever a história da historiografia com intenção de criticar princípios ideológicos: o objetivo é superar criticamente visões de mundo e posições políticas. Essa é a intenção do historiador do stalinismo tardio W. Berthold em seu livro '[...] *Passar Fome e Obedecer*', no qual ele impiedosamente critica o papel social de G. Ritter: Ritter é apresentado como ideólogo e militarista da OTAN. (BLANKE, 2006, p. 34/ grifos do autor).

À vista disso, há, dentre as possibilidades que o historiador tem para agir criticamente, a produção de estudos historiográficos que se insiram no grupo daqueles contrários à afirmação da ideologia, ao produzirem um outro tipo de tradição, aquela dos que são “heréticos”, pois eles dão origem a uma sequência de novas contribuições que desnaturalizam uma determinada posição oficial. Dessa maneira, a história da filologia brasileira e portuguesa que se quer escrever, desde os primeiros filólogos, como Carolina Michaelis de Vasconcellos e Leite de Vasconcellos, pode principiar pela análise e crítica de lugares - comuns filológicos, que são apropriados de forma incessante por muitos pesquisadores. A partir de contribuições como as de Blanke (2006), é possível pensar em uma história desse campo do saber que, por analogia com a história da historiografia, conjugue as possibilidades que os diversos tipos de história da historiografia representam e, que permitem discutir a validade dos conceitos críticos e categorias lachmannianos e neolachmannianos.

2.5. Fontes da filologia em língua portuguesa: desmaterialização de obras e obsessão pela “autoria”

Empreende-se aqui uma descrição da maneira como os estudiosos da filologia de língua portuguesa se apropriaram de "artefatos bibliográficos e textuais" (MOREIRA, 2011a), sem considerar o elemento propriamente bibliográfico do objeto de apropriação. Este estudo se concentra, dessa maneira, na sobredeterminação que caracteriza a prática de filólogos oitocentistas e seus seguidores, vinculados a um método crítico, de tal modo que os conhecimentos a respeito do modo de existência, por exemplo, de cantigas dos trovadores e jograis, dos manuscritos, do processo de fatura de cópias e do modo como foram produzidas as primeiras impressões, não constituíam elementos justificadores de uma autocrítica para nenhum dos pesquisadores que compõem o conjunto de referências bibliográficas de que se dispõe para a produção da crítica aqui proposta.

Por outro lado, quando da interpretação filológica do elemento textual, patente em edições e avaliações críticas, essa se dá a partir de noções vinculadas à ideia de “ânimo autoral”, sempre com o fim de restituir aos textos às lições originais, e, quando possível, genuínas. Assim sendo, a universalização da *restitutio textus* por muitos filólogos, desde as primeiras investigações textuais, publicados em língua portuguesa, pode ser entendida à luz de avanços historiográficos que evidenciam certa “inércia” da crítica textual de base lachmanniana, fundada na separação entre reflexão historiográfica e pensamento filológico. Essa “inércia” se torna evidente na separação entre o que se considera “texto” e a “materialidade” no qual figura.

Por conseguinte, Moreira (2011a) afirma que o “texto” se define pela junção dos caracteres linguísticos e sua materialidade, sendo esta parte essencial de suas significações, o que nos permite criticar a ideia lachmanniana de que os “códigos linguísticos” autorais devem ser objeto de restituição, como afirmam Carolina Michaelis de Vasconcellos, José Leite de Vasconcellos, Teófilo Braga e muitos outros filólogos portugueses, que constituem uma matriz das considerações filológicas, no Brasil. O estudioso também afirma que houve uma “transistorização” de conceitos e categorias, pois ainda fundamentam as investigações empreendidas, como a de “propriedade e genuinidade autorais”.

Para a composição de uma história de autores de estudos críticos em língua portuguesa, que esteja ligada à descrição das principais noções a partir das quais

propuseram edições críticas, é preciso partir das análises que evidenciaram o modo como a crítica textual em língua portuguesa cessou de se renovar, ao pôr em funcionamento os mesmos lugares - comuns, por mais de um século, ao tempo em que se demonstra que a apropriação de um modelo de fatura de edições gerou a “desmaterialização” de cada uma dos artefatos bibliográficos e textuais analisados. Desse modo, uma história da filologia em língua portuguesa deve estar vinculada à história do escrito e do impresso em suas diferentes fases, bem como se articular às variações dos sentidos de “autor” impostas em diferentes sociedades.

Na investigação de cunho bibliográfico e exploratório dos estudos filológicos portugueses se encontra, de forma recorrente, a ideia de que a impressão de materiais “inéditos”, com as corretas atribuições autorais, constitui um meio para a fixação e, por conseguinte, de “salvamento” de objetos literários diversos relacionados à história da literatura portuguesa: os filólogos, não apenas oitocentistas, ignoram os modos de transmissão e de recepção que tornam evidente os sentidos de publicação dos materiais por eles apropriados, as regras para impressão e os agentes partícipes. Um significativo exemplo das práticas metodológicas vinculadas a essa noção são os estudos sobre o *Cancioneiro da Ajuda*: desde a primeira edição “crítica” de D. Carolina Michaelis (1904) às análises mais recentes de Ramos (2008) e Mongelli (2009b), a ideia de “autoria”, como subjetividade e originalidade, direciona a “reconstituição” das cantigas dos trovadores e jograis. Dessa maneira, aos conceitos de “autenticidade” e “originalidade” não são dadas limitações históricas relativas, por exemplo, à “movência” que deu origem às variantes textuais que se tornaram conhecidas e ao modo oralizado de compartilhamento dessa poesia, uma vez que

A necessidade de restabelecimento da genuinidade do texto autoral, a fim de possibilitar aos estudiosos da literatura as condições necessárias à emissão de um juízo pertinente quanto à originalidade artística e estilística do poeta e de seus textos, respectivamente – a partir de estudos dedicados a perscrutar as peculiaridades linguísticas de uma autor, as ideias motrizes de sua obra, o conceito de poesia que norteia sua produção poética, as técnicas compositivas individualmente selecionadas pelo indivíduo escrevente *et cetera*-, é um dos *leitmotivs* da crítica textual lachmanniana (MOREIRA, 2011a, p. 56).

Roger Chartier (2009a) e também Hansen & Moreira (2013) deixam claro que inúmeras condicionantes existem com relação aos “sentidos” de tradições que foram, de início, orais e passaram a conviver com o escrito e, posteriormente,

tiveram de lidar com as continuidades e as diversas modificações geradas pelo uso inicial da imprensa. Dessa maneira, em contraposição ao que defende a maioria dos filólogos em língua portuguesa, os estudiosos evidenciam que os “suportes” nos quais os textos se apresentam não são destituídos de significações e a “compreensão da materialidade dos objetos é absolutamente fundamental” (CHARTIER, 2012, p. 83).

A ideia de reconstituição autoral pelos filólogos oitocentistas, que atravessou os tempos e, ainda hoje, constitui o *modus operandi* de muitos pesquisadores, traz consigo incoerências inumeráveis relacionadas, por exemplo, à historicidade da recepção de cada artefato apropriado, como demonstra Moreira (2011a). Desse modo, para compor uma história da crítica textual no mundo lusófono, conforme a lição de Don Mckenzie, exposta por Chartier (2010), é necessário “nunca separar a compreensão histórica dos escritos da descrição morfológica dos objetos que os trazem” e aprender com Armando Petrucci a “sempre associar, numa mesma análise, os papéis atribuídos ao escrito, as formas e suportes da escrita, e as maneiras de ler” (CHARTIER, 2010, p. 8).

A produção de uma análise das matrizes da crítica textual em língua portuguesa implica o estudo da “reconstituição” dos textos “autorais” que se perderam no processo de transmissão histórica, uma vez que as noções de recuperação de textos originais ou, se possível, genuínos, são bases que solidificam o trabalho da maioria dos filólogos até os nossos dias. Assim sendo, a composição de uma história desse campo do saber, em língua portuguesa, permite a crítica à universalização dos meios de produção, recepção e transmissão de uma obra, que torna disciplinas, como a história e a filologia, imutáveis em procedimentos metodológicos e práticas, conforme Moreira (2011a).

Dentre os materiais que deram início à filologia portuguesa, referente especificamente à edição de textos, as noções relativas às possibilidades de recuperação da “*langue*” autoral, por meio de um retorno ao passado, que permitiria sua completa apreensão, são alguns dos princípios mais problemáticos que estão implicados nas operações comumente postas em prática pelos pesquisadores, na tentativa de, a partir de “apógrafos”, restituir o texto genuíno, pela supressão de “erros”, eliminando-se assim o efeito do processo histórico pelo qual passaram. Sendo assim, em contrapartida a uma visão contínua da história, cujas rupturas e transformações são desconsideradas, Moreira (2011a) ratifica a importância de que

haja sempre pensamento crítico relativo às modificações sofridas nas funções de disciplinas históricas, como a crítica textual, pois:

A atemporalidade que supostamente assinalaria as teorizações nas áreas da crítica textual e da edótica –como se fosse possível escapar à história – levou muitos editores ao cometimento de anacronismo ao longo do processo editorial, pois a apropriação e aplicação de conceitos, por eles levadas a cabo, articuladas frente a um determinado objeto e dele dependentes – além do que, formulados em um momento da história da própria disciplina e, portanto, duplamente condicionados desde um ponto de vista histórico, parecia-lhe não problemática ou problematizável, o que resultou e resulta ainda muita vez em uma edição que desfigura o objeto de estudo, porque não respeitadora de sua historicidade (MOREIRA, 2011a, p.124).

O filólogo mencionado demonstra, por exemplo, que uma metodologia “circular” e “anistórica” como a lachmanniana tende a compreender os pressupostos fundamentais da composição de manuscritos e sua organização de forma unificadora, atribuindo-lhe funções relativas, por exemplo, à vontade autoral, que não possuem vínculos com as formas iniciais de compartilhamento e sua cadeia de recepções. Dessa maneira, a centralidade representada pela noção de “autoria”, na filologia portuguesa e brasileira, reflete-se no tipo de legibilidade comumente dada aos manuscritos, para a investigação dos compositores de diversas produções poéticas. Contrariamente, o pesquisador mencionado evidencia que os manuscritos possuem especificidades relativas ao modo como foram compostos, organizados e compartilhados, sendo, portanto, fundamental que “o estudo analítico de cada objeto bibliográfico a ser examinado e o estudo analítico do livro manuscrito, por sua vez, ‘deve ser levado a efeito considerando-se os métodos de produção e distribuição apropriados a cada categoria particular em um dado período” (MOREIRA, 2011a, p. 167).

Em contraponto à obsessão dos pesquisadores oitocentistas pela “propriedade autoral”, em que o núcleo é a ideia de indivíduo como “a origem”, na análise de cada um dos “artefatos” a que tiveram acesso, são também importantes as palavras de Foucault (2011), no âmbito do discurso, relativas à existência de “funções de autor” que são postas em funcionamentos de diferentes maneiras, segundo as quais:

[...] a função autor não se exerce de forma universal e constante sobre todos os discursos. Na nossa civilização, nem sempre foram os mesmos textos a pedir uma atribuição. Houve um tempo em que textos que hoje chamaríamos ‘literários’ (narrativas, contos,

epopeias, tragédias, comédias) eram recebidos, postos em circulação e valorizados sem que pusesse a questão da autoria; o seu anonimato não levantava dificuldades, a sua antiguidade, verdadeira ou suposta, era uma garantia suficiente. [...] (FOUCAULT, 2011, p. 48).

As formulações foucaultianas, no âmbito do discurso, constituem meios para se criticar a ideia de autor como “unidade de pensamento”, que funda os estudos filológicos oitocentistas, já que asseveram não haver associação necessária entre os efeitos de sentido de “autoria” e um indivíduo ou “criador” de uma obra, conforme Hansen (1992). Nessa perspectiva, também Chartier (2009a) evidencia as contribuições de Michel Foucault na problematização do vínculo entre o indivíduo, a atribuição autoral e o funcionamento da “função autor”:

Foucault afirmou que, longe de ser relevante para todos os textos e gêneros, a atribuição de uma obra a um nome próprio não é nem universal nem constante: ‘O autor função é característico do modo de existência, circulação e funcionamento de certos discursos na sociedade’. A atribuição de um nome próprio a um discurso era para ele o resultado de operações ‘específicas e complexas’, que colocavam a unidade e a coerência de uma obra (ou conjunto de obras) em relação com a identidade de um sujeito construído. Essas operações se baseiam num processo dual de seleção e exclusão. Primeiro, os discursos atribuíveis ao autor –função – ‘obra’- devem ser separados dos ‘milhões de traços deixados por alguém depois de sua morte’. Depois, os elementos pertinentes à definição da posição do autor precisam ser selecionados dos inumeráveis eventos que constituem a vida de qualquer indivíduo [...] (CHARTIER, 2009a, p. 18).

Assim sendo, para o estudioso em questão, é preciso “considerar o autor como uma função variável e complexa do discurso, e não a partir da evidência imediata de sua existência individual ou social” (CHARTIER, 2012, p. 27). Em consequência, o funcionamento da “função autor” opera uma distinção entre “o nome do autor e o indivíduo real, entre uma categoria do discurso e o eu subjetivo” (CHARTIER, 2012, p. 29).

A “função autor” passa por alterações e se exerce de formas distintas, em sociedades e épocas diferentes, conforme a demonstração histórica e genealógica de Foucault (2011) e que se opõe à perspectiva voltada para o indivíduo como centro do sentido, que caracteriza os princípios lachmannianos e neolachmannianos. Por conseguinte, partindo da historicização de diferentes concepções de “autor”, dentre elas, a perspectiva foucaultiana, Hansen (1992) torna patente que a “autoria” não é uma categoria uniforme e universal:

[...] é no nome do autor que, como uma objetivação classificatória de práticas discursivas, que se teatralizam e efetivam as convenções institucionais de vária ordem que definem as tipologias discursivas nas quais valores são atribuídos, como hierarquias que submetem os produtos, os pontos cegos de silêncio, de exclusão, de interdição, de dispêndio supérfluo e anonimato, as técnicas de reprodução e comentário. Convenção, a autoria pode estar prevista como necessária para alguns discursos, como facultativa para outros, como inexistente para muitos. Convenção, a autoria não é uma categoria transhistórica (HANSEN, 1992, p. 13-14).

Dessa maneira, o estudioso aborda os problemas referentes à universalização de uma concepção de “autoria”, no sentido de indivíduo escrevente, que não é capaz de subsumir práticas ou funções diversas, uma vez que “as críticas evidenciam que a noção de autor como presença é imediatamente anacrônica quando o efeito da sua representação unitária é assumido e generalizado, estendendo-se a discursos que não o enunciam” (HANSEN, 1992, p. 14). Por isso, os preceitos lachmannianos da atividade filológica, tal como instituídos nas edições e considerações diversas do Oitocentos, permitem, pela adoção de um mesmo método que não passa por quaisquer tipos de adaptações, “estender” uma noção de “autor” como individualidade e subjetividade, aos mais diversos discursos.

Nesse sentido, na produção crítica dos autores portugueses, há contradições entre a universalização do conceito de autor e propriedade autoral, uma vez que é uma disciplina histórica e, a existência de diferentes modos como a “função autor” foi posta em prática e gerou significados. No caso de uma cultura manuscrita da qual descendem os objetos que os filólogos, cuja discussão empreende-se nesta tese, se apropriaram e sonharam reconstituir, “restaurando” as partes que continham “erros” e inserindo lições corretas, a “autoria” não constituía a noção de individualidade e seus direitos, como afirma Hansen (2014):

Nos manuscritos, a função *autor* é o ponto de convergência das versões dos poemas que realizam a *auctoritas* deles como adequação à *auctoritas* do gênero poético de que eles eram, para o juízo de quem os juntou no mesmo códice, outras realizações emulatórias. Logo, nos manuscritos, a *auctoritas* não significa a realidade da psicologia individual de um homem que tem a posse e a propriedade do poema, mas é dispositivo discursivo produzido pela aplicação de esquemas retóricos pressupostos por sua recepção contemporânea, ao menos pela sua recepção letrada. Seus ouvintes-leitores valorizavam o artifício com que os preceitos do dispositivo eram aplicados, ao mesmo tempo que julgavam a novidade da significação dos poemas feitos como emulação de uma ou mais *auctoritates* [...] (HANSEN, 2014, p. 104/ grifos autorais).

Dessa maneira, a noção de “autoria” diz respeito, no caso mencionado, a um ordenamento de gêneros: “o *auctor* é um nome, como etiqueta de um gênero, ou uma mediação, retórico-política, norma cívica do gênero do discurso como *convenientia*, adequação à audiência” (HANSEN, 1992, p. 23-24). Assim sendo, os estudos de Moreira (2011a) são aptos para a produção de uma cronologia dos autores da filologia em língua portuguesa, uma vez que tornam patente a disparidade entre as práticas relativas à publicação de materiais em um determinado período histórico e o modo como tais práticas foram interpretadas, pela adaptação a métodos centrados em uma noção de “autoria” como “propriedade individual”:

[...] Baseado em evidências da existência local de uma cultura de escribas que faziam cópias de poemas, Moreira critica a filologia de Lachmann e Bédier, demonstrando que seus pressupostos românticos acerca da autoria e da arte – originalidade, autenticidade, ‘primeira intenção autoral’, restituição de texto, etc. – não dão conta dos modos contemporâneos da invenção, circulação, consumo e valoração dessa poesia. Além disso, quando os poemas passaram a ser editados na forma do livro impresso, principalmente a partir do século XIX, a primeira ordenação que têm nos manuscritos quase sempre foi eliminada ou alterada. Moreira demonstra que, nos códices, os poemas são dispostos segundo uma hierarquia dos gêneros que forma um conjunto polilógico, intertextual, com remissões e citações internas que evidenciam os modos contemporâneos de produzir, consumir e valorar a poesia [...] (HANSEN, 2006, p. 20-21).

Os estudos citados evidenciam que a noção de “autoria”, como compreendida pelos filólogos lusitanos, surge em um determinado recorte histórico e, dessa maneira, gera problemas quando utilizados para o entendimento de quaisquer conjuntos de textos, de forma indiscriminada, já que, como consequência da não identificação entre as posições distintas de autoria, os materiais diversos investigados passam a ser entendidos como “expressão de uma subjetividade”, em quaisquer tempos e circunstâncias sócio- históricas. Assim, no caso da maioria dos materiais editados, por exemplo, pelos filólogos do oitocentos, o conceito de “autor”, pressuposto no método lachmanniano, constitui um tipo de “anacronismo”, uma vez que

[...] a *auctoritas* sistematizada pela *Retórica*, pela *Retórica a Herênio*, pelo *De oratore*, pela *Institutio oratoria* e, a partir do século XV, que a descobre, pela *Poética*, não conhece o *autor* como se define a partir do século XVIII romântico: como originalidade de uma intuição expressiva; como unidade e profundidade de uma consciência; como particularidade existencial num tempo progressista; como psicologia do estilo; como propriedade privada e direitos autorais. No discurso antigo, enfim, *auctor* e *auctoritas* especificam um gênero, um uso, ou

uma disciplina: como no *Trivium*, em que ‘Cícero’ é *auctor* da Retórica; ‘Aristóteles’, da Dialética; poetas antigos, da Gramática (HANSEN, 1992, p. 28-29/grifos autorais).

Desse modo, Moreira (2011a) comprova que, quando a centralidade do crítico é a vontade autoral, muitas significações, relativas ao modo de transmissão e recepção dos artefatos bibliográficos textuais, são perdidas, uma vez que a perspectiva “autoral” dispensa critérios relacionados às práticas que regeram as composições poéticas herdadas, por exemplo, em manuscritos, que permitiriam reconhecer a “autoria” no desempenho de uma “função classificatória” de um gênero, como também evidencia Hansen (1992), no excerto supracitado.

A questão da “variação” da noção de autor é também discutida por Chartier (2010), para a demonstração do modo como a noção de “ânimo autoral” surge em um determinado período com forma de legibilidade que se sobrepõem às demais ordens do autor, no entanto, o vínculo entre este e a obra “não é universal nem imediata, pois, se todos os textos foram realmente escritos ou pronunciados por alguém, nem por isso todos são atribuídos ao nome de uma pessoa” (CHARTIER, 2010, p. 17). O exame das principais publicações em filologia, no mundo lusófono, que fundamentam as edições, comentários e resenhas de muitos pesquisadores em língua portuguesa, como se evidência pelo elevado número de citações desses trabalhos antigos, como forma de corroborar decisões críticas e procedimentos metodológicos adotados, permite justamente perceber que, para tais estudiosos, os “textos” possuem significados “por si” e seus sentidos independem de aspectos vários, como a sua materialidade e formas várias de publicação, sendo possível, desse modo, a aplicação de um mesmo método para qualquer tradição apropriada.

As contradições dessa ideia de continuidade da história da crítica textual são demonstradas, por exemplo, com a história do livro e da escritura, que permite perceber as diversas modificações e os diversos contextos sociais pelos quais passaram a escritura, a leitura e a impressão (CHARTIER, 2009b). Tais estudos constataam que, levando-se em consideração aspectos históricos e culturais, é impertinente a manutenção das mesmas categorias e conceitos críticos em disciplinas interpretativas, com o fim de compreender e apreender obras diversas em suas situações de produção e recepção, uma vez que há limitações históricas que tornam certas perspectivas inapropriadas como forma de inteligibilidade:

Para mudar a fronteira traçada entre as produções e as práticas mais comuns da cultura escrita e da literatura, considerada como um

âmbito particular de criações e de experiências é necessário aproximar o que a tradição ocidental distanciou perpetuamente: de um lado, a compreensão e o comentário das obras; e de outro, a análise das condições técnicas ou sociais de sua publicação, circulação e apropriação. Essa dissociação tem várias razões: a permanência de oposição entre a pureza da ideia e sua inevitável corrupção pela matéria; a definição dos direitos de autor, que estabelece a propriedade do autor sobre um texto considerado sempre idêntico a si mesmo, acima de sua forma de publicação; e até o triunfo de uma estética que julga as obras à margem da materialidade de seu suporte (CHARTIER, 2009b, p. 38-39).

O resultado desse distanciamento entre as considerações críticas e o contexto material e social de existência das obras, conforme Chartier (2009b), é a busca por um “texto ideal”, cuja “essência” deve ser recuperada, por intermédio de uma “separação” do processo histórico por que passou. Diante da demonstração do estudioso citado, ao falar do modo como o processo histórico pelo qual as obras passam está vinculado ao sentido, bem como da inexistência do “texto por si mesmo”, os preceitos defendidos pelos lachamnianos tornam-se inválidos em sua utilização indiscriminada. O conhecimento das “condições de existência”⁹ de uma obra, seu modo de circulação e recepção são também importantes no entendimento do que está implicado em seu modo de publicação, os agentes que aí estão envolvidos, de tal maneira que a busca do texto que representa a “vontade do autor”, como fim de qualquer pesquisa filológica, torna-se inadequada:

[...] O processo de publicação, seja qual for sua modalidade, sempre é coletivo, já que não separa a materialidade do texto da textualidade do livro. Portanto, é inútil pretender distinguir a substância essencial da obra, das variações acidentais do texto, que se julgam sem importância por seu significado. Contudo, as múltiplas variações impostas aos textos pelas preferências e pelos hábitos ou os erros dos que o copiaram, modificaram e corrigiram, não destroem a ideia de que as obras conservam uma identidade perpetuada, imediatamente reconhecível por seus leitores e ouvintes (CHARTIER, 2009b, p 40-41).

⁹ Em *A Arqueologia do Saber*, Foucault (2008) trata da noção de “condições de existência” no âmbito da produção dos enunciados. De acordo com ele: “a descrição dos enunciados se dirige, segundo uma dimensão de certa forma vertical, às condições de existência dos diferentes conjuntos significantes. Daí um paradoxo: ela não tenta contornar as *performances* verbais para descobrir, atrás delas, ou sob sua superfície aparente, um elemento oculto, um sentido secreto que nelas se esconde, ou que através delas aparece sem dizê-lo; e, entretanto, o enunciado não é imediatamente visível; não se apresenta de forma tão manifesta quanto uma estrutura gramatical ou lógica (mesmo se esta não estiver inteiramente clara, mesmo se for muito difícil de elucidar). O enunciado é, ao mesmo tempo, não visível e não oculto” (FOUCAULT, 2008, p. 123-124).

As noções, ainda hoje vigentes, a respeito da impressão de textos, como uma maneira de apresentá-los conforme a vontade autoral, tornam-se discutíveis pela demonstração de que, inicialmente, a publicação impressa constituía uma atividade coletiva, sendo a publicação conforme a composição das formas na tipografia e não conforme uma suposta “vontade autoral”, uma vez que normalmente o “autor” não participava desse processo. Chartier (2010) expõe uma série de diferenças que separam as formas assumidas inicialmente pelo livro em distinção ao códex, as “revoluções” pelas quais passou e o impacto gerado nas formas de ler e na significação. O estudo do livro, desde o códex até a leitura no computador, de forma digital, permite a certificação dos efeitos das mudanças de suporte material. Dessa maneira, o historiador em questão evidencia que a linguagem não funciona “por si”, já que há inúmeras variantes que participam da significação de um “texto”. Diante de estudos como esse, os pressupostos utilizados pelos filólogos que são alvos desta pesquisa e, que tornam os textos iguais ao aplicar-lhes os mesmos procedimentos editoriais para a fixação de um desejo supostamente autoral, podem ser definidos como inverossímeis. Desse modo, contrariamente à aplicação de um método que sobredetermina o estudo de quaisquer objetos, a publicação de um livro, nos seus primórdios, constituía uma atividade complexa, sem relação com o objetivo de produzir aquilo que se entenderá, no século XIX e seguintes, como “fidelidade à vontade do autor”:

[...] Os autores não escrevem os livros, nem mesmo os próprios. Os livros, manuscritos ou impressos, são sempre o resultado de múltiplas operações que supõem decisões, técnicas e competências muito diversas. Por exemplo, no caso dos livros impressos na idade do ‘antigo regime tipográfico’, entre os séculos XV e XVIII, a transcrição (cópia limpa) do manuscrito do autor por um escriba profissional, o exame dessa cópia pelos censores, as escolhas do livreiro editor em relação ao papel, o formato ou à tiragem, a organização do trabalho de composição do texto pelos operários tipógrafos, a leitura das provas pelo corretor e, finalmente, a impressão dos exemplares que, na idade do prelo manual, não impede novas correções no decorrer da tiragem. O que aqui está em jogo não é somente a produção do livro, mas a do próprio texto, em suas formas materiais e gráficas (CHARTIER, 2010, p. 21).

Diante disso, o que se apresenta, no conjunto de referências da maioria dos filólogos portugueses e brasileiros, é a perspectiva crítica que se assenta em noções segundo as quais haveria um significado textual independentemente da

materialidade onde se inscreveu os “códigos linguísticos” que lhe acompanham e disso resulta a possibilidade de se reconstruir um sentido pretendido pelo autor:

[...] Com efeito, foi somente quando as obras escritas foram separadas de qualquer materialidade particular que as composições literárias puderam ser consideradas como bens imóveis. Daí, o oxímoro que fez designar o texto como uma “coisa imaterial”. Daí, a separação fundamental entre a identidade essencial da obra e a pluralidade indefinida de seus estados ou, para usar o vocabulário da bibliografia material, entre *substantivas* e *acidentais*, entre texto ideal e transcendente, e as formas múltiplas de sua publicação. Daí, enfim, as hesitações históricas, que nos conduzem até o presente, a respeito das justificações intelectuais e dos critérios de definição da propriedade literária, a qual supõe que uma obra possa ser reconhecida como sempre idêntica a si mesma, qualquer que seja o modo de sua publicação e de sua transmissão (CHARTIER, 2010, p. 16-17/ grifos autorais).

O estudo bibliográfico das matrizes da filologia em língua portuguesa, em seu conjunto, permite constatar que há “desmaterialização do texto” (MOREIRA 2011a, p. 49), devida à aplicação de um método que leva em conta os mesmos fatores críticos, independentemente das características históricas e sociais dos distintos objetos apreendidos, o que resulta na “eliminação daqueles caracteres históricos mais visíveis do complexo artefato cultural a ser ‘editado’” (MOREIRA 2011a, p. 49). A prática de cunho lachmanniano, que se investiga nos primeiros estudos críticos textuais no mundo lusófono, permite depreender que a noção de “autoria” e “autor” é historicamente “una”, isenta de variações no tempo, já que é possível, pela utilização de cada uma das etapas sucessivas do método, fixar texto autoral “original” ou “genuíno”. Dessa maneira, essa perspectiva crítica torna dispensável uma reavaliação histórica dos procedimentos metodológicos e da finalidade da atividade filológica por cada pesquisador, a partir das singularidades dos objetos em estudo.

Portanto, a questão histórica que permeia o quadro em que se apresenta a filologia em seus inícios, no século XIX, de ausência de reflexões a respeito das maneiras de se apropriar dos materiais e documentos diversos, é ainda mais significativa pelo fato de serem tais filólogos fundadores de um modelo crítico em língua portuguesa, que chegou até os nossos dias e, não uma fase da disciplina, como afirma Moreira (2011a), pautado no regime intenso de citações e apropriações de tais *auctoritas*. O cenário de obsessão dos filólogos, cujas publicações se discute nos próximos capítulos da tese, pelo “autor” e sua “obra”, permite demonstrar, na última seção deste capítulo, os equívocos gerados, nos estudos sobre edição de

texto em língua portuguesa, pela ideia de intencionalidade autoral, a partir dos estudos pecheutianos. As contribuições do estudioso em questão estão relacionadas aos subsídios e procedimentos metodológicos adequados para escrita de uma história dos estudos filológicos portugueses.

2.6. Fontes da filologia portuguesa: uma reflexão sobre a intencionalidade autoral a partir dos estudos pecheutianos

Pensar a filologia enquanto disciplina voltada para a interpretação dos textos ditos literários e o modo como a “interpretação” tem sido compreendida pela maioria dos filólogos portugueses e brasileiros, na aplicação indistinta de um método, permite confrontar essa “inércia intelectual” às contribuições de estudiosos como Michel Pêcheux. As considerações do estudioso em questão chegam a uma crítica à noção de óbvio e à facilidade para se recuperar “um sentido”, tido como único possível de um “texto”. Sendo assim, objetiva-se discutir as suas contribuições na demonstração de que a relação com “os sentidos” possíveis de um enunciado, em sua prática discursiva, torna mais complexa a ideia de “restituição” em que creem os lachmannianos e, para além disso, evidencia a permanência do sujeito pragmático no interior dos estudos filológicos.

Uma crítica ao lachmannismo é possível porque os estudos pecheutianos ensinam a pensar na heterogeneidade de sentidos possíveis das materialidades linguísticas e bibliográficas, ao descartar a existência de uma “obviedade da língua” e, ao descartar também a ideia de unidade de sentido. Diante disso, pode-se considerar problemática a ideia, prevalente em filologia, de que há um “texto genuíno” a restituir e, conjuntamente, a ideia de intencionalidade autoral aplicada em objetos que foram legados de forma manuscrita, como são aqueles apropriados pelos filólogos oitocentistas e, por outro lado, nos materiais “modernos”, que foram editados pelos neolachmannianos e crítico-genéticos, a partir dos mesmos princípios e procedimentos metodológicos dos fundadores do método em questão entre nós. Dessa forma, visa-se a discutir o modo como os escritos pecheutianos representam a inexistência de confronto e autorreflexão para a maioria dos filólogos portugueses e brasileiros, devido a uma obsessão pelo “texto genuíno” ou “original” a se recuperar na aplicação do método neolachmanniano, pois se para os estudos que constituem as matrizes do método citado, em língua portuguesa, tais considerações

eram “impensáveis”, o mesmo não é possível dizer da filologia que ainda hoje se pratica de forma uniforme.

O que fundamenta, sobretudo, o argumento dessa crítica, a partir do supracitado estudioso, é a noção de “sujeito” formulada, uma vez que não engloba, por exemplo, aspectos relacionados à intenção do autor, do indivíduo ou às estratégias argumentativas, por não constituírem o fundamento da análise que propõe. Em outras palavras, o “sujeito subjetivo” reintroduzido na análise linguística a partir da releitura dos estudos saussurianos não visa a defender a existência de uma individualidade ou de um “gênio”, cuja obra se possa reconstituir, conforme o pensamento, por exemplo, dos lachmannianos. A noção de sujeito pensada no âmbito dos estudos pecheutianos não se relaciona à ideia de um “sujeito psicologizante”:

Seria profundamente injusto atribuir só aos psicólogos profissionais a responsabilidade desse mito onipresente do sujeito psicológico: o que eles fizeram foi só dar forma (através de uma série de construções formais – experimentais mais ou menos sofisticadas) às representações que vêm à mente de todo sujeito humano ‘normal’ – ou ao menos de todo ocidental: viajante de comércio, diplomata, empregada, militar, mulher do mundo, capuchinho ou torneiro, desde que ele é levado, por esta ou aquela via, a produzir sua epistemologia espontânea da ação humana. Os universitários não têm, à priori, nenhuma razão para escapar a esta evidência (PÊCHEUX, 2011, p. 289).

Nesse sentido, as noções de “individualidade” e de “sujeito livre” são discutidas e rechaçadas no âmbito das considerações iniciais de Pêcheux. No entanto, o que se pode notar na história da crítica textual entre nós é que, contrariamente a essa ideia, muitos filólogos portugueses e brasileiros estagnaram em uma mesma noção de “gênio” e de unidade individual. O filólogo filiado à corrente que aqui se critica propõe que se percorra um caminho em direção à “origem” do “texto”, para se encontrar “o sentido”: aquele que o autor tencionou significar ao escrever sua obra, porque amparado na noção de intencionalidade e vontade autoral.

Na perspectiva exposta por Spina (1977), por exemplo, há um texto genuíno a ser restituído pela filologia, constituindo essa recuperação a principal função da disciplina, uma vez que os esforços do filólogo devem se voltar para a última vontade autoral de fixação do texto. Dessa maneira, a manutenção dessa função, assim como da noção de “individualidade” e dos conceitos e categorias em uso para

a inteligibilidade dos textos literários, pode ser confrontada à ideia de um sujeito que não é “psicologizante”, cujo controle sobre a língua não passa de uma utopia, uma vez que ela é constituída pelo equívoco:

Portanto, o real da língua não é costurado nas suas margens como uma língua lógica: ele é cortado por falhas atestadas pela existência do lapso, do *witz* e das séries associativas que o desestratificam sem apagá-lo. O não – idêntico que aí se manifesta pressupõe a *alíngua*, enquanto lugar em que se realiza o retorno do idêntico sob outras formas; a repetição do significante na *alíngua* não coincide com o espaço do repetível e que é próprio à língua, mas ela o fundamenta e, com ele, o equívoco que afeta esse espaço: o que faz com que, em toda língua, um segmento possa ser ao mesmo tempo ele mesmo e um outro, através da homofonia, da homossemia, da metáfora, dos deslizamentos do lapso e do jogo de palavras, e do bom relacionamento entre os efeitos discursivos (GADET & PÊCHEUX, 2004a, p. 55).

A problemática que se refere à apreensão do “real em sua totalidade”, discutida por Gadet & Pêcheux (2004), nos alerta a respeito da obsessão lachmanniana pelo texto genuíno ou original, já que, nesse caso, o olhar se desvia da prática para se fixar na aplicação indistinta de um método, de forma transhistórica. Para esse grupo de filólogos, os resultados da atividade crítica devem levar à verdade incontestável do “sentido” pretendido pelo indivíduo. Sendo assim, Gadet & Pêcheux (2004) explicitam o modo como o vínculo entre o “real e o equívoco” são indissociáveis na linguagem como um todo, a partir da aparente contradição dos escritos de Saussure:

Diante das teorias que isolam o poético do conjunto da linguagem, como lugar de efeitos especiais, o trabalho de Saussure (tal como é, por exemplo, comentado por Starobinski) faz do poético um deslizamento inerente a toda linguagem: o que Saussure estabeleceu não é uma propriedade do verso saturnino, nem mesmo da poesia, mas uma propriedade da própria língua. O poeta seria apenas aquele que consegue levar essa propriedade da linguagem a seus últimos limites; ele é, segundo a palavra de Baudrillard, suprimindo a sua acidez, um “acelerador de partículas de linguagem”. Poder-se-ia assim dizer, no espírito do comentário de Lacan sobre a fórmula “não há pequenas economias”; “não há linguagem poética” (GADET & PÊCHEUX, 2004a, p. 58).

Já em *Semântica e Discurso*, por exemplo, há a reflexão sobre as supostas evidências da semântica, numa crítica às “verdades”, cujo estatuto não é questionável. Esse estudo pecheutiano critica também a ideia de um sujeito uno e centrado, que possuiria um conhecimento pronto e impossível de ser discutido. A equivocidade da língua permite criticar o conceito de intencionalidade do autor

presente nas formulações lachmannianas e em uso ainda nos dias de hoje, uma vez que comprova que a falha é constitutiva, como foi exposto em um outro interessante texto, intitulado *O real da língua é o impossível*:

A posição logofilica da língua materna merece, retrospectivamente, como a figuração mais direta da alíngua; quanto à posição da língua ideal, ela parece remeter àquilo pelo qual o “nem tudo da alíngua” venha a se projetar em um tudo que pretenda representá-la. O “real da língua” é, portanto, o impossível que lhe é próprio (GADET & PÊCHEUX, 2004b, p. 52).

O excerto permite pensar sobre uma atualização de “sentido” lachmanniana, centrada no indivíduo e seu “texto”, que parte de algo que já se “supõe existir”, o qual já se “deseja encontrar”, porque não é possível, para os adeptos desse método, que não haja a expressão de uma vontade autoral ou, de outro modo, que não haja um texto que tenha sido autorizado pelo autor, um sentido por ele determinado para uma escritura, como demonstra Moreira (2011a). Essa fixação pela ideia de autoria já se faz crítica em relação à perspectiva pecheutiana, segundo a qual o sujeito não é individual ou empírico, como já mencionado anteriormente, para que se possa discutir a “expressão” original ou “genuína”.

As considerações do estudioso mencionado são fundamentais para uma disciplina, como, por exemplo, a filologia, no interior da qual um número significativo de estudiosos se ampara em um mesmo método e cuja compreensão da língua ainda está ligada à “expressão do pensamento”, de um “gênio”, visão romântica ainda não superada. Nesse sentido, pode-se aprender com as considerações pecheutianas que não há “o sentido por si”, uno e simplesmente recuperável ou passível de “restituição”, independente de uma conjuntura “sócio histórica” e, no caso específico de suas formulações, da prática em que um enunciado se materializa.

A “crítica às obviedades”, embora sobredeterminada pela ideologia do materialismo histórico, leva ao questionamento do modo cômodo como os filólogos filiados ao lachmannismo compreendem, ainda nos nossos dias, a noção de “sentido”, como uno e imutável, ao se fixarem em uma ideia de “texto” e, ao rechaçarem a prática onde os discursos se materializam. Pode-se então dizer que há, na aplicação irrestrita do método lachmanniano, uma relação com o anseio pelo “logicamente estabilizado”, em sua busca por meios científicos de restituir o texto, que objetivem o trabalho realizado e que não deixem dúvidas de que se pode

apresentar criticamente o texto que mais se aproxima da vontade de autor. Segundo Pêcheux (2006):

O sujeito pragmático – isto é, cada um de nós, os ‘simples particulares’ face às diversas urgências de sua vida – tem por si mesmo uma imperiosa necessidade de homogeneidade lógica: isto se marca pela existência dessa multiplicidade de pequenos sistemas lógicos portáteis que vão da gestão cotidiana da existência [...] até as ‘grandes decisões’ da vida social e efetiva [...] passando por todo o contexto sócio- técnico dos “aparelhos domésticos” [...] (PÊCHEUX, 2006, p. 33).

Nesse sentido, é possível dizer que há, no interior da crítica textual, a noção de unidade textual, de unidade de método, um método que pode ser indistintamente utilizado para se chegar ao mesmo objetivo, já que suas estratégias e funções são inquestionáveis, como em uma “ciência régia”, que visa a integrar, por exemplo, tradições textuais distintas, produzidas em tempos e espaços diferenciados, por meio das mesmas categorias e conceitos críticos. Nessa perspectiva, Pêcheux (2006) afirma que:

O projeto de um saber que unificaria esta multiplicidade heteróclita das coisas –a – saber em uma estrutura representável homogênea, a idéia de uma possível ciência da estrutura desse real, capaz de explicitá-lo fora de toda falsa –aparência e de lhe assegurar o controle sem risco de interpretação (logo uma auto-leitura científica , sem falha, do real) responde, com toda evidência, a uma urgência tão viva, tão universalmente ‘humana’ ele amarra tão bem, em torno do mesmo jogo dominação/ resistência, os interesses dos sucessivos mestres desse mundo e os de todos os condenados da terra... que o fantasma desse saber, eficaz, administrável e transmissível, não podia deixar de tender historicamente a se materializar por todos os meios (PÊCHEUX, 2006, p. 35).

O estudioso deixa claro que tal “ciência régia” seria impossível, porque é impossível que a heterogeneidade possa ser subsumida em uma unidade, pois sempre há uma deriva, sempre falta algo que é impossível abarcar, sendo incontornável. Sendo assim, seria importante seguir a sugestão de Pêcheux (2006), segundo a qual as disciplinas de interpretação não podem prescindir do conceito de “não–logicamente–estável”:

[...] entendendo-se o ‘real’ em vários sentidos- possa existir um outro tipo de real diferente dos que acabam de ser evocados, e também um outro tipo de saber, que não se reduz à ordem das ‘coisas a saber’ ou a um tecido de tais coisas. Logo: um real constitutivamente estranho à univocidade lógica, e um saber que não se transmite, não se aprende, não se ensina, e que, no entanto, existe produzindo efeitos (PÊCHEUX, 2006, p. 43).

Portanto, as contribuições de Pêcheux (2006/1988/2011) e Pêcheux & Gadet (2004) tornam-se relevantes no âmbito dos estudos críticos filológicos porque permitem demonstrar que a existência do equívoco torna inverossímil a ideia de “restituição” da vontade do autor. Para além disso, o percurso de “construções, desconstruções e reformulações” pela qual passou a análise de discurso ratifica que a intencionalidade de autor se mostra problemática sob muitos aspectos, uma vez que o indivíduo não poderia constituir a origem do sentido, nessa perspectiva crítica. Os estudiosos também ensinam que é preciso retomar à prática onde o discurso se materializa, sendo essa particularidade de sua materialização um ponto de partida para a interpretação.

A leitura crítica de alguns estudos pecheutianos permite perceber a existência de discussões que deveriam implicar uma reavaliação da prática filológica, já que tais investigações refletem sobre a plausibilidade de um indivíduo ser a origem do sentido, diante da constatação de que os sentidos são plurais e não fixos e imóveis. Para nós, os aderentes ao lachmannismo talvez ainda tenham a crença na individualidade como origem do sentido em sua visão romântica, no entanto, a introdução do sujeito subjetivo na análise linguística descarta justamente a possibilidade do sujeito “psicologizante”, em sua intencionalidade, ser capaz de determinar e controlar a língua, em sua equivocidade constitutiva. Tais reflexões seriam um importante ponto de partida para uma atualização da história da filologia portuguesa e brasileira, cujo objetivo não estivesse ligado à manutenção das mesmas condições de verdade no que diz respeito à recuperação do texto representante da última vontade autoral.

3. HISTÓRIA DA FILOLOGIA PORTUGUESA: PARTE I - OS COSTUMES DOUTRINAIS E PRÁTICAS FILOLÓGICAS ENTRE 1878 E 1895

3.1. Considerações iniciais

Na primeira parte da história da filologia, visa-se a traçar um fio temporal dos autores de estudos críticos textuais portugueses, a partir da descrição do modo como eles se apropriaram de "artefatos bibliográficos" e produziram edições a partir de noções vinculadas à vontade autoral, visando à restituição apenas textual, por exemplo, de cantigas transmitidas em manuscritos, no período de 1878 a 1895.

O livro de Moreira (2011a) permite demonstrar que os comentários, resenhas críticas, dentre outros, produzidos pelos filólogos oitocentistas, bem como pela maioria dos estudiosos subsequentes, resultam da permanência da mesma finalidade ou telos e dos mesmos procedimentos metodológicos, o que implicou que esses mesmos pesquisadores nunca tivessem como objetivo a discussão de princípios de cognição utilizados para se chegar a um determinado resultado de pesquisa e edição. A manutenção de princípios metódicos antigos resultou apenas nas insuficiências dos resultados já obtidos por aqueles que objetivavam a "reconstrução" de um determinado "texto", em conformidade com o "original".

Assim sendo, os estudiosos, cujas publicações são aqui alvos de análise, estavam alicerçados na noção de "gênio criador", que implicava a reconstituição de uma produção literária em suas partes linguisticamente corretas, conforme o último desejo daquele. O resultado dessa noção foi o desprezo por diversas variantes, devido a uma hierarquia de valores de cada lição, quando é "o conhecimento da história de uma tradição textual" (MOREIRA, 2011a, p. 85) o que proporciona o entendimento de como "a obra, em várias, em suas várias roupagens históricas, foi socializada" (MOREIRA, 2011a, p.85). Dessa maneira, há um contraponto importante em relação à preocupação da maioria dos pesquisadores aqui investigados com a correta atribuição autoral dos "textos" e sua fixação crítica que, como diz Moreira (2011a) refere-se apenas aos "códigos linguísticos": a existência de um tipo de "publicação oral" e de outra, "manuscrita", que se torna evidente pelas práticas presentes nas sociedades pertencentes aos séculos XII ao XVIII.

Para a produção de uma história da filologia portuguesa a partir de seus principais autores, em que se torne patente o modo como cada estudo constitui uma matriz e um discurso de autoridade para os maiores pesquisadores portugueses e

brasileiros até o século XXI, deve-se levar em conta também a ideia de construção da nacionalidade portuguesa, que direcionava, muita vez, as interpretações dadas pelos filólogos às obras dos mais diversos poetas. A noção de “originalidade” da literatura nacional torna-se o norte para muitos estudiosos e um meio para a inteligibilidade de muitas obras, tanto portuguesas quanto brasileiras.

Assim sendo, ao se analisar os estudos críticos textuais oitocentistas, as palavras de Sheila Moura Hue, segundo as quais os primeiros impressores portugueses, ao escrutinarem a “origem” da língua nacional, acreditaram que a impressão dos antigos manuscritos era uma forma de evitar a destruição e o “esquecimento” das obras portuguesas mais importantes, por meio de edições que visavam à fixação da forma como originalmente foram compostas pelos seus “autores”, fazem todo sentido. A maioria das impressões produzidas é resultado de investigações que foram realizadas a partir de “apógrafos”, com o intuito de se recuperar as lições “corretas” dos originais e, conforme Moreira (2011a), é resultado de edição somente de uma parte da obra, a linguística, o que não implica perda de significados, para os filólogos portugueses e brasileiros.

Para o estudo das edições críticas e diplomáticas, dentre ensaios e resenhas que evidenciam a urgência de publicação das principais obras nacionais portuguesas, são também fundamentais as palavras de Zumthor (1993) sobre a existência de um preconceito que fez com que se privilegiasse sempre a escritura como forma principal da linguagem, no que diz respeito às “obras” herdadas em manuscritos, cujas formas de “transmissão” e “recepção” eram outras, preconceito esse que se reflete nas edições oitocentistas de textos medievais, quando há “índices de oralidade” nos *Cancioneiros*, por exemplo, que denunciam uma ligação com a voz na “transmissão” inicial de suas cantigas. Nesse sentido, a pesquisa aqui proposta se pauta na demonstração de que há uniformidade quanto aos modos de se proceder na edição de “textos”, caracterizados por formas diferenciadas de publicação e, em períodos distintos, pelos primeiros filólogos portugueses.

Assim sendo, ao se analisar o percurso da filologia em língua portuguesa, visa-se a comprovar a unificação dos preceitos da crítica textual em torno desse mesmo objetivo de restituição de texto e as sucessivas análises que visavam a “descobrir” os “autores” de canções, elegias e poemas, que nos foram legados, em muitos casos, de forma anônima e publicados de forma oral ou escríbal (MOREIRA, 2011a). Desde que *Cancioneiros* foram encontrados e se produziram as primeiras

edições diplomáticas ou "críticas", sabe-se que inúmeras foram as abordagens e apropriações de que foram alvo e que reiteram lugares-comuns em relação ao papel do filólogo, como são exemplos os diversos estudos oitocentistas que dão início à história da filologia que se está compondo.

3.2.A noção de *restitutio textus* no *Cancioneiro da Vaticana*: o original perdido e a reconstituição crítica

Inicia-se, dessa maneira, a escrita da história dos autores de estudos críticos-filológicos com a análise da edição "crítica", de Teófilo Braga¹⁰, do *Cancioneiro da Vaticana*¹¹. A descoberta desse *Cancioneiro*¹² foi considerada de suma importância para a elucidação de questões autorais do *Cancioneiro da Ajuda*, por Carolina Michaelis de Vasconcellos e, muitas canções dos trovadores e jograis aí presentes foram alvo de edições com atribuições autorais individuais, pelos filólogos portugueses e brasileiros. É representativo do exame de cada trovador

¹⁰ Joaquim Teófilo Fernandes Braga foi considerado um dos mais importantes estudiosos de sua época, destacando-se por suas publicações de poesias, considerações políticas, criação de jornais e, pelos estudos históricos sobre as produções poéticas do Medievo, sobretudo, as publicações de *História da literatura portuguesa*, como afirma Homem (2010), ao publicar uma biografia do importante filólogo. De acordo com Homem (2010), para melhor entendimento dos estudos e edições de Teófilo Braga, pode-se ler a *Autobiographia mental de um pensador isolado*, em que o próprio Teófilo expõe e avalia o seu percurso de estudos e publicações.

¹¹A edição crítica de Braga (1878) é comentada na recensão bibliográfica que introduz o segundo volume do *Cancioneiro da Ajuda*, de Carolina Michaelis de Vasconcellos, assim como a edição diplomática de Ernesto Monaci, a partir da qual o estudioso produziu o seu trabalho. No que diz respeito à "restituição" das cantigas por Braga, Carolina Michaelis de Vasconcellos afirma que: "Na crítica do texto a genialidade do seu espírito serviu não sei se direi de auxílio, se de estorvo, uma vez que lhe produziu a ilusão de que nem uma só cantiga, por mais deturpada que fosse, resistiu aos processos a que a sujeitou, sendo positivo, que difficilmente se encontrará uma dúzia que satisfaça em absoluto. Basta apontar os números 19, 63, 74, 208, 215, 261, 387, 410, 460, 461 e 770 para indicar quão longe ficou do *desideratum*" (VASCONCELLOS, 1904, p. 46).

¹²No que diz respeito à composição e ordenamento das poesias, nos cancioneiros galego portugueses, são essenciais as palavras de Moreira (2011), segundo as quais: "nos grandes cancioneiros que preservaram a poesia galego-portuguesa, as cantigas foram dispostas no interior de cada códice segundo o critério de atribuição das peças a um dado poeta. Segundo Harold Livermore, nos apógrafos italianos, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional e Cancioneiro da Vaticana*, paralelamente ao critério de atribuição vige outro, o da disposição das peças conforme se insiram em uma das três grandes subdivisões genéricas: cantigas de amigo, de amor ou de escárnio e maldizer [...] A compilação das poesias, a atribuição das peças a cada poeta e a transcrição ordenada das cantigas para o volume precederam a constituição dos cancioneiros gerais, que passaram a expandir-se e a enriquecer-se na medida em que, quando da fatura de cópias de *cancioneiros*, já estruturados, era possível inserir composições não transcritas no códice copiado, mas presente em outro volume que se tinha à mão, no volume que então se compunha" (MOREIRA, 2011a, p. 297-298/ grifos autorais).

individualmente, a partir do manuscrito mencionado e de edições como a de Pedro Vindel, o caso Martim Codax¹³, por exemplo, que foi editado por vários estudiosos, dentre os quais Cunha (2004). Nesse caso, a inteligibilidade dada ao conjunto das poesias em questão partiu da noção de individualidade poética, uma vez que para ele a “personalidade de um trovador nem sempre é fácil de caracterizar, pois, em regra, a individualidade do artista na Idade Média mais se exercia na variação do transmitido do que na criação integral” (CUNHA, 2004, p. 99). Dessa maneira, Cunha (2004) considerou válida a noção de “individualidade” para tornar compreensíveis objetos pertencentes ao Medievo, cumprindo assim o ciclo de apropriações de conceitos e categorias filológicas a partir dessa matriz oitocentista.

Sabe-se que há muitas teorias que visam a explicitar questões a respeito das poesias que se produziram na “Idade Média”, em sua maioria, centradas na noção de “autoria”, como é o caso da edição de Braga (1878), embora os estudos zumthorianos, por exemplo, já tenham demonstrado os equívocos de se pensar em tais cantigas a partir de conceitos como o de “autor”, como “o indivíduo que escreveu”. Moreira (2011a) também torna discutíveis as maneiras de se restringir o que seria de cunho autoral e, por outro lado, o que seria devido às intervenções de outros agentes, no caso de “artefatos” manuscritos, cuja publicação inicial ocorreu primeiramente de forma oral. Segundo ele, quando se fala de poesias mediélicas, as pesquisas escritor suíço, pautadas em alguns pressupostos da teoria de H. R. Jauss, são de suma relevância para que o crítico evite reiterar conceitos e procedimentos metodológicos que configuram anacronismo:

As hipóteses de trabalho formuladas pelo filólogo servem para reduzir a ‘entropia’, ao permitir que nós nos reaproximemos de tradições textuais que se tornaram culturalmente estranhas para nós,

¹³ É representativo do tipo de inteligibilidade dada aos *cancioneiros* galego-portugueses e às poesias neles contidas, o estudo sobre Martim Codax, o *Cancioneiro da Vaticana* e o de *Vindel*, publicado por Nunes (1931), na *Revista Lusitana*, uma vez que relaciona os poemas e sua musicalidade à biografia do trovador. Segundo ele: “As expressões tão sentidas que em tôdas estas cantigas se encontram revelam, ao meu ver, que elas só poderiam sair de um coração verdadeiramente apaixonado; só quem, por experiência própria, soubesse quanto custa a separação a dois entes que se estremecem saberia compôr a 1ª., 4ª e 7ª, que são verdadeiros gritos de uma alma, despedaçada pela saúde. Ao contrário, na 2ª. sente-se palpitar o júbilo da protagonista, ante a ideia de que em breve tornará a ver aquele que era, por assim dizer, o sol da sua existência e cuja vista só lhe enxugaria as lágrimas que de continuo lhe marejavam os olhos. Por estas razões penso que o seu autor, ao compô-las, extravasou nessas cantigas os próprios sentimentos e que portanto Martim Codax deixou-nos aí parte da sua biografia, apenas um episódio de sua vida amorosa” (NUNES, 1931, p. 12-13). O estudo em questão é interessante ainda pelo fato de se propor a restituição das canções de Martim Codax, levando-se em consideração a comparação entre os *Cancioneiros da Vaticana*, da *Biblioteca Nacional* e do *Pergaminho Vindel*, a partir dos quais se apresenta, em “lição crítica”, a suposta “versão primitiva” dos poemas.

por meio de propostas histórico-interpretativas verossímeis que resgatem o objeto de seu silêncio: ‘Em uma grande medida, para o filólogo moderno, a edição crítica de um texto medieval é uma hipótese de trabalho tornada necessária pela diferença de culturas que nos impede de perceber o texto da maneira por que foi percebido em seu tempo’ (MOREIRA, 2011a, p. 136).

Braga (1878) apresenta uma metodologia para a edição do *Cancioneiro da Vaticana*, explicitando critérios críticos, ao tempo em que também justifica o trabalho empreendido e cada um dos passos dados no sentido de levar a público a versão impressa do manuscrito. Dessa maneira, inicialmente, a edição diplomática produzida por Ernesto Monaci foi considerada a base para a nova proposta, ligada à “restituição” das cantigas:

O que a edição diplomática do Cancioneiro da Vaticana reclamava era estudo. Lançámo- nos a esse trabalho de restituição, como quem cumpria um dever de honra nacional; não tínhamos esperança de alcançar os meios de publicidade para o nosso texto, mas fomos proseguindo sempre. Nas livrarias, dos exemplares do Cancioneiro apenas se venderam uns quinze! Silencio da parte dos escriptores, porque nenhum jornal deu noticia da publicação de Monaci, desprezo da parte do publico, tudo pesava sobre nós como uma grande vergonha. Da Allemanha pediam-nos um juízo critico sobre o Cancioneiro para a Zeitschrift für romanische Philologie de Breslau, e em Portugal todos os livreiros se recusavam a tomar a empreza da edição crítica d'este esplendido monumento nacional! (BRAGA, 1878, p. IV).

Dessa maneira, a edição diplomática de Monaci possui os critérios considerados adequados pelo professor português para a “restituição” das cantigas, o que Carolina Michaelis de Vasconcellos corrobora nos comentários das duas edições, de Ernesto Monaci e de Teófilo Braga, em recensão bibliográfica do *Cancioneiro da Ajuda*, ao afirmar que a edição do manuscrito em questão é “perfeita”. O que determina a excelência da edição-base para a fatura do novo trabalho é a fidelidade da cópia, o que se evidencia quando o historiador oitocentista se questiona: “que paleographo na Europa seria capaz de tirar uma copia com mais fidelidade e intelligencia do que a de Monaci? com todos os elementos críticos para uma restituição integral? Ninguém” (BRAGA, 1878, p. IV).

É possível afirmar, a partir de Moreira (2011a), em sua crítica ao livro *Introdução à Edótica*, que para muitos filólogos que visam à reconstituição do “texto” original, a edição diplomática possuiria maior confiabilidade como texto base, uma vez que, para eles, esse tipo de edição possuiria um grau muito baixo de interpretação. No entanto, o estudioso demonstra que a transposição de um “suporte

material" para outro já constitui uma mudança de significação para aqueles que terão acesso à nova edição, que, por sua vez, exclui uma preocupação com as significações da materialidade em que os "códigos linguísticos" estavam inscritos.

Segundo Braga (1878), as dificuldades que se referem ao trabalho de edição estão ligadas à completa "restituição" do "texto", uma vez que foram necessárias muitas tentativas para se chegar ao resultado mais próximo do original. Embora as dificuldades relacionadas ao contato com o material e a ausência de pesquisas a respeito do manuscrito em questão tenham representado sérios percalços para a produção da edição, o estudioso diz ter conseguido a "completa restituição" do manuscrito em questão, cujo sucesso se estendeu a todos os aspectos que tinha proposto previamente. No entanto, Carolina Michaelis de Vasconcellos (1904) criticou não só os objetivos pretendidos, mas os resultados a que chegou o historiador da língua portuguesa, ao apontar problemas críticos na leitura de várias canções que compõem o manuscrito.

Por outro lado, algumas considerações são imprescindíveis na demonstração de que a pretensão de "restituir completamente" as cantigas legadas em manuscritos pertencentes aos séculos IX, X, XI, XII, XIII e XIV não é um objetivo verossímil, devido às condições sob as quais um crítico oitocentista ou moderno pode trabalhar e lidar com o passado. Assim sendo, as pesquisas produzidas por Paul Zumthor, sobre o modo primeiro de existência das cantigas do "Medievo", possibilitam uma ampla crítica à maneira como os filólogos de que estamos tratando compreenderam tais textos manuscritos e os editaram com o intuito de restituir sua "forma originária", conforme nos diz ter feito Teófilo Braga, na edição aqui comentada.

Por conseguinte, as informações subministradas na história do manuscrito antigo permitiram ao estudioso afirmar que o "texto primitivo", que deu origem ao que, no seu tempo, teve contato, está provavelmente perdido, como se pode ler no texto escrito para a petição de publicação e que torna evidente a finalidade de reconstituir essa "forma autêntica" que se perdeu:

Depois de restituído completamente o Cancioneiro, tentámos publical-o por fascículos, associando-nos com um proprietário de typographia. Fizemos correr o seguinte prospecto:

«O monumento principal da litteratura portugueza, pela sua importância philologica, historica, tradicional e artística, e pela epoca, e sociedade que representa, é indubitavelmente o grandioso *Cancioneiro portuguez da Bibliotheca do Vaticano*. Pertence aos séculos XIII e XIV, e compõe-se de mil duzentas e cinco canções que se repetiram nas cortes de D. Affonso III, D. Diniz e D. Affonso IV; ali

se acham imitadas as varias escolas poeticas do fim da idade media, os cantos trobadorescos da côrte de S. Luiz, os cantares de segrel das côrtes peninsulares, os dizeres gallegos, e os lais bretãos a que apenas se allude; emquanto ás individualidades históricas, ali se acham representadas nos mais saborosos trovadores as famílias que estiveram com Affonso III em França, e conspiraram para o elevarem ao throno. Por qualquer lado que se compulse este monumento, redobra-se o seu valor. Desde o século XVI que se sabe da sua existência; os sábios estrangeiros o têm estudado successivamente, a estrangeiros devemos os fragmentos publicados até hoje, e hoje a admirável edição diplomática de Ernesto Monaci, que appareceu a luz em Halle, em fins de 1875. O texto primitivo do *Cancioneiro* suppõe-se perdido desde 1516; existe um apographo de copista que não sabia portuguez, e que reproduziu o texto extrahindo-o d'entre a pauta musical; d'aqui resultou que o amanuense, apesar de toda a sua fidelidade reproduziu palavras imaginarias, as mais das vezes sem fôrma de verso. O illustre Monaci, que salvou este texto, provoca a nação portugueza com o seu generoso brinde, a trabalhar para a reconstrucção critica da fôrma authentica perdida. É o que tentamos hoje de um modo integral. (BRAGA, 1878, P. IV-V).

A “reconstrução da forma autêntica perdida” de cantigas pertencentes aos *cancioneiros*, que se iniciou no mundo português com estudos como o de Teófilo Braga, tornou-se, para muitos medievalistas, conforme nos informa Moreira (2011a), o objetivo de reflexões e edições críticas, a despeito de contribuições como a que anteriormente destacamos, de Paul Zumthor, que se refletem justamente nas condições de se buscar um texto que tenha dado origem à cadeia de apropriações de cantigas que existiram primeiramente de forma oralizada e “movente” e que possuíam uma parte musical, como o próprio Teófilo Braga informa no excerto citado, demonstrando o modo como primeiramente foram compartilhadas. Sendo assim, ao comentar as contribuições zumthorianas, Moreira (2011a) expõe o modo de existência das poesias que foram transmitidas em *Cancioneiros*:

A dramaticidade que caracteriza a produção poética ‘medieval’ vincular-se-ia ao espaço social destinado à socialização dessa poesia, no qual o poeta- cantor, recitador, leitor, ator e executante de tantos outros papéis de que era depositário -, diante de seu público, entregar-se -ia ao jogo feito de palavras, músicas, gestos, expressões faciais, empenhando seu corpo, sua voz, sua presença e a presença do auditório no fazer poético performaticamente renovado a cada nova interpretação. A Poesia se renova a cada novo ato performático, já que a memória se caracteriza por sua falsa reiterabilidade: ‘Dentre os fatores que, entre os séculos IX, XII, determinaram a emergência de diversos códigos poéticos, não se poderia subestimar a importância da memória e da voz como meios principais de transmissão’ (MOREIRA, 2011a, p. 146).

Desse modo, a fatura da edição do historiador da língua portuguesa pressupõe três partes: a introdução, o texto “restituído” e um glossário. Essa estrutura se repetirá, como se demonstrará ao longo deste capítulo, em diversas propostas de “edição crítica”, para materiais os mais diversos, apenas com algumas adequações no que diz respeito aos itens constituintes da introdução e do glossário, sendo a ideia de “restituição” dominante para a maioria dos pesquisadores iniciantes da filologia em língua portuguesa.

Tendo em vista os itens que compõem a estrutura da edição, houve dificuldades que são detalhadamente expostas pelo filólogo e o estudo se justifica pela missão de fazer com que o manuscrito não seja “esquecido” e, conseqüentemente, deixe de estar ao alcance daqueles que se interessam por tal objeto antigo. Em relação ao trabalho de “restituição” do texto do manuscrito, houve a necessidade de se corrigir “erros” de vários tipos, ao longo do códice, o que se tornou menos complexo pelos apontamentos presentes na edição diplomática mencionada anteriormente, para se produzir uma “edição fidedigna”:

Demos agora conta dos nossos processos de restituição do texto do *Cancioneiro*. Como este texto foi copiado em principio do século XVI por um amanuense italiano de um apographo pouco intelligivel, acontece que os erros que se acham no *Cancioneiro* se podem reduzir a um systema, e portanto a interpretação facilita-se porque desaparece o capricho. Os *erros* consistem: 1.º, em *troca de letras* [...] 2.º, em *união de abreviaturas*; a leitura offerece muitos equívocos, mas pela intelligencia da canção e pela phraseologia usual se estabelece a forma definitiva; 3.º, erros resultantes da *troca de letras e confusão das abreviaturas* [...] 4.º, *falta de versos*, e *versos escriptos como prosa*, ou *dois fragmentos de verso reunidos em um só*; [...] 5.º, *alteração da rima*, aqui a emenda pode ser conjectural, uma vez que siga a fôrma imposta pela canção; 6.º, *alteração da forma strophica*; como de ordinário a canção tem três strophes, começa-se pela leitura da mais completa para assim entrar na reconstrucção das mais deturpadas; 7.º, *supressão de estribilhos* [...] 8.º, *canções divididas, ou com rubricas intercalladas*, reúnem-se pela similhaça da fôrma strophica e do sentido.[...] 9.º, *canções repetidas* [...] 10.º, *ignorancia dos géneros característicos*; [...] 11.º, *alteração dos nomes propios* ; restituem-se pela rima, e especialmente pela interpretação histórica. (BRAGA, 1878, p.VII/grifos autorais).

Os "erros" em questão são corrigidos pelo estudioso, pois como exposto em sua metodologia, em parte apresentada nessa mesma citação, devem ser emendados, por constituírem falhas que não correspondem à “forma definitiva” do texto, como se pode perceber no item de número dois. A preocupação com a correção de erros, conforme a exposição do historiador da literatura portuguesa,

colide com a própria história dos manuscritos antigos e o modo como foram compostos inicialmente, como asseveram Zumthor (1993) e também Moreira (2011a) ao apresentarem o modo como os copistas procediam, os conhecimentos que possuíam e os agentes envolvidas nesse processo. Assim sendo, na exposição da metodologia utilizada na edição “crítica” e comentada teofiliana, há a demonstração de recursos hermenêuticos, para a “restituição” das cantigas do códice copiado no século XVI:

[...] Depois da enumeração dos erros systematicos segue-se a enumeração dos meios hermeneuticos para a restituição do texto; foram: *interpretação pelos recursos da poetica provençal*, medição do verso, distribuição da rima, estructura strophica, combinação de retornellos e características distinctivas do género; *uma parte conjectural*, como palavras omissas introduzidas por força da rima, sentido e estylo peculiar e contemporaneidade de fôrmas archaicas (BRAGA, 1878, p.VII).

Desse modo, o estudo da “poética provençal”, dentre outros fatores, ajusta-se e está vinculado à restituição das cantigas: todos os procedimentos interpretativos, que figuram no excerto acima, unidos à conjectura de algumas lições, estão relacionados aos meios possíveis de serem operacionalizados para a produção de uma impressão que constitua a base de uma edição definitiva do *Cancioneiro da Vaticana*:

Por estes processos ousámos declarar que nenhuma canção resistiu por mais deturpada que estivesse; com algumas gastámos mezes, approximando-nos gradualmente da verdade até a julgarmos plenamente restituída. Porém desde a primeira até á ultima canção tivemos sempre diante de nós o imprevisto, e nunca a segurança de que terminariamos com bom exito este trabalho! Algumas das nossas interpretações já publicadas na *Anthologia portugueza* mereceram ao traductor allemão de Camões, o dr.Storck, a classificação de *admiraveis*; porém estamos certos de que uma critica severa tem de fazer o processo do nosso trabalho canção a canção, não em Portugal, onde só temos colhido insultos de uma imprensa jornalística degradada, mas onde os estudos romanicos estão convertidos em sciencia. Ahi atravessarei duras provas, mas dar-me-hei por compensado se o texto que apresento for julgado a base indispensavel de uma edição definitiva. (BRAGA, 1878, p. VII-VIII).

A afirmação de que a “edição definitiva” do *Cancioneiro da Vaticana* é fundamental para a compreensão das poesias nele contidas também representa um equívoco que, como se sabe, se repetirá em muitas investigações, até os nossos dias. Nesse sentido, Moreira (2011a) comentou as contradições dos filólogos que afirmam serem os seus estudos críticos sujeito a falhas e à relação complexa com o

passado, motivo pelo qual eles se constituem como uma “hipótese de trabalho” e, ao mesmo tempo, afirmam ser necessária uma “edição definitiva” dos objetos com que trabalham, para a sua inteligibilidade. Além disso, a edição primeva do manuscrito da *Vaticana* é considerada uma fonte de autoridade em relação às pesquisas subsequentes, ao predeterminar, para muitos filólogos, o método, os objetivos e a função do estudo do códice mencionado, tornando circular as considerações a esse respeito e produtivas noções filológicas que dispensam reflexões sobre a finalidade dessa área de conhecimento.

3.3. As poesias de Sá de Miranda e a “versão definitiva”: uma análise da edição “crítica” de Carolina Michaelis de Vasconcellos

Dando continuidade ao estudo das matrizes de escritos críticos textuais portugueses e brasileiros, analisa-se a edição¹⁴ das poesias de Francisco Sá de

¹⁴Para Cambraia (2015), a edição das *Poesias de Francisco de Sá Miranda* (1885) marca uma fase de amadurecimento de Carolina Michaelis de Vasconcellos e constitui um dos mais importantes trabalhos da alemã: “Em termos do processo de desenvolvimento de Michaëlis como editora de textos, essa edição consiste em um marco que evidencia a maturidade na especialidade (CAMBRAIA, 2015, p. 34). Além disso, a edição contempla todos os critérios que foram inicialmente selecionados por Cambraia como adequados para o conjunto de poesias em questão, atendendo-os. A edição é, desse modo, considerada completa e satisfatória: “Além de realizar operações essenciais para a fixação crítica de um texto (como coleta de testemunhos, estudo de sua relação genética e eleição do texto-base), Michaëlis também atua com rigor no registro das variantes, informando explicitamente o testemunho em que se encontra cada uma. É importante salientar que nessa edição atua de forma efetivamente crítica, optando racionalmente por variantes de forma que nem sempre escolhe a do texto-base (ms. D) pura e simplesmente” (CAMBRAIA, 2015, p. 35-36). No que diz respeito ao labor editorial de D. Carolina e ao processo de restituição textual de diversas obras, cujo tratamento crítico foi iniciado por Sá de Miranda, são importantes também as palavras de Maria Ana Ramos (2015), segundo as quais: “Carolina Michaëlis (1851-1925) é certamente a introdutora do rigor na fixação textual de boa parte de textos literários portugueses que, até aos seus estudos, não tinham sido objeto de tratamento editorial (poesia medieval, Gil Vicente, Camões, Sá de Miranda, etc.). Entre a história e a crítica, Carolina Michaëlis procedeu, de facto, à restituição textual e ao estabelecimento de circunstâncias de redação e de produção de vários autores no momento em que ainda se procurava a construção da história literária na análise da literatura portuguesa” (RAMOS, 2015, p. 67). De acordo com ela, no que diz respeito ao método utilizado por D. Carolina para editar os objetos de que se apropriou, as poesias de Sá de Miranda permitiram que, de melhor forma, fossem realizadas as etapas que precediam a fixação do texto: “Diversamente de Camões, poeta com tradição textual complexa, aproximar -se - á Carolina Michaëlis de outro poeta –Sá de Miranda –que, do ponto de vista textual, lhe oferecia terreno ainda mais rico do que o camoniano. Mais do que manuscritos soltos da poesia de Sá de Miranda, subsistiam apógrafos e, sobretudo, perdurava autógrafo. E quem diz autógrafo, não deixará de pensar em emendas, em rasuras, em variantes de Autor. Com Sá de Miranda, Carolina Michaëlis dispunha de material valioso para a aplicação da crítica textual de teor germânico (RAMOS, 2015, p. 83). Ramos (2015) demonstra o modo como D. Carolina, embora tenha se dedicado ao processo de publicação escrital da obra de Sá de Miranda, objetiva primordialmente restituir e publicar uma poesia “inédita”: “Todavia a poesia mirandina não era desconhecida. Era lida há alguns séculos, mas na perspectiva de Carolina Michaëlis não estava “editada”. Tomará, por isso, a mesma atitude que aspirava para Camões. Depurar a tradição, afinando-a criticamente, e proporcionar ao público o melhor texto, quer dizer, oferecer a restituição com instrumentos críticos na busca da versão mais próxima do original de Sá de Miranda (RAMOS, 2015, p. 84-85). O procedimento de D. Carolina, com as poesias de Sá de Miranda, inclui todas as variantes, uma vez

Miranda¹⁵, publicada por Carolina Michaelis de Vasconcelos¹⁶. Como muitas das edições de grandes poetas produzidas no oitocentos, há uma estrutura que se

que o poeta não teria deixado claro as suas preferências, razão pela qual a exclusão de alguma versão poderia significar uma exclusão de sua vontade: “É, por isso, que D. Carolina explicita que as variantes são reunidas pela *primeira vez*, que são coligidas pela *primeira vez*, não sendo lícito “suprimir simplesmente o que julgávamos apocrypho, fazendo arbitrariamente a escolha do que nos parecesse mais bello e mais authentico. Publicamos, pois, todas as variantes, mas sem pedantismo pueril, porque excluimos as que são puramente orthographicas e as diferenças linguisticas de pouca importancia (formas duplas com leves variações de pronuncia)”[...] (RAMOS, 2015, p. 85). Dessa maneira, para Ramos (2015), a edição em questão evidencia pontos importantes do método adotado por D. Carolina, para decidir entre as lições originais ou genuínas: “É neste texto preliminar que exporá a sua convicção metodológica, explicando por que é que a edição não é *diplomática*. Anuncia o desenvolver de todas as numerosíssimas abreviaturas dos códices, admite a transformação da ortografia, sistematizando -a, a introdução de pontuação, a regularização do emprego da maiúsculas. A intervenção crítica é justificada com a separação de todos os ‘conglomerados irracionais de palavras’, com a emenda de erros manifestos, dando porém, conta das suas alterações, com a eliminação dos lusitanismos dos textos castelhanos. Afirmará ainda, quase em uma frase pré-continiana, que se trata de uma ‘edição crítica, que não é definitiva’” (RAMOS, 2015, p. 85-86).

¹⁵Franco (2010) trata das contribuições de Sá de Miranda no contexto literário português, evidenciando a importância do poeta em um regime distinto de produção e de recepção de poesias, pautado nas constantes trocas entre amigos: “o que faz de Sá de Miranda uma figura basilar do Renascimento português é a sua ciência de humanista cristão, em que não raro aflora uma nota supersticiosa, característica da mentalidade quinhentista. É no sentido de socialização e coletivismo que importa repensar a simultaneidade dos experimentos com o ritmo toscano, em português ou em castelhano, entre os líricos portugueses, enfatizando-se o lugar especial do douto Sá de Miranda. Mesmo Jorge de Montemor, o músico poeta que doma o ritmo italiano em língua castelhana, um grande sucesso no século XVI, irá escrever a Sá de Miranda atrás de sua ciência, o fruto maduro e desejado. Os poetas da escola italiana – D. Manuel de Portugal, Pêro de Andrade Caminha, António Ferreira, Diogo Bernardes, André Falcão de Resende, Camões, confiaram suas produções uns aos outros e, menos o último, ao parecer do sábio Sá de Miranda, criando assim uma rede de comunicação poética em português, que punha na ordem do dia a questão da nova medida e do novo conceito de poesia subjacente à prática poética italiana e renascentista” (FRANCO, 2010, p. 23-24). Dessa maneira, Neiva (2008) também afirma que “Sá de Miranda contribuiu, de modo decisivo, ao processo de atualização da carta em verso, no Portugal do século XVI, pois em torno da sua figura emblemática se constituiu um ativo círculo de poetas, cultores dessa forma poética, num movimento mais ou menos intenso de interação: pensemos não em António Ferreira e Diogo Bernardes, mas também em Dom Manuel de Portugal, Francisco Sá de Meneses, Frei Agostinho da Cruz ou André Falcão de Resende (BRAGA, 1871, P. 197-226; Fraga, 1994-1996)” (NEIVA, 2008, p. 71).

¹⁶ Verdelho (2001) elenca diversas contribuições de Carolina Michaelis de Vasconcelos para a linguística histórica, no estudo da ortografia, da lexicografia, pelo “esclarecimento do léxico português”, sobretudo com o glossário do *Cancioneiro da Ajuda* e nos estudos etimológicos. Desse modo, destaca o papel da erudita na recuperação de textos medievais e no “avivamento” da filologia, em Portugal, pelos seus inúmeros trabalhos, como a parte mais importante de suas colaborações. Segundo ele: “Mais importante do que seu contributo para a notícia histórica da literatura portuguesa, foi o seu enorme labor de leitura e recuperação ecdótica do texto antigo medieval e clássico. O trabalho de crítica filológica, investido na fixação, interpretação e publicação de textos, renovou a memória literária portuguesa e, além disso, recuperou a memória linguística com rigor e a autenticidade das fontes. Dona Carolina trabalhava sobre os originais ou sobre reproduções fac-símil, que era naquele tempo uma técnica nova e pouco acessível” (VERDELHO, 2001, p. 183-184). Os estudos e as edições produzidos por Vasconcelos foram imprescindíveis para que as “obras” sobre as quais ela se debruçou não continuassem sem edições que respeitassem sua “autenticidade”, sendo assim, o estudioso considera que ela as “salvou”: “o esforço de saneamento textual promovido pela diligente filóloga veio em momento particularmente oportuno. O nosso patrimônio textual encontrava-se desprezado e maltratado. A obra de Camões, por exemplo, até à intervenção de Storck, que partilhou com a nossa autora esse esforço de rigorosa releitura, era transmitida e editada com um

inicia pela apresentação de uma “vida¹⁷” de Sá de Miranda, acompanhada de notas de rodapé que tratam dos estudiosos anteriores que compuseram biografias e expuseram notícias sobre sua “obra”. Dessa maneira, D. Carolina subministra também informações sobre os manuscritos que constituíram a base do trabalho empreendido, bem como as edições impressas que foram utilizadas no processo de fatura da edição em questão, ao produzir uma recensão crítica. Essas informações introdutórias incluem comparações críticas entre o texto considerado pertencente a Sá de Miranda e suas variantes textuais e o modo como cada lição foi selecionada como aquela que, de fato, foi escrita pelo poeta pela última vez. E as poesias restituídas vêm em seguida aos comentários, sempre com notas explicativas e informações adicionais.

indolente desrespeito pela sua autenticidade” (VERDELHO, 2001, p. 184). Sendo assim, a D. Carolina Michaelis coube o mérito de ser a primeira e maior estudiosa do seu tempo, no que se refere às questões de filologia: “situa-se neste domínio propriamente filológico a parte mais importante, em extensão e informação inovadora, da obra de Carolina Michaëlis. Ninguém, nem antes, nem depois dela, nos estudos portugueses, revelou tanta capacidade de argúcia, de minúcia e de sensibilidade em relação ao texto antigo português. A qualidade filológica e a fundamentação erudita dos seus trabalhos são dificilmente superáveis. Com toda razão, o alemão Storck, sem perder o espírito de acribia manifestado nos estudos camonianos, dizia que D. Carolina (andava ela então pelos 40 anos) era a mulher mais douta do seu tempo” (VERDELHO, 2001, p. 185). Dessa maneira, em *O essencial sobre Carolina Michaëlis de Vasconcelos*, Correia (1986) demonstra uma série de contribuições da erudita alemã às mais diversas áreas de estudo da língua portuguesa e à filologia e história literária. No livro em questão há uma reiteração de pensamentos que unem vida e obra dos poetas sobre os quais a primeira filóloga da língua portuguesa se dedicou, no entanto, o estudo é fundamental na demonstração da variedade e profundidade de muitas das pesquisas e investigações empreendidas no período em que viveu a estudiosa alemã. Segundo Correia (1986): “A vastidão da obra de Carolina Michaëlis impede-nos de abordar isolada e aprofundadamente cada um dos seus estudos. Por menos extensos que sejam, deles transparece sempre uma erudição vastíssima, a que teremos aqui de aludir várias vezes (CORREIA, 1986, p. 19). Assim sendo, Basseto (2013) também apresenta alguns dados biográficos de D. Carolina, demonstrando a extensão e o aprofundamento de seus estudos, assim como as influências que recebera.

¹⁷Nesse sentido, é primordial a afirmação de Franco (1999) a respeito do modo como, nos estudos mirandinos oitocentistas, a “vida” e a “obra” estavam imbricadas: “para tal crítica, vida e obra estavam na mesma série de acontecimentos: não se distinguia entre o eu-real e o eu-poético. O imaginário não fazia a ponte entre o real e a ficção. Este “princípio” interpretativo ocasionava um sem número de exegeses biográficas da poesia de Sá de Miranda ou de qualquer outro poeta e reduzia o valor simbólico das expressões poéticas a uma referência literal” (FRANCO, 1999, p. 199). Dessa maneira, de acordo com Earle (2008), a utilização de dados biográficos como meio de dar inteligibilidade aos poemas, no período em que D. Carolina produziu a edição em questão, é algo muito comum. No caso de Sá de Miranda, alguns acontecimentos, recolhidos em sua biografia anônima, constituem um meio para explicar muitos dos poemas, para os filólogos portugueses oitocentistas: “A concepção da história literária a que aqui se refere, com base no Romantismo do século XIX, implicava necessariamente um forte interesse pela biografia dos escritores. Não era suficiente que a obra de Sá de Miranda exprimisse uma admiração estóica pela razão e pela moderação: o próprio homem tinha de ser a encarnação dos valores que proclamava em alguns dos seus versos. [...] A biografia anônima de Miranda, composta nos princípios do século XVII, contribuiu muito para a elaboração deste retrato, tanto mais porque nela se refere a um acontecimento misterioso na vida de Miranda: O escândalo que o afastou da corte (RL: II. Viii) [...] (EARLE, 2008, p. 13).

Em edições como a de d. Carolina, os materiais, recolhidos para produção de confronto e estabelecimento do texto crítico, são também fundamentais para a recomposição da biografia de cada poeta. É exemplar desse procedimento de uso dos poemas para extração de fatos da “vida” a *História da Litteratura Portuguesa - os quinhentistas*, em que Teófilo Braga, ao falar de Sá de Miranda e suas contribuições, vincula poesia e vivido, na demonstração de supostos acontecimentos que estiveram por trás de cada composição mirandina. Os poemas também servem para esclarecer dúvidas de datação dos supostos fatos vividos e estes, por sua vez, constituem um meio para se decidir entre as lições corretas a serem editadas.

Hansen & Moreira (2013) evidenciam que a “vida”, presente em manuscritos seiscentistas e setecentistas, era um gênero que obedecia a preceitos de ordenação e estruturação destes materiais antigos, para o qual havia normas retóricas que ditavam o modo como deveria ser composto, tendo em vista uma recepção letrada. De acordo com os estudiosos em questão, como máquina discursiva, havia lugares-comuns que ditavam aquilo que deveria haver em uma “vida”, conforme “especificações do gênero elogioso”, para a produção de verossimilhança, assim, “não sendo espelho do real, a vida tem de ser compreendida como conjunto de lugares - comuns que articulam o retrato do caráter e seus feitos” (HANSEN & MOREIRA, 2013, p. 215).

As “vidas” pertencentes aos manuscritos foram consideradas sumamente relevantes nas primeiras edições impressas no oitocentos, no entanto, foram, muita vez, lidas como o “vivido” de cada poeta, cuja obra se objetivava restituir. No caso da vida de Sá de Miranda, presente na edição michaelina, que parte de uma outra vida, supostamente composta de forma anônima, que aparece na edição mirandina de 1614, há busca por expor informações corretas de acordo com o que viveu, de fato, o poeta. Franco (2009) corrobora a afirmação de que se trata muito mais de uma composição que segue os padrões de gênero, uma vez que a edição de 1614 é “um empreendimento comercial, que inclui um retrato e uma vida de Sá de Miranda, menos representativa da biografia mirandina do que ilustrativa do aporte ficcional do gênero ‘vida’” (FRANCO 2009, p. 59). Desse modo, partindo de um outro entendimento desse paratexto, a erudita alemã compara diversos estudos citados em notas de pé de página para apresentar os dados da vida de um indivíduo, assim, reproduz a ficção que se produzia no interior do manuscrito para relacionar “vida” e obra, de forma verossímil, como o “real”.

Na edição michaelina é fundamental a composição de uma “vida” de Francisco Sá de Miranda: junção do contexto de vivência, desde a primeira infância, seus sentimentos e o contexto sócio-histórico de sua época. A inteligibilidade das poesias é dada pela noção de individualidade do poeta e por intermédio das formas poéticas por ele escolhidas se explica a maneira como “exprime sentimentos”:

As suas próprias poesias, que tinha escripto com sangue e lagrimas, como uma confissão verdadeira do seu coração, e os raros versos dos seus amigos Bernardim Ribeiro e Christovam Falção, que recordavam sucessos tão profundamente tragicos, tinham todos uma physiognomia tão indifferente, um ar de parentesco tão pronunciado, que se confundiam no meio das produções triviaes e futis de uns 300 trovadores. Pouco importava que Miranda tivesse tido diante dos olhos os melhores modelos peninsulares, que as suas lyricas procurassem imitar o sabor das cantigas e dos romances populares, ou seguissem as mais genuinas inspirações de Garci Sanchez e Jorge Maurique. Seguindo atraz da corrente litteraria, fôra arrastado com os outros, não lhe valendo o sincero esforço que empregára para sahir de uma situação que lhe parecia menos aceitavel; afeiçoára todas as ideias, apertára todos os sentimentos nos versos faceis e fluentes de seis e oito syllabas ou no monótono dodecasyllabo de arte maior; sujeitára-se, emfim, á phraseologia convencional, uniforme, da galanteria antiga e á metaphysica amorosa dos trovadores portuguezes. Era por isso que a sua individualidade poetica, que elle julgava ter accentuado claramente nas suas obras, não se distinguia bem: tal era a influencia niveladora do meio em que as tinha collocado (VASCONCELLOS, 1885, p. XI).

Como se pode perceber pelo trecho excertado, o poeta português é criticado com relação ao “estilo” que adotou em suas poesias, uma vez que sua produção literária não se equipara aos demais poetas, seus contemporâneos, pois “os versos que então escreveu não são perfeitos, nem se podem dizer de primeira ordem, porque não são de um gênio, como os de Garcilaso e Camões” (VASCONCELLOS, 1885, p. XIV). Para Franco (1999), existem alguns fatores que tornaram a obra mirandina de difícil inteligibilidade para os filólogos oitocentistas e explicam o modo como consideraram essa poesia inferior em relação aos outros poetas de sua época:

A crítica finissecular leu a obra de Sá de Miranda como um desafio que surgia de três dificuldades apresentadas no ato de sua leitura: uma, estética, inerente ao estilo cerrado do poeta, da qual surge uma segunda: a incapacidade de o espírito crítico oitocentista, preso à visão romântica do poético, apreciar a concisão do estilo mirandino; a terceira é de ordem prática: incompreensões causadas pela pontuação e ortografia das primeiras edições ou dos manuscritos não autógrafos, desatualizadas para o século XIX, que dificultavam o entendimento e a interpretação (FRANCO, 1999, p. 200-201).

A pesquisadora em questão evidencia que a erudita alemã adotou uma postura de “reprovação estética dos sonetos mirandinos” (FRANCO, 1999, p. 218), sendo o poeta “sonetista com letra minúscula, mas um grande trovador” (FRANCO, 1999, p. 218). Para Franco (1999), D. Carolina “tanto participa da reprovação oitocentista como indicia a recuperação novecentista” (FRANCO, 1999, p. 219), essa última com a sua publicação dos *Novos Estudos sobre Sá de Miranda*. Além disso, novas investigações, no século XX, a respeito do poeta e sua obra, trataram de desmistificar essa visão a respeito do modo de composição e da reprovação inicial dos filólogos oitocentistas.

Para D. Carolina, a obra de Sá de Miranda tem estreita relação com “vivido” e representa suas intervenções no contexto social português de sua época: muitos dos versos mirandinos são utilizados pela erudita para explicar fases da vida do poeta, o vínculo mantido com a sociedade, os amigos, viagens etc. Sabe-se que conclusões biográficas, a partir dos versos compostos pelos poetas, abundam no conjunto de trabalhos críticos que se visa a analisar nesta pesquisa, embora seja mais adequado à investigação de tais objetos “aliar a uma pesquisa sobre a estética da produção uma outra que lhe seja complementar sobre a estética da recepção” (MOREIRA, 2008, p. 86). Por conseguinte, o papel desempenhado por Sá de Miranda, no contexto social português do século XVI, tem relação com as trocas de poesias entre os escritores, bem como com uma rede de considerações a respeito da qualidade de cada uma delas. Esta era uma prática comum do período em questão, que explica, em relação ao poeta citado, as inúmeras variantes autorais que foram vistas pela crítica oitocentista como um problema no que se refere à fixação de cada poesia. Segundo Franco (2010):

O texto das dedicatórias de poemas, as epístolas e correspondências, o diálogo em torno da nova poesia travado entre poetas parecem ser lugares onde se mostra a redefinição do papel social do poeta e da poesia quinhentistas. Ainda fortemente dependente da transmissão oral, congenial à prática poética nas monarquias católicas, a produção do texto poético cada vez mais exige do poeta o conhecimento de textos antigos e italianos, com a série de referências retóricas e mitológicas prescritas pela *Imitatio* e pelo decoro, ou adequação da matéria ao gênero discursivo e à situação social de proferimento. Através da intensa epistolografia trocada entre os poetas da escola nova e as figuras públicas da vida quinhentista é possível acompanhar a institucionalização cívica e pedagógica da palavra poética nova na sociedade de corte portuguesa durante o século XVI (FRANCO, 2010, p. 120)

Contrariamente, para D. Carolina há acontecimentos relativos à “vida” do poeta que estão intrinsicamente ligados à “obra”, uma vez que os estados de espírito são identificados em poesias produzidas em diferentes momentos, como na explicação sugerida para a composição da *Écloga Basto*:

[...] N'este estado de espirito compoz – talvez em casa do seu amigo Pereira Marramaque – a Eglogla *Basto* (No. 103), entre todas as suas poesias bucolicas a que tem o cunho pessoal mais pronunciado. É n'ella que se entrega simplesmente á inspiração do seu genio, acertando no tom genuinamente popular e traçando episodios puramente minhotos, i. é agallegados d'uma candura encantadora. A forma de *Dialogo pastoril* foi escolhida como a mais apropriada, e que já tentára com vantagem na outra Eglogla *Aleixo*. Uma unica circumstancia recorda as famosas coplas de Mingo Revulgo, e alguns autos de João del Enzina, e é: a allegorisação das figuras de Gil e Bento, que representam a sociabilidade urbana e a insociabilidade rustica, ou a vida palaciana e a do campo, declarando quaes as convicções do poeta, qual o seu credo ethico. Esta Eglogla continuou occupando-o toda a sua vida: só assim é que se explica a existência de numerosissimas variantes; conhecemos nada menos de quatorze redacções d'ella, todas differentes (Vid. No. 103.116.117.164) (VASCONCELLOS, 1885, p. XXVII-XXVIII).

Assim sendo, em relação às leituras críticas que partem da busca da autoria e que unem poesia e aspectos biográficos, Franco (1999) afirma que:

No último quartel do século XIX, surgiu um grande número de 'leituras biográficas', isto é, tentativas de provar fatos biográficos com passagens da obra poética, ou de desvendar-se uma passagem da obra com acontecimentos reais da vida do poeta. Exemplos desta atitude há muitos na leitura de Camilo, na de Carolina Michaëlis de Vasconcelos e na de Teófilo Braga (FRANCO, 1999, p. 201).

As afirmações de Franco (1999) tornam-se verossímeis na análise da leitura de Carolina Michaelis dos manuscritos mirandinos, a partir de aspectos do hipotético vivido, pois torna vinculadas e indissociáveis, poesia e vida. Como já anteriormente mencionado, uma extensa crítica a essa vinculação entre a "vida" do autor e suas produções foi realizada por Moreira (2011a), nos capítulos iniciais do seu estudo e, é elucidativa na composição de uma história da crítica textual, em que os principais filólogos partem sempre da necessidade de se atribuir corretamente as “obras” aos autores para que possam produzir considerações a respeito da qualidade de cada produção literária.

Na filologia portuguesa e brasileira, as perspectivas de estudo semelhantes à descrita no trecho supramencionado, na qual D. Carolina dá inteligibilidade à écloga a partir de dados biográficos, que supostamente constituem o vivido do

poeta, são numerosas e descendem de matrizes como esta, que naturalizam uma maneira de propor explicações críticas para produções poéticas as mais diversas. No entanto, Moreira (2008) demonstra que outros fatores estavam relacionados ao modo de composição e recepção das obras, nesse período e, explicam de maneira mais adequada a variação na obra de Sá de Miranda e de outros poetas, permitindo, dessa maneira, depreender os preceitos seguidos por estes escritores e previstos pelo horizonte de expectativa:

Caso nos recordemos de que a produção poética quinhentista é altamente regrada, de que a preceituação se nos apresenta como um horizonte de expectativa relativamente a cada uma das espécies discursivas pertencentes à tipologia de discursos existentes no Quinhentos, e de que os preceitos são partilhados por produtores e receptores, concluímos que o conhecimento da preceituação deve ser ajuizado necessário à plena inteligibilidade dos textos poéticos pelos coetâneos que constituem o público primeiro, pois a partir dela se tornam compreensíveis os efeitos de sentido almejados pelo uso das estruturas lingüísticas, objeto de reflexão dos praticantes da arte retórica e, também, daqueles que se dedicam à poesia, na medida em que ela converge com a retórica epidítica [...] (MOREIRA, 2008, p. 86).

Desse modo, no entendimento do tipo de composição poética do período em que Sá de Miranda publicou suas poesias, diferentemente do que propôs D. Carolina, quando vinculou poesia e “vivido”, outros procedimentos retóricos, implícitos na relação poeta e público primeiro, dão maior inteligibilidade às produções em questão:

Ao referirmos, previamente, o estatuto poético e retórico dos textos poéticos quinhentista, referimos por necessidade as ‘normas conhecidas’ que se identificam com os preceitos da ‘poética imanente do gênero’, nas palavras de Jauss; a ‘relação implícita com obras conhecidas do contexto histórico-literário’, pois é a partir delas que se pode ajuizar comparativamente a excelência daquelas que serão tomadas como modelos de emulação e que ilustrariam de forma exemplar a preceituação; a oposição entre ficção e realidade, na medida em que os conceitos ‘imitação’ e ‘verossimilhança’ implicam a definição do ficcional frente àquilo que se lhe opõe (MOREIRA, 2008, p. 88).

De forma contrária a essa perspectiva, as fontes de que dispõe a erudita alemã permitem-lhe afirmar que os períodos de maiores e menores produções e escritos, pelo poeta, estavam diretamente ligados, muita vez, aos sucessos políticos e sociais da época. Dessa maneira, na descrição dos detalhes relativos à morte do poeta, por exemplo, há uma exaltação do modo como foi capaz de expressar seus pensamentos em suas “obras”, embora, como já demonstraram alguns

pesquisadores, as qualidades de sua produção tenham sido reprovadas¹⁸ na maioria dos estudos oitocentistas. As poesias legadas em manuscritos, conforme o texto introdutório em questão, a partir das quais se produziram edições impressas, possuem um vínculo com a expressão do homem, Sá de Miranda:

Em Sá de Miranda a concordancia entre o pensamento e a acção é perfeita, a palavra clara e persuasiva, porque parte sempre de uma convicção profunda. [...] Mas o que o poeta aconselha é o que elle pratica; só proclama e recomenda aquillo que sentiu, aquillo que apurou na sua consciencia. É isto que o torna grande; são estas qualidades que enchem as suas obras de luz e de encanto (VASCONCELLOS, 1885, p. XXXIII).

Em detrimento da explicação da “obra” pelos supostos dados que compõem a biografia, Franco (2010) evidencia a importância do poeta com relação ao desenvolvimento da nova poesia em Portugal, pelas constantes trocas de manuscritos que caracterizaram o modo de produção e compartilhamento de poesias, no período histórico português em que viveu:

Até meados do século XVI, quando morreu, a Sá de Miranda foram *confiadas* obras de quase todos os quinhentistas que tentaram a medida nova e o novo processo criativo, a *Imitatio*. Todo o processo de introdução do novo código foi amplamente discutido entre os poetas pela prática intensa da epistolografia em verso e Miranda é sempre o exemplo da nova poesia. Os poetas da escola nova o procuravam como praticantes mais bem sucedidos do novo metro, mas almejavam a sua ciência, isto é, o seu conselho filosófico-humanista (FRANCO, 2010, p. 123).

Assim sendo, dando continuidade à exposição das informações preliminares, D. Carolina trata dos objetivos do seu trabalho crítico, bem como, da metodologia para a publicação da poesia mirandina e, na descrição dos manuscritos e das edições anteriores do mesmo conjunto de textos que faz publicar de forma impressa, lança mão de alguns dos conceitos relacionados à restituição do texto e à vontade autoral, ao ajuizar a respeito do valor de cada documento que teve à mão ou do qual recebeu notícias por intermédio de amigos filólogos e etnólogos. Foram recolhidos

¹⁸Franco (2016) afirma que, embora D. Carolina tenha considerado, em sua edição, a produção de Sá de Miranda inferior, a edição de 1885 é fundamental no entendimento das produções literárias mirandinas: “Apesar de considerá-lo um sonetista menor, fundamental para o estudo do poeta Sá de Miranda é a monumental edição de Carolina Michaelis de Vasconcelos, que reúne as variantes então conhecidas de sua poesia e constitui o segundo item desta lista: **2º Poesias de Francisco Sá de Miranda**. Edição feita sobre cinco manuscritos inéditos e todas as edições impressas. Acompanhada de um estudo sobre o poeta, variantes, notas, glossário e um retrato. Halle, Max Niemeyer, 1885, cujo fac-símile a IN-CM tornou acessível aos estudiosos em 1989. A mesma filóloga editou mais tarde, em fac-símile e edição diplomática, o breve manuscrito autógrafa deste autor depositado na Biblioteca Nacional de Portugal (*Novos Estudos sobre Sá de Miranda*, Imprensa Nacional, 1911)” (FRANCO, 2016, S.N.).

cinco manuscritos e algumas edições impressas na recensão produzida, uma vez que, na perspectiva adotada, é preciso que haja, anteriormente à apresentação do texto criticamente estabelecido, a análise detida de cada um dos “textos”, para a comprovação da importância e do valor filológico de cada um deles. Assim sendo, as noções utilizadas por D. Carolina para avaliar o valor crítico de cada um dos manuscritos¹⁹ e das edições a que teve acesso são reveladores da sobredeterminação que caracteriza as considerações dos primeiros filólogos portugueses e que se repete em pesquisas e edições ainda nos dias de hoje, como se sabe pela maioria das investigações sobre poetas pertencentes a esse período. Dessa maneira, é pertinente tratar da recensão bibliográfica da erudita, uma vez que demonstra o modo como foram hierarquizados os materiais segundo a ausência de edições impressas e, sobretudo, conforme a autenticidade e originalidade de cada um deles.

Nessa perspectiva, o objeto que fundamenta a edição aqui analisada, como base para “restituição”, correções e proposição de conjecturas, é o manuscrito “D”²⁰,

¹⁹Castro (2001), em seu artigo, *Carolina Michaelis e Sá de Miranda*, retoma o modo como D. Carolina produziu a edição primeira do poeta sobre cinco manuscritos inéditos e à forma como decidiu entre as lições presentes em cada um desses materiais antigos, para publicar a edição “crítica” dos poemas. Desse modo, descreve cada um dos manuscritos, como fez D. Carolina, na importante edição, demonstrando uma crença na inteligibilidade dos poemas que une obra e “vida”: “O seu primeiro estudo saiu com o título de *Poesias de Francisco Sá de Miranda* (Edição feita sobre cinco manuscritos inéditos e todas as edições impressas). Acompanhada de um estudo sobre o Poeta, variantes, notas, glossário e um retrato. É um trabalho volumoso que só a introdução ocupa 136 páginas. A primeira parte do texto é dedicada à vida de Sá de Miranda, com datas e acontecimentos que teriam marcado a sua existência. Bastantes mais, porém, escreveram sobre o Poeta depois desta introdução. A própria Carolina o fez, mas acreditando demasiado na biografia incluída na edição de 1614” (CASTRO, 2001, p.80/ grifos autorais).

²⁰D. Carolina repete as considerações a respeito da importância desse manuscrito nos *Novos Estudos sobre Sá de Miranda*: “Com a letra D designo o códice que serviu de base à minha edição, propriedade outrora do lusitanófilo francês Ferdinand Denis, único que ministra as poesias líricas de Miranda, tais como, depois de cuidadosamente polidas, foram enviadas por êle, entre 1550 e 1554, em três remessas sucessivas, ao Príncipe D. João de Portugal que lhas mandara pedir: segundo cálculos fundamentados, em 1551 e 1552. Apógrafo, letra do século XVI, não do exemplar (seguramente caligráfico) destinado ao herdeiro da coroa, mas do borrão original muito emendado, foi escrito por um copista consciencioso, mas pouco experto em língua castelhana. Cada uma das *Três Partes* é precedida de um Soneto de homenagem (VASCONCELLOS, 1911, p. 18). Dessa maneira, no que diz respeito ao manuscrito em questão e à edição de D. Carolina, são importantes as palavras de Marnoto (2015): *Virgem fermosa que achastes a graça* remata a primeira parte do manuscrito *D* de Miranda. Este códice é composto por três secções, cada uma das quais se abre com um soneto de dedicatória ao príncipe D. João, casado com D. Joana, filha do imperador Carlos V, e falecido prematuramente em 1554, termo *ante quem* da sua elaboração. A sua editora, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, admite que foi registado por um copista sob vigilância directa do poeta e atribui-lhe o valor de texto de base. Mas o grande número de variantes redaccionais através das quais a canção chegou até nós ilustra bem a perseverança e a minúcia com que o poeta a burilou. Era, para ele, uma peça importante. O texto do manuscrito *D* difere por vezes substancialmente do das edições de 1595, 1614 e 1632, apesar de o esquema métrico se manter. Quase todas as versões são acompanhadas

que figura entre os cinco “inéditos” na forma impressa. No processo adotado na edição, o manuscrito é descrito, desde o modo como foi encontrado até as minúcias de sua letra e características externas, uma vez que, de acordo com as conclusões obtidas, descende de um “original” produzido pela própria mão de Sá de Miranda:

[...] 1^o) O ms. **D** é o unico completo que conhecemos, sem lacunas, e pertence ainda ao século XVI; 2^o) é a unica colleção que nos habilita a conhecer quaes foram as poesias, ou melhor ainda, quaes foram os gruppos de poesias, os mss. separados, que Sá de Miranda enviou ao Principe D. João por três diferentes vezes. A esta razão liga-se uma terceira e ultima, a mais importante talvez, e é 3^o) que o ms. **D** representa, em espelho fiel, uma redacção primitiva, original, feita com cuidado e com intuito da offerta; d’ahi uma coordenação subordinada a certos principios e que denuncia a propria mão do poeta. Pouco importa n’este caso, (que está para nós provado) que o modelo, que serviu ao copista do ms., fosse o primeiro borrão, pouco calligraphico, escripto á pressa (suposição a que nos inclinamos mais), ou o exemplar que Sá de Miranda enviou á côrte, nitido, e com apurada letra, do seu proprio punho, ou de algum diligente ajudante, cujo trabalho o poeta fiscalisaria (VASCONCELLOS, 1885, p. VLVI-XVII/ grifos autorais).

No texto introdutório mencionado, os manuscritos “inéditos” e supostamente derivados de escritos autorais são tratados de modo distintivo, no entanto, compreende-se, pelos estudos empreendidos por Moreira (2011a), que os manuscritos não constituem escritos “à espera de publicação” (MOREIRA, 2011a, p. 167) e que no período da composição de tais escritos, o modo de compartilhamento de uma obra era diferenciado em relação à compreensão dos sentidos de se publicar do século XIX e posteriores:

O que gostaríamos de frisar, no entanto, é a importância do manuscrito para a publicação da produção letrada em uma cultura ainda dependente da manuscritura. O manuscrito não é instrumento que visa à preservação de informações, não o é ao menos precipuamente. O manuscrito corresponde em uma cultura escribal ao impresso e sua função primordial é a de dar a público a produção letrada, mesmo que esta esteja comparativamente restrita a pequenos grupos. Manuscritura e publicação podem não se equivaler de maneira absoluta, já que há outros meios de publicar em uma cultura escribal, como os há em uma cultura na qual a imprensa já triunfou; contudo, é preciso lembrar sempre que manuscritura e

por uma epígrafe onde é explicitada a fonte. «Feita por aquela do Petrarca: ‘Virgine bella’», lê-se nos manuscritos *D* e *P*. «Canção a nossa senhora seguindo ao Petrarca na composição d’aquela: ‘vergene bella’», diz-se na edição de 1595. As semelhanças métricas são flagrantes: 10 estrofes de 13 versos, com rimas ABC BAC CddCEf (f)E ecomiato igual à sirma. O intuito de seguir o modelo formal de Petrarca manifesta-se também na repetição anafórica, em início de estrofe, da apóstrofe à Virgem. Contudo, Miranda não a repete no IX verso, nem no III do comiato, à diferença de Petrarca. A transferência do seu uso para o I verso do comiato, de forma a criar um efeito anafórico constante ao longo de toda a composição, indicia intuitos normativos reguladores (MARNOTO, 2015, p. 160).

publicação podem ser coincidentes em uma cultura escribal e geralmente o são, pelo menos no que tange à produção letrada que circula preferencialmente por meio de cópias, obviamente, manuscritas (MOREIRA, 2011a, p. 317).

Contrariamente, na citação supramencionada e pertencente à edição de D. Carolina, há, dentre os três pontos elencados, um destaque ao terceiro, pelo fato de que o valor da cópia se mensura, acima de tudo, pela sua filiação ao “original” autoral, ainda que esse “original” tenha sido um rascunho inicial, pois a preocupação com as lições autorais, que foram enviadas ao príncipe por três vezes, é o núcleo da edição crítica em questão. A cópia, examinada na produção da nova edição, se encontrou eivada de “erros”, problemas de interpretação e de leitura, que expõem as dificuldades do copista, no entanto, para D. Carolina, o trabalho de cópia possui excelência, uma vez que não há indícios de correções ou modificações operacionalizados pelo produtor, pois “nunca se atreveu a fazer uma emenda por sua conta; nunca se tentou com a ideia de melhorar ou embellezar o original, o que é o caso digno de nota e realça o valor d’este treslado” (VASCONCELOS, 1885, p. II). O responsável pela cópia do original teve problemas com relação à letra do manuscrito, e, provavelmente, dificuldades com a leitura, que ficam perceptíveis à erudita ao analisar o documento, que apresenta uma linguagem mais clara do que a do texto copiado. Desse modo, a investigação resulta na comprovação do suposto esforço do copista para que o seu trabalho correspondesse, de modo fiel, ao original.

No início do estudo dos manuscritos e edições de Sá de Miranda, uma edição diplomática foi considerada como adequada à publicação fidedigna do conjunto de poesias, no entanto, ao se aprofundar e verificar o modo como se encontrava a “obra” do dito poeta, a erudita percebeu a necessidade de uma edição “crítica”, uma vez constatados “defeitos” nas impressões anteriores e “d’ahi nasceu o novo plano, actual, mais vasto e difficil, que reúne todas as obras poeticas, accompanhadas do material critico que é necessario para a plena comprehensão das obras difficeis de Sá de Miranda” (VASCONCELLOS, 1885, p. L). Novamente, expõe-se a ideia de que a edição “crítica” é uma condição para a compreensão das produções literárias examinadas.

A edição do manuscrito “D”²¹ constitui uma reprodução “integral e fiel” de cópia que foi analisada com minúcia, com correção apenas dos “erros visíveis”, acompanhada de notas de outras fontes, onde se encontram algumas das poesias que o compõem:

[...] É reprodução integral, fiel, livre de restaurações e renovações arbitrárias, mas emendada onde havia erros visíveis e indubitáveis; foi systematicamente orthographado, em harmonia com os principios do escriba, com alguma, mas parca punctuação, pouquíssimos accents e resolução de todas as abreviaturas. Os Nos. I-II7 são authenticos [...] o N^o 127 póde ser authentico, mas os Nos. II8- I26 são provavelmente apocryphos, isto é de outro poeta quinhentista: o hespanhol Felipe de Aguilar [...] (VASCONCELLOS, 1885, p. LI).

Franco (1999) afirma que, no que diz respeito aos critérios utilizados pela filóloga para apresentar a ortografia do manuscrito D, houve modificações em 1911, quando a alemã publicou os *Novos Estudos sobre Sá de Miranda*, depois de descoberto um outro documento mirandino, de 1908. Desse modo, Franco (1999) observa algumas diferenças nas investigações de Carolina Michaelis de Vasconcellos, no período que vai da primeira edição dos sonetos mirandinos, de 1885, até 1911, quando a erudita apresenta retificações a algumas de suas afirmações anteriores, relativizando-as.

Já em relação ao manuscrito “P”, foram recolhidos os estudos e citações que deram notícias de sua existência e permitiram a percepção de muitos equívocos nas informações dadas pela maioria dos pesquisadores que se interessou pelo material antigo. A descrição do estado e das características do manuscrito em questão revela que assim como “D”, esse códice, encontrado na Biblioteca de Paris sob o número 8294, é uma cópia de “original” anterior que conteria as poesias de ambos, “que vem a ser o próprio autographo enviando por Sá de Miranda ao príncipe” (VASCONCELLOS, 1885, p. LV). No que diz respeito à importância desse manuscrito no estabelecimento crítico do texto de Sá de Miranda, a erudita afirma, em 1911, que “pode ser derivasse directamente do original. Igual a D, em quasi

²¹ Em sua análise dos estudiosos que trataram das poesias mirandinas, Franco (1999a) afirma, sobre a edição do manuscrito D, realizada por Carolina Michaelis de Vasconcellos, que: Este último manuscrito serviu de base à edição de 1885, de Halle. O documento pertenceu a Ferdinand Denis e, segundo a autora, podia ser encontrado na Biblioteca de Saint Geneviève, em Paris. O professor Pina Martins, porém, só conseguiu encontra-lo por acaso, catalogado como obra do século XVII, e se ressentiu de até hoje não existir uma leitura diplomática desse documento. Muda a catalogação da obra mirandina, chamando C à edição de Halle, de Carolina Michaëlis, calcada no ms. D, e que a ilustre filóloga não pretende que seja uma edição diplomática [...] (FRANCO, 1999a, p. 213).

todos os pormenores, autentica-o e serve para sanarmos alguns erros daquele exemplar” (VASCONCELLOS, 1911, p. 19).

Outros manuscritos foram recolhidos para a edição, como o manuscrito “J”, que apresenta muitos fragmentos de poesia soltos e diferentes entre si. Nesse conjunto de poesias dispersas, se encontra, ao final, o manuscrito “J”, que contém as poesias de Sá de Miranda e cuja relação com a primeira parte, ou seja, com a miscelânea, se restringe apenas à união em um mesmo códice, pois “a segunda metade do volume encerra o *Cancioneiro* de Sá de Miranda, que marcámos n’esta edição com a letra J. Não tem relação alguma com a primeira, a não ser o estar ligada pelo encadernador” (VASCONCELLOS, 1885, p. LVII). Dessa maneira, o manuscrito J, assim como D, base da edição em questão, é retirado de uma miscelânea, a qual não possui relação com a seção onde se encontram as poesias mirandinas, para a alemã, embora se saiba que “a remoção dos poemas do códice miscelâneo implica sua descontextualização” (MOREIRA, 2011a, p. 331).

O manuscrito “J” apresenta grande número de poesias “inéditas” na forma impressa e, quanto à sua disposição, se assemelha às edições impressas, que serão mencionadas mais à frente. O escrito possui particularidades quando confrontado com os manuscritos “D” e “P”, anteriormente descritos, contudo, elas não diminuem a “autoridade” ou a “originalidade”, mesmo com a grande possibilidade de que haja uma descendência diferente, sobretudo pelo número elevado de variantes que encerra e que são, para a filóloga, lições “genuínas” de Francisco Sá de Miranda:

[...] Elle apresenta pois uma coordenação diametralmente opposta á dos codices **D** e **P** [...] aproximando –se da disposição seguida nas edições impressas, nas quaes as poesias estão simplesmente classificadas segundo a sua respectiva forma metrica. Há ainda outras concordancias com essas edições, sendo comuns ás três fontes os Nos. I33-I40 e I45 que **DP** não offerecem; mas nem por isso se póde deixar de reconhecer, que o ms. **J** existe sobre si, com um character original, sem dependencia nem dos códices **D** e **P**, nem das edições **A** e **B**. É evidente para nós que elle procede de outras fontes, porque alem dos seus onze Ineditos, além das 8 poesias que sómente se conheciam pelo Impressos, há n’elle numerosas variantes, summamente characteristics, quasi em cada linha dos números, que são comuns a **J**, **A** e **B**. E não se julgue que são arrebiques banaes, enfeites postiços de mão profana, mas sim emendas e substituições, concebidas naturalmente, segundo o espírito genuino de Sá de Miranda e que teem o cunho de uma legitimidade indiscutivel. As rubricas explicativas, que são algumas vezes semelhantes ás de **D** e **P**, são mais um argumento a favor

d'este ms., que consideramos digno de toda a fe e de grande valor (VASCONCELLOS, 1885, p. LIX – LX/grifos autorais).

O manuscrito descrito na citação acima aparece nos apêndices da edição de Vasconcellos (1885), devido ao fato de tê-lo recebido após a organização da publicação. Embora tal fato tenha ocorrido, a estudiosa afirma que “ainda pudemos intercalar, com a ajuda do nosso amavel editor, á ultima hora, as necessarias referencias no proprio texto, e incluir n'elle os ineditos” (VASCONCELLOS, 1885, p. LX). Em 1911, a erudita repetiu as informações a respeito da importância do manuscrito do Visconde de Juromenha, demonstrando como algumas lacunas de D poderiam ser preenchidas a partir dele. Dessa maneira, nesse estudo se afirmou também a descendência desse material antigo de um original do poeta e se discutiu a respeito tanto das intenções quanto da última vontade autorais:

Em geral, nas obras comuns a ambas as colecções, os textos de *J* são, como essas duas amostras, refundições dos contidos em *D*, ora totais, ora parciais: aperfeiçoamentos quanto às intenções do autor, e em muitos casos superiores realmente não só às poesias que foram enviadas ao Príncipe, mas também às que, por terem sido impressas em 1595 e 1614, são, para certos críticos, a última palavra do Poeta (VASCONCELLOS, 1911, p. 22).

Já o manuscrito “F”²², também recolhido para a edição que se discute aqui, é um “grande Cancioneiro de poesias quinhentistas, collecionado por Luis Franco” (VASCONCELLOS, 1885, p. LX). Esse *cancioneiro*, da Biblioteca de Lisboa, não é considerado um “autógrafo” em sua totalidade, pelo desencontro de algumas das informações a seu respeito e por “estar cheio de notáveis omissões, de erros grosseiros, métricos e grammaticaes, que por vezes transtornam completamente a interpretação das composições” (VASCONCELLOS, 1885, p. LXI). Na edição mirandina, o manuscrito é tido como produzido, provavelmente, por um copista inepto, uma vez que Luís Franco não teria cometido os erros mencionados.

Pela análise da letra de algumas poesias, é possível evidenciar que o manuscrito provavelmente é uma “cópia do século XVI”, que se supõe

²² Em 1911, a erudita portuguesa repetiu as informações sobre esse códice. Segundo ela: F é outro cancionero de muitos, guardado na Biblioteca Nacional de Lisboa, coligido de 1557 a 1589 «de papéis da letra dos mesmos» por Luís Franco Correia, que no frontispício se chama companheiro de Luís de Camões na Índia. A maior parte são desse Príncipe dos Poetas. Poucas são de Miranda; e essas em parte tam incompletas e deturpadas, que, se realmente derivam directamente de autógrafos, êsses estavam bastante estragados—talvez borrões muito emendados*. Das atribuídas a *Frº de Saa* várias me parecem mesmo ser obra não do Poeta-filosofo, mas antes do seu valente imitador *Francisco de Sá e Meneses*. Convêm estabelecer que nenhuma dessas duvidosas se encontra no caderno da Biblioteca Nacional (VASCONCELLOS, 1911, p. 24).

“contemporanea dos originais” na parte correspondente às poesias de Camões, Sá de Miranda e anterior às primeiras edições das “obras” desses poetas, por isso, pode ser criticamente considerado na edição (VASCONCELLOS, 1885, p. LXI). Dessa maneira, embora muito relevante, o manuscrito em questão apresenta problemas no que se refere à autoria dos poemas que o compõem e, sobretudo, na parte das poesias de Sá de Miranda, fazendo-se necessário, anteriormente à utilização desse códice em uma edição, que se empreenda a correção a partir da “individualidade”: “os textos de **F** continuam a ser defeituosos, e só podem aceitar-se depois de cuidadosas emendas, feitas com intimo conhecimento da individualidade do Poeta” (VASCONCELLOS, 1885, p. LXV).

Já as poesias figuradas no manuscrito “E”²³, pertencente à Bibliotheca Publica Eborensis, também um *cancioneiro*, são de vários poetas e, conforme as discussões subministradas na edição examinada, embora com grande quantidade de “erros”, gerados no ato da cópia, constitui um códice “autêntico”:

A copia é muito irregular, e em partes textualmente crivada de erros, mais grosseiros do que os dos ms. **DPJ** e até de **F**, talvez porque o collecionador se serviu de diferentes manuscriptos de maior ou menor valor, pertencentes a varias epocas e desiguaes na lettra, resultando d’ahi o pouco esmero e pouca intelligencia que houve em geral n’este traslado. O copista errou milhares de vezes por ignorancia, mas abstrahiu felizmente de quaesquer emendas, que poderiam fazer suppôr a tenção de aformosear as poesias ou tornalas mais claras e intelligiveis. Não póde pois haver duvidas a respeito da authenticidade do texto, embora lastimemos as condições infelizes em que o ms. foi executado (VASCONCELLOS, 1885, p. LXVI).

Nesse sentido, foram consideradas, na edição de D. Carolina, todas as variantes a que teve acesso, inclusive aquelas que apresentam “lições errôneas”, pelo fato de que elas poderiam ser úteis na descoberta de importantes “lições originais”, e, por intermédio dessas lições, o leitor poderia emitir juízos a respeito da vontade autoral, tendo em vista as lições genuínas presentes na edição. Como se

²³ Há novas considerações a respeito do manuscrito em questão, nos *Novos Estudos* de d. Carolina e, se demonstra aí a importância da publicação de uma trova inédita do conjunto de textos antigos, em 1885: “Com E designo excerpts do códice CXIV-22 da Biblioteca de Évora: isto é, dum grande *Cancioneiro Geral*, de muitos autores, sobretudo quinhentistas, coligido por algum amador de bons versos. As 76 composições de Miranda que contêm, de todos os géneros, incluindo algumas das compostas antes de 1516, parecem ser cópia de exemplares avulsos, dedicados pelo autor a personagens eminentes da côrte, como o Infante D. Luís’. Embora o traslado não fôsse feito com muito esmêro, há ahi redacções divergentes (talvez primordiais) dignas de toda a atenção, e alguns textos raros. Encontrei nele mesmo encorporada uma Trova, como no *Cancioneiro* de Juromenha, inédita até 1885, que só agora é autenticada e valorizada superiormente pelo autógrafo existente na Biblioteca Nacional” (VASCONCELLOS, 1911, p. 23-24).

pode ler na introdução da edição crítica em questão, há ainda outro manuscrito, cujo número bibliotecário é 1^{CIV}_{4d} , também pertencente à Biblioteca Eborense. Esse códice é descrito à parte de todos os anteriores, visto que, embora tenha sido atribuído a Francisco Sá de Miranda, pertence, na verdade, a Francisco de Sá de Meneses. O que denuncia o erro na atribuição, além da ausência do nome “Miranda”, é o “estilo” desse poeta, completamente dessemelhante do que aparece nas poesias do escrito em questão, uma vez que a “o nome *Miranda* não aparece aqui citado, nem em parte alguma do ms. A linguagem, os pensamentos, em summa todo o estylo, é completamente diferente da individualidade poetica de Sá de Miranda” (VASCONCELLOS, 1885, p. LXX).

O trecho excertado evidencia que, na análise e interpretação da autoria do manuscrito citado, o direcionamento é dado pela noção de “estilo autoral”, que permite à D. Carolina ajuizar o pertencimento do texto, pelo conhecimento da “linguagem” e do “pensamento” de Sá de Miranda, aspectos esses que compõem a sua “individualidade”, sendo, portanto, critérios garantidores de atribuição do texto em questão. Com a análise do manuscrito em questão é finalizada a descrição e contextualização histórica dos manuscritos, passando-se à discussão das edições impressas.

D. Carolina edita, em 1911, um outro caderno contendo obras de Miranda, que denomina “N”. O estudo pormenorizado desse achado justifica em grande medida o novo empreendimento, que visa a comparar o manuscrito com os que já havia descrito em 1885, para legitimar as informações da edição primeva das poesias mirandinas. Assim sendo, a investigação trata do modo como o próprio poeta emenda os seus versos e como cada lição aparece tanto em manuscritos como em edições recolhidas, pois D. Carolina dedica muitas páginas ao modo como as poesias eram compartilhadas entre os homenageados de Miranda e o modo como as modificava e argumenta que havia um desejo do poeta de legar versões definitivas dentre tais variantes.

As três edições impressas, dos anos de 1595²⁴, 1614, 1626, todas com reedições, são consideradas relevantes na fatura da nova edição “crítica” e

²⁴A respeito dessa primeira edição, Franco (2016) afirma que: “O livro impresso por Manuel de Lira traz uma versão da comédia *Os Estrangeiros*, ostenta um auto judicial de aprovação da lição impressa e veicula, em seu conjunto paratextual, uma série de informações sobre as relações entre tipografia, filologia e poesia no século XVI ibérico. Apesar de a edição príncipe imprimir a melhor lição da obra poética de Sá de Miranda, esta não foi repetida nas edições que se seguiram à segunda

desempenham papel fundamental na elucidação de questões autorais. Em relação à primeira, “A”, conforme a identificação proposta na edição de 1885 que se aborda aqui, as informações em dois elementos paratextuais que a compõem, a dedicatória e o *Auto de Aprovação*, permitem, supostamente, ao leitor “ajuizar” a respeito da “autenticidade” e permitem defini-la como uma edição que reproduz lições da mão do autor:

Para o leitor formar juízo próprio sobre a autenticidade inquestionável d’esta primeira impressão, bastará que leia os dous documentos subsequentes, que fallam claro, mas aos quaes nem por isso se ligou até hoje importancia, porque nenhum dos criticos bibliographos que discutiram o valor da edição **A**, se deu ao cuidado de lançar um olhar mais demorado sobre estes documentos. Quem os ler, não póde duvidar que a ed. **A** é uma impressão cuidadosa de um original manuscrito, já bastante maltratado de 1595, mas escripto da mão e letra do proprio Sá de Miranda. (VASCONCELLOS, 1885, p. LXXII/grifos autorais).

Dessa maneira, a edição de 1595 foi produzida como cópia de um “original”, de Sá de Miranda, uma vez que existem dois escritos que não deixam dúvidas a esse respeito: a dedicatória “*Ao muito illustre Senhor/ Dom Jeronymo de Castro/ Manoel de Lyra/ Impressor S. P. D*” (VASCONCELLOS, 1885, p. LXXII) e o “*Auto de aprovação d’ estas obras*” (VASCONCELLOS, 1885, p. LXXIII). Nos *Novos Estudos*, a erudita repete as considerações a respeito da importância dessa edição *príncipe*, uma vez que “ela foi realizada em 1595 à vista do apógrafo tirado directamente dum volume, bastante maltratado, mas de mão e letra do próprio Miranda, conforme foi atestado, perante um juiz de Braga, por testemunhas fidedignas” (VASCONCELLOS, 1911, p. 25). De acordo com Franco (2009), esse paratexto tem a função de “assegurar justamente a posse mirandina dos poemas editados” (FRANCO, 2009, p. 52). Para ela, “o auto de aprovação deveria sem dúvida ter assegurado a autoridade da lição impressa em 1595” (FRANCO, 2009, p.53), no entanto, isso não ocorre devido ao modo como constantemente o poeta modifica e apresenta novas versões de suas composições, pois tem a “tortura da forma”.

Moreira (2011a) demonstrou os preceitos retóricos que estão implicados nas composições desses elementos paratextuais que acompanham os manuscritos antigos, que deram origem às primeiras edições impressas e, o modo verossímil de

edição, cuja lição, à cura do célebre livreiro Domingos Fernandes, foi reimpressa durante os séculos XVII e XVIII” (FRANCO, 2016, S.N.).

apreendê-los, conforme o regime de recepção e publicação escribal, como, por exemplo, nas elucidações sobre a “vida” de Gregório de Matos e Guerra, unida posteriormente ao manuscrito gregoriano e interpretada como o “vivido”, por muitos críticos. No caso da edição michaelina, no *Auto de aprovação*, documento citado na íntegra, aparece a afirmação do tabelião de que se trata de uma impressão “original”, copiada do manuscrito de Sá de Miranda, o que, para a estudiosa, é comprobatório de sua pertença ao poeta.

O documento de aprovação da edição é uma comprovação da autoridade da mesma, como cópia do original²⁵ do poeta, uma vez que, nesse texto, comprova-se a autenticidade, por intermédio da chancela de um juiz. Já a edição “B” possui diferenças em relação à anterior, porque, supostamente, poesias dos primeiros “originais”, pertencentes a outra fonte são publicadas, devido ao trabalho do “editor-livreiro” Domingos Fernandes, que apresenta suas informações críticas e metodológicas em um prólogo. Vasconcellos (1885) expõe uma descrição do formato e conteúdo dessa impressão, expondo também a presença de uma “Vida”.

Franco (2009) afirma que a edição de Domingos Fernandes, provavelmente, descende de uma fonte diferente da primeira edição e que o editor teve maiores dificuldades em relação aos poemas enviados ao príncipe:

[...] Domingos Fernandes não pôde saber quais poemas o poeta enviou em cada uma das 3 remessas, mas teve conhecimento delas, como todos os leitores da edição de 1595, pelos três sonetos que teriam encabeçado cada uma delas, dirigidos ao malogrado herdeiro da coroa portuguesa, e que abrem a edição príncipe em seqüência. Segundo conjectura o livreiro no aludido prólogo, o cartapácio seria ou de antes ou de depois do envio dos poemas ao príncipe, composto de emendas feitas à margem e nas entrelinhas. De qualquer maneira, o que se legitima é a tortura da forma de Sá de Miranda, em dúvida acerca da melhor lição dos seus versos, o que gerou duas tradições impressas de sua obra (FRANCO, 2009, p. 59-60).

Em relação à configuração do manuscrito, descrita minuciosamente pela erudita alemã, há um destaque para o *Prólogo* de Domingos Fernandes, que, na

²⁵Hue (2009) afirma que “Vemos aqui três preocupações: a de confirmar que os textos usados nesta edição eram realmente de Sá de Miranda, a intenção de com essa publicação resgatar uma obra que já ia se perdendo e o propósito de tornar ‘a nossa idade rica e invejada’, ou seja, a de valorizar a cultura portuguesa e torná-la reconhecida por outras culturas. Imprimir, além de ser uma maneira de divulgar a obra, é uma forma de preservá-la e de tentar resguardá-la das transfigurações a que está sujeita na circulação manuscrita, e vários prólogos de primeiras edições de obras poéticas atestam essa intenção, como os escritos pela viúva de Boscán, pelos editores de Bernardim Ribeiro e de Camões” (HUE, 2009a, p. 89-90).

perspectiva adotada para a edição, expõe dados do provável vivido do poeta, para demonstrar o modo como algumas das poesias foram compostas e também para relatar o modo como conseguiu os manuscritos a partir dos quais fixou o texto impresso. O texto em questão se afigura relevante também por expor explicações sobre o modo como a edição “B²⁶” difere de “A”, de 1595, em relação a algumas poesias que figuraram em cópias do “manuscrito primevo”, quando não havia ainda sido apresentado a ninguém pelo poeta:

Pequena maravilha he logo, que diffirão estes papeis que são as copias daquelles dos (?) que se tresladarão do primeiro original que nem se mostrava a algguem nem ainda se pode bem ler, segundo está de riscado, entrelinhado e marginado em muitas folhas, e com esta palavra latina, polas mais das entrelinhas e margens vel vel que mostra bem que até a seu proprio dono era duvidosa a escolha (VASCONCELLOS, 1885, p. LXXV/ grifos autorais).

Dessa maneira, uma outra motivação, exposta por Domingos Fernandes, para explicar as divergências entre a sua edição e a edição “A”, é o fato de Sá de Miranda ter entregue manuscritos para o príncipe Dom João e ter, em seguida, se arrependido da versão entregue, procurando-o então e realizando emendas no próprio manuscrito. Vasconcellos (1885) vai de encontro a essa explicação do editor, ao afirmar que não houve, por parte deste, contato com os primeiros manuscritos de Sá de Miranda, sendo, na verdade, muitas das emendas que apresenta em poemas, na sua edição, correções que realizou de forma arbitrária. Sendo assim, os problemas decorrentes das fontes e possíveis emendas na edição B diminuem o seu valor crítico em relação à “A”, cuja autenticidade é atestada por chancela judicial.

Para a erudita alemã, a edição B²⁷ não pode ser considerada criticamente equivalente à edição A, devido aos inúmeros equívocos em torno da composição da “vida” de Sá de Miranda e das informações que passam por duvidosas sobre o

²⁶ A inferioridade de B em relação à edição príncipe é repetida por D. Carolina, em 1911: “B é a segunda edição das *Obras* (de 1614), cuja dessemelhança e variedade, ou desconformidade da que em 1595 fôra judicialmente autenticada, tem dado muito que falar, mas ainda não está bem esclarecida. Tão dúbias são as explicações esboçadas pelos editores Manuel de Lyra e Domingos Fernández, e pelo autor da *Vida!*” (VASCONCELLOS, 1911, p. 26).

²⁷ D. Carolina afirma que: “Analisando a fundo cada uma das asserções de Domingos Fernández cheguei a entender que êle estava inteirado, e queria informar o leitor, da identidade dêsse primeiro original guardado em Salvaterra (com ciúmes tais que não se mostrava a ninguém), o do volume já velho, encadernado em pergaminho branco, que D. Jerónimo de Castro conseguira explorar (de 1581 a 1595), *passando de reino a reino*, a fim de sempre de novo conferir (em casos duvidosos) a letra do próprio com a impressão (em Lisboa) do traslado que êsse cavalheiro mandara extrair do códice e havia submetido à sentença do tribunal de Braga. O que êle Domingos Fernández diz do estado do códice original parece até destinado, quando não a abalar a fé nos textos da edição-príncipe, pelo menos a robustecer o crédito nos que inseria na segunda impressão” (VASCONCELLOS, 1911, p. 29).

processo de edição. Além disso, as lições expostas por Domingos Fernandes podem não ser autênticas, o que as torna, contrariamente, inferiores ao que traz a edição A, as quais o editor em questão, embora tenha realizado uma comparação entre as poesias aí figuradas e aquelas que visava a imprimir e notado uma significativa diferença na quantidade de produções poéticas, não utilizou como parâmetro para a sua edição, quando poderia tê-lo feito, uma vez que essa impressão primeva possui um *Auto de aprovação* que comprova as suas fontes originais.

Em seguida a essas informações sobre a “qualidade” crítica da edição B, D. Carolina apresenta, nas informações preliminares de sua edição, os gêneros que aparecem e a sua ordem na impressão são elencados para que os leitores tenham uma ideia de sua configuração conteúditisca. De acordo com ela, A. Maria de Souza – Lobo, Francisco Ad. de Vanhagen e Teófilo Braga, ao emitirem juízos a respeito das duas edições, corroboram a opinião de que a edição B deve ser tratada com reservas no que diz respeito às lições e afirmam que a edição em questão é inferior à edição produzida em 1595, por apresentar muitas deturpações, emendas, substituições que não poderiam ser reputadas a Francisco Sá de Miranda, embora, ao contrário deles, a filóloga entenda que “entre as variantes que elles julgam detestaveis, ridiculas e absurdas, há algumas centenas, dignas de nota, perfeitamente authenticas, porque são confirmadas e manuscritos fidedignos, que derivam de outras fontes mui distantes d’aquellas que se guardavam em Salvaterra e longe do solar de Castro. (VASCONCELLOS, 1885, p. LXXX). Nesse sentido, Franco (1999) fala dessa “reprovação” em relação à forma da composição de algumas poesias que figuram nessa edição:

[...] Como observa o mesmo Pina Martins, o editor seiscentista adverte que teve em mãos um autógrafo emendado de Sá de Miranda com a opção latina *vel, vel*. Em outras palavras é legítimo supor a autoria mirandina das lições de 1614, apenas verifica-se a perda das implicações imagéticas. D. Carolina e também outros autores não acham que a ‘mestura’ de versos medievais e modernos soe bem. Contudo, há pessoas que, apesar das impurezas, conseguem achar belos os sonetos mirandinos. Dentre eles Pina Martins é o que abertamente questiona esta postura tradicional frente ao decassílabo mirandino (FRANCO, 1999, p. 217-218).

Já a edição “C”, produzida em 1632, por Paulo Craesbeeck, não configura uma versão diferente do livro de 1614, edição “B”, uma vez que reproduz os seus textos e lições, exceto por duas poesias, que foram postas no lugar correto por D. Carolina. A edição de 1651, por sua vez, constitui-se como uma repetição da “B”,

apenas com algumas modificações, mas sendo a lição a mesma reproduzida em 1632. Desse modo, a edição de 1677 também é uma repetição da impressão “B”, com o acréscimo de outros “erros”, pois “é, em nossa opinião, a peor de todas, e tem pouquissimo valor (VASCONCELLOS, 1885, p. LXXXIV). Na edição de 1784, há lições de quase todas as edições anteriores, repetição de erros e também correção de lições incorretas que já haviam sido assinaladas pelos editores anteriores. Nesse livro, o diferencial do trabalho de um anônimo consiste na introdução das comédias de Sá de Miranda, embora tenha falhado em seu trabalho com esses textos raros, por não ter realizado consulta aos “originaes de 1560 e 1569 se contentou apenas com a reproducção do texto de 1622, estropeado pela Inquisição” (VASCONCELLOS, 1885, p. LXXXVI).

No caso da edição de 1804, constitui-se como cópia da de 1595, como um tipo de reimpressão em que aparecem os “erros” desta edição primeva e não há indícios de um trabalho editorial efetivo. A edição em questão é a última que consta nas exposições de Vasconcellos (1885) e sobre a qual ela se debruçou. No entanto, a erudita diz saber notícias de uma rara edição de sátiras²⁸, denominada “S”, que não conseguiu encontrar em Portugal ou em outras países, mas teve acesso, por intermédio de Visconde de Juromenha, a uma anotação dos “inéditos”, os quais publicou ao final de sua edição. Dessa maneira, além dos manuscritos e das edições impressas, há miscelâneas que contêm poesias de Francisco Sá de Miranda, expostas na seção “Fontes Várias”, e que foram mencionadas nessa nova edição, como a “coleção de Estevam Rodriguez de Castro” e a “Antologia de Theophilo Braga” (VASCONCELLOS, 1885, p. XCI). Outras compilações, citadas pela estudiosa, não foram utilizadas como parâmetro para o estabelecimento crítico, por

²⁸ De acordo com Emmanuel Pereira Filho, D. Carolina teria realizado um trabalho muito mais completo na sua “restituição” das sátiras se tivesse tido acesso ao manuscrito e não apenas a uma cópia incompleta, cedida por Juromenha. Segundo ele: “Teve de valer-se [D. Carolina] das cópias de JUROMENHA e das 171 citações de BLUTEAU para uma laboriosa reconstituição, que se poderá chamar quase genial, pelo muito que encerra, mas que necessariamente teria de ser fragmentária e incompleta. As próprias cópias de J., ao que pudemos verificar, não chegavam a ser impecáveis, acrescentando-nos razões para lamentar a fortuna que sempre afastou das mãos da sábia editora o tão cobiçado exemplar. E foi assim que nos nasceu a idéia do presente trabalho: o cotejo que D. CAROLINA não pôde fazer (e tão melhor teria sabido fazê-lo), fizemo-lo nós” (FILHO, 1972, p. 95/ grifos autorais).

serem repetições das edições já recolhidas. No *Cancioneiro de Resende*²⁹, por exemplo, se encontram algumas das poesias atribuídas a Sá de Miranda.

No caso do *Cancioneiro Cristovão Falcão*, há duas poesias de Sá de Miranda e em meios aos comentários sobre *Garcilaso dela Vega*³⁰, onde há um poema com variantes textuais. Há ainda poesias mirandinas que não fizeram parte da edição de D. Carolina, cujos motivos estão ligados, dentre outras coisas, a acessibilidade e sobretudo, às possibilidades de certificação da genuinidade, como o que ocorre com as comédias, já que “é impossível decidir hoje, se a *editio princeps* representa a forma genuína em que o poeta concebeu as suas criações dramáticas, ou se a censura rigorosa do Cardeal – Infante falsificou desde logo o estylo comico do poeta, que os contemporaneos diziam “licencioso” (VASCONCELLOS, 1885, p. XCV).

D. Carolina apresenta notícias de outros sonetos que foram deixados de fora da edição, pela questão já mencionada, de dificuldades em se assegurar sua autenticidade. Desse modo, a recensão comprova que não foram poucas as variantes de cada texto, com as quais a filóloga teve de lidar para realizar a “restituição textual”: Os problemas referentes ao grande número de variantes se relacionam ao fato de Miranda ter dado ao público os originais esboçados da “criação” (VASCONCELLOS, 1885, p. XCIX). Por conseguinte, sabe-se que as inúmeras variantes autorais de Miranda têm relação com uma prática comum no período de produção dos seus versos, que permitia a existência de mais de versão publicada de forma manuscrita. Assim sendo, uma alternativa à explicação da

²⁹De acordo com Hue (2009a) “o **Cancioneiro geral** de Garcia Resende trazia composições de temática variada, com um nítido predomínio do lirismo amoroso, cujo número de poemas supera em muito os de caráter jocoso, elegíaco, heróico e religioso. A dominante da lírica amorosa nesta antologia demonstra que esse gênero de poesia era, e tinha sido, vivamente exercitado nas cortes e no paço, mostrando uma prática poética integrada nas formas de sociabilidade das altas classes da época. A poesia era uma forma corriqueira de diversão, de comunicação, e mote para a convívio social, e a temática amorosa estava muito presente nesse panorama, como demonstram os poemas colecionados no **Cancioneiro**. Mas, apesar de representar uma espécie de ‘gosto’ da nobreza pela poesia de temática amorosa, esse mesmo ‘gosto’ e essa mesma ‘prática’ manteve-se distante das tipografias, subsistindo na circulação oral e manuscrita, sendo o **Cancioneiro geral** uma alta e única exceção” (HUE, 2009a, p. 71/ grifos autorais).

³⁰Franco (2009b) menciona essa impressão de um soneto de Sá de Miranda ao afirmar que: Um soneto castelhano de Sá de Miranda foi impresso em 1580 nos comentários de Herrera a Garcilaso de la Vega. Como os outros líricos portugueses, a poesia nova de Sá de Miranda foi impressa somente em 1595, com o título **As obras do celebrado lusitano o doutor Francisco de Sá de Miranda** nos prelos do impressor Manuel de Lira, o mesmo que neste ano também imprimiu as **Rhythmas**, de Luís de Camões. Nesta década Diogo Bernardes e António Ferreira também foram impressos, tendo muitos líricos quinhentistas permanecido manuscritos até o século XIX, XX e XXI (FRANCO, 2009b, p. 35).

filóloga, centrada na vontade autoral, para a multiplicidade de versões de uma mesma obra do poeta, é apresentada por Franco (2006), ao afirmar que:

Sá de Miranda possuía a tortura da forma; emendava e reescrevia constantemente as suas composições, não só as pertencentes às novas formas e gêneros do Renascimento italiano (comédia, sextina, soneto, égloga, canção, elegia, carta moral), muitos dos quais introduziu na poesia portuguesa, na primeira metade do século XVI, mas também aquelas pertencentes às formas tradicionais da poesia de salão, as suas redondilhas – cantigas, vilacentes, glosas, esparsas e trovas-, que não deixou nunca de praticar nem de refundir (FRANCO, 2008, p. 143).

Para Carolina Michaelis, que visa a apresentar versões definitivas de cada poesia mirandina, a variedade de versões constitui-se como um problema. Dessa maneira, vários aspectos relacionados ao modo como Sá de Miranda produziu e legou sua “obra”, demonstram que o seu “gênio” não é equivalente aos de outros poetas, como Garcilaso, Camões e Petrarca (VASCONCELLOS, 1885, p. XCIX - C), que, supostamente, deram ao público versões definitivas de suas obras. Contrariamente, no caso desse poeta, há multiplicidade de variantes e inexistência de uma versão que poderia ser considerada a última:

A segunda circunstancia, a que temos de attender, como resultado e consequencia da primeira, é que Miranda, descontente com as suas producções até a ultima hora da sua vida, nunca se resolveu a publicá-las, nem deixou manuscripto algum, prompto para a impressão, no qual, como n'um testamento poetico, mostrasse aos numerosos adeptos quaes as lições que preferia, quaes as suas ideias definitivas acerca da lingua, da prosodia, das licenças metricas; enfim, no qual deixasse consignado seu credo de poeta. (VASCONCELLOS, 1885, p. C).

Franco (2008), ao comentar essa mesma passagem da edição de D. Carolina, afirma que, devido ao modo com os textos eram compostos e circulavam no período em que Sá de Miranda escreve, havia a possibilidade de que as poesias fossem publicadas (e não preparadas para serem posteriormente impressas), sem preocupações com noções como “versão definitiva”, pois era justamente permitido que os textos fossem apresentados em multiplicidade de redações. Dessa maneira, critica as afirmações de Vasconcellos (1885):

Para a filóloga, o processo de reescritura por que as composições passam, segundo o célebre preceito horaciano, deve ser mantido fora do alcance do público, não devendo circular antes de “completamente elaboradas e limadas até o último extremo”. Para os quinhentistas, porém, a impossibilidade de seguir Horácio integralmente, dado o sistema de circulação do texto poético, em movimento, isto é, sujeito aos movimentos da memória, da

transmissão oral, da cópia manuscrita e da leitura criativa, manifestasse no soneto mirandino, [...] que encabeça a terceira remessa de suas poesias ao príncipe (FRANCO, 2008, p.145).

A estudiosa, ao tratar das variantes de uma das cantigas mirandinas, afirma que há “movência, inerente ao sistema de produção e de transmissão oral e manuscrita da poeisa quinhentista portuguesa” (FRANCO, 2008, p. 144). Dessa maneira, no conjunto de poesia quinhentista há “instabilidade textual”, pelas possibilidades que cada poeta tem de modificar e “reelaborar” um escrito:

Por ‘movência’ entende-se o fenômeno da instabilidade textual, decorrente quer do ‘múltiplo declinar de um texto por seu autor’, quer da ‘incansável proliferação de inúmeras variantes’ de uma composição poética, cujas versões circulariam simultaneamente num tempo e num espaço, no caso em questão, o século XVI português. Tal instabilidade textual impossibilita considerar-se a existência de uma versão original ou definitiva, quer porque a sua transmissão oral, manuscrita ou tipográfica estivesse sujeita a uma série de acidentes de leitura, quer porque o seu autor a pudesse modificar a cada cópia, segundo as circunstâncias e finalidades que presidem reelaboração (FRANCO, 2008, p. 144).

Desse modo, há uma “hermenêutica poética responsável pela proliferação de variantes” (FRANCO, 2008, p. 144), que evidencia, de forma verossímil, as muitas versões com as quais D. Carolina se deparou com o intuito de fixar aquela que teria sido enviada ao príncipe pela última vez. Assim sendo, Franco (1999) vê, na comparação entre os poetas, a “reprovação” do modo como Sá de Miranda compunha, além de uma incompreensão da maneira como os poetas produziam e partilhavam entre si suas poesias no século XVI:

Em contraste com o louvor das trovas ao gosto provençal, há uma reprovação dos sonetos mirandinos. Carolina Michaëlis de Vasconcelos entende uma adesão de Sá de Miranda aos preceitos de Horácio. ‘Ando cos meus papeis em diferenças!/ São preceitos de Horácio (me dirão)’. Ela vê que há uma grande diferença entre o que diz Domingos Fernandes, o impressor da 2ª edição: ‘que o receio das envejas e murmurações e calúnias dos cortezãos os levaram a emendar constatemente as suas criações’ e o elogio do ‘talant de bien faire’ que remete às famosas regras horacianas ‘nonunqu prematur in annum’ (guardar durante oito anos) ‘limae labor et mora’ (dar tempo e melhorar constatemente). No entanto, ela não consegue achar bons sonetos de Sá de miranda (FRANCO, 1999, p. 215).

Portanto, na perspectiva da erudita alemã, que se analisa aqui, existiram períodos em que o poeta publicou textos em versões que poderiam ser consideradas de sua preferência, que constituem aquelas que foram enviados ao

Príncipe e estão presente no manuscrito “D”. No entanto, alguns estudos permitem uma crítica ao modo como os filólogos se debruçaram sobre períodos históricos, como o em que Sá de Miranda está situado e trataram de suas “obras”, partindo de noções como a de “versões definitivas”. De acordo com Franco (2006):

O objetivo ecdótico de determinar a genuinidade dos textos do século XVI seria um propósito anacrônico relativamente ao sistema poético quinhentista, onde as variantes textuais proliferam quer pela forma como as composições eram escritas e reescritas por seus autores, quer pela forma como foram transmitidas aos livros de mão, aos primeiros impressos e aos leitores criativos (FRANCO, 2008, p. 146).

Contrariamente, no caso da edição de Vasconcellos (1885), é possível retomar aos códices “inéditos” e às edições para demonstrar quais portam maior autoridade em relação à fidedignidade e à autenticidade e o modo como os textos foram lidos e corrigidos, para inteligibilidade, com especial atenção às leituras presentes também nas variantes, uma vez que os apógrafos não foram, no caso dessa edição crítica, suprimidos anteriormente a uma leitura acurada. Desse modo, a proposta crítica de D. Carolina é o resultado de sua percepção, por meio das pesquisas empreendidas, da necessidade de uma edição que seja crítica, embora não seja a impressão “definitiva” e que leve ao público interessado um conjunto de poesias originais do importante poeta português.

A edição “crítica” dos poemas mirandinos, de Carolina Michaëlis de Vasconcellos, constitui um discurso de autoridade, que dita os lugares-comuns relativos à recolha de materiais e sobre o modo como tais objetos, manuscritos e impressos, devem ser organizados, lidos e, sobretudo, vinculados à “vida” do autor, para se depreender as variantes que possam ser fixadas como aquelas que constituem um desejo de publicação. Estudos fundadores da filologia portuguesa e brasileira, como a edição de poesias de Sá de Miranda em questão, permitem constatar o uso inadequado de uma noção de autoria e conjuntamente a extensão de um sentido supostamente pretendido pelo autor.

3.4. Edição da obra de Antônio Prestes

Nesse período histórico em que D. Carolina estava apresentando considerações críticas para a edição das poesias restituídas de Francisco Sá de Miranda, Dias (1887-1889) publicou reflexões sobre uma edição dos *Autos de Antônio Prestes*³¹, na primeira edição da *Revista Lusitana*. Na seção *bibliografia* desse periódico, há resenhas de livros e estudos considerados relevantes para o conhecimento da língua portuguesa e interessa aqui expor, especialmente, nesse volume, a análise produzida por Dias (1887-1889) sobre a edição de 1871 dos *Autos de Antonio Prestes*, realizada por Tito de Noronha, supostamente com base em uma outra edição, de 1587. Por conseguinte, para o resenhista, a nova impressão distancia-se da edição primeira, sendo-lhe muito inferior:

Sendo-me necessario para uma obra de philologia portuguesa, que trago entre mãos, ler os *Autos* de Antonio Prestes, tratei de ver se poderia com segurança utilizar-me da reimpressão feita pelos cuidados do snr. Tito de Noronha. Entrando a esse fim a cotejar a edição de 1871 com a de 1587, para logo conheci que era forçoso fazer uso da edição antiga, e, continuado com o exame comparativo, bem que feito muito por alto, vim a concluir que a publicação do snr. Noronha só serve de dar tratos ao juizo de quem suppuer que está lendo o que o nosso antigo dramaturgo realmente escreveu (DIAS, 1887-1889, p. 86)

Conforme o excerto, as críticas à reimpressão de Tito de Noronha se relacionam ao distanciamento em relação ao que Prestes produziu e que pode ser lido na primeira edição. Emmanuel Pereira Filho (1972) demonstra que Eugenio Asensio também criticou o trabalho produzido, pelos “prejuízos que ao conhecimento de sua obra tem causado a edição de TITO DE NORONHA” (FILHO, 1972, p. 148, grifos autorais). Dessa maneira, o estudioso corrobora a afirmação de que a edição possui uma quantidade significativa de “erros”, mas defende a ideia de que haveria

³¹ De acordo com Braga (1870), “Antonio Prestes era natural de Torres Novas, e exerceu em Santarem, aonde casou, o officio de *enqueredor do civel*. São estas as únicas memórias que chegaram até nós, e pouco mais esperamos adiantar. Na Historia do Theatro portuguez cabe-lhe a mesma parte que aos *Cleres de la bazoché*, do velho theatro francez; a sua profissão levava-o a dramatisar as anedotas da vida judicial. Seria talvez em Santarem, aonde Gil Vicente residia, que o chistoso *enqueredor* recolhêra as tradições do mestre; pelo facto de vêr ali representações particulares dos seus *Autos*, tudo contribuiria para acordar-lhe o gênio comico. Os *Autos* de Antonio Prestes que ainda existem, são em numero de sete; antes de 1587 foram escriptos, e talvez representados sómente em theatros de província, por isso que os seus títulos não apparecem citados nos *index Expurgatorios* de 1580 e 1624. É de supphôr que Antonio Prestes tivesse morrido antes de Affonso Lopes imprimir á sua custa os sete *Autos*, porque na mesma coleção vem *Autos* de Camões, morto em 1580, de Jorge Pinto, morto em 1523, e de Jeronymo Ribeiro, talvez já fallecido, porque aí não se incluem os *Autos* de seu irmão Antonioi Ribeiro Chiado, que ainda vivia, e só morreu em 1591 (BRAGA, 1870, p. 257-258)

um outro autor para a edição atribuída a Tito Noronha: Teófilo Braga a teria encomendado e a cópia teria sido realizada por um estudante pouco preparado para a tarefa:

Para isso precisamos antes de mais nada lê-lo. E ler significa ler bem, isto é, ler em edições que possam ser lidas. Intencionalmente o falamos. Porque temos em mente a justa crítica de ASENSIO à edição de NORONHA que, aliás, não é de NORONHA, mas de um estudante pobre que a copiou a cem réis por folha para TEÓFILO BRAGA, segundo este nos revela em *Escola de Gil Vicente e o Desenvolvimento do Teatro Nacional* (Porto, 1898, págs. 289-290) (FILHO, 1972, p. 157/grifos autorais).

Da análise crítica de Dias (1887-1890) resultará a conclusão de que a edição de 1871 apresenta muitas falhas e “erros” cometidos pelo editor. Além disso, Tito de Noronha, que supostamente a produziu, deixou de corrigir “erros evidentes” e, por outro lado, corrigiu lições que não deveriam ter sido alvo de modificações, por questões de ortografia e métrica da época em que os escritos foram primeiramente produzidos. A preocupação com as prováveis modificações na forma ortográfica, que são alvo de crítica, não se deve a um interesse pelos sentidos provenientes dos modos de existência anteriores à escrita das materialidades e sua provável oralidade, como ensina Moreira (2011a), mas se relaciona a uma obsessão pelas lições autorais. A edição comentada, conforme o excerto, possui muitos problemas referentes às intervenções relacionadas à ortografia e equívocos também referentes às informações expostos pelo editor a respeito dos estudiosos que se debruçaram sobre os *Autos* e, além disso, no que diz respeito à percepção da intenção do autor ao compor a obra e na apreensão do “sentido” da mesma:

[...] O snr. N. a cada passo, com offensa da grammatica, da metrica, e do senso commum, corrompe o texto dos autos horrorosamente, algumas vezes só pelo vão desejo, ao que parece, de dar gratuitamente quinãos em Antonio Prestes, a), mas, na maioria dos casos, por lhe escapar a intenção do autor de produzir a pronuncia popular ou provincial, b), por desconhecer ou só tarde, no decurso da revisão, vir a conhecer graphias, c), formas d), e vocabulos antigos, e), por não alcançar o sentido, embora óbvio, do que se está lendo, f), por confundir latim e castelhano com português, g), e até por imaginar que são palavras do dialogo as abreviaturas das designações dos interlocutores [...](DIAS, 1887-1889, p. 88).

Assim sendo, há, na resenha em questão, exemplos de cada uma das faltas e dos equívocos ortográficos, sobretudo, mencionados no excerto acima, e supostamente cometidos por Tito de Noronha, ao lado da lição correta, que o estudioso publica, com a afirmação de que deveria ter sido alvo de percepção e

análise por aquele. Como se pode perceber, a leitura da cópia produzida visa a ratificar a incompetência na leitura e edição e na percepção das lições corretas autorais, por parte do produtor da reimpressão, que prejudica a leitura de um “texto” que espelhe a intenções de Antônio Prestes.

3.5. “O Texto de *Os Lusíadas* segundo as ideias do Snr. F. Gomes de Amorim”: problemas críticos segundo os filólogos oitocentistas

Objetiva-se expor aqui um outro estudo crítico que, de forma semelhante à resenha de Dias (1887-1889), se apropria de alguns lugares-comuns sobre autoria e a respeito da finalidade da edição impressa de materiais antigos: *O texto de os Lusíadas segundo as ideias do snr F. Gomes de Amorim*. O estudo em esboço filológico, de Leite de Vasconcellos (1890), visa produzir uma crítica às emendas propostas por Francisco Gomes de Amorim para os Cantos I e II, de *Os Lusíadas*³², de Luís de Camões³³, em sua edição. A expressão “o texto dos Lusíadas” já nos é

³² De acordo com Hue (2009b), “em 1572 são impressos *Os Lusíadas*, em uma edição pobre, mal composta, que tudo indica ter sido paga pelo próprio autor, já que não há epístola dedicatória a mecenas, apenas uma dedicatória incluída no próprio poema, ao rei D. Sebastião. O fato é que a obra conseguiu passar por todas as instâncias censórias, mesmo contendo passagens picantes e eróticas, como o episódio da Ilha dos Amores (passagens que viriam a ser censuradas na segunda edição, em 1584)” (HUE, 2009b, p. 82). É com base na existência de uma edição supervisionada pelo autor que Leite de Vasconcelos produz a crítica à edição de Francisco Gomes de Amorim, que se visa a tratar nesta seção.

³³ Ao se comparar as reflexões expostas por Leite de Vasconcelos, nesse ensaio, aos critérios considerados pertinentes para a fatura de uma edição da obra lírica de Camões, que Moreira (2012) apresenta, é possível perceber a importância da averiguação do conceito de autoria para tradições textuais, cuja forma de transmissão e recepção difere, de forma exorbitante, em relação à compreensão desse mesmo conceito nos dias de hoje. O que Moreira (2012) se pergunta é sobre a possibilidade de se falar em vontade autoral, para produções como as que são atribuídas Camões, pertencentes a um período em que as noções de autoria não coincidem com o sentido que lhe fora posteriormente atribuído: “A condição da escrita de uma crítica filológica historicamente pertinente é assegurar a consciência de uma diferença e distância entre nós mesmos e o passado, que pressupõe sempre o reconhecimento prévio de que nós mesmos somos históricos. Se se pode propor que o texto histórico e filológico ‘deve ser visto como um ‘substituto’ *presente* aqui e agora no lugar de um passado *não presente*’ (ANKERSMIT, 2006, p. 95-114), essa substituição deve atender a determinadas condições de produção do saber histórico, pois esse passado não presente a ser apresentado textualmente a um leitorado contemporâneo pode dar uma ideia muito díspar das práticas letradas de que é parte a depender da historicização mais ou menos rigorosa das categorias que operacionalizarão sua produção. A historicização das categorias que operacionalizam a produção desse passado é determinante da representação do passado levada a efeito pelo historiador e pelo filólogo (MOREIRA, 2012, p.8). Sabe-se que o estudioso oitocentista produziu suas considerações em outras condições históricas, no entanto, esta reflexão se faz pertinente, por serem muitas das suas concepções, partes de paradigmas sobre os estudos camonianos que ainda sobrevivem. Dessa maneira, para se pensar em uma edição da obra do poeta em questão, o estudioso paulista apresenta alguns pontos fundamentais a serem observados, tendo em vista as condições de produção e recepção que caracterizaram a obra camoniana, dentre as quais: “ Escrutinar, por razões óbvias, o que se entendia por “autoria” no mundo luso-brasileiro entre os séculos XVI e XVIII [...]”

indicativa do modo como o filólogo português produz a discussão: é importante analisar a edição dos “códigos linguísticos” do poema e os suportes e suas significações deixam de ser mencionados e considerados nos sentidos de cada canto comentado. As intervenções de Francisco Gomes de Amorim possuem, supostamente, problemas, os quais estão ligados à falta de conhecimento de língua portuguesa e também à escrita do grande poeta, além de faltar-lhe conhecimentos filológicos para a fatura de uma edição “crítica” como a que se propôs. Cunha (2004) corrobora essa afirmação sobre o labor crítico filológico, pois considera “o conhecimento da língua, do pensamento e da arte do autor selecionado” (CUNHA, 2004, p. 173), um critério fundamental para a produção de uma edição “crítica”. Assim sendo, os comentários feitos no ensaio do filólogo oitocentista estão relacionados ao modo como a “linguagem camoniana” foi ultrajada pelo editor em seus dois volumes de edição do poema épico:

Não julgo Camões impecavel, pois é homem; comtudo o snr. Amorim não podia arrogar-se o direito de adivinhar o que Camões quis escrever, nem de o alterar, só porque uma palavra sôa mal a um ouvido melindroso, ou porque uma phrase se não sujeita a uma grammatica de encomenda. A critica, num caso como este, em que o auctor assistiu evidentemente á impressão de sua obra, limita-se a correcções levissimas, intuitivas, taes como *rota* em vez de *rata* (na est. 29, c. I, em rima com *frota*), á pontuação e a pouco mais. (VASCONCELLOS, 1890, p. 12).

A crítica de Leite de Vasconcellos se desenvolve a partir da argumentação de que Amorim propôs emendas arbitrárias e contraditórias para o poema épico camoniano: os problemas das conjecturas estão ligados à modernização do texto, já que modernizá-lo e restituí-lo são, para ele, duas operações contrárias. Por isso, questiona: “Como é que se restitui um texto primitivo, se se traduz em linguagem moderna a linguagem archaica? Não comprehendo” (VASCONCELLOS, 1890, p. 13).

Estudar os critérios retóricos e bibliográficos que ordenaram as primeiras edições dos poemas atribuídos a Luís de Camões assim como a organização interna dos livros de mão subsistentes [...] Criticar os métodos editoriais vigentes a partir do sistemático entrecruzamento das tradições metódicas em crítica textual com o rico campo historiográfico do século XX [...] Tentar compreender as razões históricas para a proliferação de variantes textuais entre os séculos XVI e XVIII e verificar em que medida se pode relacioná-las à noção de erro, corruptela ou degradação ou ainda a fenômenos históricos determinantes de práticas letradas situadas em tempo e espaço específicos [...] (MOREIRA, 2012, p. 8-9). Tais procedimentos metodológicos constituem um contraponto ao estudo inicial de Leite de Vasconcellos (1890), pautado na noção de autoria e de nacionalidade, que ainda hoje constitui uma fonte de autoridade para muitos estudiosos.

Dessa maneira, a edição “crítica”, no período em que o importante filólogo português apresentou a discussão em questão, é sinônimo de restituição do “texto”, como afirma Moreira (2011a), e isso significa uma preocupação com apenas uma parte de tais materiais antigos. Assim sendo, Teófilo Braga também demonstrou a importância de se apresentar, em edições de *Os Lusíadas*, o “texto” reconstituído em todas as suas partes:

A critica tem que trabalhar da seguinte fórma: assentar a lição definitiva dos *Lusíadas*, comparando a primeira edição de 1572 com a segunda, publicada n'esse mesmo anno; fixada esta lição-princeps, restituir o sentido e a perfeição de cada verso procurando as suas formas nas fontes primitivas. Estas fontes são o manuscripto do primeiro canto dos *Lusíadas* copiado por Luiz Franco Correia, em 1557, e que hoje existe na Bibliotheca publica de Lisboa; depois consultar as variantes colligidas por Manuel de Faria e Sousa, de um exemplar dos primeiros seis cantos dos *Lusíadas*, que pertenceu a Manuel Corrêa Montenegro. O primeiro canto, copiado por Luiz Franco, já estava escripto em 1555, como se depreheende dos versos de João Lopes Leitão; os seis cantos de Manuel Corrêa Montenegro foram a parte que Camões escreveu até ao seu regresso de Macáo, por isso que allude ao seu naufrágio e prisões. Ha um terceiro manuscripto achado por Faria e Sousa em Madrid, porventura aquelle sobre que se fez a edição de 1572. Com o auxilio das variantes colligidas d'estes tres manuscriptos chega-se a apurar cabalmente o texto dos *Lusíadas* sem o perigo da restituição arbitraria (BRAGA, 1891, p. 92-93).

A interpretação de Leite de Vasconcellos, pautada na noção de "restituição" do poema, faz parte de um anacronismo, que ignora as características históricas de existência do poema editado. Por isso, a modernização de uma “obra camoniana”, sobretudo quando “publicada em vida do autor”, resulta em problemas quanto a sua originalidade, já que “querer modernizar uma obra antiga é absurdo, apesar de tal principio ser muito seguido pelos auctores portugueses que fazem edições de obras clássicas. Só absoluta falta de critério os póde levar a isso” (VASCONCELLOS, 1890, p. 13-14). De acordo com Picchio (1979), Leite de Vasconcellos contrapõe-se a Carolina Michaelis no que diz respeito à questão da modernização dos “textos” considerados “arcaicos”, embora a fidelidade dos textos seja um pressuposto do trabalho de ambos. Para D. Carolina, pode-se modernizar o texto com a devida observação das características do seu período de produção e com a maior fidelidade ao texto base, contrariamente ao que afirma Leite de Vasconcellos, totalmente avesso às edições que realizaram as modificações conforme a gramática e a ortografia vigentes.

Cunha (2004) corrobora a asserção de que a “restituição” das lições, com o fim de produzir uma versão autoral definitiva, é um requisito do editor “crítico”, que deve observar a “expressão do pensamento” de cada autor a ser editado, ao se apropriar das palavras de Alberto Chiari:

Edição pressupõe sempre *interpretação*.

‘O editor de um texto’, escreve Alberto Chiari,

‘Pelo fato de haver tomado a si o encargo de apresentar o texto escolhido nas condições mais próximas possíveis as desejadas pelo autor, deve, para cumprir bem sua tarefa, saber que se propõe uma empresa cujo êxito depende justamente do conhecimento que ele possui da língua, da cultura, do pensamento e da arte do autor que escolheu; deve saber que não faz apenas trabalho de erudição, mas trabalho de reconstrução, portanto de pensamento e de arte, em que a lucidez do próprio pensamento e o requinte do próprio gosto são postos a serviço do pensamento e do gosto de outrem’ (CUNHA, 2004, p. 172-173).

No estudo citado, Cunha (2004) se autodenomina “malgrado editor de *Os Lusíadas*”, justamente pelas dificuldades que encontra para atender ao papel do filólogo, ao propor uma edição “crítica”, para cuja consecução deve “reviver do mesmo modo e sentir novamente aquilo que o autor deveria presumivelmente viver e sentir” (CHIARI, 1951 *Apud* CUNHA, 2004, p. 173).

De acordo com Leite de Vasconcellos, é possível falar sob uma perspectiva da vontade autoral dos problemas referentes às emendas realizadas por Amorim nos cantos I e II de *Os Lusíadas*, bem como desconstruir suas afirmações a respeito dos supostos “erros” cometidos pelo poeta português. Para tanto, busca evidenciar os problemas com a modernização do texto, que se referem, sobretudo, à deterioração, pois, para ele, inovações tendem a diminuir o valor do escrito. Consequentemente, as críticas são direcionadas ao modo como o próprio Amorim define o seu trabalho, uma vez que este afirma ter interpretado com fidelidade o texto que edita. As afirmações do editor estão em contradição com o resultado a que chegou, no processo de emenda de *Os Lusíadas*, que peca por vários problemas, contradições e falta de conhecimento da língua portuguesa. Na perspectiva romântica do filólogo da língua portuguesa, no entendimento do processo de escritura camoniana, uma vez que não há menção da importância do manuscrito como um todo, a modernização a que o editor sujeitou o “texto” é um tipo de “falseamento” da obra, que a distancia da “vontade do poeta”:

Torna-se assim manifesto que alterar os versos camoneanos, embora para os traduzir em língua moderna, é falsear o pensamento

e o sentimento de Camões. Nem tanto differe da linguagem actual a linguagem d'este poeta, que seja preciso recorrer a meios violentos para receber a emoção que elle quis communicar aos seus leitores! E que tinha, ainda assim, que differisse? Por mais que os modernizem, os *Lusiadas* não são um livro para vulgo. (VASCONCELLOS, 1890, p. 17 – 18/ grifos do autor).

Em consequência das afirmações presentes no excerto acima, o valor da obra se relaciona à manutenção de seus caracteres, inclusive do idioma em que o autor escreveu, já que se constitui como o maior dos monumentos da nacionalidade³⁴ portuguesa, pois “Os *Lusiadas* são uma obra antiga, hão-de ser lidos como tal. Dizer ao snr. Amorim que elles constituem um poema para todos os tempos, é preferir uma heresia, se com isso se quer referir á lingua” (VASCONCELLOS, 1890, p. 18). É interessante notar que Cunha (2004) ao dedicar uma parte de seus estudos a Luís de Camões e, sobretudo, ao poema épico em questão, demonstra essa mesma relevância do poema no que diz respeito à unificação da língua portuguesa³⁵:

Dir-se-ia que esse espírito unificador que presidiu à elaboração do idioma literário moderno se expandiu com ele pelos quatro cantos do universo, simbolizado pela santidade da Cruz, a cuja sombra piedosa cresceu para a civilização o império português ultramarino. Daí o milagre da unidade afetiva, linguística e cultural luso-brasileira, a qual tem causado assombro ao mundo dividido de hoje, incapaz de compreender-lhe as raízes longínquas (CUNHA, 2004, p. 157).

³⁴Sobre o modo como a história da literatura portuguesa foi composta, a partir da ideia de nacionalidade, sobretudo, ao tratar do caso das poesias de Sá de Miranda, são importantes as palavras de Earle (2006): “Neste período, que vai aproximadamente de 1870 a 1930, elaborou-se uma concepção da história literária de caráter cívico e político, em que os grandes poetas do passado desempenhavam o seu papel na formação do que na época se chamava a civilização portuguesa. Apesar de os pressupostos teóricos em que esta visão de literatura se baseava estarem hoje desactualizados, os efeitos práticos ainda se mantêm nos juízos feitos acerca de muitos escritores portugueses [...] (EARLE, 2008, p. 12). Os estudos de Teófilo Braga, por exemplo, tratam da literatura portuguesa como monumento da nacionalidade. Segundo ele: “A literatura portugueza é um phenomeno social simultaneo com o estabelecimento da nacionalidade: para ser comprehendida nas suas manifestações do gosto, que carecterisam as suas épocas históricas, nas creações geniaes das altas individualidades; é preciso conhecer as raizes ethnicas d'este povo, que mantêm todas as feições de uma raça pura, e a sua acção de concurso na marcha da civilisação humana. Formada no século XII com a nacionalidade, a litteratura portugueza trouxe todos os caracteres d'essa época fecunda do desenvolvimento das Litteraturas romanicas: a lingua escripta exerce-se nas Canções subjectivas do lyrismo trobadoresco, que viera acordar os germens de uma poesia tradicional, e ao mesmo tempo o predomínio da cultura latina ecclesiastica desviou a actividade litteraria das suas fontes organicas para as traducções de lendas axiologicas e erudição escolastica (...)” (BRAGA, 1909, 155-156)

³⁵No que diz respeito à relação entre a composição de *Os Lusíadas* e a cultura popular portuguesa, há um outro estudo em que Leite de Vasconcellos identifica, em vários cantos do poema épico, traços de costumes portugueses. Segundo ele: “A epopeia de Camões é bella e admirável não só por se nella pintar, com uma grande imaginação, em magnificas estrophes cheias de philosophicos epiphonemas e graciosas imagens, a descoberta de um novo caminho para a l'ndia, mas porque a propósito d'esse facto fundamental da nossa historia maritima, se agrupão todas as aspirações, todas as crenças, emfim, todo o viver da sociedade portugueza” (VASCONCELLOS, 1882, p. 56).

Os problemas da edição analisada pelo coordenador da *Revista Lusitana* se referem às modificações operacionalizadas a partir de uma perspectiva de modernização que é falha para o poema e sua representatividade, como um “monumento nacional”. Por conseguinte, Cunha (2004) também ressalta a importância de *Os Lusíadas*, afirmando a sua significância e superioridade em relação à ideia de constituição da nação portuguesa:

A razão é que, ensombrecendo o dramaturgo vicentino e até o lírico petrarquista, Camões, com a claridade de *Os Lusíadas*, como que ‘lustrado com santo raio’ se desgarrou do tipo comum dos escritores renascentistas, para galgar os altiplanos de uma arte luminosa, superiormente plástica e profundamente humana (CUNHA, 2004, p. 156/ grifos autorais).

Nesse sentido, tendo em vista as afirmações presente na crítica de Leite de Vasconcellos (1890) sobre a maneira adequada de fixação do poema camoniano, é relevante destacar o modo como os filólogos oitocentistas estavam preocupados com o “resgate” de obras literárias representantes da nação em formação, sendo a noção de “autoria”, como “propriedade individual”, fundamental nesse processo:

Para a filologia do século XIX, cuja preocupação central era resgatar os monumentos literários da nacionalidade em que esta se tornava manifesta em seu contínuo progresso, a ideia de *autoria* era central, pois representava, sob a rubrica da ‘genialidade’, o ápice da criatividade de uma coletividade que se formava na forma do moderno Estado-nação (HANSEN & MOREIRA, 2013, p. 70).

Assim, a partir da ideia de individualidade poética camoniana, Leite de Vasconcellos dedica várias páginas à demonstração dos equívocos nas emendas ou “correções” realizadas por Francisco Gomes Amorim, para atestar que os versos, modificados em sua linguagem de forma inverossímil e aleatória, possuem fundamentos importantíssimos em sua utilização, no século XVI, por Camões. No comentário de uma dessas emendas, por exemplo, afirma que

O Sr. Amorim não só não entendeu o sentido, como mostrou desconhecimento da língua: não entendeu o sentido, porque o poeta refere-se claramente á *gente* e não ao capitão; mostrou desconhecimento da língua, porque é trivial, tanto no uso familiar, como nos dos classicos, considerar *gente* como substantivo colectivo, dando-lhe por concordancia um verbo ou um adjectivo no plural (VASCONCELLOS, 1890, p. 31).

Para ele, a maneira verossímil de tratar uma “obra” de alcance tão indiscutível é o reconhecimento de que não se tem o direito de se corrigir ou de se

emendar quaisquer partes do “texto”: “o que devo fazer, como crítico, é vê se posso dar a explicação psychologica dos fatos, para não ir considerar como interpolação estranha o que é do proprio auctor” (VASCONCELLOS, 1890, p. 32).

De acordo com o filólogo citado, os problemas na interpretação do editor têm origem justamente na falta de conhecimento dos clássicos, caso contrário “não lhe pareceria achar tantas e tão graves inexactidões no texto camoneano: e veria pelo contrario que Camões emprega as mesmas expressões que elles” (VASCONCELLOS, 1890, p. 34-35). Leite de Vasconcellos (1890) faz a leitura crítica da proposta de Amorim pela perspectiva autoral, com o intuito de reconstituir a “forma primitiva” dos poemas, sendo que, ao final do seu texto, expõe algumas avaliações gerais do trabalho produzido, para tornar evidente que o objetivo apresentado para a edição em questão não fora sequer tangenciado pelo proponente, uma vez que o resultado final se caracteriza por muitas incoerências. Algumas dessas incoerências são elencadas para certificar a pouca qualidade do trabalho produzido:

- 1.º) que as bases em que o sr. Amorim assenta a sua edição são falsas;
- 2.º) que o snr. Amorim não tem conhecimento sufficiente, quer do idioma, quer da metrica do tempo de Camões, nem comprehende bem o que é a vida da linguagem em geral;
- 3.º) que não raro s. ex.^a deixa de entender o sentido de muitas passagens importantes dos *Lusiadas*, não só quando a respectiva linguagem reveste fôrma archaica, como tambem quando se aproxima do uso moderno;
- 4.º) que, como consequencia de tudo isto, a presente obra está cheia de contradicções;
- 5.º) e de erros grosseiros que illudirão completamente quem a ler desprevenido;
- 6.º) finalmente, que a propria linguagem do commentador falta aquella gravidade que se quer em trabalhos didacticos como este (VASCONCELLOS, 1890,p. 69-70).

Portanto, o que se pode deprender de uma análise como a de Leite de Vasconcellos é o modo como os critérios pautados na “fidelidade das edições” e nas ideias de “texto primitivo” e de “vontade autoral” são fundamentais e direcionam as considerações críticas produzidas no oitocentos. O comentário aqui escrutinado também permite deprender que tais critérios não nos são desconhecidos, uma vez que abundam na bibliografia para iniciantes na filologia portuguesa e brasileira, que envolve obras camonianas, como ocorre com alguns sonetos do poeta que foram editados no manual de Azevedo Filho (1987), como forma de exemplificar os passos

que o filólogo deve seguir para fixar o “texto”, conforme o original ou o mais próximo possível da vontade autoral.

3.6. Filologia portuguesa e tradições orais: a busca por versões primevas

Na continuação do estudo diacrônico de proposições crítico-textuais no mundo lusófono, aborda-se um artigo publicado na segunda edição da *Revista Lusitana*, no qual D. Carolina visa a empreender uma comparação entre *O Romanceirinho asturiano de A. W. Munthe e o Romanceiro português de J. Leite de Vasconcellos*, para produzir uma discussão referente ao modo como foram recolhidas poesias da tradição oral portuguesa e da tradição oral espanhola, cujo fim é evidenciar o cruzamento entre temas tratados em ambas as regiões. Ao criticar as edições produzidas por de A. W. Munthe e por Leite de Vasconcellos, D. Carolina (1890-1892) demonstra os problemas metodológicos, no processo adotado por ambos os autores, tanto para a recolha quanto para a “restituição” de versões fiéis do *Romanceiro Popular português*. Para a erudita, tais “obras”, que circularam no mundo português de forma cantada, no período em que os dois filólogos as recolheram, deveriam ter sido alvo de estudo com o intuito de se obter “versões fidelissimamente transcritas”, uma vez que esse “cuidado” asseguraria a descendência de originais que, contraditoriamente, tiveram seu compartilhamento primevo de forma oral. Somente em tais condições, seria pertinente tratar das possibilidades de se produzir uma “versão definitiva” da tradição, que conteria tais “textos” e se poderia ajuizar a respeito de sua qualidade crítica e cultural:

[...] Todos os folkloristas entendidos concordam em que só depois de conhecermos bem as versões fidelissimamente transcriptas (com acompanhamento das competentes musicas) de todos os Romances hoje em dia CANTADOS é que poderemos enunciar opiniões arrazoadas ácerca do valor e da genese do nosso Romanceiro; é que se poderá realizar dignamente o trabalho critico-exegetico sobre os textos que cursam nas restantes provincias, identicos na essencia mas em geral bastante estropiadas, pela quasi sempre defeituosissima *recitação* popular; é que se poderá tentar a reconstrucção definitiva do Romanceiro Popular da Peninsula. É, pois, de primeira e urgente necessidade que se recolham completos, genuinos e extremes todos os textos de Romances *cantados* ainda hoje em dia na Pensinsula. E quem der uma passada firme e forte neste caminho bem merecerá do agradecimento publico, nacional (VASCONCELLOS, 1890-1892, p. 158/grifos autorais).

Como se depreende do excerto de D. Carolina, as recolhas de romances orais devem ter uma preocupação fundamental com as versões fidedignas, com a finalidade de reconstruir, de forma definitiva, o “Romanceiro da Península”. Assim, em uma edição do romanceiro português, entre 1828 e 1960, Ferré (2000) evidencia como a ideia de originalidade constituía o fundamento da investigação feita pela alemã e posiciona-se, a esse respeito, de forma intermediária, ao reconhecer a importância do “protótipo” e, simultaneamente, elogiar as variantes no interior de uma coleção de romances advindos da oralidade:

Sem dúvida, tal como ontem mas talvez com menor grau de idealismo, continuamos a pensar na necessidade de prosseguir a realização de amplas recolhas a fim de melhor conhecermos os ‘protótipos’; no entanto, e eis aqui uma profunda diferença, ao olharmos para a tradição moderna, independentemente de existirem versões “estropiadas”, o que D. Carolina assim considerava não passa com frequência aos nossos olhos de belas variantes nascidas da permanente tensão tradicional entre uma memória conservadora e uma recitação inventiva (FERRÉ, 2000, p. 90).

De acordo ainda com o estudioso, os filólogos oitocentistas geralmente pensaram o romanceiro como “objeto estético”, de modo que “ a crítica positivista salientou a importância de não falsear os materiais recolhidos, mas, ao mesmo tempo, como estes resultados não passavam de escombros de um passado glorioso” (FERRÉ, 2000, p. 91). Dessa maneira, critica essa posição, argumentando que o próprio modo de existência desse tipo de cantiga permitia simultaneamente a ocorrência de inúmeras versões, no entanto, segundo ele, as versões não possuem sempre o mesmo valor estético daquelas consideradas primeiras.

Por conseguinte, para se falar da recolha de “obras” literárias diretamente da cultura oral, são imprescindíveis as contribuições de Paul Zumthor, como mencionado anteriormente, ao explicitar, por exemplo, como uma performance é singular e, por isso mesmo, de difícil apreensão a sua origem ou primeira manifestação, como deseja D. Carolina, no que diz respeito às versões genuínas dos romances asturianos. Segundo ele:

[...] no uso mais geral, *performance* se refere de modo imediato a um acontecimento oral e gestual [...] Pelo menos, qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair a substância) a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irreduzível, a ideia da presença de um corpo. Recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra. Ora, o corpo (que existe enquanto relação, a cada momento recriado, do eu ao

seu ser físico) é da ordem do indizivelmente pessoal. A noção de performance (quando os elementos se cristalizam em torno da lembrança de uma presença) perde toda pertinência desde que a façamos abarcar outra coisa que não o comprometimento empírico, agora e neste momento, da integridade de um ser particular numa situação dada (ZUMTHOR, 2007, p. 38-39).

Nessa perspectiva, a análise dos “romances” publicados por Ake W: Son Munthe e, que foram, supostamente, ouvidos de duas senhoras, sendo portanto, representantes da mais autêntica tradição popular³⁶, visa a tornar patente que há problemas relacionados ao fato de que tais pessoas não poderiam representar, sem “deturpar” e “corromper”, a tradição genuína de romances portugueses que possuem a origem vocal. O principal fator para a impossibilidade de que as senhoras ouvidas representem toda uma cultura oral é o fato de serem analfabetas, uma vez que isso implica deturpações e modificações dos originais populares, embora a erudita defenda a importância de tais manifestações e as considere válidas. Por consequência, faltou ao estudioso em questão a capacidade crítica para compreender que os dados recolhidos, embora fidedignos, não representam toda uma cultura oral já esfacelada:

[...] Carmen ensinava as historias romanticas da *D. Helena, do Alferes matador* e as piedosas lendas de Nossa Senhora e de alguns Santos e Munthe escrevia, acto continuo, tudo quanto sahia dos labios rubros de Carmen (ou de Antonia) tal qual o ouvia, publicandolo mais tarde com a maxima fidelidade, sem retoques, emendas ou restaurações, e sem collacionar a versão assim colhida com outras lições já publicadas por outrem ou ainda por publicar. Elle assevera que não alterou uma unica palavra, conservando até erros evidentissimos – o que *aliás* os seus textos attestam alto e bom som. Teem, de facto, o character de uma authenticidade indubitavel. Contentando-se com o honroso e arduo papel de collector consciencioso, Munthe visou sómente ao alvo da genuinidade e da exactidão, da verdade *scientifica*. E todos concordarão em como o attingiu, e repetirão, convencidos, que os dezasette Romances

³⁶De acordo com Leite de Vasconcellos, há dois tipos de poesia de cunho popular: “Chama-se vulgarmente poesia popular á poesia tradicional, que todos sabem, e que por isso, com leves variantes de fôrma, tanto se ouve no Algarve como no Minho, na Extremadura como na Beira-Alta; mas existe uma outra poesia, também de origem popular, e que não é tradicional. Evidentemente cada uma d'ellas teve um auctor especial; mas, emquanto que a primeira é anonyma, e, transmitida através dos séculos e das gerações, ha reflectido em si a vida social d'aquelles que a cantam ou a recitam e as várias formas da linguagem correspondentes ás diversas edades,—a segunda não deixa de ser considerada como de uma determinado auctor, e, quando se não perde logo no momento do improviso, raras vezes é repetida, e por poucos. A poesia popular anonyma e tradicional recebeu a consagração das multidões, porque todas ellas se servem d'ella como de um meio de expressão, e lhe introduziram uma ou outra variante, uma modificação tal ou qual, pelo que se pôde denominar *collectiva*; a poesia popular individual representa em geral apenas o modo de ser de um só”. (VASCONCELLOS, 1882, p. 40-41).

asturianos representam exactamente a viva tradição oral (VASCONCELLOS, 1890-1892, p. 160/ grifos autorais).

O trabalho de recolha dos romances diretamente da tradição oral, empreendido por Munthe, conforme o excerto acima, possui falhas e não podem ser consideradas representantes dos originais primitivos: “*não representam fielmente a tradição*, i. é, não representam os verdadeiros originaes primitivos, transmittidos durante seculos de bocca em bocca, nem mesmo o estado actual da tradição” (VASCONCELLOS, 1890-1892, p. 160/grifos autorais).

As afirmações D. Carolina, segundo as quais as recolhas de Munthe e Leite de Vasconcellos não são representantes da “tradição” oral, pelo fato de não serem “os verdadeiros originais primitivos”, podem ser confrontadas com considerações de Zuthor (2007), sobre as incoerências de se buscar a “origem” de artefatos legados pela voz, cuja característica principal é a pluralidade de variantes, por terem sido compartilhados de forma movente.

A crítica da filóloga alemã se dirige a alguns lugares-comuns em relação às tradições orais, que são cruciais para muitos estudiosos seus contemporâneos, dentre eles, a crença de que os romances orais são criação coletiva, do povo, uma vez que assevera a existência de um autor do texto primeiro, que deu origem ao que passou a ser cantado por uma coletividade, posteriormente. Desse modo, para ela, ambos os pesquisadores ignoram ou se eximem de dizer que houve um texto primitivo, gerando problemas nas edições.

As considerações de Carolina Michaelis colidem justamente com o conceito de “movência” formulado por Zuthor(2007) para explicar as “reiteraões” que caracterizam a poesia oral e sua transmissão e recepção e, que como tal, não poderiam ser apreendidas em uma “versão genuína” ou “na versão primitiva”, que teria dado origem ao processo de apropriações e modificações:

Na situação de oralidade pura, tal como pode observá-la um etnólogo entre populações ditas primitivas, a ‘formação’ se opera pela voz, que carrega a palavra; a primeira ‘transmissão’ é obra de um personagem utilizando em palavra sua voz viva, que é, necessariamente, ligada a um gesto. A ‘recepção’ vai se fazer pela audição acompanhada da vista, uma e outra tendo por objeto o discurso assim performatizado: é, com efeito, próprio da situação oral, que transmissão e recepção aí constituam um ato único de participação, co-presença, esta gerando o prazer. Esse ato único é a performance. Quanto à ‘conservação’, em situação de oralidade pura, ela é entregue à memória, mas a memória implica, na

‘reiteração’, incessantes variações re-criadoras: é o que, nos trabalhos anteriores, chamei de *movência* (ZUMTHOR, 2007, p. 65).

Os equívocos apontados na crítica aqui examinada não se relacionam à ausência de oportunidades do estudioso dos romances populares em participar de uma festa popular asturiana, onde teria condições de ouvir os cantos na euforia como eram realmente cantados, mas ao fato de que, em tais situações, o “coleccionador” não conseguiu ouvir os cantos para produzir as anotações corretas. No entanto, a situação das duas senhoras, informantes de Munthe, que cantavam quantas vezes fossem necessárias para o entendimento do transcritor e não em uma situação considerada normal de performance, eliminaram muitos elementos constituintes dos cantos populares. Nesse sentido, a edição tornou-se falha, pois amparada em preceitos sobre o romance popular que não possuem a validade que a maioria dos estudiosos dessa poesia lhe atribui. Tais preceitos são enumerados pela erudita para posterior crítica:

- 1.º As poesias chamadas populares são a obra de uma coletividade anonyma- o povo.
- 2.º. Esta coletividade anonyma vive sem sombra de instrução e saber. É absolutamente analphabeta.
- 3.º As poesias populares por ella ideadas e executadas devem, pois, ser muito incorrectas, cheias de versos errados, e vulgares em todo o sentido.
- 4.º Apesar de defeituosa e recheada de erros, a obra anonyma e vetustissima do povo é sagrada e inviolavel (VASCONCELLOS, 1890-1892, p. 164).

Em relação ao primeiro princípio, referente à criação coletiva dos romances, há, conforme a alemã, o esquecimento de que existe sempre um primeiro autor, cuja obra fôra, mais tarde, reproduzida por uma coletividade. O romance produzido, de início, por um indivíduo, passa por diversas apropriações que geram variantes. Dentre as inúmeras variantes que surgem com a intervenção de uma coletividade, há aquelas que possuem um valor inferior, por agregar erros e deturpações em maior número. Os problemas do agenciamento de grupos sociais diferenciados é o surgimento de versões “ilégítimas”, que podem ser publicados por especialistas desavisados, pois “em volta do tronco genuino rebentam às vezes ramas bastardas – *ladrões* bravos, que é preciso desbastar” (VASCONCELLOS, 1890-1892, p. 165).

No entanto, para Zumthor (2007), a “primeira” apresentação performática é irrecuperável em sua totalidade, sendo, portanto, impossível depurar aquilo que

restou de uma suposta versão inicialmente performatizada, de tudo que se agregou no processo de transmissão e recepção de memória:

A performance é ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo está presente. Assim, não se pode falar de performance de maneira perfeitamente unívoca e há lugar aí para definir em diferentes graus, ou modalidades: a performance propriamente dita, gravada pelo etnólogo num contexto de pura oralidade; depois, uma série de realizações mais ou menos claras, que se afastam gradualmente desse primeiro modelo. Mas jamais, salvo exceção mal concebível, o modelo é completamente recuperado (ZUMTHOR, 2007, p. 67-68).

Por outro lado, o questionamento de D. Carolina se dirige ao fato de que os principais estudiosos da língua e do folclore português admitirem, como legítimas, versões dos romances, provenientes de baixos extratos da sociedade, como o fizeram Munthe e Leite de Vasconcellos, ao ouvirem pessoas comuns. Para ela, as versões que publicaram e que possuem, presumivelmente, inúmeros erros e deturpações diversas, estão distantes de serem as variantes genuínas.

Nesse perspectiva de análise, “os originaes dos Romances não continham, certamente, os erros que hoje desfiguram alguns textos impressos sobre simples recitação, porque, mesmo dado o caso que o primeiro poeta fizesse, por descuido, versos curtos ou compridos, o primeiro repetidor intelligente teria corrigido o lapso” (VASCONCELLOS, 1890-1892, p. 168). Desse modo, há uma minoria de “espíritos inteligentes”, capazes de ouvir e distinguir bem as lições corretas e as deturpações de um romance: tais pessoas deveriam ter sido consultadas por Munthe e Leite de Vasconcellos, pois “cantam – e contam – com correcção sem que o seu ouvido certo deixe escapar dos taes versos errados, conservando aos textos sua pureza e o cunho primordeaes, mesmo na recitação” (VASCONCELLOS, 1890-1892, p.168). Para tornar clara a sua posição crítica a respeito do trabalho empreendido pelos dois estudiosos, que no seu artigo produz um exame, a erudita alemã distingue entre a função de colecionador, que poderia apenas publicar os romances coletados, acrescentados notas elucidativas e, o papel do editor crítico, cuja função está ligada à publicação da versão genuína dos originais:

E quanto á justiça da lei que decreta que o folklorista nada tem que escolher, retocar, restaurar e emendar digo, que ella não distingue, como devia, entre o simples collecionador de materia prima e o editor critico de textos contestaveis, nem entre erros collectivos e duradouros e erros momentaneos e individuais. O primeiro, sim, deve publicar diplomaticamente aquillo que encontra, apezar de ninguem lho tomar a mal se amontoa em notas elucidativas as suas observações sobre o merito, a genuinidade e as falhas dos seus

textos. O segundo não póde deixar de exercer o papel muito menos comodo e bastante melindroso de selector, restaurador e corrector. O primeiro póde ser apenas um erudito, o segundo deve ser erudito e artista – como Nigra, Milá y Fontanals e Grimm. Tambem tem que respeitar as manifestações da alma popular escrupulosamente, conservando tudo quanto não for visivelmente falseado. Mas além d’isso, longe de sancionar os erros que reconhece, deve sanal-os tentando emendar as deturpações da medida cadencial e do consoante obrigado, eliminando interpolações inuteis, ou antes indicando onde há lacunas e conjecturando como poderiam ser preenchidas, procurando e escolhendo até encontrar a *verdadeira* lição. Não fallo do infeliz methodo de collacionação instamente censurado, nem de retoques arbitrarios. Tal qual é praxe fazel-o nas edições criticas de auctores conhecidos, trata-se simplesmente de restabelecer quanto possivel a versão genuína do texto original (VASCONCELLOS, 1890-1892, p. 170-171/ grifos autorais).

A crítica da primeira filóloga da língua portuguesa está relacionada à ausência de restauração da genuinidade dos romances originais e à prestação de “contas exactas da sua gerencia, lançando em notas, finaes ou marginaes, a lista total das deturpações por elle corrigidas como outros tantos documentos elucidativos, dando a razão do porquê das suas emendas, e fornecendo todas as variantes que recolheu” (VASCONCELLOS, 1890-1892, p. 171). Os problemas do trabalho empreendido por Munthe levam à constatação da ausência de pesquisas mais aprofundadas, que pudesse levá-lo às versões originais das variantes deturpadas que ouviu de duas senhoras pertencentes a extratos baixos da sociedade. Segundo a erudita, a necessidade de estudo crítico é reconhecida pelo próprio Munthe, que chega a expor uma bibliografia mínima daqueles que tratam dos romances asturianos. No que se refere aos demais pesquisadores que trabalham com esse tipo de produção oralizada, a alemã afirma que há meios de se publicar aquilo que não constitui versão original ou genuína, as revistas especializadas, e as variantes devidamente corrigidas e emendadas a partir da comparação com variantes provenientes de espíritos mais elevados devem chegar ao grande público. Desse modo, a erudita visa a evidenciar que o critério ou o “dogma” da inviolabilidade dos “textos” deve ser alvo de reflexão quando o respeito a essa norma significa a publicação de versões orais não originais e distantes do “texto genuíno”.

Ferré (2000), ao analisar o mesmo artigo de D. Carolina, em sua edição dos *romanceiro* português, discute a ideia de que os romances não devem ser

publicados apenas nas versões genuínas, inclinando-se para o reconhecimento da relevância das demais variantes de uma mesma cantiga oral:

Não duvido que todos nós, pelo menos os que ainda temos uma formação filológica, sejamos tentados a reconhecer ou a procurar a antiguidade de uma lição em detrimento de outra [...] mas, atenção, isto não significa que olhemos apenas para o Romanceiro, glosando mais uma vez Paul Bénichou, numa dimensão arqueológica Amiúde, essa arqueologia textual, imprescindível, insisto, sem a correspondente dimensão recriadora não faz mais do que falsear um estudo crítico (FÉRRE, 2000, p. 92).

Nesse sentido, estudos semelhantes aos de Munthe e de Leite de Vasconcellos, que constituem recolhas de romances ou de poesias em situação de oralidade, publicados na *Revista Lusitana*, são comuns no período histórico português aqui analisado. Assim sendo, autores como José Joaquim Nunes e Oskar Nobiling realizaram recolhas em contexto oral com o intuito de publicar as lições genuínas de cada um delas. Há, por exemplo, a publicação realizada por Mendonça (1911) dos *Romances Populares da Beira Baixa*³⁷, apenas com algumas notas marginais e, ao final da exposição dos “textos”, a afirmação de que “escusado seria dizer que os romances precedentes foram colligidos, e são aqui reproduzidos, com toda a fidelidade (MENDONÇA, 1911, p. 35). De forma semelhante, Leite de Vasconcellos (1911) publica as “Poesias Populares”, apresentando notas marginais e de rodapé e ao final da publicação escreve “da tradição oral” e “Resende” (VASCONCELLOS, 1911, p. 267). Barbosa (1913) publica os “Contos Populares de Évora”, com apenas a anotação final de que foram “colhidos em Évora (agosto, 1911)” (BARBOSA, 1912, p. 332). O estudioso continua na edição seguinte, em 1914, da *Revista Lusitana*, as publicações de contos populares. Em uma outra publicação, Soares (1914) apresenta alguns “romances populares” da Ilha da Madeira, com o intuito de iniciar os estudos para a composição de um “Cancioneiro

³⁷ É interessante notar que muitos estudiosos, como Nobiling, Barbosa, Leite de Vasconcellos, realizaram recolhas de romances ou de cantigas com informantes de alguns lugares, para a recomposição de “tradições populares”. No caso de Nobiling e seu trabalho de recolha de tradições populares no Brasil, Mongelli (2009a) afirma que “Ao voltar-se para essa criação, de ressonâncias ancestrais, a óptica de Nobiling é, na verdade, a de um antropólogo, de um etnólogo, que sai a campo para colher “ao vivo” modinhas e canções perpetuadas na memória do *caipira* (sem conotações pejorativas, refere a população rural – p. 456). Por exemplo, em “Quadras do Estado Brasileiro de São Paulo”, um de seus informantes foi o trabalhador campesino José Alves da Rocha, mestiço de cerca de 30 anos, que ou lhe ditou os textos ou escreveu-os de próprio punho. Dentre as várias opções para transcrever esse material, Nobiling decidiu reproduzir a pronúncia de José e também a sua ortografia (MONGELLI, 2009a, p. 157).

do arquipélago da Madeira”. Ao final, é publicado um vocabulário dos cantos populares que constituem a edição em questão.

Desse modo, Braga (1890-1892) publica cantigas pertencentes ao *Cancioneiro Popular das Ilhas dos Açores*, com o subtítulo de “S. Jorge”, sem no entanto, expor critérios críticos para a edição. Prosseguindo com o escrutínio das considerações filológicas pautadas na recolha da própria oralidade, Barbosa (1915) publica, na décima oitava edição da *Revista Lusitana*, os contos populares de Évora, com a afirmação, em nota, de que foram “colhidos em Évora, em 1912” e continua essas publicações em 1916, com as observações já mencionadas. Esses “textos” possuem ao final, em nota, a afirmação de que foram “colhidos em Évora, em 1914”. Portanto, muitos filólogos pertencentes ao mundo lusófono partiram das noções lachmannianas de “texto primevo” a ser reconstruído, ao tratarem de tradições inicialmente orais, para as quais propuseram edições voltadas para apenas a parte passível de inscrição, desconsiderando-se o modo como foram compartilhadas e as variantes geradas nesse processo. Essa perspectiva de análise persiste entre estudiosos portugueses e brasileiros ainda nos dias de hoje, quando propõem para tradições herdadas, por exemplo, do Medievo, a reconstituição da forma primeva de existência.

3.7. Entre Bernardim Ribeiro e Cristóvão Falcão: o *Cancioneiro De Ferrara* e a questão da autoria para os filólogos oitocentistas e seus seguidores

Os comentários e edições das poesias que figuram no *Cancioneiro de Ferrara*, especialmente da chamada *Écloga Crisfal*, constituem um conjunto de referências bibliográficas mais representativo da busca por explicações autorais para composições literárias que se visa a expor neste estudo, devido às constantes discussões para se atribuir corretamente a produção poética em questão e os demais poemas do dito manuscrito, que aparecem sem identificação dos supostos autores.

Os diversos comentários e esboços críticos, no mundo oitocentista, a respeito de *Crisfal*, têm relação com as discussões a respeito da separação entre a obra de Bernardim Ribeiro³⁸ e a de Cristóvão Falcão³⁹ para alguns, e da defesa da inexistência do segundo autor, para outros. Desse modo, a análise das considerações sobre *Crisfal* e a respeito das demais produções poéticas do *Cancioneiro de Ferrara* é importante nesta pesquisa, uma vez que as conclusões dos estudiosos e a inteligibilidade dada às poesias partem da noção de individualidade do autor e se baseiam em supostos dados biográficos, tanto de Bernardim Ribeiro quanto de Cristóvão Falcão.

De início, nas discussões sobre o manuscrito mencionado, os filólogos oitocentistas objetivavam demonstrar a necessidade de edições mais fidedignas das produções poéticas inscritas sem atribuição autoral. *Crisfal* aparece, nesse caso, como pertencente a Cristóvão Falcão, assim como *Carta*, impressa logo em seguida. Os pesquisadores que partem desses lugares-comuns oitocentistas, por seu lado, questionam a pertença da *écloga* a Cristóvão Falcão e alguns deles, como Delfim

³⁸ De acordo com Bernardes (2004), por um longo período, as considerações literárias a respeito de Bernardim Ribeiro se basearam em dados biográficos: “Se abrimos qualquer história da literatura portuguesa publicada até meados do século XX, verificamos que a imagem de Bernardim não varia grandemente. Bem pelo contrário. Considerando a vasta plêiade de autores do nosso século XVI é inegável que essa imagem se vem mantendo ao longo dos anos, com pequenas cambiantes, que não afectam o essencial. É sempre apresentado em função da sua suposta biografia. Mesmo a obra é invariavelmente parafraseada com intenção quase exclusiva de ilustrar as muitas vicissitudes da vida” (BERNARDES, 2004, p. 135). Assim sendo, o estudioso afirma ainda, sobre as interpretações baseadas na biografia, que “O facto de se invocar a falta de elementos como justificação para a leitura biografista da obra não deve contudo fazer-nos esquecer que a leitura romântica da arte reside, ela própria, no pressuposto de que a criação constitui o reflexo translúcido da intenção, da vontade e dos ideais do criador. Não admira pois que os primeiros estudiosos do fenómeno literário – quase todos românticos, confessos ou não, tenham acabado por ceder a essa tendência (BERNARDES, 2004, p. 135).

Guimarães, atribuíram-na a Bernardim Ribeiro. As questões em torno da autoria e da melhor forma de se editar poesias presentes nessa impressão, de 1554, partem, sobretudo, da interpretação dada pelos filólogos à organização final do manuscrito, denominada *Cancioneirito*, devido à ausência de identificações autorais e de indícios que justificassem, de forma suficiente, uma possível atribuição. Essa primitiva impressão apresentava, dessa maneira, uma distribuição de poemas com atribuições autorais e uma parte final com um conjunto de poemas sem identificação dos supostos autores:

Trata-se, portanto, de uma edição dividida em sete partes: as quatro primeiras atribuídas a Bernardim Ribeiro, as duas seguintes a Cristovão Falção, e o *Cancioneirito*, anônimo, ou praticamente anônimo e, até então, ao que parece, inédito. Atribuindo-lhe a autoria integralmente a Cristovão Falção, resolver-se-iam dois problemas dos ávidos pesquisadores oitocentistas; primeiro, o da autoria do *Cancioneirito*, que seria portanto de responsabilidade única e exclusiva de Cristovão Falção; segundo, o da visão editorial da obra impressa entre apenas dois poetas, tal qual haviam sido organizadas, pouco tempo antes, em 1543, as *Rimas* de Boscán e Garcilaso (MATOS, 2006, p. 113-114).

Dentre as poesias que figuram nesse manuscrito, as trovas de *Crisfal* foram examinadas de forma incessante por muitos dos filólogos fundadores dos lugares - comuns da crítica textual, como D. Carolina Michaelis de Vasconcellos, que publicou considerações filológicas sobre esse poema, em 1895, na seção *Miscelânea*, da terceira edição da *Revista Lusitana*. Nesse caso, algumas investigações em relação a essas trovas, supostamente produzidas por Cristóvão Falção, permitiram uma compreensão mais correta da estrofe de número quarenta e dois, considerada, pela filóloga em questão, obscura e cuja necessidade de uma leitura conforme o original se fazia imprescindível. O estudo da erudita alemã, que se fundamentou na análise de uma edição inicial de Epifanio Dias⁴⁰, não se refere, no entanto, à polêmica autoral que mais tarde se tornou símbolo das considerações sobre a poesia em questão. A análise em questão, no entanto, é relevante nesta pesquisa, uma vez que se assenta na ideia de que é imprescindível, sempre que se fala de uma determinada poesia, independentemente do período de sua produção e recepção, partir da noção de “autor” e de uma “individualidade” que a criou.

⁴⁰Em seu ensaio, a estudiosa apresenta a referência à publicação de Dias, a que não tivemos acesso: “Obras de Christovão Falcão. Edição crítica anotada por A. E. da Silva Dias. Porto, 1893.109 pag”.

Um ano após a publicação de D. Carolina, Epifânio Dias (1896) viria a apresentar o conjunto de poesias inicialmente publicado na impressão de *Ferrara*, a partir de uma outra edição, a de Colônia⁴¹, de Arnold Birckman, produzida no século XVI. Nesse caso, a forma adequada de fixação dos materiais citados é a apresentação de lições mais fidedignas das cantigas presentes na edição antiga, em relação às que foram publicadas por Teófilo Braga. Diferentemente do que os estudos teofilianos buscaram defender, Dias (1896) acredita que nem todas as canções dessa edição poderiam ter os autores devidamente identificados,⁴² devido, sobretudo, à ausência dos nomes na parte final do impresso, que pudesse justificar as atribuições:

A edição de Birckaman não nomeia os autores d'estas pequenas poesias. Duas sabemos que pertencem a Francisco de Sá de Miranda (a IX e XI) e sete a Bernardim Ribeiro (a XXI, XXV, XLII-XLVI), segundo se vê das rubricas do *Cancioneiro de Resende*, onde também estão impressas; tres são de um poeta designado na edição de Colonia pelas iniciaes A. L (as XXXII – XXXIV). Se das restantes composições alguma pertence a Christovão Falcão, não há provas directas nem indirectas (DIAS, 1896, p. 143).

Desse modo, o estudioso supracitado busca atestar a impertinência de muitas lições teofilianas, apresentadas em uma proposta de edição. O proponente de cuja edição houve críticas e correções, Teófilo Braga, ao tratar das próprias afirmações

⁴¹ Franco (2007) expõe algumas informações a respeito dessa edição, por ele considerada a terceira das obras de Bernardim Ribeiro. Segundo ele: “a edição de 1559, subsidiária da *princeps*, é conhecida como sendo de Colónia porque a marca que apresenta no rosto é do impressor colonino Arnold Birckman. Em parte nenhuma dos volumes se indica o local de impressão, assinalando apenas o rosto a casa lisbonina de Francisco Grafeo, que José Vitorino de Pina Martins aventa ser sucursal da casa Birckman” (FRANCO, 2007, p. 17).

⁴² Braga (1897) contesta as críticas recebidas, ao afirmar que “Das poesias lyricas que se seguem ás duas composições de Christovam Falcão, na edição de Colonia, diz Epiphanio: nenhuma d'ellas apresenta caracteres, quanto aos pensamentos ou quanto á forma, pelos quaes haja de attribuir-se ao nosso poeta.» (Ed. 1893, p. 12.) Causa estranheza como se podem fazer affirmações assim cathgoricas; em quanto aos pensamentos, essas composições lyricas são em grande parte a historia dos amores, de que a Écloga é a phase pathetica emquanto á forma, dentro do próprio *Christfal* se acham intercalados similes de Cantigas e Esparsas. Basta uma simples leitura para se conhecer a identidade da paixão, e a das formas metricas” (BRAGA, 1897, p. 397-398). Diz mais Braga (1897) que “Deduz mais Epiphanio, que essas Cantigas que na edição de Colónia vem de fl. CLIII a CLXXI, o livreiro não lhe deu por auctor Christovam Falcão: D'aqui se vê que o *editor allemão estava longe de haver estas poesias por sahidas de uma mesma pena*. Não é pois licito invocar a auctoridade de Birckmann para attribuir a Christovão Falcão aquellas composições. :> (Ed. 1893, p. 11.). O livreiro de Colónia reimprimiu o texto de Ferrara de que o encarregaram; esse texto provinha de uma origem muito próxima do poeta, e tanto, que lhe conhecia a sua tradição amorosa. No Índice (verso do frontispício) lê-se:

“*Hua muy nomeada e agradavel Egloga chamada CRISFAL, que diz: Antre Sintra a mui prezada, Que dizem ser de Christovam Falcam, ho que parece aludir ho nome da mesma Egloga.*

“*Hua Carta do dito: Hos presos contam os dias. Mil annos por cada dia. E outrascousas que entre lendo se poderamvêr.* » (BRAGA, 1897, p. 397-398)

sobre *Crisfal*, comenta a publicação de Dias, na *Revista Lusitana*, criticando-lhe os resultados obtidos na leitura e interpretação de diversos versos.

Para Dias (1896), o estudo da edição de *Colônia* foi fundamental para que pudesse apresentar uma edição crítica da *écloga Crisfal*, que, diferentemente do que apresentou o historiador em questão, estivesse ligada às lições mais verdadeiras de cada verso:

Na edição do dr. Theophilo Braga as cantigas estão transcritas com os mesmos desprimores que affeião a publicação da ecloga e da carta de Christovão Falção. Satisfazendo aos desejos manifestados pela snr^a D. Carolina Michaelis de Vasconcellos de ter as lições verdadeiras daquellas poesias da edição da Colonia e querendo demonstrar publicamente o meu reconhecimento pelo que de mim e da minha edição das obras de Christovão Falção se dignou dizer tão illustrada e inteligente romanista no *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie* (1894, nº 8), tirei em Londres, em 27 de Julho proximo passado, cópia daquellas poesias, das quaes dou agora na *Revista Lusitana* uma edição crítica, notando sempre os lugares em que me desvio da lição do exemplar do Museo Britannico, as divergencias que há entre o texto daquelle exemplar e o dado pelo dr. Theophilo Braga, e as variantes que apresenta o *Cancioneiro de Résende* nas poesias que tambem lá estão incluídas (DIAS, 1896, p. 143).

Dias (1896) enumera os usos ortográficos e gramaticais das cantigas presentes na edição da *Colônia*⁴³, que não correspondem ao seu uso contemporâneo, em língua portuguesa, e, em seguida, publica a poesia em questão, com notas que comparam as edições da *Colonia*, do *Cancioneiro de Resende* e de Teófilo Braga.

Braga⁴⁴ (1897), por sua vez, defendeu com afinco a pertença tanto de *Crisfal* quanto dos demais poemas do manuscrito, sem atribuição autoral, a Cristóvão Falcão. O estudioso buscou comprovar que o termo “Crisfal” já era um

⁴³Braga (1897) comenta os resultados a que Dias chegou em seus estudos da obra de Cristóvão Falcão: “Da comparação d'este texto com o das *Trovas de Chrisfal*, sem data, conclue Epiphanyo: «As duas impressões mais antigas que se conhecem da Ecloga, derivam ou directamente ou (por intermédio de edições desconhecidas) indirectamente de duas copias manuscriptas independentes uma da outra. Eram ambas estas copias, bem que em grão diverso, muito incorrectas, sendo que não foram tiradas do archétypo, aquella em que assenta a edição sem data, fóra de toda a duvida, e a que serviu de base á edição de Birckman, com grande probabilidade.- (P. 15.) Esta edição foi compulsada em 1793 pelo erudito Pedro José da Fonseca para o *Diccionario da lingua portugueza*, da Academia das Sciências” (BRAGA, 1897, p. 400/grifos autorais).

⁴⁴ De acordo com Bernardes (2004), os estudos de Teófilo Braga, a respeito de Bernardim Ribeiro, são resultado da junção de obra e vida: “Tratava-se, digamos assim, de dois requisitos para figurar no escaparate do século XVI, na dupla e incindível condição de herói da escrita e de herói da vida. À falta de documentos, o estabelecimento desses dados operou-se através de uma verdadeira saga decifratória visando os anagramas das *éclogas* e de *Menina e Moça*” (BERNARDES, 2004, p. 135).

indício do produtor, por aludir ao seu nome e, defendeu também a existência dos “cantos de Ledino”, criticados por D. Carolina, na leitura do verso de número quarenta e dois da trova mencionada. Para ele, a ausência do nome não constitui um empecilho à atribuição das poesias que figuram no manuscrito, sem identificação autoral, a Cristóvão Falcão, uma vez que há, supostamente, indícios, na edição primeva, de quem as produziu:

[...] A confusão de uma ou outra poesia com as de amigos que viveram em íntima convivência, não invalida o pertencerem a um só auctor. A canção que tem a rubrica AL., segundo hypothese de D. Carolina Michaelis, julga o critico pertencer a algum poeta Antonio d Lemos, Antonio Leitão, ou Antonio Lencastre, verdadeiramente desconhecidos; A L., quer aqui dizer *Outra*, que se repete; uma vez que emprega DO MESMO é por que o collector tinha conhecimento das composições extranhas, inclusas na obra de Christovam Falcão (BRAGA, 1897, p.424/grifos autorais).

Dessa maneira, no estudo⁴⁵ que propôs sobre Bernardim Ribeiro⁴⁶, o historiador da literatura demonstra sua posição, argumentando a favor da proximidade entre este autor e Cristóvão Falcão. Nesse caso, para comprovar as diferenças entre os dois poetas, é composta uma “vida”⁴⁷ de Bernardim, na qual

⁴⁵ Em “Bernardim Ribeiro e os bucolistas”, Teófilo Braga trata da proximidade entre Bernardim Ribeiro e Cristóvão Falcão, para demonstrar o modo como este poeta compôs a *écloga Crisfal* à semelhança do estilo dos poemas daquele: “Todos estes factos bastavam para provar a communhão artística e sentimental dos dois namorados poetas; Christovam Falcão chega a usar de versos de Bernardim, como este: «Antre Tejo e Odiana. ...» Pela idade de Bernardim Ribeiro, conclue-se que foi elle o que impressionou o auctor do *Crisfal*, escripto depois de ter sido composta a *Écloga I* de Bernardim. Pela situação que ali se acha descripta, ainda não havia sucedido igual desastre ao vate saudoso de Torrão; Fauno fortalecia Pérsio, porque a formosa Aonia ainda se não esquecera do seu Bimnarder. A *Écloga I* de Bernardim lida á luz d'esta interpretação perde a insipidez bucolista, e chega-se a ter pena da sinceridade d'estes Fieis do Amor do nosso século XVI” (BRAGA, 1872, p. 55).

⁴⁶ No estudo a respeito desse poeta, Teófilo Braga (1872) une obra e biografia, na análise que produz: “na *Écloga II* ha uma prova ainda mais terminante de que Bernardim Ribeiro cantava nos seus versos, em vez de vagas scenas bucolicas, os factos mais íntimos da sua personalidade. No paragrapho antecedente já vimos como se deduz a sua naturalidade da Villa de Torrão, a época em que veiu para a côrte em 1496, tendo de idade vinte e um annos; mas n'esta *Écloga II* ha um facto não menos importante, que é as suas relações poeticas com o Doutor Francisco de Sá de Miranda, que em 1516 nos apparece assignando poesias no *Cancioneiro* de Resende. N'esta *Écloga II* descreve pela primeira vez os amores que o assaltaram na côrte, e que inspiraram as allegorias da *Menina e Moça*. O nome de Francisco de Sá de Miranda está anagrammatisado em *Franco de Sandovir*; aí se refere ao seguinte facto, sobre que Sá de Miranda escreveu a sua *Écloga* intitulada *Célia*:

Este era aquelle pastor
A quem Célia muito amou;
Nimpha do maior primor,
Que em Mondego se banhou” (BRAGA, 1872, p.55-56).

⁴⁷ Bernardes (2004), ao estudar as obras de Bernardim Ribeiro, trata do modo como elas eram extratadas para fundamentarem parte da “vida” do poeta: “É [Bernardim Ribeiro] sempre apresentado em função da sua suposta biografia. Mesmo a obra é invariavelmente parafraseada com intenção

relaciona, como costume entre os filólogos oitocentistas, vida e obra: versos e estrofes explicam sucessos da vida do “autor”, nesse texto introdutório. Nesse sentido, há uma retomada do contexto histórico em que viveu o poeta, cujo fim é explicar as “alusões” a diferentes acontecimentos que aparecem nas poesias. Por consequência, ao comentar cinco élogos de Bernardim Ribeiro, o historiador compara uma delas a *Crisfal* expondo como convergem nos temas tratados, para evidenciar a maneira como autor produziu as trovas, de forma imitativa.

Para os filólogos portugueses, edições como a de *Ferrara* e de *Colônia* geram investigações diversas, sobretudo, se algumas poesias figuram sem atribuições autorais, embora, as trovas de *Crisfal*, por exemplo, apareçam com indicação de autoria e, ainda assim, tenha se tornado um objeto de sucessivas polêmicas entre tais estudiosos, porque há, entre eles, a necessidade de se apresentar o “texto” como expressão de um indivíduo que, com toda certeza, o produziu. Os problemas que dizem respeito à atribuição autoral de poesias entre Bernardim Ribeiro e Cristóvão Falcão ocorrem repetidas vezes e são explicados, na maioria dos casos, pela relação com acontecimentos do suposto “vivido” de cada um, que “aparecem” em diversas estrofes de *Crisfal*. Assim sendo, se, em determinadas estrofes, as referências parecem estar ligadas aos lugares e acontecimentos “vividos” por Cristóvão Falcão, o escrito só pode pertencer ao mesmo. Por isso, Braga (1915) legitima as considerações que apresenta pela junção de vida e obra do poeta: cada estrofe do poema é, dessa maneira, uma demonstração de acontecimentos e fatos vividos pelo “indivíduo” Cristóvão Falcão:

[...] Christovam Falcão, sob a dependência da pezada auctoridade paterna, não podia ir a Lorvão; representou essa visita em um *Sonho*, que é o centro da acção do *Chrisfal*:
 Muito a vi eu demudada,
 Mas comtudo conheci
 Ser a minha desejada,

quase exclusiva de ilustrar as muitas vicissitudes da vida” (BERNARDES, 2004, p. 135). O estudioso vincula a necessidade de se unir obra e vida à tendência romântica de criação e vontade autorais. Dessa maneira, Bernardes (2004) demonstra como essa tendência de uma “simbiose entre vida e obra” estava presente no mundo dos filólogos Oitocentistas, por meio de estudos, como os de Teófilo Braga sobre Bernardim Ribeiro: “Foi ainda Teófilo quem, invocando «bases inabaláveis», empreendeu a reconstituição da vida a partir dos textos, divulgando o romance da criança orfã de pai (Damião Ribeiro, pai do poeta, teria sido executado em Castela, depois de ter participado numa conjura contra D. João II), a infância passada na Quinta do Lobo, em Sintra, a frequência da Universidade (então em Lisboa), onde conheceu Sá de Miranda, participante nos serões da corte de D. João III. O rei tê-lo-á depois nomeado escrivão, pouco antes de empreender a sua viagem a Itália (onde pode novamente ter-se tentado aproximar de D. Beatriz, já Duquesa de Sabóia). O romance termina com o regresso à corte e, logo depois, sobrevém a loucura e a morte no Hospital de Todos os Santos, por volta de 1552” (BERNARDES, 2004, p. 136).

A quem assim vindo vi
A vista no chão pregada.
 Com o seu cantar pensoso,
 E passadas esquecidas,
 Ao tom d'ellas medidas
Vestida a vi de arenoso,
As mãos nas mangas metidas.
 Uma coifa não lavrada,
 Antes sem nenhum lavor...(BRAGA, 1915, p. 28).

Dessa maneira, as leituras biográficas produzidas pelos filólogos do oitocentos não implicam desconhecimento, por parte deles, do regime de produção e socialização de tais materiais, mas se deve a uma obsessão pela certificação de autoria como condição para a produção de comentários e edições impressas.

3.7.1. Reprodução de lugares- comuns sobre a autoria no *Cancioneiro de Ferrara*

Alguns estudiosos se apropriaram dos lugares - comuns relativos à autoria da égloga *Crisfal*, para argumentar a respeito da composição por Bernardim Ribeiro ou por Cristóvão Falcão, tornando, dessa maneira, circular as pesquisas sobre a produção literária mencionada. Os objetivos apontados pelos filólogos, desde o oitocentos, estão ligados à importância de se atribuir corretamente a poesia em questão, desconsiderando-se assim o regime de produção baseada na emulação e o modo como foi publicada e recebida no período em questão.

Delfim Guimarães (1908) defende a composição de *Crisfal* por Bernardim Ribeiro, considerando a ideia de um autor chamado “Cristóvão” uma lenda que deu origem à tradição de atribuições incorretas, por isso, critica as edições de Teófilo Braga e Epifânio Dias, pois publicaram a poesia, assim como a *Carta* que a acompanha, como pertencentes ao “poeta *Crisfal*”, um personagem que surgiu de um equívoco repetido por muitos.

O que sustenta as considerações apresentadas é uma “vida” de Bernardim Ribeiro, produzida pela junção de documentos históricos e fundamentada em estrofes de poemas recolhidos em diversas fontes. Um exemplo do modo como as produções literárias são transformadas em parte do real e em argumentos que autenticam a atribuição autoral, é caso em que, supostamente, Sá de Miranda teria

citado o amigo, Bernardim, em uma de suas éclogas, o que, para ele, é revelador de fatos da vida do suposto autor de *Menina e Moça*:

Na écloga *Alejo*, de Sá de Miranda, o pastor *Alejo* (Bernardim) refere-se a uma *hermana*, mas é possível que n'essa poesia de Miranda, sob o tratamento de *irman*, se faça alusão a uma dama a quem o poeta das *Saudades* votava uma afeição fraterna, ou inelusivamente á própria namorada de Bernardim. (GUIMARÃES, 1908, p. 31).

O estudioso procede com a leitura biográfica de *Menina e Moça* e de outras produções, supostamente compostas por Bernardim Ribeiro, unindo poesia e indivíduo, na proposta de inteligibilidade em questão. Os argumentos apresentados visam a evidenciar que, equívocos interpretativos na compreensão dos documentos levaram Teófilo Braga a produzir afirmações inverossímeis, pois conforme essa análise da trova, quando, nas considerações sobre Bernardim Ribeiro, aquele filólogo apresenta a convergência entre a écloga *Crisfal* e as demais obras deste poeta, torna visível, mesmo sem o desejar, o verdadeiro autor.

Guimarães (1909) demonstra o modo como as conclusões a que chegou a respeito de ser Cristóvão Falcão uma lenda foram recebidas de forma crítica⁴⁸ por Teófilo Braga, que relacionou as supostas “descobertas” à ausência de conhecimento da literatura portuguesa, por parte do proponente. É importante destacar que as discussões em torno da autoria tem relação com o fato de a publicação inicial ter sido anônima, em papéis soltos, como afirmam os estudiosos que se dedicaram a desvendar o “verdadeiro” autor da poesia em questão.

Guimarães (1909) busca evidenciar o modo pouco cortês como os novos argumentos e a leitura crítica foram recebidos pelo historiador da língua portuguesa

⁴⁸ Esse contexto de querelas entre Delfim Guimarães e Teófilo Braga se deve, segundo Bernardes (2004), ao modo como as obras dos poetas, no período, se embricavam: “Sobre a biografia do autor da *História de Menina e Moça* circulavam muitas conjecturas, todas elas de sabor trágico. Não pode esquecer-se que a figura fazia parte da constelação de estrelas que brilhava no céu do século XVI. E falo em «constelação» porque, para além do brilho individual, cada astro deteve sempre, nesse sistema, uma importância relacional: não se entende Bernardim sem Sá de Miranda, por exemplo, Diogo Bernardes sem António Ferreira, Fernão Mendes Pinto sem Barros e, sobretudo, não se entende nenhum deles sem Camões, ponto absoluto de convergência de toda uma série de nomes concatenados em função de diferentes tipos de equilíbrio: António Ferreira prepara esteticamente Diogo Bernardes, tanto como Fernão Mendes Pinto e Diogo do Couto constituem o reverso de João de Barros. Por sua vez, o par Bernardim Ribeiro/Sá de Miranda emerge em registo de evidente complementaridade: do lado de Bernardim está a afectividade extremada, como do lado de Miranda encontramos a Razão moderadora dos sentimentos. E é também compreensível que neste xadrez organizado não exista muito lugar para Cristóvão Falcão, poeta fugaz e de biografia quase inexistente. Quando muito, poderia acolher-se como émulo bernardiniano. Mas seria a todos os títulos preferível que as suas obras (e nomeadamente a pequena jóia que é a Écloga *Crisfal*) pudessem enriquecer o pecúlio de Bernardim Ribeiro” (BERNARDES 2004, p. 132).

e combater as críticas recebidas, quando afirmou não haver outro poeta além de Bernardim Ribeiro para a produção literária em questão. Desse modo, no livro em questão, o pesquisador alterna as publicações do historiador da literatura portuguesa, que constituem respostas as suas “descobertas”, e, por outro lado, suas publicações em jornais que constituem respostas aquele estudioso. O importante é notar que não há modificações no que diz respeito aos objetivos das investigações empreendidas: todos visam a atribuir corretamente a poesia legada inicialmente de forma anônima e que teve uma publicação inicial em folhas volantes. Dessa maneira, Moreira (2011a) demonstrou como esse tipo de preocupação gera problemas no exame de tradições, cujas particularidades demandariam investigações a respeito da maneira como foram socializadas e dos sentidos de se publicar em cada período.

No livro citado anteriormente, Guimarães (1909) tem o objetivo não apenas de atestar os erros de interpretação de Teófilo Braga, mas persuadir os leitores de jornais⁴⁹ contemporâneos de que o historiador agiu de forma propositada ao negar a verossimilhança dos seus resultados:

E não querendo confessar que errara, como se semelhante facto constituísse desdouro ou apoucasse de qualquer forma seus méritos, o autor do *livro Bernardim Ribeiro e o Bucolismo* procurou, por um processo que não nos atrevemos a chamar genial, enterrar a verdade, sepultando-a sob um pedregulho enorme, para que ali dormisse um sono de séculos, tantos séculos pelo menos como a lenda contava, para que, assim, ninguém pudesse aludir ao erro em que se deixara enredar o professor do Curso Superior de Letras (GUIMARÃES, 1909, p. 29-30).

As querelas, nesse caso, levam os estudiosos a trocarem acusações que dizem respeito às alterações propositais tanto nos versos da égloga quanto na *Carta*, supostamente de Cristóvão Falcão. Assim sendo, Braga teria, por exemplo, modificado dados biográficos na composição de uma vida de Cristóvão Falcão, com

⁴⁹ No que se refere às publicações de notícias sobre Bernardim Ribeiro em jornais, Bernardes (2004) afirma que tal prática de se publicar notícias literárias, supostamente, fundamentadas em fatos bem documentados, dificilmente convenceria um jornal dos tempos atuais: [...] Duvida-se, em primeiro lugar, de que um jornal português destacasse agora uma notícia equivalente. Não o fariam sequer aqueles poucos que, por inteiro ou através de suplementos, se mantêm atentos às questões literárias. De resto, a própria ética da demonstração positivista deixou de constituir base probatória. Como todos bem sabemos, mais do que a remissão para factos e documentos, conta hoje sobretudo a opinião subjectiva e o engenho com que ela é expressa. Isto significa que, na melhor das hipóteses, um órgão de comunicação social pode ainda conceder alguma importância às opiniões de um crítico; mas importa-lhe muito menos a construção do saber positivo baseado em discriminação de autoria e autenticidade textual, especialmente se esse saber se reportar a autores e a textos anteriores ao século XX (BERNARDES, 2004, p. 132).

o intuito de manter a legitimação dos resultados presentes em edições e comentários, como exposto anteriormente. Para além disso, “o abalisado professor de literatura serviu-se de documentos autênticos . . . mas utilizando alguns que não diziam respeito ao pseudo-poeta, e sim a um outro Cristovam; e interpretando, modificando e adulterando outros documentos ao sabor do seu paladar, ao capricho da sua fantasia (GUIMARÃES, 1909, p. 37). Nas investigações citadas, a interpretação dos versos é direcionada pelos dados biográficos recolhidos, o que faz com que cada estudioso se pergunte se tal poeta viveu ou não tal episódio que justifique a atribuição de determinado poema, o que é muito comum nas produções da crítica textual dos filólogos que são objeto desta pesquisa.

Guimarães (1909) produz um levantamento do impacto de *Bernardim Ribeiro, o poeta Crisfal*, na última seção do seu livro, com o intuito de demonstrar como a suposta “descoberta” do “verdadeiro” autor foi bem recebida pela imprensa jornalística. As discussões a esse respeito se alongam de forma intensa no conjunto de considerações sobre as trovas mencionadas, uma vez que Braga (1915) publica um livro que constitui uma “comprovação” de que Cristóvão Falcão não seria e não poderia ser uma lenda no conjunto da literatura portuguesa e menciona as afirmações de Guimarães (1908/1909), para evidenciar os supostos equívocos por ele cometidos. Embora a questão autoral seja um ponto de divergência fundamental entre os estudiosos, a explicação da obra é dada, por ambos, pela “vida” dos poetas, que é capaz de determinar as possibilidades de que um ou o outro tenha produzido a égloga em questão, como afirma o historiador:

O conhecimento d'esta edição *sem data*, do século XVI torna-se essencial para o estudo biográfico de Christovam Falcão, porque as *Trovas* foram publicadas antes do casamento da sua namorada, e por nos manifestarem a influencia que a Egloga mais apaixonada de Bernardim Ribeiro exerceu no espirito é na revelação do joven poeta. Quando Bernardim Ribeiro estava pela sua decepção amorosa cahido pela depressão mental em um estado de inconsciência, apareceu publicado em Lisboa em 1536 um folheto avulso in-4.º, em typo pandecta, a trez columnas, que era o quadro pathetico e empolgante da paixão por Aonia: *Trovas de dois Pastores*, Sc. Silvestre e Amador. Só passados vinte e um annos, ao imprimirem em Évora a Novella e poesias de Bernardim Ribeiro, é que appareceram estas *Trovas* sob o titulo de Egloga III, com uma versão alterada e com numerosas estrophes omittidas. Por occasião da decepção amorosa de Christovam Falcão, é que a sua alma recebeu em cheio a impressão das *Trovas de dois Pastores*, compondo depois de 1536, na mesma forma e na realidade de um sentimento profundo as *Trovas de Chrisfal* [...] (BRAGA, 1915, p. 141).

Dessa maneira, os estudiosos até aqui mencionados não se questionam sobre os sentidos de “autor” e “autoria” nos manuscritos e edições onde as trovas aparecem, uma vez que a presença do nome é fundamental no tipo de legibilidade por eles dada, na leitura crítica de quaisquer objetos, independentemente das condições sócio - históricas de produção.

Em sua *História da literatura portuguesa*, Joaquim Mendes dos Remédios apresentou a biografia de Cristóvão Falcão⁵⁰, partindo do conteúdo ficto das poesias. De forma semelhante ao historiador da literatura portuguesa, Teófilo Braga, esse estudioso corrobora as afirmações expostas a partir de versos ou estrofes, supostamente, compostas pelo autor citado. Nesse livro, Remédios (1915) produz uma extensa lista de autores considerados os mais importantes da literatura portuguesa de seu tempo, com o intuito de apresentar sobre cada um deles, em ordem alfabética, uma biografia, cujos “fatos” são baseados em partes de sua produção literária. No caso, por exemplo, de Bernardim, o estudioso reitera a importância dos dados biográficos para entendimento da “obra”, ao afirmar que “em escritor nenhum talvez é tam necessário o conhecimento dos dados biográficos. Eles é que nos ajudam a compreender as suas obras e constituem o seu melhor comentário” (REMÉDIOS, 1914, p. 153). Assim sendo, na *História da literatura Portuguesa*, as trovas, supostamente compostas por Cristóvão Falcão, são interpretadas a partir de dados do “vivido” do poeta, como indica o excerto:

A inspiradora dos seus versos foi D. Maria Brandão por causa de quem, a instigação dos parentes desta, esteve preso durante cinco

⁵⁰Teófilo Braga (1915) criticou a edição de Mendes dos Remédios da *écloga Crisfal*. Segundo ele “N'este mesmo anno de 1908 foi reimpressa a Egloga Chrisfal, em Coimbra, transcripta da edição de Epiphanio pelo Dr. Mendes dos Remédios, na sua Historia da Litteratura portugueza, p. 213 a 222, a duas columnas. Tratou Christovam Falcão com a mesma irreverência de Epiphanio e Delfim Guimarães, amputando-lhe dezesseis estrophes, da 7ª estancia á 24ª No mesmo espirito está a noticia biographica de p. 138, repetindo factos lendários hoje esclarecidos por documentos históricos” (BRAGA, 1915, p. 188).

⁵¹ A composição da história da literatura portuguesa, no século XVI, estava ligada, segundo Bernardes (2004), à junção de armas e letras: “O que digo do século XVI poderia aplicar-se também a outras épocas. Mas o exemplo convocado parece-me especialmente elucidativo. Como se sabe, é nesta época que se concentram os esforços de elaboração de uma história da literatura portuguesa de base narrativa, fazendo da Idade Média um ponto de partida e de tudo o que se segue a esse período, dito de esplendor, uma consequência mediata ou imediata. A esse nível, de resto, a história da literatura nada mais fez do que reproduzir as orientações da historiografia geral, de base romântica e positivista, sempre empenhada (pelo menos desde Oliveira Martins) em fazer da Renascença uma justificação da nossa existência como estado e como modelo a assumir em qualquer estratégia regeneradora de base colectiva. No seu conjunto articulado, Camões, Barros, Miranda ou Ferreira acabam por constituir referências duplicadas de D. João II, Afonso de Albuquerque, D. João de Castro ou Duarte Pacheco Pereira. Do que se tratava, pois, era de construir um panteão compósito, onde armas e letras pudessem figurar em harmónica paridade” (BERNARDES, 2004, p. 134).

anos e com quem havia contraído casamento clandestino, mas que os pais encerraram no mosteiro cisteciense de Lorvão para não sancionarem uma união que, sob o ponto de vista dos interesses materiais, estava longe de ser vantajosa. A isto alude o Poéta quando escreve:

Enquerirão o que teria
e do amor não cuidarão

.....

Então descontentes d'isto
Levarão-na a longes terras
Esconderão-na entre serras

Onde o sol não era visto. (REMÉDIOS, 1914, P. 157).

Dessa maneira, o professor português defende como pertencente a Cristóvão Falcão a poesia em questão, aludindo à teoria segundo a qual o poema teria sido composto por Bernardim Ribeiro, defendida por Delfim Guimarães, e considerando-a pouco fundamentada em documentos históricos:

[...] Todavia nenhum argumento concreto, nenhum testemunho positivo, nenhuma informação directa e objectiva conseguiram firmar a nova hipótese e abalar a tradição antiga, que se funda em testemunhos indestrutíveis como os das edições de Ferrara — 1554, Colónia — 1559, de Diogo do Couto (1542-1576) e Faria e Sousa (1590-1649), para não citar todos os outros já mais tardios. Se Bernardim é positivamente o autor das *Saudades* porque não será Cristóvão Falcão o autor do *Crisfal*? Porque na sua carta não ha gramática nem ortografia? Mas diremos que Camões não escreveu os *Lusíadas* porque igualmente numa carta sua, certamente autentica, ha, como escreveu o editor dela, 'incorecções não sómente numerosas, mas até mesmo escandalosas?' Deve, portanto, subsistir a longa tradição indisputada, até prova em contrário (REMÉDIOS, 1914, p. 158-159).

A apropriação do objetivo crítico formulado por Epifanio Dias e Teófilo Braga na edição de *Crisfal* fica patente também livro de Franco (2007), já que, ao produzir uma reflexão sobre obra de Bernardim Ribeiro, pautada na necessidade de melhores informações e dados biográficos, que elucidem questões presentes em manuscritos e edições impressas, reproduz os lugares - comuns a respeito da fidedignidade e da necessidade de se articular poesia e vida, no labor editorial.

Para Franco (2007), os problemas referentes à correta atribuição dos poemas, tanto a Bernardim Ribeiro quanto a Cristóvão Falcão, estão relacionados à inexistência de biografias de cada um deles a partir de documentos históricos confiáveis, uma vez que, no caso da égloga que gera dúvidas, *Crisfal*, os empecilhos para atribuição a Bernardim não são estilísticos, mas de cunho biográfico. Desse modo, pode-se compreender como o exame da "vida" dos poetas, mesmo para um

estudioso do século XXI, se evidencia de suma importância, pois os eventos narrados em cada verso constituem, pela inteligibilidade apresentada, parte do “vivido” de cada um deles:

Bernardim Ribeiro é ou continua a ser um poeta sem biografia, o que desautoriza a possibilidade de lhe atribuir ou de lhe retirar a autoria de poemas de acordo com ilações biográficas que deles se extraem. E o que aqui se diz para a biografia de Bernardim Ribeiro, como muito mais razão se dirá para a do *Cristovã Falcam* nomeado no sumário da edição de Ferrara de 1554 (FRANCO, 2007, p. 19-20).

Desse modo, o pesquisador em questão considera “a questão do texto original de Bernardim Ribeiro é complexa e pode estar longe de se encontrar esgotada ou resolvida” (FRANCO, 2007, p. 19). Os preceitos críticos que sustentam afirmações como essas descendem de matrizes que não foram superadas, na história da filologia e, ainda são muito caras aos filólogos portugueses e brasileiros, centradas na aplicação extemporânea da noção de autoria e de autenticidade e originalidade dos “textos”:

[...] Estamos convencidos de que qualquer leitura interpretativa ou cultural da obra deste autor, como de resto de qualquer outro autor quinhentista, necessita sempre de uma reflexão prévia e séria em torno dos manuscritos disponíveis e das edições coevas da sua obra, de modo a poder escolher uma tradição fidedigna, quer dizer, que esteja o mais próximo possível do texto autógrafo do autor [...] (FRANCO, 2007, p. 21).

Partindo das informações subministradas no trecho excertado, pode-se compreender como a maioria dos filólogos oitocentistas até aqui analisados age em suas propostas de edição e estudo e o que significa o labor crítico: a reconstituição do texto autoral fidedigno, que torna a filologia uniforme, como afirma Moreira (2011a).

Dessa maneira, *Crisfal* foi o motivo de incessantes discussões críticas, por filólogos como Carolina Michaelis de Vasconcellos, Teófilo e Epifânio Dias, além de aparecer em várias compilações da história da literatura portuguesa e, ainda no século XXI, foi examinada a partir de noções cuja validade se tornou discutível, sobretudo, devido aos avanços historiográficos que caracterizaram o século XX.

Para Franco (2009), as querelas em torno da autoria, em *Cancioneiros* como o de *Ferrara* e de *Colônia*, têm relação com as características históricas dessas poesias, como a composição de forma coletiva. Assim sendo, ao examinar os modos de produção da poesia no Quinhentos, a estudiosa afirma que os trovadores, muita

vez, compunham coletivamente as poesias, o que impossibilita a identificação do autor de muitos dos materiais herdadas desse período. O conceito de autoria, tal como entendido nos dias de hoje, não era fundamental, nesse contexto histórico, para o processo de partilhas de tais obras. Dessa maneira, poesias, como aquelas do *Cancioneirito*, por exemplo, que figuram sem atribuição autoral, podem ter sido produzidas coletivamente:

O caráter coletivo da autoria neste pequeno cancionero se mostra quando, depois duma composição em diálogo aparece a rubrica *Doutrem* (clv, verso), indicando o início de um trecho de cantigas de outro trovador. Depois da rubrica surgem composições ainda sem indicação da autoria no alto da página ou no corpo das trovas, algumas preservadas em outros documentos e na própria edição de Ferrara como de autoria de Bernardim. Ainda surge um outro trecho encabeçado pelas iniciais A. L (fol.clxii), entre as trovas, e ainda sem indicação no alto da página. Aí, no alto da página, lê-se sempre apenas cantigas em quase todo o *Cancioneirito*, salvo nos primeiros fólhos em que está escrito De Crisfal. Assim entendemos que o *Cancioneirito* conta com quatro trovadores, autores das cantigas: Crisfal, Sá de Miranda, Bernardim e A. L, ao que parece, Alonso Núñez de Reinoso. Se é razoável supor que há trechos em que as cantigas são tributáveis a um dos quatro trovadores em particular, também é fácil verificar que tais trechos não impedem a existência de composições realmente coletivas, ou copiadas lado a lado de um ou outro trovador, pois estão sendo coligidas de acordo com o projeto editorial que considera a escola peninsular em torno de Bernardim Ribeiro, como um modo legítimo e coletivo de prática poética (FRANCO, 2009, P. 41-42).

Dessa maneira, no período de composição de *Crisfal* e das demais poesias que figuram no *Cancioneiro de Ferrara* e de *Colônia*, o conceito de autoria, como “propriedade individual”, não constituía um critério de organização da edição ou um meio para separação de trovas pertencentes a cada autor, sendo, na verdade, os poemas produzidos, em sua maioria, de forma coletiva:

[...] As trovas compiladas no *Cancioneirito* se revestem deste caráter coletivo, sendo compostas por cada um e pelos quatro trovadores e ainda a partir do movimento de releitura das cantigas próximo da reapropriação criativa e da transmissão oral. No dito *Cancioneirito*, como recolha do trovadorismo ibérico, o mais interessante é propor a questão da autoria coletiva, não do ponto de vista da diversidade de intencionalidade do copista ou editor, como leitores ativos, mas do ponto de vista da prática trovadoresca enquanto processo criativo espetacular e em presença. Este aspecto está por assim dizer mimetizado na estrutura de organização quer da grande coletânea de Resende quer na pequenina de Ferrara (FRANCO, 2009, 42).

Dessa maneira, a estudiosa afirma que “a publicação manuscrita coletiva, o *Cancioneirito* e o **Cancioneiro de Resende**, publicações impressas, convidam a

pensar acerca da autoria coletiva, da oralidade da circulação trovadoresca, do processo criativo em mote e glosa, a respeito da escola cancioneril e ibérica” (FRANCO, 2009, p. 43, grifos autorais).

Portanto, as investigações e edições, analisadas neste capítulo, constituem a matriz da filologia portuguesa e brasileira e evidenciam o caráter uno e circular dessa disciplina, já que os preceitos e os procedimentos metodológicos são atualizados a cada novo artigo, comentário e edição, em um processo de incessantes apropriações, que no capítulo seguinte deste estudo, continuará a ser descrito e examinado.

4. HISTÓRIA DA FILOLOGIA PORTUGUESA: PARTE II - OS COSTUMES DOUTRINAIS E PRÁTICAS FILOLÓGICAS DE 1895 A 1922

4.1. Considerações iniciais

A análise exploratória dos principais estudos filológicos, no mundo português do século XIX, permite a constatação da naturalização da “*restitutio textus*” lachmanniana em estudos e investigações as mais distintas, ampliando-se e estendendo-se os conceitos e noções desse método. Sendo assim, essas modalidades do labor filológico, que se iniciaram com os filólogos cujos trabalhos estão sendo escrutinados aqui, não sofreram modificações em suas categorias críticas principais e tornaram-se paradigmáticas em estudos hodiernos em Portugal e no Brasil. Com isso, objetiva-se dar continuidade à investigação bibliográfica e exploratória dos autores de estudos críticos textuais no mundo lusófono, para compor uma história da filologia aliada a sua crítica. A historicização dos primeiros estudos dessa área do saber, no contexto português, permite a constatação de uma obsessão dos primeiros filólogos portugueses pela biografia dos trovadores, jograis, poetas e personagens, assim como pela correta atribuição autoral de cada objeto em estudo, já que a identificação do autor é uma condição para a inteligibilidade de cada um dos materiais textuais examinados. Visa-se aqui demonstrar que esse entendimento do labor filológico implica a ausência de uma avaliação das condições de existência de cada um dos objetos apropriados.

As matrizes dos estudos filológicos em língua portuguesa partem, frequentemente, da universalização e extensão de um sentido de “autoria”, como se demonstra, nesse capítulo e, essa tarefa será realizada, por exemplo, pelo exame das considerações de Carolina Michaëlis sobre a identificação dos autores no *Cancioneiro Fernandes Tomás*. Muitos dos estudos aqui escrutinados tornam uno e fixo o sentido de autor como “propriedade individual” e essa concepção torna-se indiscutível em edições e avaliações as mais diversas no âmbito dos estudos críticos, até os nossos dias, pela aplicação do método lachmanniano ou pela escolha do “bom manuscrito”, embora Hansen (1992/2014), nos estudos sobre retórica, autoria e manuscritura e Foucault (2011), nas discussões sobre os sentidos da “função autor”, tenham se dedicado a historicizar os sentidos dessa função em contextos e épocas distintas, evidenciando suas mudanças no espaço e no tempo.

Para os primeiros filólogos portugueses, a noção de “origem”, de descoberta do “texto primitivo”, também constitui uma função das investigações filológicas, como são exemplo, os volumes da *História da Literatura Portuguesa*, de Teófilo Braga e os estudos sobre o *Romanceiro*, de Leite de Vasconcellos. À vista disso, esse capítulo da tese visa a dar continuidade à exposição do modo como a filologia em língua portuguesa se repete ao longo de décadas, atualizando a função histórica de “restituir” “textos”, conforme o original perdido.

Um confronto entre os estudos portugueses do século XIX e a maioria das pesquisas em filologia subsequentes permite a contatação da permanência da função crítica de retorno ao texto primitivo para envidar a sua restauração a partir da individualidade autoral, tornando imutável a finalidade dos estudos dessa área entre os estudiosos portugueses e brasileiros, como asseveram Moreira (2011a) e Hansen & Moreira (2013). Entretanto, o estudo sócio-histórico da manuscritura, por exemplo, permite depreender que “autoria tem função classificatória” (MOREIRA, 2011a), nesse tipo de material, sendo incoerente criticamente a identificação de um “criador” ou “gênio” que deu “origem” a um “texto” perfeito, anterior a quaisquer intervenções da recepção.

O estudo da matriz oitocentista mostra ainda as diversas considerações sobre os *Cancioneiros* a partir da ideia anacrônica de autoria, para se chegar às correspondências entre obra e quem a produziu, como ocorre na edição monumental, de Carolina Michaelis, do *Ajuda*. Todavia, pode-se aprender com Moreira (2011a) que a interpretação dos *Cancioneiros* deveria ser pensada a partir dos “critérios de disposição dos poemas nos codices” (MOREIRA, 2011a, p. 60) e da existência de uma “circulação manuscrita”, patente em diversos materiais herdados desse período.

Moreira (2011a), ao tratar das considerações de Antonio Houaiss a respeito do *corpus* atribuído a Gregório de Matos e Guerra, afirma que os inúmeros estudos críticos textuais portugueses são resultado de uma “compreensão fragmentária” (MOREIRA, 2011a, p. 49) dos objetos de estudo e suas especificidades, pois se constituem da publicação apenas dos “códigos linguísticos” ou do “texto”, noção fundamental para o lachmnismo e seus seguidores na restituição da versão genuína a ser publicada. Acredita-se que o conjunto de materiais cuja análise se empreende neste estudo se insere nos casos relatados pelo estudioso de leituras críticas que desconsideram partes significativas das materialidade investigadas em

prol do autor e sua vontade, embora o método aplicado aos objetos apropriados não seja mencionado, se depreende, pelos objetivos e procedimentos metodológicos, a filiação ao lachmannismo da maioria dos filólogos oitocentistas.

A noção de nacionalidade também é aqui fundamental no estudo da bibliografia crítico textual pertencente ao século XIX, uma vez que constitui uma base para a maioria das publicações e a justificativa para se retomar às “origens” ou aos materiais autênticos, que permitem a consolição de uma história pátria. Os filólogos portugueses se dedicaram ao estudos de um conjunto vasto de materiais pertencentes tanto ao Medievo, quanto aos séculos seguintes, como as obras pertencentes a Camões, para publicá-lo em sua versão mais próxima do original e buscaram com afincado atribuir corretamente as obras para que pudessem dar explicações sobre as motivações de sua composição, numa circularidade característica dessas investigações, tendo em vista a apresentação de “obras” que revelassem a identidade lusitana. À ideia de nacionalidade se atrela a de “origem”, uma outra noção cara aos pesquisadores lusitanos, como mencionado no primeiro capítulo desta tese, pois aparece na própria conceituação de filologia, produzida por Carolina Michaelis de Vasconcellos, em suas *Lições*. Dessa maneira, a investigação dos estudos dos primeiros pesquisadores em língua portuguesa, em confronto com aqueles pertencentes, por exemplo, ao século XX e XXI, não evidencia um avanço no que diz respeito à reflexão e revisão dessas concepções.

Por conseguinte, os estudos investigados neste capítulo tornam notórias as características da história filológica entre nós: repetição e circularidade nos conceitos e nos procedimentos. A recolha de referências sobre os estudos críticos textuais, no mundo luso, comprova a inexistência de avaliações dos principais estudiosos dessa área quanto à função da disciplina. O que torna ainda mais impressionante esse cenário que se vislumbra, da filologia em língua portuguesa, é o fato de serem os estudos, edições e comentários, aqui analisados, autoridades do fazer filológico até os nossos dias. Portanto, a história dos estudos crítico-textuais que se propõe continuar a escrever tem como finalidade tornar cognoscível, de forma metódica, a difusão de um *modus operandi* filológico no mundo português, mas visa também a compreender o que se pode chamar de inércia do paradigma lachmanniano.

4.2. Recolha e edição do *Romanceiro* no mundo luso: o texto primevo e a construção da nacionalidade portuguesa

Objetiva-se dar continuidade à história da reprodução de conceitos críticos filológicos em Portugal, com o escrutínio de alguns estudos que visam a colaborar com materiais para a constituição de um *Romanceiro* português, uma compilação de “romances”, inicialmente partilhados de forma oral, supostamente representantes da dita “poesia popular” lusitana. De início, no volume três da *Revista Lusitana*, na seção intitulada *Bibliografia*, Leite de Vasconcellos⁵² (1895) produz um comentário ao *Cancioneiro de musicas populares de Gualdino Neves e Cesar de Campos*⁵³, com o fim de discutir os problemas das cantigas recolhidas e reunidas, no impresso citado, sob o conceito de “populares”⁵⁴. A análise da publicação torna patente a

⁵² José Leite de Vasconcellos é considerado um dos mais importantes filólogos portugueses que estudaram os romances orais. Segundo Ferré (2000), ele “cumpru em Portugal um papel semelhante ao de Ramón Menéndez Pidal. [...] a sua atividade no campo da etnografia fê-lo recolher da tradição numerosas versões (para o que também contribuíram alguns amigos e correspondentes), publicadas, postumamente, no *Romanceiro* português. Foi também Leite um pólo dinamizador dos estudos etnográficos e, logicamente, do *Romanceiro*; com a fundação da *Revista Lusitana*, em 1887, fez nela convergir os maiores especialistas nas ciências humanas portuguesas durante mais de meio século” (FERRÉ, 2000, p. 85-87).

⁵³ CAMPOS, Gualdino de & NEVES, Cesar das. *Cancioneiro de musicas populares contendo letra e musica. Collecção recolhida e escrupulosamente trasladada para canto e piano por Cesar das Neves, coordenada a parte poetica por Gualdino de Campos/3 vol. in-fol.* Porto: Tipografia Ocidental, 1893. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8761144/f3.image>

⁵⁴ De forma semelhante ao estudo de Leite de Vasconcellos quanto à preocupação com poesias ditas “populares”, em *Subsidios para o Romanceiro português*, Nunes (1900-1901) apresenta alguns critérios para estudo das variantes de alguns “romances”, colhido da “oralidade do povo português”. Em relação à primeira versão, de *O Conde da Lamanha ou a Condessa*, por exemplo, apresenta e corrige erros da obra colhida de forma oral e transcrita, comparando-a com outras versões que fundamentam, muitas vezes, as correções operacionalizadas. Depois de realizar considerações a respeito de alguns dos versos da primeira versão do romance, o filólogo procede de maneira idêntica em relação às variantes de diversos romances orais, apresentando em seu artigo, cada uma delas, seguidas de suas variantes. Em seu comentário da segunda versão de “D. Carlos Montealvar”, por exemplo, é interessante que as correções operacionalizadas parecem estar ligadas não somente à originalidade, mas também às preferências interpretativas do editor: “Verso 4. Na versão original faltava o adverbio *além*. Versão 6. Como no verso 4, fui buscar o *mas* á versão antecedente. Verso 25. Troquei qui *aquillo* dos meus apontamentos por *isto*, que me pareceu preferivel. Verso 32. Neste verso troquei o *deixem de queimar* da narradora pelo *queirão queimar* da versão antecedente, que achei preferivel. Versão 37. Nos meus apontamentos tenho: *levem-me esta carta*. Verso 40. Disse-me a narradora: *deixai –o acabar de jantar*, mas eu preferi a lição de versão antecedente. Verso 47. É expressão popular a fôrma *tindes*. Compare-se o proverbio – muito tindes, muito vales, nada tindes, nada vales. (NUNES, 1900-1901, p. 166). Desse modo, as emendas e correções realizadas, por exemplo, em *D. Silvana (segunda versão)*, seguem o mesmo procedimento adotado em D. Carlos Montealvar, de maneira semelhante a “Alberto”, cujas justificativas seguem procedimentos semelhantes aos de Leite de Vasconcellos, assentados no conceito de “popular”: Verso 4. Aqui dizem os meus apontamentos: que m’eu quero desapartar. Verso 14. Aqui preferi ao *parar* das minhas notas o *aparar* que é genuinamente popular, pelo menos no Algarve. Verso 15. Afigura-se-me haver aqui omissão dum verso que complete a ideia de *posso*, como este ou outro idêntico: Ser o vosso namorado. Verso 16. A condicional *se* foi aqui introduzida por mim. Verso 20. Dizem as

importância da fixação crítica de materiais recolhidos da oralidade, de forma impressa, sem ponderação da distinção do modo inicial de existência performática das cantigas, uma vez que a fixação do “texto” dentre as variantes é o fim a que almejam os editores, embora o dito *Cancioneiro* contenha a parte musical anotada.

A recolha de cantigas ou romances antigos orais tem relação com a produção de coletânea ditas “populares”, por encerrarem, supostamente, uma parte da identidade nacional⁵⁵. A prática de coletar canções da própria oralidade portuguesa para a fixação de um *Romanceiro* português se vincula, desse modo, à ideia de construção de uma história literária como história pátria. À vista disso, as publicações de tais cantigas estiveram, no século XIX português, ligadas à busca por versões originais ou arquetípicas, que pudessem sustentar o ideal de uma literatura autenticamente lusitana. De acordo com Ferré (2000), são símbolos dessa busca por versões primevas dos romances orais, para a consolidação da história literária

minhas notas: *d’esse teu lindo rosario*, o que me parece incompreensível, por isso corriji em *fallar* o termo *rosario*. Versos 23 e 24. Estes versos encontro-os assim nos meus apontamentos: e beijos e abraços não se poderam valer, o que, a meu vêr, não faz sentido, razão porque os corriji em: os beijos e abraços não se podião contar (NUNES, 1900-1901, p. 188).

⁵⁵ Ferré (2000) publicou romances orais de 1828 a 1960, a partir de matrizes oitocentistas, como os estudos de Leite de Vasconcellos. No que se refere à “nacionalidade” dos romances em Portugal e à publicação de versões fidedignas dos mesmos, o estudioso afirma que: [...] torna-se mais do que evidente ser impossível postular a nacionalidade dos romances em termos de originalidade nacional. Com algumas honrosas exceções – como a dos romances de ‘Dom Duardos’ ou a ‘Morte do príncipe D. Afonso’, e uns quantos mais – desconhecemos o seu autor; sabemos apenas que fazem parte de um repertório ibérico comum e, nalguns casos, devido às suas origens baladísticas, pan-europeu (FERRÉ, 2000, p. 63). No entanto, o estudioso afirma serem alguns dos ditos romances passíveis de datação e de serem considerados como originais portugueses: “Significará esta constatação que os temas romanísticos não têm nacionalidade? Negá-lo seria enveredar por uma visão demasiado extremada, pelo que totalmente impertinente; mas, dada a limitação própria desta poesia memorial, que não nos facilita o acesso ao autor, ao local e à data de composição, para a totalidade do corpus, a crítica é obrigada a ceder, perante uma visão totalizadora, e a aceitar, paradoxalmente, uma formulação que acima utilizei, retirada de um poeta do Romantismo português: seja qual for a sua origem, o romance pertence às comunidades que o assimilaram. Por isso é lícito falar dum *Romanceiro* português” (FERRÉ, 2000, p. 63). O estudioso citado utiliza, em sua análise dos principais filólogos que se dedicaram ao *Romanceiro* português, o critério de genuinidade, como fica evidente, ao comentar as contribuições de Teófilo Braga: “começou o historiador da literatura por dar à estampa, em 1867, uma *Historia da Poesia Popular Portuguesa*, obra de escasso valor científico para, no mesmo ano, publicar *seu Romanceiro Geral Colligido da tradição*, provocando em críticos como Morel-Fatio ou Leite de Vasconcellos um relativo aplauso, o que não deixa de ser um tanto inesperado. Compõe-se esta colectânea de dois tipos de textos, a saber: versões inéditas e versões já editadas. Quanto às inéditas, é de salientar que, ao contrário do que afirmava, exerceu sobre elas um certo retoque; por seu turno, as publicadas, na sua imensa maioria provêm de Garret, pelo que a sua genuinidade deverá ser posta em causa” (FERRÉ, 2000, p. 78). A posição crítica do estudioso, favorável à versão mais fidedigna dos romances orais de 1828 a 1960, torna-se também evidente na exposição dos critérios de edição: “[...] publica-se a lição mais próxima da tradição oral que, normalmente corresponde à do seu primeiro editor. Não se respeita este critério quando editores posteriores fixaram de novo essas versões recorrendo ao original autógrafo ou a documentação mais fidedigna [...]” (FERRÉ 2000, p. 118).

portuguesa, os estudiosos Almeida Garret, José Leite de Vasconcellos e Teófilo Braga.

Teófilo Braga⁵⁶, considerado por Cunha (2002) o fundador da história da literatura portuguesa em sua vinculação com a pátria, ao prefaciá-lo o dito *Cancioneiro* de Neves & Campos (1893), expõe as qualidades do empreendimento que, diferentemente de muitas das compilações desse tipo por ele conhecidas, cuja parte musical está ausente, possui o mérito de ter unido poesia e canto. Já os produtores da compilação em questão apresentam a metodologia utilizada para a recolha e edição, em nota de rodapé à canção “oh que Salero!”, em que afirmam não terem suprimido palavras e expressões espanholas em prol da “nacionalidade”, para que fosse possível a apresentação da versão genuína dos materiais de que se apropriaram: “Quando se tracta de produções anonymas e collectivas d’um povo, diz o snr. Consiglieri, a genuinidade é o primeiro requisito a atender-se” (CAMPOS & NEVES, 1893, p. 17). Dessa maneira, com a intenção de publicar versões genuínas, os editores tratam da multiplicidade de variantes das cantigas recolhidas, expõem ainda, ao final de cada canção publicada, a data e o local onde foram recolhidas e trazem informações sobre o modo como eram performatizadas as canções.

Leite de Vasconcelos, considerado uma das maiores autoridades no estudo de tradições orais portuguesas, sobretudo pela fundação da *Revista Lusitana*, onde se reúnem um grande número de estudos relacionados à recolha em situações de oralidade, foi também um defensor da publicação de versões genuínas dos romances orais. A noção de genuinidade é critério do filólogo mencionado, no *Anuário para estudo das tradições populares*, por exemplo, quando da produção de comentários referentes às principais publicações da poesia oral portuguesa, na primeira parte do dito estudo. No entanto, desaprova a compilação de músicas de

⁵⁶ Cunha (2002) demonstra, ao longo de todo o seu estudo sobre a história da literatura no oitocentos, o papel desempenhado por Teófilo Braga, na consolidação da literatura como origem da nacionalidade. De acordo com ele: “Teófilo Braga dá assim continuidade às pesquisas de Almeida Garret sobre a poesia e as tradições populares. Segundo Teófilo, esta tarefa de recolha da ‘literatura popular’ era imprescindível para a reconstrução dos valores nacionais, oprimidos durante séculos. Daí advinha ainda a necessidade de reconstrução dos romances, para devolver ao país os elementos positivos que lhe permitissem reconstruir a sua nacionalidade perdida, para reelaborar a nação como um todo orgânico, como expressão de uma raça original, pondo-se assim fim ao ‘gênio imitativo’, à passividade e à tendência fatalista dos portugueses. À semelhança de Garret, Teófilo ‘romantizou’ *Os Lusíadas*, à luz da ‘Questão Homérica’, a fim de lhe atribuir uma gênese popular – nacional (cf. II.4.2.1). A leitura de Teófilo transforma o poeta épico num rapsodo e a epopeia numa obra correspondente à idade heróica nacional, conciliando a tradição clássica e o ‘sentimento nacional’ (cf. VII 1.2). Ao mesmo tempo, Teófilo foi impulsor do Tricentenário de 1880, colocando Camões ao serviço da causa republicana (cf. VII.1.3)” (CUNHA, 2002, p. 246).

Campos & Neves (1893), pelo não atendimento ao critério de “popular” dessa poesia e pela inserção de poesias castelhanas entre as “tradições” lusitanas.

Quando se trata da originalidade de materiais, como aqueles editados por Campos & Neves (1893), muitos pesquisadores atualizam a matriz oitocentista em suas considerações. Ferré (2000), por exemplo, corrobora o pensamento de Leite de Vasconcellos sobre a genuinidade e originalidade dos materiais recolhidos, ao afirmar que o trabalho crítico, com cantigas de caráter memorialístico, como os romances orais, sobretudo aqueles que descendem de materiais muito antigos na duração, se limitam a uma “aproximação do original”:

[...] a qualidade de *codex unicus* de qualquer texto conservado não é nunca garantia de que não tivesse existido uma anterior fixação nem de que não tivessem sido feitas outras cópias, dele derivadas, ou de um outro manuscrito perdido. Se tivermos em conta o processo de criação e transmissão do texto medieval, com honrosas excepções, chegaremos à dramática conclusão de que os textos conservados não passam de uma tentativa de aproximação ao original irremediavelmente perdido. Por isso, mais uma vez, com algumas excepções que só confirmam a regra, os actuais limites da crítica textual para os textos antigos, são claros: o texto fixado não passa da reconstrução de um arquétipo limitado pela tradição dos manuscritos conservados ou, como muito bem escreveu Ivo Castro, ‘O texto crítico de uma edição tradicional corresponde ao arquétipo mais alto, construído com as lições mais autorizadas dos testemunhos’ (FERRÉ, 2000, p. 14).

Desse modo, o estudioso supramencionado se apoia em Ivo Castro para demonstrar a importância de uma atividade filológica voltada para o original na recolha de materiais para um romanceiro, embora também considere que “a variação será, pois, um dos elementos constitutivos dos géneros tradicionais” (FERRÉ, 2000, p. 16).

Conforme a crítica de Leite de Vasconcellos (1895), a maioria das canções publicadas por Campos & Neves (1893) e denominadas “populares” não poderia sê-lo: há entre os materiais recolhidos da oralidade aquelas que não pertencem aos “autores antigos” e, outros que possuem autores individuais identificados, o que implica não serem pertencentes ao “povo”. Assim sendo, o filólogo afirma que o *Cancioneiro* mencionado, por esse motivo, não possui valor científico e artístico, no que diz respeito à parte literária e não à musical, sobre a qual diz não ter condições de discutir criticamente. Por conseguinte, a ausência de critérios críticos adequados

e dos conhecimentos necessários, além da inserção de apógrafos, teve influência na organização da edição que resultou na publicação de cantigas que não eram originalmente “populares” e a presença de tais canções diminuem o valor do trabalho empreendido:

Além d’estes apocryphos que apparecem subrepticamente por entre o texto do povo, o Sr. Campos publica muitas poesias que elle proprio confessa que não são tradicionaes antigas, e de que até ás vezes indica os verdadeiros auctores, como a pg. 31, Miguel Antonio de Barros; a pg. 35, Camillo Castello Branco; a pg. 80, Castilho; a pg. 183, elle mesmo, Gualdino de Campos, e outros! Nenhuma das poesias que vem a pg. 87,123,129,136,139,143,148,151,152,160,162, 168, 173,178,184,, etc, é popular. Algumas são até muito conhecidas, como *O Noivado do Sepulcro*, *A Judía*, *O Exilio de Gonçalves Dias*! Só a absoluta falta de criterio se poderião ter incluido estas poesias numa collecção como a de que se trata (VASCONCELLOS, 1895, p. 191).

O importante filólogo da língua portuguesa afirma que os organizadores da coletânea de cantos populares deram explicações equivocadas e, que se referem ao critério de genuinidade, para a inserção de canções cujos autores são conhecidos e que, além disso, não foram compostas na língua nacional:

O fasciculo 2º, pg. 17, abre mesmo com uma poesia, com um titulo hespanhol: oh que salero(!), Numa nota a essa poesia transcreveram os collectores as seguintes palavras do Sr. Consigliere Pedroso para justificarem o haverem deixado ficar certos estrangeirismos: “Quando se trata de composições anonymas e collectivas de um povo, a genuinidade é o primeiro requisito a attender-se”. Assim é, e assim faço tambpem nas minhas colheitas, mas é quando se trata de elementos antigos e que já se generalizárão e tornarão populares, e não de factos modernos, esporadicos, e sem cunho nenhum popular: effetivamente há elementos *populares* e *popularizados*[...] Uma poesia só se torna popular quando o povo a considera como sua, isto é, vê nella impressos os seus próprios pensamentos e sentimentos, numa linguagem tambem sua, que elle entende perfeitamente, e até ás vezes vae modificando conforme o gôsto individual, a tendencia local, a variabilidade da ideia, e a adaptação aos diversos ussos e costumes: de maneira que, ao lermos e analysarmos essa poesia, achemos nella um documento fiel da alma popular (VASCONCELLOS, 1895, p. 191).

Conforme o excerto, “popular” se relaciona aos materiais que se tornaram representantes dos “pensamentos e sentimentos” portugueses, cuja importância para o que o estudioso denomina de “povo” chega ao nível de “um documento fiel de sua alma”. Como anteriormente mencionado, Cunha (2002) evidenciou a maneira como os filólogos oitocentistas estavam empenhados na composição de uma história literária como história original portuguesa, sendo a compilação e publicação de

Romanceiros um dos principais meios de se apresentar elementos que justificassem a ideia de que as obras eram “genuinamente” do povo, da “alma portuguesa”.

Dessa maneira, alguns exemplos de “equivocos” comentidos pelos dois colecionadores, relativos às análises e comentários produzidos da poesia que denominaram “popular”, são expostos por Leite de Vasconcellos. A partir da análise em questão e das observações a respeito do trabalho empreendido, o estudioso conclui o pouco valor do *Romanceiro* e das observações e notas que lhe foram apostas. Por isso, as afirmações finais da resenha estão relacionadas ao baixo valor que se pode atribuir ao *Cancioneiro* de Campos & Neves (1893). A análise do professor português indicia o modo como concebe a recolha de cantos da própria oralidade e a necessidade de que os conhecimentos etnográficos sejam utilizados para distinguir entre as canções que podem ser consideradas populares e as que, embora tenham se tornado “popularizadas”, não fazem parte da “alma do povo português”. Essas considerações sobre as poesias oralizadas não incluem um raciocínio referente à distinção entre uma publicação inicial, performática, e uma outra posterior, quando da recolha e inscrição das cantigas nos manuscritos.

Cunha (2002), ao historiar a constituição do discurso da literatura oitocentista, expõe a maneira como a ideia de “popular”, de uma literatura “originária do povo”, foi cara aos filólogos e historiadores pertencentes ao século XIX, de tal maneira que as canções e os materiais históricos diversos se mesclavam como objetos que, para eles, demandavam o mesmo tipo de leitura e intervenção, como parte da realidade histórica e do “vivido”. A história da literatura estava atrelada fundamentalmente a um objetivo que “consistia em traçar o percurso diacrónico da nação portuguesa e do ‘espírito nacional’ (a ‘alma portuguesa’) através da sua literatura, que então equivalia a cultura” (CUNHA, 2002, p. 8). Nesse sentido, a ideia de literatura equivalia a uma “expressão da sociedade e das culturas nacionais” (CUNHA, 2002, p. 20). Desse modo, os materiais recolhidos como representativos da “nacionalidade portuguesa” são equiparados aos documentos históricos e estes e aqueles se imbricam na composição de uma história original pátria:

Porque o povo e a sua cultura como são vistos como o repositório vivo das tradições originais e genuínas da nação, a recolha da ‘poesia popular’ foi em termos europeus e nacionais, umas das consequências mais importantes do ‘critério novo’, fazendo acompanhar da sua valorização estética e ‘científica’. A poesia popular passa assim a ser entendida como a raiz orgânica/ originária do processo literário. Uma vez que se articulava com o momento

histórico em que se gerava, reflectindo-o, a história acaba por ser introjectada nos textos, que documentariam essa mesma história [...] A história da literatura pode assim fazer-se a partir dos textos literários, já que estes reflectiriam a história. Os pressupostos da pesquisa (a literatura relaciona-se com o seu tempo e o seu meio) geram deste modo os resultados (a literatura ilustra a história). A literatura, em vez de ser enquadrada pela história, absorve-a e passa a explicá-la (CUNHA, 2002, p. 101-102).

Assim, a ideia de “popular” se relaciona ao “primitivo, orgânico e originário” (CUNHA, 2002, p. 116), o que justifica a busca dos filólogos portugueses por materiais que pudessem representar esse ideal na construção de uma literatura pátria. A ideia de nação e de uma literatura representante da “alma portuguesa” constituía o fundamento dos trabalhos produzidos pelos historiadores da literatura no século XIX: “a história literária oitocentista centra-se na ‘nação’, não obstante as sucessivas alterações dos seus fundamentos teóricos e metodológicos” (CUNHA, 2002,p. 174). Essa explicação da literatura pela história e desta por aquela gera circularidade nos principais estudos lusitanos, para a fatura do *Romanceiro*.

O cenário apresentado pelo pesquisador supramencionado expõe o processo de recolha de materiais diversos que pudessem embasar a construção de uma história nacional pelo viés da produção literária, cujo estatuto era de um documento semelhante aos materiais que compõem a história geral e “os estudos histórico-literários tornam-se assim uma questão de salvação nacional. As interpretações da história e da literatura nacionais tornam-se, sobretudo desde os anos setenta, uma questão de patriotismo” (CUNHA, 2002, p. 227). Assim sendo, o objetivo, com as recolhas, era encontrar e inventariar “documentos” relativos à “gênese da poesia nacional” (CUNHA, 2002, p. 236-237).

A história literária que se constrói no século XIX, a partir da ideia de nacionalidade, pauta-se na aplicação de conceitos inexistentes na época em que as obras tiveram as primeiras publicações, sendo, portanto, anacrônica a construção da história portuguesa pelas obras literárias:

A história literária apresenta-se pois como uma formação discursiva *retrospectiva*, impondo a todo o passado a perspectiva do presente, numa apropriação cultural que reestrutura todo o campo literário, absorvendo anacronicamente no conceito de literatura nacional textos anteriores à sua emergência histórica, e incluído na esfera da literatura nacional obras e autores de épocas em que a nação não existia. De facto, o estudo dos momentos fundacionais da história literária torna claro o seu carácter construtivo, que anda a par com a sua institucionalização com prática social, política e pedagógica, ao serviço do poder hegemônico ou daqueles que o procuram

conquistar. O facto de se constatar que as literaturas nacionais são construções históricas induz alguns autores a afirmarem a sua dimensão 'irreal' e o seu carácter ilusório ou fantasmático, que no entanto contrasta com a sua consistência institucional (CUNHA, 2002, p. 273).

Por conseguinte, há circularidade na explicação da obra pela literatura e desta por aquela: “o ‘espírito nacional’ deduzia-se a partir dos textos, que o reflectiam, e os textos seleccionados ilustrariam esse mesmo carácter nacional nos momentos mais importantes da sua história, que legitimavam sua importância enquanto textos da história literária nacional” (CUNHA, 2002, p. 282).

Portanto, os comentários e avaliações da publicação de romances orais, como o de Leite de Vasconcellos, se inserem nesse projeto de consolidar uma história pátria a partir da literatura. Para a construção dessa ideia de nação, os conceitos de “origem” e de “texto primevo” são primordias e dirigem comentários, resenhas, edições diplomáticas, edições “críticas”, não apenas dos ditos *Romanceiros*, mas de objetos os mais variados. O que se manteve, como descendente dessa ideologia oitocentista, de forma imutável, no estudo tanto de romances orais, como de outros objetos, ainda nos nossos dias, foi a necessidade de se publicar versões originais e se possível genuínas de cada um dos materiais apropriados, independentemente de suas particularidades espaço temporais de produção e partilha.

4.3. Estudo e edição de textos antigos: a obsessão pelo texto original

Em continuação ao estudo aqui proposto, discute-se a edição, proposta por D. Carolina (1902), para o *Romance de Lope de Moros*⁵⁷. O objetivo dessa

⁵⁷ Estudos semelhantes ao de D. Carolina, fundamentos na ideia de genuinidade e originalidade, foram publicados por José Joaquim Nunes, na *Revista Lusitana*, numa série de estudos denominados *Textos Antigos Portugueses*. De início, publica uma lenda antiga, cujo título é *Visão de Tundálo*, a convite de Esteves Pereira, que já havia editado umas das variantes da lenda em questão. Nunes (1903) se dispensa de falar de “surgimento” e de descrever o códice, não porque tais informações sejam pouco relevantes, mas porque podem ser encontradas na edição anterior, produzidas por A. Mussafia e sintetizadas por Esteves Pereira. Desse modo, o filólogo lusitano publica a variante de número 266 do códice, no ensaio de que se está tratando. No que se refere à autoria dos manuscritos e às semelhanças e diferenças entre as duas variantes, afirma que: “Quanto á época em que viveram os autores das versões portuguesas, diz nos o snr. Esteves Pereira que nem é anterior ao seculo XIII, nem posterior ao XV; isto mesmo confirma não só a letra do codice, senão também a sua lingoagem. Afigura-se-me, porém, a versão do códice nº. 244 mais antiga, embora não muito, pois nella ainda apparecem bastantes participios com a terminação *-udo*, quando na do codice nº 266 só uma vez ocorre essa antiga desinencia dos participios perfeitos dos verbos da segunda conjugação” (NUNES, 1903-1905, p. 240). Anteriormente à apresentação do texto crítico, o filólogo expõe três seções de estudo para a compreensão do manuscrito, referentes respectivamente à fonética, à morfologia e à sintaxe e em seguida publica a lenda do *Cavalleiro Tungullo*, na variante mencionada anteriormente. Nesse sentido, o estudo de cada uma dessas matérias está, geralmente, relacionado à demonstração da coerência crítica do filólogo em suas lições. Assim sendo, o estudo de fonologia, morfologia e sintaxe se relaciona à comprovação da “fidelidade” na edição da variante que copiou do Real Arquivo da Torre do Tombo, como ocorre, por exemplo, com as lições de filologia ministradas por Leite de Vasconcellos e Carolina Michaelis de Vasconcellos, que expõem usos linguísticos antigos para serem aplicados em edições de materiais antigos, conforme os originais. Em 1906, Joaquim José Nunes continua as publicações de “textos antigos” a partir da correta correspondência com os originais a que teve acesso, como no caso do “testamento da Infanta D. Leonor Affonso”. De acordo com ele, “testamento, que é mais um dos monumentos da linguagem do tempo e, por isso, digno de se ajuntar a outros que a *Rev. Lusitana* tem publicado. Transcrevemo-lo com as abreviaturas do original, i. é, q= que, e a nasal representada por um til” (NUNES, 1906, P. 136). A publicação, conforme a citação, é realizada na *Revista Lusitana* e inclui também algumas informações adicionais e correções ortográficas e gramaticais em notas de rodapé. Dessa maneira, de acordo com Moreira (2011a), no que diz respeito às modificações em manuscrito, há uma outro tipo estudo dos caracteres ortográficos, que se constitui de forma mais verossímil: “É possível também procurar compreender as escritas como produtos historicamente variáveis e tentar depreender a partir da análise de um conjunto de escritos coetâneos e homogêneos – códices poéticos miscelâneos seiscentistas, por exemplo – práticas que norteiam a escritura e, por conseguinte, a leitura, já que o leitor necessariamente deve estar apto a decodificar a escrita como manifestação linguística textualizada, regrada por convenções culturalmente aceitas por grupos letrados pertencentes a uma mesma comunidade” (MOREIRA, 2011a, p. 156). Conforme o estudioso, é possível realizar uma análise da escritura, no contexto em que foram historicamente produzidas e compartilhadas as poesias editadas e, por conseguinte, podem ser dadas explicações, por exemplo, para a ortografia e a gramática que são alvos das correções e leituras, conforme o original, por José Joaquim Nunes. Assim sendo, pode-se dar continuidade ao estudo da história da filologia portuguesa com as considerações de Joaquim Nunes a respeito da “Vida de Santa Pelagia”. Nesse estudo, filólogo apresenta a “vida” da santa, cuja considerações filológicas para publicação são as mesmas que foram expostas na “História do Cavalleiro Tungullo”, por serem ambos os textos parte de um mesmo manuscrito. Dessa maneira, é a noção de originalidade que direciona a publicação do estudioso em questão e a modificações operacionalizadas visam apenas à facilitação da leitura por um público mais amplo. O pesquisador afirma que “na transcrição do presente texto regulei-me pelo original que segui quasi á risca (NUNES, 1907a, p. 178). Nunes (1907a) considera importante o fato de o manuscrito ter sido traduzido do latim, cujos indícios transparecem na versão portuguesa e que se torna perceptível por algumas palavras e trechos do texto traduzido. Em seguida a essas considerações, o português publica o texto de *Santa Pelagia*, conforme as modificações e a leitura consideradas pertinentes, no importante periódico, sendo que as alterações constituem as mínimas possíveis, tendo como

publicação é tratar dos equívocos gerados por essa produção literária quanto à autoria, bem como das correções e emendas que permitem compreender o “sentido” pretendido pelo “autor” e as melhores disposições métricas e rítmicas, que conduzem à melhor lição de cada verso do poema espanhol. A análise em questão permite reconhecer os critérios utilizados pela erudita alemã na fixação de materiais figurados em manuscritos. O material descoberto, subdividido em duas partes ou dois pequenos poemas, divide opiniões de filólogos sobre terem sido ou não unidos de forma arbitrária pelo copista ou serem duas seções de uma mesma poesia. Dessa maneira, o artigo de D. Carolina é um exemplo da preocupação dos filólogos oitocentistas com a fixação de apenas uma parte da materialidade com que lidam, a parte linguística, já que a erudita retoma aos estudos sobre o manuscrito do século XIII para fixar um suposto “sentido” pretendido pelo autor. Para a consecução desse objetivo, os percalços são os diversos problemas, tais como omissões, rasuras, “erros”, etc., na cópia examinada.

O estudo crítico de um material pertencente ao Medievo, no caso em questão, não se faz preceder de ponderações sobre o regime inicial performático, cuja “movência” é uma das principais características, como afirma Zumthor(1993), em suas pesquisas sobre as especificidades das tradições pertencentes a esse período. Moreira (2011a) também explicita a importância de se pensar nas “condições de existência” de objetos que estão muito distantes de outros meios de publicação, em que os sentidos de se levar a público e de “autoria” eram distintos. No entanto, partindo de uma outra perspectiva crítica, D. Carolina visa a apresentar

justificativa a preservação da linguagem arcaica do “escrito”. No que diz respeito ao manuscrito e sua importância como forma de publicação, no período histórico em que fôra copiado, não nos subministra informações o estudioso de textos antigos. No entanto, Pedro A. de Azevedo criticou a edição de Nunes da “vida” de Santa Pelagia, justamente em um ponto que o estudioso afirmou ter sido cuidadoso, ou seja, a possibilidade de um público mais amplo ter acesso e poder lê-la. A observação do filólogo está ligada às dificuldades de leitura das edições dos “textos” antigos, em publicação quase diplomática, pois não permitem o entendimento por aqueles que não possuem os conhecimentos necessários, como os de paleografia. A partir da constatação de que há erros de ortografia e de transcrição e interpretação de abreviaturas, no estudo de Nunes sobre os textos antigos, Azevedo (1907) visa também a produzir algumas correções, conforme sua afirmação: “Apresentarei agora uma série de lapsos que, se não forem rectificadados, poderão induzir em erro quem aceitar por legítimas algumas leituras; nestes lapsos, todavia, há alguns que são evidentemente typographicos” (AZEVEDO, 1907, p. 166). Desse modo, o estudioso elenca alguns dos erros mencionados, demonstrando o modo como deveria ser realizada a correção, para a “leitura” correta do texto. É interessante notar o modo como a crítica de Pedro de Azevedo não incide sobre os objetivos do trabalho empreendido, mas apenas sobre os resultados da publicação no que diz respeito à presença ou não de “erros”.

uma versão do dito romance, “realizando a reconstrução do sentido exposto” (VASCONCELLOS, 1902, p.20).

Dessa maneira, como em quase todos os comentários produzidos pela erudita, há uma revisão dos estudos e edições sobre o objeto apropriado e a demonstração das contribuições de cada um deles, como estabelece a etapa inicial de uma edição de tipo lachmanniano. O artigo apresenta ainda seções que descrevem o conteúdo dos dois poemas, para se evidenciar as modificações de sentido entre a cópia, supostamente de Lopus de Moros, e as edições e estudos posteriores. Assim sendo, a filóloga comenta a edição crítica primeva do manuscrito pertencente ao século XIII:

Esse texto arcaico, composto de 259 versos octonarios, muitissimo irregulares, com rimas pareadas, na maioria consoantes, conservado num ms. Parisiense do sec. XIII, e talvez da sua primeira metade, foi logo publicado pelo chefe dos hispanistas franceses.

A edição de Morel-Fatio é crítica. Acompanhada de uma introdução e um fac-simile, tem numerosas e importantes notas, relativas em parte aos assumptos, em parte ás dificuldades da leitura e ao estado de deturpação em que o texto se acha, infelizmente (VASCONCELLOS, 1902, p. 1).

Para a filóloga alemã, Morel-Fatio, o primeiro editor do escrito descoberto, apresentou algumas considerações importantes sobre o artefato, mas teve dúvidas a respeito das “intenções do autor”, ao produzir a edição crítica, confundindo-se também em relação à temática presente no romance e ao modo como se subdividia em dois distintos poemas, já que em sua edição as partes formam um único poema.

Por conseguinte, alguns estudiosos consideram as noções de autoria e de “intenção” de uma subjetividade, totalmente inadequadas para o estudo de “textos” pertencente ao século XIII, como os que D. Carolina visa editar, uma vez que tanto a performance como o manuscrito se constituem, em sociedades antigas, como formas importantes de publicação, com modos de recepção e compartilhamento que não possuíam vínculo com a noção de “intenção e vontade autorais” e cuja compreensão do sentido de autoria eram outras. Os problemas se referem justamente às possibilidades e condições que um crítico literário ou filólogo tem de, se de fato existiu, “apreender” uma “vontade autoral” de textos tão distantes no tempo, conforme mencionado anteriormente.

Em seguida à edição primeva, as intervenções no texto de Moros foram operacionalizadas por alguns estudiosos, dentre os quais, D. Marcelino Menendez y

Pelayo e Ernesto Monaci (VASCONCELLOS, 1902, p. 6). Egidio Gorra também expõe uma nova perspectiva a respeito dos escritos antigos em questão, unindo investigações sobre o manuscrito e as análises dos estudiosos anteriores. Um outro juízo crítico, baseado nos preceitos vinculados ao autor, sobre os escritos que tiveram uma primeira publicação, provavelmente, manuscrita, foi emitido por Gottfried Baist. Há ainda um outro estudioso que se debruçou sobre os escritos, Giuseppe Petraglione: os seus objetivos estiveram relacionados à versão primitiva dos escritos descobertos, pois visava a “estabelecer o estado primitivo de ambas as composições” (VASCONCELLOS, 1902, p. 8). Nesse sentido, a partir dos sucessivos estudos descritos, a respeito do escrito “descoberto”, sobretudo, o de Petraglione, a erudita apresenta outras observações sobre o poema em questão, sendo que a principal questão a que se propõe é fixar “trechos” que foram compostos pelo “verdadeiro autor”, por isso mesmo operacionaliza correções e eliminações de trechos ou versos que considera “erros” do copista. O estudo se insere numa questão de propriedade autoral, embora não se saiba se “Lopes de Moros” foi “autor” ou amanuense. Por consequência, a partir da análise de vocábulos presentes nos poemas, aplica conhecimentos de poesia arcaica para decidir as melhores lições. A atividade crítica da erudita também opera com a análise do trabalho de Petraglione, convergindo ou divergindo de suas lições e propondo soluções para os problemas métricos e rítmicos.

Desse modo, na perspectiva crítica adotada, a cópia representa um estágio inferior do texto original, uma vez que apresenta uma quantidade significativa de “erros e, sendo o nexa entre as duas partes, figuradas no códice, duvidoso para a maioria dos estudiosos. Nesse sentido, o copista torna-se aquele que realizou mal a sua atividade frente ao original, aumentando as dificuldades para se apreender o sentido pretendido pelo autor:

[...] Quem merece os epithetos de boçal, ignorante, malgeitoso, simplório, pouco claro (e mais, a censura de pretencioso) é o copista, a quem devemos o manuscrito parisiense. O texto que esse apresenta em tão lastimável estado de deturpação não é obra de primeira mão, mas antes um trabalho retocado, um *raffazonamento*. Não só o modelo francês ou latino, mas também o original castelhano constava de dois poematos absolutamente independentes [...] (VASCONCELLOS, 1902, p. 7/grifos autorais).

Tendo em vista as críticas de D. Carolina ao processo de cópia do manuscrito a partir das noções de “erros” e desvios, que são fundamentais na maneira como

decide entre as lições originais e autorais, cabe aqui expor as informações de Hue (2009b) sobre o modo como os copistas procediam e os diversos fatores relacionados ao processo de copiar manuscritos: uma série de questões históricas sobre modo como as cópias eram produzidas levava à produção de variantes e explica os “erros” apontados, por exemplo, por D. Carolina, em relação ao romance em questão. Nesse sentido, após finalizar a recensão bibliográfica, expor os comentários, correções e proposições sobre os poemas, há a publicação, nesse volume da *Revista Lusitana*, da edição de D. Carolina, cujas novas intervenções são assinaladas e seguidas de considerações sobre a relevância dos escritos antigos em questão.

Dando sequência ao estudo da reprodução de lugares-comuns filológicos no mundo português, Dias (1903-1905) visa a tecer algumas observações e produzir correções na edição da “vida” de Santa Eufosina e de Santa Maria Egípcia, produzida em 1882, por Jules Cornu⁵⁸. O estudioso defende a ideia de que o editor poderia ter operacionalizado modificações na grafia e na ortografia, que facilitassem a leitura, pois afirma ser de “paracer que, não se tratando de edições diplomaticas, se facilite mais amplamente a leitura e entendimento dos textos com o emprego não só dos sinais orthographicos vulgares (...) senão também de um sinal indicativo da contracção das vogaes (DIAS, 1903-1905, p. 179-180). A exposição dos objetivos do comentário publicado evidencia tratar-se de mais um exemplo, no conjunto de estudos produzidos no século XIX português, de estudo apenas do “texto”, no sentido dos “códigos linguísticos” do material editado.

O filólogo se posiciona ao lado daqueles que são favoráveis à modernização dos materiais antigos, como o é, por exemplo, D. Carolina de Michaelis, pois, não sendo uma edição diplomática que, na sua acepção, possui um grau menor de mediação e interpretação, há possibilidade de se realizar algumas modificações,

Na seção *Necrologia*, da *Revista Lusitana*, Nunes (1920) expõe algumas contribuições do professor suíço Jules Cornu (Villars-Mendraz [Suíça], 24-02-1849 - Leoben [Áustria], 27-11-1919): “Informamos que em 27 de novembro faleceu, com setenta e um anos de idade, em Leoben (Estíria, Austria alemã), [...] o doutor Julio Cornu, professor aposentado da Universidade de Gratz, membro de numerosas sociedades scientificas. Havia mais de meio século que o Sr. Julio Cornu se notabilizara por trabalhos, que fizeram sensação, referentes ao estudo das línguas românicas. Muito novo ainda, entrara na Universidade de Basileia e pouco depois, em 1876, como sucessor de Wendeling Foerster na universidade alemã de Praga, onde exerceu com distinção o magistério durante vinte e cinco anos; nos dez anos seguintes regeu em Gratz a cadeira que Schuchardt tornara célebre [...] Julio Cornu prestou á sciência da linguagem serviços inapreciáveis pelas suas investigações atinentes quer aos idiomas e dialectos, quer á literatura popular suíça, quer ainda ás línguas espanhola e portuguesa” (NUNES, 1920, p. 200).

como a inserção, no texto que se edita, de sinais ortográficos. O estudo permite a identificação, por Dias (1903-1905), de “erros” existentes no manuscrito da Torre do Tombo, de número 266, que permaneceram na edição impressa de Cornu, sendo devidos, portanto, tanto ao copista quanto ao editor do texto antigo e cuja correção é de fundamental importância, uma vez que “bastantes erros do texto serão emendados, às vezes muito habilmente, pelo professor de Graz; mas ainda ficarão alguns, que passo a indicar, apresentando a respectiva correção” (DIAS, 1903-1904, p. 180). O filólogo procede, desse modo, às inúmeras correções, que são fundamentadas, em sua maioria, na ideia de “lição primitiva”. Nesse sentido, esse comentário partiu de alguns supostos problemas na pontuação e na gramática empregadas na edição de Jules Cornu e tais críticas se estenderam também ao copista do manuscrito a partir do qual o filólogo produziu o seu trabalho crítico. Conclui-se que é a noção de “erro” que direciona a crítica à edição primeva, uma vez que o estudioso visa a regenerar o texto, saná-lo e aproximá-lo da versão original.

4.4. Efeitos da aplicação da ideia de *restitutio textus* nas edições do *Cancioneiro da Ajuda*

Tendo em vista a finalidade deste estudo de compor uma história dos principais estudos críticos filológicos em língua portuguesa, esta seção da pesquisa é dedicada aos dois volumes da edição⁵⁹ do *Cancioneiro da Ajuda*⁶⁰, de Carolina

⁵⁹ Em relação aos objetivos da edição do *Cancioneiro da Ajuda*, publicada em dois volumes, que aqui se visa a examinar, Castro (2004) afirma que a finalidade do trabalho empreendido por D. Carolina Michaelis estava relacionada à reconstrução de um *Cancioneiro Geral*, a partir da junção de cantigas do manuscrito da *Ajuda*, do *Vaticano* e do *Colloci Brancuti*: “Não se tratava, pois, de adicionar, lidos diplomaticamente, os textos que faltavam nas duas edições de Monaci e Molteni, mas de pôr estas ao serviço de uma edição que transcenderia o objectivo de reproduzir um cancionero isolado e procuraria aproximar-se de um possível *Ur-Text* do trovadorismo galego-português, reconstruindo para isso o seu *Cancioneiro Geral*. Não é seguro se o projecto já tinha, em 1880, essa vasta ambição (afinal, o volume prometido, apesar de in-folio, teria apenas 200 pgs.); mais provavelmente, só mais tarde viriam os sucessivos crescimentos (dois volumes, 2.000 pgs.) e adiamentos (mais de duas décadas). O original do vol. I só entrou na tipografia em 1895 e o do vol. II em 1900, de lá saindo faz agora cem anos (CASTRO, 2004, p. 6). Ramos (2008) corrobora essa ideia ao afirmar que “O incomensurável trabalho abrange a fixação do texto, não só dos poemas presentes no códice da Ajuda, como ainda de cento e cinquenta e sete composições obtidas nos cancioneros copiados em Itália – o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e o *Cancioneiro da Vaticana* – as quais, no entender da filóloga, deviam fazer parte da recolha primitiva, um «Cancioneiro Geral Galego Português», dividido em três partes: cantigas de amor, cantigas de amigo e cantigas «de burlas». Desta edição, que se insere na genuína tradição germânica de metodologia lachmaniana da época, existem diversas reimpressões anastáticas: Torino, Bottega di Erasmo, 1966; Hildesheim-New York, Georg Olms, 1980; Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, que inclui, contrariamente às precedentes, o *Glossário* que C. Michaëlis tinha publicado na Revista Lusitana, XXII 1920 (separata, de 1922) e um prefácio de Ivo Castro, que não só apresenta a edição portuguesa, como também analisa o trabalho filológico de C. Michaëlis” (RAMOS, 2008, p. 37). Já Oliveira (1988) sintetiza da seguinte maneira o trabalho empreendido por D. Carolina, no que diz respeito à organização primitiva do suposto *Cancioneiro geral*, em uma leitura biográfica de tais materiais antigos: “Apoiando-se na disposição das composições nos diversos cancioneros e conjugando-a com os elementos de ordem biográfica dos autores aí presentes – recolhidos de várias fontes da época e, em particular, dos livros de linhagens -, concluiu que esse “Cancioneiro Geral” fora organizado tendo em conta não só os principais géneros poéticos utilizados pelos trovadores, como também a própria cronologia dos autores nela inseridos. Assim, feita a recolha de rolos e folhas contendo as composições de um ou mais autores, a obra de cada um deles teria sido distribuída pelas três secções previamente estabelecidas – a das cantigas de amor, em primeiro lugar, a das cantigas de amigo, de seguida, e, finalmente, das cantigas de escárnio e de maldizer-, isto, evidentemente, apenas quando o autor em causa possuía composições dos três géneros assinalados. Feito este fraccionamento, uma segunda preocupação terá norteadado, segundo a mesma autora, a acção do compilador: a de estabelecer uma certa cronologia dentro de cada secção, agrupando os autores mais antigos na parte inicial de cada uma delas e assim sucessivamente, até aos mais recentes” (OLIVEIRA, 1988, p. 696). O estudioso em questão afirma que, contrariamente ao *Ajuda*, nos *Cancioneiro da Vaticana* e *Coloci Brancuti*, em suas partes finais, o compilador deixa de seguir os critérios de ordenação cronológica e por géneros: “Ao novo ordenamento destas zonas finais de cada uma das secções, ou, se se quiser, à falta dele, correspondeu uma visão mais alargada do fenómeno trovadoresco, não só de um ponto de vista sociológico, como também de um ponto de vista geográfico” (OLIVEIRA, 1988, p. 698). A investigação do suposto *Cancioneiro Galego*, as inserções de autores e, os critérios de ordenamento de cada um deles, são propostos, nesse caso, a partir de dados biográficos existentes a respeito de cada um dos poetas, que permitem determinar a nacionalidade de cada um, os lugares por onde passaram etc: “Verificada a coerência do conjunto e as suas prováveis características – ou seja a origem galega dos seus elementos e a sua categoria comum de jograis e segreis – temos agora de examinar a sua cronologia. Com efeito, baseado-nos em dados internos e externos até agora descobertos pelos especialistas e pelos que indico nas biografias, verificamos que o autor mais recente deste conjunto é Airas Pais, jogral ao serviço de D. Sancho IV de Castela nos finais do século

Michaelis de Vasconcellos, uma vez que as considerações da filóloga sobre o modo como as cantigas presentes no códice foram entendidas, desde a sua descoberta e ao longo do tempo e, foram também levadas ao público nelas interessado, influenciaram diversos estudos sobre as cantigas dos trovadores e jograis. Assim, a pesquisa aqui apresentada objetiva expor os efeitos da aplicação da ideia de *restitutio textus*, nas investigações sobre o *Manuscrito da Ajuda*, a partir da edição primeva desse *Cancioneiro*, publicada pela erudita alemã, em 1904, uma vez que essa impressão impactou os diversos estudos sobre as cantigas galego-portuguesas dos pesquisadores que se lhe seguiram, quanto aos procedimentos críticos a serem utilizados nas investigações de manuscritos e à finalidade dos estudos filológicos frente a tais objetos.

Carolina Michaelis procedeu ao elenco, de forma cronológica, de todos os autores de estudos relacionados direta ou indiretamente ao *Manuscrito da Ajuda*, perseguindo, sobretudo, questões referentes às corretas atribuições autorais e sobre as lições críticas conforme o códice original, ao tempo em que conhecia os apógrafos italianos. Desse modo, o estudo visa a demonstrar como a edição primeva do manuscrito da *Ajuda* constitui uma fonte de autoridade em relação às pesquisas subsequentes, ao predeterminar, para muitos estudiosos, o método, os

XIII. Nos inícios do século XIV mantém-se ainda activo, mas no nordeste peninsular. Consequentemente, o cancioneiro poderia ter sido organizado já nos finais do séc. XIII ou, o mais tardar, nos inícios do século seguinte. A sua incorporação no acrescento à secção das cantigas de amigo de w seria, portanto, posterior a estas datas, mas anterior à inclusão no cancioneiro dos grupos de autores anteriormente analisados” (OLIVEIRA, 1988, p.713).

⁶⁰ Osório (1993) trata da estrutura do *Cancioneiro* em questão. Segundo ele: “nessa primitiva organização os textos foram distribuídos de acordo com um esquema que dividia as composições nos três gêneros conhecidos por *cantiga de amor*, *cantiga de amigo* e *cantiga de escárnio* e, dentro de cada um deles, segundo a ordem cronológica dos seus autores. Tratava-se, por conseguinte, de um trabalho ordenado, que implicava a recolha prévia de cópias originais, fossem de autores individuais, fossem de conjuntos mais gerais. Ficaram de fora desse ‘cancioneiro’ muitas composições, entre elas um conjunto de poesias de autoria de galegos (trovadores e jograis), bem como de trovadores que exerceram a sua actividade poética na parte final de D. Afonso III e ainda em tempos de D. Dinis. Esta situação obrigou a que, numa segunda fase da compilação, agora já bem próxima do fim da primeira metade do séc. XIII, fosse necessário incluir na colectânea outros autores, o que provocou perturbações que, desde o *Livro das Cantigas do Conde D. Pedro*, se foram transmitindo e agravando até às duas cópias quinhentistas de CV e CBN (OSÓRIO, 1993, p. 22). Já Oliveira (1988) propôs uma organização estemática para a recuperação das cantigas trovadorescas da primitiva compilação, a partir do *Cancioneiro da Ajuda*, tendo também como norte os *Cancioneiros da Vaticana* e *Coloci Brancuti*. Segundo ele: “O exame comparativo dos três cancioneiros conhecidos – A, B e V -, nas suas partes comuns, levou, desde cedo, ao reconhecimento de “notáveis concordâncias” entre eles, em virtude de composições e autores seguirem, em geral, uma ordenação idêntica em todos. Tal facto, sintoma da utilização de uma matriz comum, permitiria certamente inferir a estrutura dessa matriz, isto é, na terminologia de Tavani, de w, enquanto arquétipo de uma tradição manuscrita de que os três cancioneiros mencionados se constituíam como elos mais salientes” (OLIVEIRA, 1988, p. 695).

objetivos e a função do estudo do códice mencionado, como condição para que se produzissem considerações e comentários sobre o conjunto de cantigas galego-portuguesas.

Os princípios e os procedimentos adotados na monumental edição podem ser encontrados na *Advertência Preliminar* do primeiro volume, onde são expostas ainda as principais propostas de leitura operacionalizadas e o objetivo do trabalho empreendido e onde se afirma que serão utilizados os procedimentos⁶¹ geralmente aceitos. Esse texto introdutório expõe muitas informações relevantes sobre o processo que precedeu a edição, embora se saiba que a exposição dos critérios críticos utilizados pela erudita fica mais clara no segundo volume, sobretudo, na *Recensão bibliográfica* dos principais estudiosos que trataram do manuscrito em questão ou contribuíram, com seus estudos e descobertas, para elucidação de questões diversas. Esse estudo inicial revela a análise produzida pela filóloga em relação à qualidade e profundidade de cada uma das contribuições e, sobretudo, a respeito das questões de autoria, pelas quais ela afirma se interessar e que direcionam a “restituição” de cada uma das cantigas.

Para Ramos (2015), D. Carolina introduz método germânico de edição em Portugal, sobretudo, com as edições de Sá de Miranda, cuja variedade de materiais e variantes autorais permitiu a “depuração” das versões genuínas do poeta; de

⁶¹ De acordo com Ramos (2015), a erudita alemã iniciou, em Portugal, a fixação crítica da obra de diversos poetas, buscando a melhor maneira de “restituir” os materiais que se propôs a editar. Quanto ao método e aos procedimentos metodológicos postos em prática por D. Carolina, em sua edição do manuscrito ajudense, afirma, em pé de página do seu artigo, que embora não mencione o método crítico filológico utilizado em suas fixações críticas, a erudita faz uso das etapas da crítica textual formuladas por Karl Lachmann: “Aqui, deve notar-se que Carolina Michaëlis não se serve da evocação da autoridade de K. Lachmann, nem no sentido de o seguir, ou de o contradizer. Ivo Castro afirma, ao explicar a concepção editorial de Carolina Michaëlis: ‘Embora me pareça que D. Carolina nunca consumiu muito tempo a meditar sobre os fundamentos da teoria de Lachmann, nem sobre os seus métodos, inicialmente aplicados ao medievo românico por Gaston Paris, a sua ideologia, tanto quanto se deduz das suas edições, deve ter sido perfeitamente ortodoxa. Neste particular, o manuscrito é um testemunho, um documento, que vale pelo impulso com que ajuda o filólogo a passar por cima dele. Um manuscrito não é fim próprio do filólogo, mas degrau na busca dos originais perdidos. É exactamente assim que D. Carolina trata o códice da Ajuda’ (Prefácio à reimpressão da edição de Halle do *Cancioneiro da Ajuda*, op. cit., O) (RAMOS, 2015, p. 91). Nesse sentido, Ramos (2015) afirma que a ideia central que se pode perceber das edições de D. Carolina é a de “texto” e conjuntamente de restituição do original: “Não se pode afirmar que exista, portanto, por Carolina Michaëlis, uma declaração de princípios metodológicos, mas podem filtrar-se as suas intenções e as suas preocupações quanto à importância do Texto e, de algum modo, quanto à sua intangibilidade. A *reconstrução* de texto, a busca incessante de estádios precedentes, até ao original, é o seu percurso. Relacionando textos poéticos galego-portugueses entre si e comparando -os na tradição que, com dificuldade, obtinha. Indo mais longe. Cotejando os textos poéticos galego -portugueses com outras tradições poéticas, em particular com a provençal” (RAMOS, 2015, p. 99/grifos autorais).

Camões, com o intuito de separar, em meio às inúmeras obras que lhe foram atribuídas, aquelas que de fato lhe pertenciam e, do *Cancioneiro da Ajuda*, em que a estudiosa visa a restabelecer as cantigas galego-portuguesas, conforme o original e identificar e atribuir corretamente cada canção.

No percurso metodológico seguido por D. Carolina, as noções de "variante" e "erro" são fundamentais, já que ambos os conceitos “teriam de estar omnipresentes na busca das fontes e na fixação do texto mais fiável” (RAMOS, 2015, p. 87). A metodologia aplicada aos textos galego-portugueses se vincula às noções então em voga no país de origem da erudita, de “restituir” a forma genuína dos textos, embora o método lachmanniano não seja citado em suas edições. Ramos (2015) explica o posicionamento crítico da erudita alemã:

Perante estas perspectivas textuais (*codex optimus, codices plurimi, codex receptus...*), como situar Carolina Michaëlis? Vimos que no *Cancioneiro da Ajuda* não menciona Lachmann, nem se expande em demonstração doutrinária, que justificaria as atitudes tomadas. Não deve ser surpreendente. O próprio Lachmann, de algum modo, também não o faz. No caso do *Cancioneiro da Ajuda*, esta questão deve ainda colocar-se de modo mais premente, porque aquele fragmento poético era para Carolina Michaëlis o que restava de um livro acidentado e incompleto. Portanto, em termos objectivos, seria possível na sua percepção reconstituir, através da crítica, fases precedentes e obter a ‘verdade’ daquelas cantigas (RAMOS, 2015, p. 93-94).

Conforme o excerto, a questão de não se mencionar o método subjacente à edição está ligada ao estado do manuscrito ajudense, que implicava maiores dificuldades para o estabelecimento crítico do texto, já que o material, fragmentário, tornava o trabalho complexo. A ausência do nome “Lachmann” não implica crítica à metodologia e aos critérios e categorias por ele formuladas, antes o contrário, pois a finalidade da erudita alemã é a “restituição das cantigas”.

Dessa maneira, os interesses apontados pela primeira estudiosa dos manuscritos galego-portugueses, em desvendar os autores e fixar o “texto” do *Cancioneiro da Ajuda*, para a sua correta compreensão pelos portugueses nele interessados, que se tornou um princípio para as pesquisas subseqüentes, colidem com estudos hoje considerados imprescindíveis sobre a “poética mediévia”, que falam do caráter oral e movente da poesia dos trovadores e jograis, esquecido por estudiosos, como os filólogos oitocentistas e aqueles que os seguiram, que privilegiaram a escritura presente nos manuscritos em detrimento das já conhecidas

características sócio-históricas de produção e compartilhamento dessa poesia. Segundo Moreira (2011a):

Em seu *Essai de poétique Médiévale*, Paul Zumthor procurará resgatar, em primeiro lugar, a “*parole* literária”, e conceder-lhe-á tamanha proeminência que acabará por propor-nos a eliminação da *restitutio textus* lachmanniana que, ao seu ver, eliminava o histórico e o documentativo, poética e linguisticamente, dos estudos filológicos ‘medievais’, ao reduzir a multiplicidade de atos de fala ou *paroles* que chegaram até nós, em distintos membros da tradição textual, a um único texto idealmente reconstruído pelo crítico, mesmo que tal reconstrução fosse uma hipótese de trabalho. Em segundo lugar e como consequência do que foi anteriormente exposto, ao revalorizar a individualidade dos testemunhos, da *parole*, Paul Zumthor reafirma a pertinência, nos estudos literários, da integração do significante e do significado – o primeiro deles havia sido privilegiado pela crítica estruturalista em detrimento do segundo (MOREIRA, 2011a, p. 145-146).

Por isso, alguns estudos histórico-filológicos possibilitam uma crítica à naturalização de conceitos críticos e procedimentos metodológicos lachmannianos, naturalização essa presente, por exemplo, em edições “críticas”, resenhas e comentários textuais, incluindo-se entre eles a edição michaelina do *Manuscrito da Ajuda*, em que há o uso a-histórico de noções como “origem” e “autoria”. Entre os resultados de pesquisa mais significantes em que se produziu uma crítica à supracitada naturalização de categorias, como já anteriormente mencionado, estão os livros e artigos de Paul Zumthor, dos filólogos ligados a *New Philology* e, entre nós, os de Moreira (2011a, entre outros). Nesse sentido, os equívocos relacionados à crença na imutabilidade dos procedimentos metodológicos lachmannianos, que foram, inicialmente, utilizados em publicações como a edição “crítica” e “comentada” do *Cancioneiro da Ajuda*, estão relacionados à inobservância do códice como um todo, em seus aspectos não apenas textuais, mas também codicológicos e bibliográficos, como afirma Moreira (2011a). E os problemas relativos a não observação da parte codicológica dos antigos manuscritos se vinculam à crença de que materiais como estes estavam “à espera de publicação” (MOREIRA, 2011a, p.291), desconsiderando-se a prática oral e escrital que explica sua compilação manuscrita e compartilhamento no Medievo. O estudioso em questão afirma que “como nossas noções de ‘autoria’ ‘obra’ e ‘direito autoral’ são fundamentais na determinação das relações que o leitor pode estabelecer com o texto literário, a não

vigência de tais noções nos séculos XI, XII e XIII, por exemplo, poderia implicar formas distintas de socialização e fruição da poesia” (MOREIRA, 2011a, p. 135).

Na *Advertência Preliminar*, D. Carolina anuncia a publicação dos dois volumes do códice da *Biblioteca da Ajuda*, apresentando os caminhos percorridos para que tal estudo crítico, extenso e complexo, ficasse pronto para a impressão⁶². Nessa perspectiva, a ideia da publicação do *Cancioneiro da Ajuda* surgiu a partir do interesse da filóloga pelo conjunto de cantigas que o compõe, desde 1877, uma vez constatada a presença de erros e deturpações nas edições anteriores, consideradas incompletas. Já a edição veio a público pelo contato mantido com Ernesto Monaci, com quem D. Carolina trocava correspondências e discussões a respeito do manuscrito, contato mantido também com Max Niemeyer, conforme afirma a própria erudita e que também constitui uma informação presente nos estudos de Castro (2004), Cunha (2004) e Ramos (2008). A partir dessa ideia inicial, a estudiosa se dedicou com afinco ao conjunto de textos manuscritos em questão para publicá-lo, como se sabe, em uma edição “crítica” e comentada, tendo como referência, para a restituição das cantigas, os apógrafos italianos, a partir do momento que teve notícias do *Cancioneiro Colloci-Brancuti*⁶³. Sendo assim, na exposição desse percurso de análise minuciosa do *Cancioneiro*, torna-se clara a preocupação com “restituição do texto”, já que havia partes do objeto apropriado que estavam

⁶²Celso Cunha (2004) publicou algumas informações sobre o processo de estudo que precedeu a edição, ao tratar de uma carta em que Joaquim de Vasconcellos fala sobre o manuscrito da *Ajuda* com Ferdinand Denis. Segundo ele: “Esclarece o missivista que era ‘uma edição crítica com uma introdução bastante extensa, numerosas notas, fac-símiles, etc.’. Das suas informações conclui-se também que d. Carolina teve um trabalho imenso em reordenar as folhas do códice, eliminando as numerosas transposições que passaram despercebidas a Carlos Stuart e Francisco Adolfo Varnhagen” (CUNHA, 2004, p. 58). Quanto à data da publicação da edição crítica, Cunha (2004) afirma que o trabalho já estava praticamente pronto em 1878, no entanto, a estudiosa teve notícias da descoberta do *Cancioneiro Colloci- Bracuti* e passou a estudá-lo antes de apresentar sua edição: “com a publicação do CCB em 1880, as suas previsões concretizaram-se. Começou então a se arrepender de não haver organizado, preliminarmente, uma edição diplomática do CA para fazer corpo com a dos apógrafos italianos. Com base nos textos dos três códices, fielmente reproduzidos, poderia seguir um caminho mais ambicioso empreender a edição crítica de todo o Cancioneiro Galego-Português” (CUNHA, 2004, p. 60).

⁶³ Para Castro (2004), D. Carolina teve interesse especialmente no modo como esse manuscrito poderia ser fundamental para a correta atribuição autoral do *Cancioneiro da Ajuda*: “A reacção global de D. Carolina a estas descobertas é bastante tépida. O que mais aprecia é a atribuição de autorias que os apógrafos italianos permitem, acabando com o anonimato geral dos poemas da Ajuda. Quando aos resultados das colações que começavam a ser possíveis entre os textos, relativizava-os assim: «É facto que o subsidio de variantes não é abundante e que essas ajudam pouco a melhorar e esclarecer textos tão bem conservados como os do antigo pergaminho da Ajuda» (CA, II: 53)” (CASTRO, 2004, p. 5)

“deturpadas”, cujas edições anteriores não conseguiram corrigir de forma satisfatória:

Para apresentar a primeira época da literatura portuguesa com côres vivas, na plenitude das suas manifestações artísticas, determinando as origens da canção de amor, dos dizeres de *escarnho* e dos lindos cantares de amigo, e deslindando com acerto o influxo da civilização francesa, tive de restituir o texto, em parte deturpadíssimo, não só das 310 composições, de que consta o códice membranáceo, mas o de todas as mil e tantas, de cento e tantos autores de diversas nacionalidades, que constituem o *Cancioneiro Geral* Peninsular da idade -média (VASCONCELLOS, 1904, p. VI).

Assim sendo, o objetivo de apresentar as cantigas do manuscrito em questão devidamente restituídas também se evidencia no glossário do *Cancioneiro*, publicado em 1920, em que a estudiosa avalia sua própria edição no que diz respeito à reconstituição textual de todas as canções que comporiam o *Cancioneiro Geral Galego-português*:

Cônsia, logo em 1904, das numerosas imperfeições que naturalmente havia na minha reconstituição, e desejando ardentemente melhorá-la, esperei todavia pelo *veredictum* de alguns investigadores estrangeiros que, tendo documentado em obras notáveis a sua intimidade com o período trovadoresco da lírica peninsular, também me haviam demonstrado em cartas sucessivas o seu interesse pelo meu labor individual (VASCONCELLOS, 1920, p. VI/ grifos autorais).

Nesse sentido, a colação com o original foi um dos procedimentos adotados na edição e os detalhes da leitura e comparação, resultantes desse processo, ocupam algumas páginas do estudo monumental. Para a fatura da edição, a erudita contou com as contribuições de diversos filólogos e historiadores portugueses e pertencentes a outros países, como Joaquim Vasconcellos, Alexandre Herculano, A. Braamcamp Freire e H. R. Lang, além de Leite de Vasconcellos, cujos préstimos na “revisão das provas dos dois volumes” (VASCONCELLOS, 1904, p. VIII) foram destacados como sumamente relevantes. Sabe-se que as contribuições de cada um desses autores são expostas na leitura bibliográfica, produzida no volume dois da edição e, tal descrição será retomada por muitos estudiosos, como continuação das investigações críticas, históricas e paleográficas, assentadas nas noções de “vontade autoral” e de “origem” das cantigas trovadorescas.

Os procedimentos metodológicos adotados na edição michaelina se vinculam às correspondências com o original e também ao confronto com os apógrafos italianos, fundamentais na identificação dos autores das poesias, como

anteriormente mencionado. Desse modo, são centrais, na publicação, as noções de “originalidade” e de “correta atribuição autoral”:

Publico as poesias integralmente, na mesma ordem em que estão no Códice da Ajuda, numerando -as e apontando o lugar que ocupam na edição baralhada de Varnhagen. Rejisto todas as lacunas. Tento determinar as suas dimensões, assim como o conteúdo provável das folhas arrancadas. Preencho -as pelo confronto crítico com os apógrafos italianos (em XVIII Secções do Apêndice). D' essas fontes tirei também os nomes dos autores (VASCONCELLOS, 1904, p. XI).

No exame detalhado das cantigas do *Ajuda*, em sua confrontação com as cópias italianas, as variantes foram identificadas e anotadas e aparecem na edição de 1904, exceto as canções figuradas apenas nos apógrafos:

[...] Sendo em regra satisfatória a lição do Códice da Ajuda, também não havia vantagem em fazer estendal das inúmeras deturpações posteriores com que os copistas italianos crivaram os seus treslados, deturpações de mais a mais emendadas, em grande parte, por E. Monaci em Tabelas e em Notas. Examinando os textos com o máximo cuidado, aproveitei cada escrita que realmente representa lição divergente, quer no sentido, quer só na forma. Rejisto todas, mesmo as freqüentes trocas de mi por nin, lhe por lhi, foy por fui, omen por ne, quer' eu por quero eu etc. ') — O caso muda de figura nas canções privativas dos apógrafos ambos, ou de um só d' eles. Nos Apêndices vão por isso todas as grafias deturpadas, tal qual se acham nas edições de Monaci e Molteni (VASCONCELLOS, 1904, p. XI-XII).

Para a filóloga, as correções de lições consideradas “deturpações” devem levar em consideração o contexto de sua cópia e o modo como os manuscritos foram feitos, como critérios pertinentes de exame daquilo que aparece como “lições divergentes”. No entanto, Segundo Cunha (2004):

[...] nos textos conservados dos trovadores galego-portugueses, devemos ver não somente a existência de *variantes*, atribuíveis aos copistas, mas, principalmente, de *variação*, provocada por *performances* diversas de uma poesia que se difundiu durante um século e meio sob a forma cantada (CUNHA, 2004, p. 78).

As informações sobre a existência de variação nessa poesia, subministradas por Cunha (2004), são relevantes, apesar de, no estudo citado, o filólogo afirmar que uma edição das poesias galego-portuguesas deve se pautar na aproximação máxima com o original (Hansen & Moreira, 2013, p. 68). Além da anotação das “lições divergentes” das cantigas, foram também realizadas alterações na ortografia, com o intuito de tornar o texto acessível a um número maior de interessados, sem que as características “arcaicas” do mesmo fossem desconsideradas. Por

consequente, é elucidativa a afirmação da estudiosa de que teria realizado a “restituição” de todas as cantigas do manuscrito e as apresentaria em uma edição paleográfica e não “crítica”, se pudesse reiniciar o trabalho em questão:

Se hoje recomeçasse, seguia outro rumo. Há muito que reconheci quanto melhor teria sido dar logo em 1880 a edição paleográfica para fazer corpo com os outros dois Cancioneiros; levar a eito numa *Quarta Parte* a restituição integral dos textos todos, logo que Ernesto Mónaci nos tivesse revelado as *variantes* do *Cancioneiro Colocci-Brancuti* e o estudo prometido. – Outros dois volumes independentes, um com o Dicionário e a Gramática, outro com Investigações Histórico – Literárias teriam completado a obra, quer fosse como *Quinta* e *Sexta Parte* da publicação Hallense, se o editor não estivesse demasiadamente desiludido, quer fosse em Portugal, por determinação da Academia Real das Ciências. Assim, saía melhor ordenada e completa. Custaria, porém, ainda mais anos de vida! (VASCONCELLOS, 1904, p. VII).

Dentre os critérios da edição Michaelina está a preservação das características da escrita dos trovadores galego-portugueses, pois para a alemã, essas particularidades se afiguram relevantes no contexto histórico de produção do *Cancioneiro*. Desse modo, há uma seção, nessa edição primeva, referente à fala dos trovadores e a sua linguagem, em que se desenvolvem considerações sobre o português e o galego-português, tratando-se da conjugação dos verbos, do uso de vogais e semivogais, dentre outros temas relacionados à escritura das cantigas arcaicas em questão. No que diz respeito aos aspectos linguísticos, Vasconcellos (1904) operacionalizou intervenções relativas à escrita do texto, além disso, houve modificações no desenvolvimento de abreviaturas, na separação de “vocábulos conglomerados”, nas mudanças na pontuação das canções e outros tipos de mudanças relativas, por exemplo, ao uso de algumas letras. Como Moreira (2011a) nos faz perceber em seu estudo, quando critica alguns filólogos lachmannianos, nos comentários dos filólogos que editaram os “manuscritos copiados séculos antes de sua apropriação crítica”, não há menção da importância do suporte bibliográfico onde os textos foram publicados, uma vez que o importante é o “texto”, no sentido dos “códigos linguísticos”.

Dessa maneira, no segundo volume da edição crítica do *Cancioneiro da Ajuda*, a filóloga apresenta uma *Resenha Bibliográfica*, na qual, inicialmente, expõe uma descrição do códice que leva a público, seguida de uma análise crítica e cronológica dos escritos daqueles que, anteriormente a ela, se dedicaram à primeira

edição do *Cancioneiro*, feita em 1823 e impressa a pedido de Charles Stuart⁶⁴. O percurso de investigações precedentes à edição michaelina, exaustivamente descrito, evidencia a importância de cada uma das edições anteriormente propostas e dos estudos escrutinados pela filóloga alemã, para a composição de uma das mais importantes edições do *Ajuda*, vinculada à “restituição” das cantigas nele contidas. Tal percurso de investigações foi sumariado por Castro (2004) e por Ramos (2008), como continuação dos estudos críticos, sócio-históricos, paleográficos e filológicos do Manuscrito em questão e reitera a importância de alguns dos preceitos aplicados nessa edição primeva.

É possível notar, ao longo da detalhada revisão bibliográfica, a realização de uma leitura atenta, pela erudita, das contribuições de filólogos e historiadores da literatura portuguesa e pertencentes a outros países, para a recolha de informações que se referem à autoria⁶⁵ das cantigas do manuscrito em questão e também para a produção de comentários às edições anteriores no que se refere à fidelidade aos originais copiados. Dessa maneira, os esforços de estudiosos como D. Carolina estiveram sempre relacionados à escrita dos manuscritos, em detrimento do modo

⁶⁴ De acordo com Ivo Castro (2004): “Charles Stuart (1779-1845) foi um diplomata britânico que participou na reconstrução dos governos peninsulares após as guerras napoleónicas; encarregado de negócios em Madrid (1808) e enviado em Portugal (1810), aqui permaneceu até 1814, tendo sido um dos três membros do Conselho de Regência. Estes encargos não o impediram de se interessar pelo volume que tinha acoplados o *cancioneiro* e o *Nobiliário de D. Pedro* e que ainda repousava no Colégio dos Nobres, enquanto a Academia Real das Ciências se afadigava em ver como o havia de publicar” (CASTRO, 2004, p. 2)

⁶⁵ Como se tem demonstrando nesta tese, a necessidade de se “descobrir” e de se “atribuir” corretamente cada uma das produções poéticas era um dos fundamentos do labor filológico oitocentista. Dessa maneira, Bernandes (2013), ao tratar do modo como a filologia do oitocentos reagiu à aparição das obras de Gil Vicente, afirma que: “A ideia segundo a qual a vida do artista se projeta mecanicamente na respetiva obra, iluminando o seu sentido mas também conferindo-lhe autenticidade, vem do século XV, quando, ainda que muito lenta e indiretamente, o indivíduo começa a manifestar o desejo de ver reconhecidos os seus direitos de criador; mas é evidente que essa ideia só ganha importância decisiva nos séculos XVIII e XIX, estendendo-se até os nossos dias e passando, com mais ou menos dificuldade, por cima de todas as “mortes” do autor, entretanto proclamadas” (BERNANDES, 2013, p. 213-214). O estudioso demonstra ainda como a noção de “originalidade” foi crucial no tipo de inteligibilidade dada à poesia pelos críticos oitocentistas: “Até que ponto era Gil Vicente um autor original? À luz da mentalidade da época, muito convinha que assim fosse. Como é sabido, para os românticos, o maior fator de valorização de um artista era justamente a sua originalidade, entendendo esta como o talento de transformar o que o precedia, destacando-se da tradição anterior” (BERNANDES, 2013, p. 218). Embora o estudioso mencionado apresente, em seu artigo, uma crítica à noção de autoria e conjuntamente à busca de explicações biográficas para as composições poéticas pelos filólogos do século XIX, afirma que um dos problemas fundamentais na obra de Gil Vicente, quando de sua descoberta, era a certificação da “vontade do autor”: “Estávamos perante textos quinhentistas, o que, já de si, representava um problema no que respeitava à história da língua; mas estávamos também perante obras editadas depois da morte do seu autor, sem se saber, ao certo, até que ponto representavam ou não a vontade deste” (BERNANDES, 2013, p. 219).

primeiro de existência oralizada que os caracterizou, embora as características dessa poesia não fossem desconhecidas dos filólogos que as investigaram inicialmente, como afirma Cunha (2004):

‘O texto oral exige uma interpretação, que é também movente’. De uma maneira geral, porém, os estudiosos da lírica trovadoresca, presos à letra dos cancioneiros, tratam-na como uma poesia escrita. A própria advertência – aliás óbvia – que costumam fazer de que nela música e letra estavam interligadas não lhes tem permitido tirar maiores ilações (CUNHA, 2004, p. 77)

Por conseguinte, a primeira problemática de que trata a erudita alemã, nas considerações que acompanham sua edição, é a questão autoral do conjunto de poesias, que gerou, desde cedo, muitas divergências entre os estudiosos, levando-os a modificarem suas posições, conforme novos escritos surgiam. Em contrapartida, as pesquisas zumthorianas permitem uma crítica a essas edições e esboços críticos, produzidos no Oitocentos, que visam a tratar de atribuições autorais de textos manuscritos, como, por exemplo, o *Cancioneiro da Ajuda*, uma vez que o sentido de “autoria”, no século XIX, é distinto daquele vigente ao tempo do circuito de produção, circulação e recepção das cantigas:

[...] pouco lhes importava a questão frequentemente colocada pelos medievalistas dos anos 1900: que distinção fazer entre autor e intérprete? Onde situar um e outro? Nos termos mais banais, a interrogação resumia-se em saber se, quando e como o “jogral” foi, também, poeta. Diversos índices levaram os críticos a responder afirmativamente, tratando-se de tal indivíduo, de tal texto. Seria o caso de vários *fabliaux*, de romances mesmo, como o *Tristam* de Béroul. Esses são exemplos específicos, dos quais não se pode tirar nenhuma conclusão geral- tanto mais que o anonimato da maioria dos textos indica a que ponto a sensibilidade medieval nessas matérias, na ausência de qualquer noção de propriedade intelectual, diferenciava-se da nossa (ZUMTHOR, 1993, p. 70).

Dando continuidade ao estudo da edição michaelina, o surgimento de novas informações multiplicou as considerações a respeito do manuscrito, permitindo a análise de artigos, comentários, notas etc., de muitos autores, pela estudiosa, anteriormente à apresentação do texto crítico. A primeira edição do manuscrito da *Ajuda*, produzida em 1823, é um raro documento, fundamental para a proposta de fixação crítica, no entanto, D. Carolina afirma que o copista cometeu erros no processo de cópia, sendo necessária uma nova publicação que realize as devidas correções, já que o resultado dessa edição não foi satisfatório, pois falhou em relação à fidedignidade, sendo uma edição diplomática. Nesse sentido, os

problemas relacionados à fidelidade e incompletude das edições anteriores justificam a necessidade de uma nova edição que constitua uma base segura de onde partirão os novos pesquisadores.

Em sua recensão bibliográfica, D. Carolina fala da descoberta do códice de número bibliotecário 4803 ou *Cancioneiro Vaticana*, com 1200 poesias galego-portuguesas, cujas cantigas pertencentes a D. Dinis foram publicadas por Caetano Lopes de Moura. Para Vasconcellos (1904), o trabalho de Caetano Lopes de Moura não correspondeu, minimamente, ao ideal desejado de uma edição: a crítica se dirige, em primeiro lugar, à edição como um todo, em seus aspectos gráficos e paleográficos, em seguida, à competência do estudioso para a realização da tarefa.

D. Carolina critica o modo como os primeiros estudiosos do *Ajuda* defenderam a ideia de que as poesias nele contidas foram compostas por um único autor, expondo como o avanço nas investigações e a descoberta das cópias italianas desmistificaram essa ideia. Dentre os estudiosos que, inicialmente, assim pensaram, destaca Adolfo Varnhagen⁶⁶, pelos estudos e pelas edições do manuscrito da *Ajuda* e, sobretudo, do códice *Vaticano*, que foram fundamentais no desenvolvimento de sua edição, bem como na convicção de que havia mais de um autor do conjunto de cantigas. As avaliações produzidas na edição michaelina, não apenas do trabalho do brasileiro mencionado, têm vínculo com o que afirmaram a respeito da atribuição autoral do conjunto de cantigas, pois como anteriormente exposto, a identificação dos autores constituiu um dos objetivos de suas pesquisas para a publicação do *Ajuda*.

⁶⁶ Castro (2004), ao comentar a edição de Varnhagen, afirma que “A sua edição é completa, até um pouco de mais: por erros de cálculo, Varnhagen conta 312 poemas. Persuadido de que todos os poemas são de um mesmo autor, o conde de Barcelos, deduz que a destinatária deles é uma única dama, a infanta D. Maria, filha de Afonso IV e mulher de Afonso XI de Castela e Leão. Em face destas convicções, faz o mesmo que certos editores modernos têm feito: transforma a colecção de poemas em passos de um romance amoroso e reordena-os de forma a baterem mais certamente com as sístoles e diástoles do par apaixonado” (CASTRO, 2004, P. 3). De acordo com o mesmo estudioso a edição de Varnhagen e a descoberta do *Cancioneiro da Vaticana* desmitificaram a ideia da escrita por um único autor, das Cantigas do *Ajuda*: “[...] Mas o contributo mais determinante viria do próprio Varnhagen, que em Madrid estudou uma cópia do cancionero da Vaticana, propriedade de um grande de Espanha, que D. Carolina achava «misterioso», mas hoje sabemos ser o duque de Fernán Nuñez, cuja colecção pertence à Bancroft Library (Berkeley), de onde a moderna designação por que o manuscrito é conhecido. Nesse manuscrito, como explica no seu adendo de 1868 *Novas Páginas de Notas*, Varnhagen reconheceu 50 canções do *Cancioneiro da Ajuda*, atribuídas a diversos poetas: explodia assim a teoria do trovador único e passava a saber-se que os dois cancioneros tinham material em comum, o que Varnhagen viria a corroborar quando em Roma examinou o próprio códice vaticano, de que resultou o seu *Cancioneirinho de Trovas Antigas colligidas de um grande cancionero da Bibliotheca do Vaticano*, Viena, 1870 (2.^a ed. 1872) (CASTRO, 2004, p. 3-4).

À vista disso, Zumthor (1993) afirma que a preocupação com a propriedade autoral de cada uma das canções herdadas de períodos tão distantes, que caracteriza os estudos produzidos nos séculos XIX e XX, por exemplo, se contrapõe ao contexto primeiro de partilha dessas poesias, fundado na “proliferação de variantes”, cuja identificação de autoria, tal como compreendida séculos depois, não constituía uma questão de primeira ordem:

Invocar o anonimato de um texto ou de uma melodia não é constatar a simples ausência de um nome, porém uma ignorância enorme a este respeito. Por isto, a performance jamais é anônima. A ignorância realmente tem duas causas: ou bem a densidade e a opacidade de uma duração, ou ainda a dispersão numérica, quando parece que várias pessoas atualizaram sucessivamente os elementos da obra. Mas não há anonimato absoluto. Certamente o auditório, em geral, não se preocupa com o autor daquilo que ele ouve. Esta indiferença não implica que ele negue sua existência, mesmo que ela seja mítica. Mesmo nas sociedades mais tradicionais, o executante sabe bem que a questão virá cedo ou tarde: de onde foi tirado isto? A questão sempre fará sentido. A exatidão da resposta pouco importa (ZUMTHOR, 1997, p. 223).

Dessa maneira, partindo da “origem” e da “necessidade” de se atribuir apropriadamente cada canção trovadoresca do manuscrito ajudense, a erudita escrutinou os três *cancioneiros* anteriormente mencionados, demonstrando “erros”, no caso das cópias italianas, quanto à fidelidade aos originais e à restituição das cantigas. Nesse caso, por exemplo, a edição diplomática do *Cancioneiro da Vaticana*⁶⁷, de Ernesto Monaci, foi analisada em comparação à edição crítica do mesmo manuscrito, produzida por Teófilo Braga: aquela considerada perfeita em todos os critérios adotados, esta insuficiente na correspondência com o texto que

⁶⁷ Em um outro estudo, D. Carolina demonstra o modo como a descoberta do Pergaminho de Vindel se afigura relevante para a correta leitura e “correção” das lições presentes no *Cancioneiro da Vaticana* e, ao mesmo tempo, como este permite que se perceba possíveis erros na lições daquele, ainda que aquele seja considerado superior pela parte musical e pela descendência direta de um original de Martim Codax: “Colacionei os textos da folha membranacea com os do apógrafo italiano da Vaticana. Os resultados confirmam o que já sabíamos: que a impressão de Ernesto Monaci está feita com admirável esmero; mas que o amanuense de Colocci, por não entender o que escrevia se enganou muitíssimas vezes, exemplificando sem querer o aforismo que *a letra mata e só o espirito vivifica*.”

Ambos os textos derivam evidentemente do mesmo original; os da folha solta, directamente; os do apógrafo em segunda mão. O *Cancioneiro Geral*, de que os últimos saíram, era todavia cuidadosamente feito por um profissional, às ordens de um rei ou filho de rei, conforme expliquei no *Cancioneiro da Ajuda*. Merece portanto toda a confiança.

Compreende-se que, de um lado, da lição do pergaminho se possam deduzir emendas numerosas das deturpações italianas [...] mas que, pelo outro lado a defeituosa copia italiana nos ministre materiaes para a rectificação do rótulo jogralesco, pois nem mesmo este está isento de lapso” (VASCONCELOS, 1915, p. 265/ grifos autorais).

sobreviveu e quanto à reconstituição das cantigas. Em relação aos estudos de Teófilo Braga, como em relação aos demais pesquisadores portugueses e estrangeiros, a erudita alemã se preocupa com as contribuições relativas à autoria das poesias contidas nos manuscritos que colacionou em sua edição e, para além disso, expõe os ‘erros’ cometidos tanto nas leituras de “vidas” de poetas quanto no que se refere às lições de alguns versos.

Prosseguindo com a análise dos autores que estudaram o *Cancioneiro da Ajuda*, para D. Carolina, as inúmeras contribuições críticas permitem formular novas conjecturas sobre o modo de existência primitivo das canções e a respeito do modo como os três *Cancioneiros* se relacionavam quando de sua composição, cujo intuito é explicar, de forma adequada, o problema da multiplicidade de variantes textuais e a origem dos textos antigos. Nesse sentido, a descoberta do *Colocci Brancuti*⁶⁸ teve impacto no que diz respeito à autoria do *Cancioneiro da Ajuda*, com a nomeação de dezessete dos seus autores. Sendo assim, esse é o cenário apresentado pela estudiosa portuguesa como o lugar de onde partiu para realizar a primeira edição do *Cancioneiro da Ajuda*, a partir da confrontação com as cópias italianas, destacando-se a identificação dos autores a partir do manuscrito mencionado.

Em sua longa revisão bibliográfica, a erudita alemã fala ainda das edições de autores individuais precedentes a sua fixação crítica, que auxiliaram no estudo do manuscrito ajudense, destacando os estudos produzidos por Henry Lang⁶⁹,

⁶⁸ Nunes (1973) apresenta importantes considerações a respeito desse manuscrito, ao compará-lo com o manuscrito da *Vaticana*. Assim sendo, o estudioso expõe informações tanto no que se refere a Angelo Colocci quanto ao estado do manuscrito, quando da fatura da cópia: “Houve descuido na enumeração das cantigas, repetindo-se umas vezes os mesmos números, outras colocando-se sob um e mesmo número duas; muitas fôlhas deixaram de ser aproveitadas; a letra provém de várias mãos e tem a forma da em uso nos fins do século XV, fazendo-nos suspeitar que o possuidor do arquétipo ou o interessado na sua reprodução teria talvez encarregado da cópia mais de um indivíduo, que nessa operação não utilizou todo o caderno, sem que o seguinte deixasse de seguir o número que precedia nas fôlhas em branco. Da omissão de várias estrofes, muitas vezes indicadas apenas por iniciais, bem como de aqui ou ali se não ter completado a cópia parece deduzir –se que o original se encontrava já bastante deteriorado. Alguns nomes de autores e rubricas foram postos mais tarde, no século XVI, como mostra a letra diferente e que Monaci diz ser a de A. Colocci (NUNES, 1973, p. 443). Desse modo, ao final do texto citado, que constitui a introdução das “cantigas d’amigo dos trovadores galego-portugueses”, Nunes(1973) apresenta uma síntese em português da biografia de Angelo Colocci, publicada na *Storia della Letteratura italiana* (NUNES, 1973, p. 476-481).

⁶⁹ Nesse sentido, Nobiling (1902) comentou, na *Revista Lusitana*, a edição de Henry Lang, apresentando alguns problemas na fixação da canção de número LIV, embora a considere uma publicação adequada nos demais aspectos. O estudioso afirma que a proposta de Lang para resolver os problemas rítmicos e métricos não os resolveram por completo, sendo, portanto, necessário propor novos meios que produzam os efeitos adequados à estrofe: “O que chama a atenção, nessa lição do texto, é que nos últimos versos de cada estrophe foi preciso intercalar uma, ou mais syllabas (assignaladas por typos italicos) para satisfazer as exigencias, quer do metro, quer do sentido, e que,

sobretudo, a edição das cantigas de D. Denis⁷⁰ em que apresentou, além do “texto reconstituído”, um estudo introdutório sobre a “lirica galaico-portuguesa” e um glossário e expôs importantes considerações sobre a origem das poesias em questão.

O que se depreende da leitura dos textos introdutórios aos dois volumes da edição de Carolina Michaelis⁷¹, nos quais a erudita alemã realizou o cruzamento de informações de vários estudiosos para falar da autenticidade e da autoria das canções, ao mencionar todas as investigações das quais teve notícias e sob as quais se debruçou para realizar contrapontos ou para fundamentar posições críticas, é que constituem uma fonte de autoridade para muitos dos estudiosos que se lhe seguiram. A apropriação do estudo em questão permitiu que muitos pesquisadores tratassem da origem dos “textos”, da autenticidade e dos supostos autores do

apesar das palavras assim introduzidas pelo editor, não desapareceram de todo as dificuldades em nenhuma das estrophes. Quanto ao sentido, não se compreende, na 1ª estrophe a construção da phrase ‘que se de doa d’amor’, sendo igualmente inadmissivel a hypothese de ter o verbo *doer-se* dois complementos, de *mi* e *d’amor*, e a outra de ser de *um* complemento de *d’amor*. Na 3ª estrophe, a palavra *entom*, introduzida para rimar com *nom*, não somente é superflua, mas prejudica o sentido. Quanto ao metro, o ultimo verso da 3ª estrophe se bem que tenha dez syllabas, é evidentemente de estructura differente dos decasyllabos correspondentes das outras estrophes; e o penultimo verso da 2ª tem uma syllaba de menos, como se verifica ao compará-lo com o verso precedente” (NOBILING, 1902, p. 66). Para o estudioso supramencionado, critérios críticos que permitem sanar o problema da estrofe citada podem ser encontrados no *Cancioneiro da Biblioteca da Vaticana*, pois seguindo-se o exemplo de metrificação presente no manuscrito, seria possível obter, “sem emendas”, um texto que parece irreprehensível a todos os respeito” (NOBILING, 1902, p. 67). Esse “texto” é publicado em seguida a esse comentário do estudioso, no periódico mencionado. No entanto, o coordenador da *Revista Lusitana*, Leite de Vasconcellos, apresenta uma nota explicativa ao final do artigo em questão, para demonstrar que as correções expostas por Oskar Nobiling já haviam sido propostas por Carolina Michaelis de Vasconcellos.

⁷⁰ De acordo com Osório (1993), são muitas as cantigas produzidas por D. Dinis cuja temática foi também bastante diversificada. Nesse sentido, quanto ao papel desempenhado pelas produções do rei, afirma que “D. Dinis concebeu a actividade trovadoresca como uma forma de dignificar a corte – em particular a corte régia-, fazendo cultivar e cultivando ele mesmo de forma extensiva um modelo de poesia que as cortes régias acolheram em meados do séc. XIII, já que, numa primeira fase, essa poesia circulara sobretudo por cortes senhoriais. E essa era a tendência, bem patente na ‘pergunta’ e ‘resposta’ que constituem as célebres *Supplicatio* de Guiraut Riquier e *Declaratio* de Afonso X, precisamente sobre a distinção entre *jogral* e *trovador*, que na parte final do séc. XIII parecia assumir maior acuidade (OSÓRIO, 1993, p. 26-27).

⁷¹ Castro conclui a análise da edição crítica de D. Carolina, demonstrando a magnitude do empreendimento e do resultado de reconstituição das cantigas: “no cancioneiro da Ajuda D. Carolina não viu um cimélio a descrever e preservar conservadoramente mas uma peça útil para a reconstituição de edifício maior e mais nobre. Nele, interessou-lhe particularmente descobrir o que lhe terá dado origem e o transcendia. Sendo esses valores que guiavam os filólogos da sua época, não temos que a julgar com os valores de hoje. Mas podemos perguntar, com Maria Ana Ramos, como, depois de introduzir na sua edição, ainda que em apêndice, 157 cantigas que não pertenciam ao Cancioneiro da Ajuda, não lhe ocorreu que ele ficaria muito melhor se se intitulasse *Cancioneiro de Amor galego- português*. E nós ficaríamos muitíssimo melhor, podendo amar sem restrições de qualquer espécie essa obra máxima da nossa erudição histórico-filológica (CASTRO, 2004, p. 9).

conjunto de poesias antigas. Essa edição tem sido citada em diversas investigações sobre os *cancioneiros* medievais a partir da apropriação de noções filológicas que deveriam constituir a história da crítica textual, já que tais estudos possuem características que incorrem na desmaterialização dos “artefatos bibliográficos”, uma vez que a análise produzida incide apenas na inteligência da parte linguística dos manuscritos.

4.4.1. Apropriação de lugares - comuns críticos da edição michaelina

Muitos pesquisadores seguiram preceitos críticos da edição michaelina, sem, no entanto, haver mudança no que diz respeito à função da investigação filológica, assentada na busca pela correta atribuição autoral das cantigas e na restituição de textos originais e, isso, com base em apógrafos. Os fins da atividade crítica e os procedimentos considerados pertinentes, pela primeira filóloga da língua portuguesa, para a publicação impressa do *Cancioneiro* mencionado, portanto, se repetem em investigações as mais diversas.

Os preceitos lachmannianos, tal como instituídos na edição primeva do *Ajuda*, constituíram a base, por exemplo, da edição das cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade⁷², em 1907, por Oskar Nobiling. Assim sendo, a edição em questão parte

⁷² Mongelli (2009a) demonstra a importância da edição de Nobiling (1907) e evidencia o modo como o estudioso parte de uma leitura cuidadosa das edições monumentais de D. Carolina, para produzir a “restituição” das cantigas de Guilhade. A estudiosa mencionada expõe algumas informações biográficas e a respeito dos estudos críticos por ele empreendidos: “tendo nascido em Hamburgo (Alemanha) em 1865, veio para o Brasil em 1889, portanto aos 24 anos; considerando-se que morreu precocemente aos 47 (1912), na mesma cidade onde nasceu e para onde fora em busca de cura da doença fatal, temos que os outros 23 anos passou-os entre Brasil e Alemanha, mais aqui que lá, em meio ao nascimento dos quatro filhos e à defesa de seu Doutorado em 1907, na Universidade de Bonn, justamente sobre as canções do trovador Joan Garcia de Guilhade, pesquisa que o tornaria conhecido entre a *intelligentzia* coetânea. Segundo Yara Frateschi na “Introdução”, a “vida pública” de Nobiling durou ‘apenas 9 anos: de 1902 a 1911’. Deste período de sua atuação, importante para a gênese dos estudos críticos (linguísticos, filológicos, historiográficos, ecdóticos, paleográficos) acerca do Trovadorismo galego-português, o leitor encontra na obra em exame dois vivíssimos e saborosos testemunhos: 1) o fecundo diálogo, direto ou indireto, que ele travou com investigadores do porte de Gonçalves Viana e José Leite de Vasconcelos (as cartas trocadas com este estão em “Apêndice”), de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Cornu, Gustavo Meyer, Henry Lang, F. Diez e tantos outros, nacionais e estrangeiros, o que nos permite acompanhar, com bastante ‘realismo’, as imensas dúvidas que ocorreram a todos, naqueles primórdios, sobre as ‘lições’ mais adequadas para restituir os poemas freqüentemente danificados dos três *cancioneiros* que nos chegaram com a produção dos trovadores galego-portugueses (*Cancioneiro da Ajuda*, *Cancioneiro da Vaticana*, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*). O que é hoje quesito muitas vezes ultrapassado, obstáculo resolvido, tinha então o atrativo e o desafio da incógnita e da descoberta. 2). Se esse percurso era difícil mesmo para aqueles que, na Europa, dispunham de farto material de pesquisa, imagine-se para Nobiling, que a cada página de seus ensaios se queixa da precariedade numérica das fontes de que podia dispor e solicita aos colegas, quase como um pedido de ‘socorro’, que lhe enviem notícias e livros, pois as novidades chegam tardiamente ou nunca chegam ao Brasil (MONGELLI, 2009a, p. 153-154)

de noções como a de “individualidade do poeta”, para se avaliar a correta atribuição de cada uma das cantigas:

[...] É nas cantigas d’amigo que Guilhade revela toda a sua originalidade: ostenta uma vaidade ingenua (nº 20, 21, 27) e logo depois trata sua própria pessoa e seu amor com fina ironia ou franco desprezo (nºs 25, 26, 29, 30, 32, 34, 36); dá vida e individualidade às donzellas que falam nas suas cantigas, emprestando-lhe ora uma melancholia humilde, ou altiva e desdenhosa (nºs 22, 23, 17) ora um optimismo encantador (nº 18), ora uma ternura meiga (nºs 16, 23), ora um espirito folgazão (nºs 25, 29), uma virtude esquiva ou ingenua (nºs 19, 21, 31) [...] (NOBILING, 1907, p. 3).

Nesse caso, poesia e vida do autor são vinculadas, no texto introdutório da edição, a partir de informações subministradas na edição de Carolina Michaelis:

Nas duas *tenções* que possuímos de Guilhade, é elle proprio o aggressor, e o aggreddido o jogral Lourenço, que, conforme se conclue da segunda dellas (nº 38), estava ao seu serviço, cantando e acompanhando as suas cantigas e recebendo, a trôco disso, o sustento. Impossível é dizer hoje se eram justificadas as queixas que ahi trocam o amo e o criado. A censura que Guilhade dirige ao jogral (v. 750) por fazer mal sua parte da tenção, refere-se, como observa C. Michaelis, á infração da regra que prescrevia a correspondencia das rimas [...] (NOBILING, 1907, p. 4).

No glossário da edição do *Ajuda*, publicado em 1920, Michaelis de Vasconcellos vai demonstrar a importância das edições e dos estudos de Oskar Nobiling para o empreendimento sobre esse *Cancioneiro*, lamentando ao mesmo tempo a sua morte.

Joaquim José Nunes se dedicou ao estudo e edição das cantigas trovadorescas de amor e de amigo a partir das contribuições da erudita alemã. A proposta interpretativa das cantigas de amigo, por exemplo, se pauta na busca por informações biográficas e autobiográficas supostamente presentes nos versos atribuídos a cada trovador. Como evidencia a seção intitulada “notas autobiográficas, colhidas nas suas cantigas, de alguns, e biográficas dos restantes trovadores galego-portugueses que entram nesta colecção”, Nunes (1973) compreende as cantigas como confissões dos trovadores, constituintes, portanto, do “vivido” de cada um ou como um meio para recompor os dados da vida de outros. Dessa maneira, os poemas constituem uma fonte de dados sobre a vida e permitem constituir uma biografia. Na metodologia utilizada para dar inteligibilidade às cantigas

e para expor o modo como compreende a produção e a partilha dessa poesia, afirma que:

Da comparação entre o que se sabe da vida de alguns trovadores galego – portugueses e os seus cantares vê-se que êles por vezes aí se referiam às suas próprias pessoas. É o que vou mostrar, começando, pelos conhecidos e tomando por base apenas as cantigas de amigo, pelos mesmos compostas (NUNES, 1973, p. 165).

A finalidade das cantigas de amigo é evidenciar uma relação com o vivido, como afirma o estudioso, ao descrever os objetivos da análise das poesias a partir de seus supostos autores: “prossequindo no mesmo caminho, passarei a procurar traços autobiográficos dos seus autores nas cantigas que alguns compuseram, deixando para o fim aqueles que nelas nenhuns elementos nos subministram a tal respeito” (NUNES, 1973, P. 176). No texto introdutório de sua edição, especificamente na seção mencionada, sobre a recolha de dados biográficos das cantigas, abunda exemplos do modo como o estudioso deduz de cada verso os passos dados pelos trovadores e os acontecimentos que, supostamente, explicam a escrita de uma ou outra cantiga. Pode-se constatar o procedimento metodológico adotado, por exemplo, na exposição a respeito de João de Guilhade:

[...] vejamos o que de particular sobre a sua vida podemos respingar nas suas cantigas. Nas amigo, as de n^{os} CVXXVI e CLXXXVII, afirma-se cavaleiro e perito no jôgo do bafordo; por outras sabemos que estivera *en cas d’elrei*, onde havia feito alardo de uma prenda (uma cinta) com que o presenteara a sua dama (CLXXX), que compunha trovas em honra da mulher amada e costumava tomar parte em lides, nas quais, como trovador precedente, invocava o nome dela, provavelmente no mais aceso de refrega (CLXXXVI), e de uma das de amor, n.º 236 de C. A., depreende-se que residia ou residiu por algum tempo perto de Barcelos de Faria. Ainda no n.º CXC daquelas revela conhecimento directo de literatura francesa, na citação que faz de duas personagens, consideradas como modelos de finos amantes, Brancafrol e Flôres, cujos nomes D. Denis insere também numa das suas trovas de amor, a n.º 115 de C.V. (NUNES, 1973, p. 208-210/ grifos autorais).

Um outro estudo, que ilustra a apropriação de conceitos e procedimentos metodológicos da dita edição, é a antologia da lírica galego- portuguesa, publicada por Gonçalves & Ramos (1992), uma vez que parte do pressuposto de que a identificação de autores de cada uma das cantigas e a fixação de lições que estejam mais próximas do original são primordiais para o entendimento das canções. Para as estudosas em questão, “a escolha de um texto de autoria e cronologia incertas

como primeiro da antologia, insere-se, aliás, numa perspectiva ‘pedagógica’, obedecendo à intenção de alertar o leitor não especialista para uma série de problemas suscitados pelo estudo da poesia lírica galego portuguesa” (GONÇALVES & RAMOS, 1992, p. 18). Desse modo, conceitos lachmannianos do fazer filológico, como a noção de arquétipo a ser “restituído”, dirigem a importante publicação, já em sua quarta edição. Um exemplo da circularidade dos estudos sobre o *Manuscrito da Ajuda*, nesse caso, aparece no tópico “as relações de B e V com A e o problema do *arquétipo*”, onde se afirma que

[...] não existe ainda unanimidade acerca de questões fundamentais postas pela transmissão da nossa lírica medieval. Sobre estes problemas e sobre história da cada um dos testemunhos, a sua estrutura e características próprias – cujo conhecimento é pressuposto para a restituição crítica dos textos – pode o leitor interessado consultar a bibliografia específica citada neste capítulo, a qual, naturalmente, remete, não raras vezes, para a grande *summa* de Carolina Michaëlis (o vol. II da sua ed. Do *Cancioneiro da Ajuda*). (GONÇALVES & RAMOS, 1992, p. 35).

A matriz oitocentista é seguida nos procedimentos metodológicos utilizados para a edição e publicação de algumas das cantigas consideradas representativas do que foi a lírica galego portuguesa, o que implica a seleção de edições consideradas confiáveis em relação à “restituição das cantigas”:

O texto das cantigas aqui recolhidas deriva das edições críticas disponíveis, com as intervenções julgadas oportunas e sempre suficientemente justificadas. Preferi as edições de cancioneros individuais, quando a restituição textual operada pelos editores representava significativa melhoria em relação às grandes edições por géneros. Em presença de divergências entre os editores escolhi a leitura que considerei mais convincente, propondo, algumas vezes, soluções que, mesmo não sendo eventualmente definitivas, poderão talvez ser úteis para a restituição da lição originária (GONÇALVES & RAMOS, 1992, p.121-122).

Já em seu estudo, Cunha (2004) corrobora a conjectura exposta por D. Carolina de que haveria um *Cancioneiro Geral*⁷³ anterior, que contemplaria as cantigas presentes no CA, CV e no CBN. Embora esse estudioso tenha se dedicado a expor a importância da noção de *movência* e de oralidade para as canções que

⁷³ ⁷³ Mendes dos Remédios (1914), ao compor uma história da literatura portuguesa, especificamente na parte em que trata dos trovadores e dos *Cancioneiros* e sua “origem”, corrobora a afirmação de D. Carolina a esse respeito: “Se todas as poesias dos nossos trovadores existissem, elas, juntas às que possuímos, formariam organizadas e dispostas um grande *Cancioneiro geral galaico-português*, que se podia tripartir em:

I — *Cancioneiro de Amor*.

II — *Livro de cantares de amigo ou Livro das Donas*.

III — *Cancioneiro de Burlas* (MENDES DOS REMÉDIOS, 1914, p. 31)

foram herdadas em manuscritos, o núcleo de sua investigação é a noção de origem e de reconstituição dos textos:

A tradição manuscrita da poesia dos trovadores galego – portugueses é, porém, muito pobre em número de códices, sendo que dois deles, o *CBN* e o *CV*, derivam provavelmente de um mesmo antígrafo, donde serem em geral mínimas as divergências que apresentam nos textos comuns. O *CA* distingue-se dos códices italianos quanto a certos aspectos gráficos, particularmente no que se refere à transcrição das palatais [λ] e [ŋ], mas deles também não se estrema de modo sensível quanto à forma poético – linguística (CUNHA, 2004, p.79).

O estudioso mencionado, desse modo, corrobora a afirmação michaelina de que uma edição das poesias galego-portuguesas deve se pautar na aproximação máxima com o original, sendo relevante a análise das condições e possibilidades de se reconstruir um *Cancioneiro Geral* que conteria as poesias presentes nos manuscrito da *Ajuda*, da *Vaticana* e da *Biblioteca Nacional*. Para o estudioso citado, “a forma adequada para a edição de códices desta natureza é a fac-similar, que nos apresenta o livro medieval em sua concreta realidade” (CUNHA, 2004, p.81). Entretanto, sabe-se que uma preferência dos filólogos tradicionais pelas edições fac-similares se justifica pela ideia de que o nível de interpretação seria menor em relação ao de uma “edição crítica”, sendo que os requisitos para a produção de uma edição como esta são maiores e, conseqüentemente, com uma edição como aquela se chegaria supostamente a um texto mais próximo do que teria sido o “original” (MOREIRA, 2011a).

De igual modo, Leite de Vasconcellos (1929), que acompanhou o processo de estudos que deu origem ao *CA* de D. Carolina, como se evidencia em inúmeras correspondências trocadas com a erudita alemã, tratou da história e das funções da filologia a partir de lugares - comuns presentes na edição michaelina. Segundo ele, a edição crítica e definitiva deve preceder quaisquer teorias que viessem a elucidar os manuscritos herdados do Medievo, sendo que esse tipo de edição é a condição essencial para que outros estudiosos possam se debruçar sobre o artefato antigo. Tal compreensão do trabalho filológico torna-se clara no texto que escreveu quando da aquisição do *Colocci Brancuti* pela biblioteca de Lisboa, uma vez que destaca a relevância do manuscrito em questão na edição do *Cancioneiro da Ajuda*, produzida por D. Carolina Michaëlis e o modo como a aquisição é fundamental numa posterior edição crítica do *Cancioneiro da Vaticana*, partindo-se da comparação dos manuscritos, para que se possa compreender as poesias neles contidas:

Embora, como disse, a parte especial esteja publicada, e a outra parte conheçamos pelos restantes Cancioneiros, não pode fazer-se uma edição crítica do C. Vaticano, sem se examinarem as variantes que existem no códice agora adquirido. A parte comum ao Cancioneiro da Ajuda foi já, nesse sentido, aproveitada pela S.^{ra} D. Carolina Michaëlis. As pessoas que tratam das literaturas perfuntoriamente, ou apenas consideram nelas o lado estético, sintético, social, psicológico, dão geralmente pouca atenção ao lado filológico, isto é, ao da exactidão formal do texto; mas é evidente que sem o texto apurado, ou crítico, em sentido filológico, mal podem construir-se teorias, e as que assim se constroem, ficam às vezes muito temerárias, para não dizer que se tornam inúteis [...] (VASCONCELLOS, 1929, p. 1134).

Para tornar clara a importância de que uma edição crítica seja precedente às conclusões sobre quaisquer tradições textuais, o filólogo português menciona os equívocos cometidos nas interpretações dos manuscritos antigos relacionados ao termo “d’elle dino” / “de ledino”, erro de leitura cometido por Teófilo Braga, que levou muitos estudiosos a investigarem um gênero que supostamente não existiu, no intuito de atestar como esse tipo de edição dos manuscritos antigos pode evitar certas conjecturas e afirmações errôneas, já que a fixação do “texto definitivo” assegura a “fidelidade” dos materiais de onde partem.

Para ele, o mais importante em um método filológico é a “restituição do texto”, que exige de cada editor muito conhecimento da língua, para que o seu trabalho satisfaça a crítica e esteja de acordo com o conjunto de “textos” com o qual trabalha e para que os pesquisadores futuros tenham condições de propor com segurança novos estudos:

Um dos caracteres que distinguem o método da moderna Filologia românica é exactamente o da apurada ou crítica restituição dos textos. Não se empreende hoje uma edição séria, em parte alguma do mundo, que não obedeça àquele princípio; ela requer habitualmente muito saber e muito acume de espírito (VASCONCELLOS, 1929, p. 1135).

Dessa maneira, para a produção de leituras acuradas e para que se consiga a completa restituição do *Cancioneiro da Vaticana*, a presença do *Colocci Bracuti*, na Biblioteca de Lisboa, é fundamental no estudo das lições não apenas desse códice, pois os contatos mantidos e os esforços para que o manuscrito chegasse a Portugal, se deve também ao fato de representar o “original perdido”:

Á facilidade que os estudiosos têm agora de consultar numa biblioteca pública o notabilismo códice, e de cotejarem as suas lições com as do Cancioneiro da Vaticana e da Ajuda, para

melhor apuramento do texto dêstes e assim publicar criticamente um conjunto de poesias que tanta luz derramam na apreciação da nossa literatura medieval, do nosso carácter, e da nossa vida e história antigas, acresce o ser único esse códice, e representar o original português perdido. Por tôdas as razões é uma riqueza bibliográfica: e assim se explica que fôsse cobiçado por outras bibliotecas antes de chegar à nossa. No que deixo exposto, falei sòmente do Cancioneiro em si, e não do tratado de Poética que lhe anda anexo. Êste, na sua especialidade, tem significação quási igual à daquele; digo 'quási', porque já foi publicado criticamente. Contudo, qualquer manuscrito, além do valor sentimental, moral, histórico, que o possuidor lhe atribue, conserva sempre, pôsto-que vindo a lume, algum valor literário, instrínseco, pois a todo o tempo se necessita verificar nêle uma lição duvidosa, confirmar uma conjectura, colher, em suma, um fruto científico (VASCONCELLOS, 1929, p. 1135).

De forma semelhante, Castro (2004) produziu uma cronologia histórica das edições do *Ajuda* e fez importantes considerações a respeito das tradições galego-portuguesas. De acordo com o estudioso, a edição primeva do *Ajuda* é fundamental no que se refere às “origens” dessa poesia, assim como no estudo da pertença autoral de cada uma das cantigas dos trovadores. Já Ramos (2008) parte da edição de D. Carolina para tratar a “escrita” do dito *Cancioneiro*, concebendo-a como uma “autêntica reconstituição lachmanniana” (RAMOS, 2008, p. 3) das cantigas, primordial nos estudos a respeito dos trovadores e jograis e no estabelecimento das cantigas pertencentes a cada um deles:

[...] O *Cancioneiro da Ajuda* não poderá, enquanto tal, caracterizar-se nunca como um *bon manuscrit*, mesmo na *mouvance* de uma tradição lírica complexa. Pelo contrário. O recurso a potentes instrumentos de análise para a fenomenologia codicológica e para o *modus operandi* da reprodução textual em um único *Cancioneiro* tende, aqui, muito mais para a busca do *profiling* de uma diacronia e de um diassistema textual sob bases neolachmannianas no estudo da variantística e na acurada descrição crítica do zelo ou da displicência formal. Uma ampla *recensio* e uma ampla *interpretatio*, que confortará ou não o recurso último à *emendatio*, se temos presente a constatação de *recensio aperta* em alguns casos (RAMOS, 2008, p. 21/ grifos autorais).

A pesquisa em questão expõe uma quantidade significativa de dados a respeito tanto da escrita, letra e materiais utilizados para a inscrição do *Cancioneiro*, quanto do suporte material e sua historicidade, no entanto, o estudo desses aspectos está ligado à ideia de arquétipo e de construção de *stemmata codicum* que possam elucidar questões originais do *Cancioneiro ajudense*.

Os preceitos lachmannianos que definem a função dos estudos crítico-textuais foram também seguidos por Mongelli (2008) que, ao tratar do estado dos *cancioneiros* dos trovadores do Medievo, se apropria dos lugares-comuns da filologia, fundados por estudiosos como D. Carolina, ao afirmar que:

É possível verificar o grave problema que representa para os pesquisadores o “estabelecimento do texto”, com ‘lições’ tão divergentes entre si e às vezes tão desviadas dos originais, que se corre o risco de arquitetar uma interpretação baseada em falácias ou em comprometedores ‘desvios’ dos códices (MONGELLI, 2008, p. 2).

Conforme essa perspectiva filológica, a questão das “origens” da poesia galego-portuguesa é primacial, sendo indispensáveis os esforços de alguns estudiosos para a reconstituição do arquétipo do conjunto de poesias anteriormente mencionado, embora haja muitas dificuldades para a realização de tal tarefa:

[...] Em face da escassez e do estado precário dela [lírica galego-portuguesa], é de supor que os trabalhos de crítica textual – codicológicos, paleográficos, ecdóticos, filológicos – são o ponto de partida, de que tudo o mais depende. Sendo poesia, ou seja, linguagem condensada, cifrada (‘misteriosa’, como dissemos), com ênfase nos timbres, nas sonoridades fonéticas, na silabação acentual, na rima e na métrica, na carga semântica simbólica, a precisão – pelo menos aproximada – na reconstituição do texto, que sobrevive do detalhe, é fundamental. Investigadores portugueses (como Elsa Gonçalves, Maria Ana Ramos e António Resende de Oliveira), galegos (como Mercedes Brea e José Luis Rodriguez), espanhóis (como Carlos Alvar e Vicenç Beltrán) e italianos (como Giuseppe Tavani, Anna Ferrari, Valeria Bertolucci Pizzorusso), para ficarmos apenas em alguns nomes recentes, não têm poupado esforços, hipóteses e conjecturas para tentar restaurar, com relativa fidedignidade, um (ou mais de um) eventual arquétipo perdido, em exaustiva *colatio* textual (MONGELLI, 2009b, p. 91-92).

Assim, muitos estudos filológicos que trataram das cantigas dos trovadores e jograis podem ser reunidos sob o denominador comum da naturalização de conceitos e procedimentos críticos. Essas investigações se pautam na noção de “origem” e em uma intervenção que se assenta na necessidade de se “restituir” às cantigas sua originalidade, livrando-as das diversas interferências de que foram alvo no processo de transmissão e compartilhamento e, conjuntamente, na busca por atribuições corretas das produções que nos chegaram em manuscritos, aos seus devidos autores, como comprovam alguns exemplos aqui apresentados.

Assim, tendo em vista o impacto da edição de D. Carolina no estudo das cantigas em galego-português, seria conveniente aos novos estudos nortear as análises crítico-textuais, sobre materiais que estão temporalmente muito distantes,

pelas práticas e usos que ratificam a importância de se “compilar poemas e organizá-los e dispô-los no interior de códices poéticos nos séculos medievais” (MOREIRA, 2011a, p. 298).

4.5.A composição de biografias dos trovadores e personagens do *Cancioneiro de Resende*: os estudos de Anselmo Braamcamp Freire

No estudo aqui proposto, as investigações de Braamcamp Freire⁷⁴ (1907) sobre a “gente do Cancioneiro” se afiguram de fundamental importância, pelo intuito de compor uma história portuguesa a partir de supostos dados biográficos e autobiográficos presentes nos poemas que figuram no *Cancioneiro de Resende*. O estudioso visa a expor informações da realidade histórica a partir do suposto “vivido” que o *Cancioneiro de Resende*⁷⁵ faria representar, com o intuito de contribuir na

⁷⁴ Tavares (2012) produziu um estudo em que trata da biografia de Anselmo Braamcamp Freire e expõe considerações sobre as contribuições do historiador em questão, apresentando os acontecimentos por ela considerados os mais importantes de sua vida: “A instrução de Braamcamp Freire abarcava vastos e diversos conhecimentos, de história e de literatura; paleografia; diplomática; genealogia; nobiliarquia; arqueologia. Todo um vasto leque de saberes que faziam dele um homem cultíssimo, um erudito (TAVARES, 2012). Assim sendo, Braamcamp Freire se tornou dos maiores “genealogistas” de sua época: “Historiador de apreço, com dezenas de livros publicados, há quem o considere o maior genealogista do séc. XIX, ou, até, o maior de todos, como diz Bívar Guerra: “Foi este homem que, não querendo ser genealogista, acabou por ser o maior de todos.” Ainda hoje, para o estudo desta matéria e para os investigadores medievalistas, se torna imprescindível a consulta de *Brasões da Sala de Sintra* (1899), *As sepulturas do Espinheiro* (1901) e *Crítica e História - Estudos* (1910)” (TAVARES, 2012, p. 5/ grifos autorais).

⁷⁵ Muitos estudiosos se dedicaram a descrever as poesias contidas na compilação resendiana e o modo como foram organizadas e distribuídas no impresso em questão. Leoni (1872) afirma que: “De outros muitos poetas d’aquelle tempo se –incontram composições no *Cancioneiro Geral*, que colligiui o referido Garcia de Resende, e que constam de trovas e versos de varios gêneros; taes como: amorosos, facetos e satyricos. – Estes últimos, não obstante haverem perdido muito de seo primitivo sal, por se –ignorarem hoje as allusões que contêem, sam ainda bastante chistosos (LEONI, 1872, p. 37). Já Rodrigues Lapa (1973) explica da seguinte maneira a recolha de poesias produzida por Resende: “Um homem do tempo de D. João II e de D. Manuel, o prendado e rotundo Garcia de Resende, teve a feliz ideia de reunir, entre nós, nos princípios do século XV, um Cancioneiro poético, que inserisse toda a produção das últimas décadas. Era moda da época, sobretudo em Espanha formar cancioneiros. A volumosa compilação saiu publicada em 1516, com o nome de Cancioneiro Geral. No prefácio, bem curioso, Garcia de Resende dá conta ao príncipe dos intuitos da obra. Aí lhe sinala o facto, corrente e escandaloso, de que a grande gesta dos portugueses se encontrava sem divulgação, por falta de bons espíritos que a celebrassem. A sua compilação feita apenas de ‘cousas de folgar e gentilezas’ ia talvez ter um mérito: preparar o gosto literário, ‘para que se trouxessem à memória os grandes feitos, nos quais ele não era digno de meter a mão’ (LAPA, 1973, p. 8). Dando continuidade aos autores que trataram da compilação de Resende, Franco (2009) afirma que a compilação resendiana imita modelos castelhanos: “A ordem dos textos compilados é reveladora desta mecânica da poesia lírica portuguesa que era neste momento a glosa de modelos castelhanos: primeiro a glosa de Manrique, depois a glosa da cantiga de Ferreira, Congojas tristes cuidados, como terceira composição, a emblemática Comigo me desavim, impressa no alto da coluna do meio” (FRANCO, 2009, p. 38).

escrita da história literária que constituiria a própria história da origem da nação portuguesa. O artigo, publicado na *Revista Lusitana*, consiste na exposição de dados biográficos de alguns dos trovadores, intercalados com “dados” de personagens, que geralmente foram alvo de trovas por aqueles e se justifica pela falta de estudos profundos sobre a história de Portugal, deficiência que aparece, sobretudo, na literatura.

Nesse sentido, a possibilidade do conhecimento da realidade histórica, ou seja, da vida e da cultura de subjetividades da corte, a partir das poesias que o *Cancioneiro de Resende* representa em suas páginas, é o ponto de partida do estudioso. A proposta apresentada é de uma investigação de cunho biográfico em três capítulos sucessivos, publicados em volumes do dito periódico e se torna relevante nesta discussão, pelo fato de, ainda hoje, os editores “críticos” partirem da coleta de informações biográficas ou autobiográficas, em estudos como esse, para decidirem entre as lições representantes da vontade do autor. O artigo é importante também, nesta proposta de legibilidade, porque a perspectiva adotada para demonstração do vivido dos personagens presentes no *Cancioneiro* implica uma separação entre a parte histórica e a parte literária dos poemas, o que, conforme estudos historiográficos sobre essa poesia antiga, contradiz o próprio modo de existência das mesmas, uma vez que tais materiais deveriam ser entendidos em sua totalidade de códigos linguísticos e bibliográficos (Moreira, 2011a) e demais características literárias e retóricas, que os compõem. Essa série de textos do filólogo lusitano se filia a uma perspectiva, presente no século XIX, pautada na ideia organicista e biológica em que o estudo da literatura se vincula à busca pelas origens.

Um *Cancioneiro* como o de *Resende*, conforme os estudos empreendidos por Moreira (2011a), impresso em 1516⁷⁶, é um tipo de publicação que aparece em meio a um outro tipo de compartilhamento da poesia, muito mais preponderante, a manuscrita. O contexto histórico inicial de publicações das poesias líricas, segundo

⁷⁶ Hue (2017) discute as possibilidades de ter havido mais impressões do dito *Cancioneiro*, realizadas a pedido do compilador: “Sabendo-se que existem vários estados da edição de 1516 (RIBEIRO, 2012), ou seja, diferentes exemplares com o mesmo ano de publicação, podemos aventar, a partir da leitura do alvará escrito em 1536, que Garcia de Resende poderia ter mandado imprimir outras tiragens do *Cancioneiro*, que ainda estaria sendo lido e vendido 20 anos depois da sua publicação, e que os direitos de autor contemplados no alvará atendiam a um pedido seu, visando proteger sua obra de edições outras, não supervisionadas ou ordenadas por ele, o que revelaria uma demanda por tal obra” (HUE, 2017, p. 30-31).

também Hue (2017), evidencia a coexistência de manuscritos e impressos, já que a maneira como o compilador reúne as poesias e as organiza para a impressão segue um *modus operandi* em tudo semelhante ao trabalho para a produção de um livro de mão.

Assim sendo, há problemas críticos na “gente do Cancioneiro”, pelo fato de o estudioso unir poesia e suposto vivido na composição de uma história da corte portuguesa, para contribuir com a história pátria. O estudo se justifica, nesse caso, pelo reconhecimento de que a história portuguesa não está ainda consolidada:

‘A historia de Portugal está quase toda por fazer. Depois de Herculano, que infelizmente parou tão cedo, os historiadores que teem apparecido são pessoas que no Archivo Nacional só de nome se conhecem; pois quem não recorrer aos documentos, ou não se aproveitar dos trabalhos feitos sobre taes bases, nunca ha de escrever a história d’este povo’ (FREIRE, 1907, p. 262).

Sabe-se que as interpretações oitocentistas de partes preliminares e, muita vez, do códice inteiro, assim como dos primeiros impressos, foram frequentemente fundadas na recomposição de sucessos de grandes personagens da literatura, tornando-se a biografia dos autores uma memória do “vivido” de cada poeta. Moreira (2011a) afirma que a “vida” de Gregório de Mattos e Guerra, por exemplo, foi entendida como o “vivido” e como meio de identificação da personalidade nacional do poeta, no século XIX, expondo as incoerências dessa interpretação.

Para o entedimento da interpretação de Braamcamp Freire das cantigas do *Cancioneiro* resendiano, as palavras de Moreira (2011a), sobre a discrepância temporal entre “a produção dos poemas atribuídos a Gregório de Matos e Guerra” e a “sua compilação e textualização” que resulta em um “discurso fora do ato que a produziu” (MOREIRA, 2011a, p.340) são fundamentais, pois o estudioso oitocentista, cujo artigo se objetiva discutir, se apropria de materiais, impressos em 1516, que tiveram, anteriormente, um modo de existência diferenciado em sua partilha social, para composição de biografias de trovadores e personagens, considerando essa poesia parte da realidade histórica.

O pesquisador lusitano procede de modo semelhante ao descrito por Moreira (2011a) em relação à biografia produzida por Manuel Pereira Rabelo para Gregório de Matos e Guerra: “Os próprios poemas são inseridos na Vida com o objetivo de estabelecer uma relação de verossimilhança entre os discursos ‘biográfico’ e poético” (MOREIRA, 2011a, p. 340). Diferencia-se a biografia de

Gregório de Matos das vidas apresentadas por Braamcamp Freire, pelo fato de aquela constituir um “retrato biográfico encomiástico” (MOREIRA, 2011a, p. 341), ao passo que estas constituem investigações de dados os mais variados para a composição de biografias que farão parte de uma história da literatura como história geral portuguesa.

Cunha (2002), por meio do análise do papel desenvolvido por Teófilo Braga na construção do discurso de uma literatura representativa da nacionalidade portuguesa, evidencia a função que as biografias desenvolviam na composição de uma história literária como história da pátria lusa, tal como se depreende da investigação do manuscrito resendiano em questão:

[...] a articulação entre a motivação identitária referida e esta concepção organicista faz com que a história literária aplique à nação o método biográfico, estudando pela literatura ‘as biographies dos indivíduos collectivos’ que são as nações (Herculano, 1881[1842]: 125). A história literária estava assim presa à concepção da literatura como ‘documento’. Os textos literários eram lidos como ‘documentos’ da biografia espiritual da nação, e por eles era possível estabelecer uma fenomenologia do ‘espírito’ ou da ‘raça’ nacional (CUNHA, 2002,p. 187).

A perspectiva genealógica, de unir dados da vida dos poetas aos documentos históricos, segue uma inteligibilidade dada às poesias, que as tornam provas históricas da realidade vivida:

Para o estudo da sociedade portuguêsã dos fins do século XV e principios do seguinte, temos porem uma preciosissima compilação de dados no *Cancioneiro* de Garcia de Resende, monumento de indiscutivel valia para apreciação dos usos e costumes do tempo, quando ella seja guiada por critica documental cuidadosamente enunciada [...] (FREIRE, 1910, p. IV).

O estudo das vidas figuradas no *Resende* não implica uma análise do material apropriado em sua totalidade, mas a fragmentação entre uma parte “histórica” e a outra “propriamente literária”, que o estudioso crê serem completamente dissociadas, sendo, pois, possível tratar apenas da primeira, dada a pouca “competência” (FREIRE, 1907, p. 264) para tratar da segunda, a literária. As produções poéticas impressas fornecem dados importantes na composição da biografia de membros da corte e os nomes de famílias e personagens, presentes nos poemas, podem indiciar importantes “acontecimentos históricos” que, unidos aos “documentos”, permitirão a escrita da história:

É certo estar a biographia dos poetas do *Cancioneiro* muito mal averiguada, e portanto ser quasi desconhecida, ou, o que é peor,

aparecer ás vezes inexacta; é certo também que as personagens e factos históricos, a que os versos muitas vezes se referem, carecem de investigação documental feita com ponderação e critério (FREIRE, 1907, p. 264).

Desse modo, as considerações em questão se baseiam na possibilidade de utilização de um método para se remontar a importantes “fatos históricos”, a partir do estudo de cada um dos poetas presentes no texto antigo, que permite intercalar um esboço de biografia dos trovadores e outro de um dos personagens. Na ordem alfabética de poetas e personagens, as considerações unem versos, estrofes e documentos históricos. Inicia-se a história da corte portuguesa a partir do suposto vivido de Affonso de Aboim: exposição dos relatos biográficos desse poeta, com base em registros históricos, apresentados em nota de rodapé, do nome Aboim e as dificuldades referentes a esse nome, pois há registro de mais de um poeta assim chamado.

Em seguida a Aboim, há informações sobre a “vida” de D. Leonor de Mascarenhas⁷⁷, cuja composição segue os princípios anteriormente mencionados, unindo documentos históricos e dados retirados de versos que lhe foram dirigidos e figuram no manuscrito mencionado. Compõe-se também a “vida” do trovador D. Álvaro de Abranches, com junção de dados recolhidos em cartas e outros registros históricos portugueses e das próprias poesias, o que ocorre também em relação à Beatriz de Sá. Dessa maneira, trovas e argumentos históricos corroboram para composição de biografias em que estão imbricados os personagens, os poetas, e alguns acontecimentos registrados em fontes históricas:

As trovas em louvor de D. Beatriz de Sá, a ella dirigidas por Simão de Sousa e vários outros poetas, e entre elles D. Alvaro de Abranches, são anteriores a 1513 com certeza, e com todas as probabilidades a 1509. Neste anno D. João Lobo, um dos poetas, casou-se com D. Antonia Coutinho, e elle nas trovas a D. Beatriz confessa-se apaixonado por uma Ataide; mas, quando isto não seja argumento sufficiente, posteriores a 1513 não são as trovas, porque neste anno morreu D. João Lobo. E não cause duvida o encontrar-se entre os poetas o Capitão da Ilha, porque este não é, como alguns teem supposto, o segundo João Gonçalves, capitão da ilha da Madeira, que morreu em 1501 com oitenta e sete annos; é seu neto do mesmo nome, que só veio a ser capitão muito depois da impressão do *Cancioneiro*, mas a quem já davam o titulo porque exercera algumas vezes a capitania pelo pae. E para tirar todas as duvidas lá o designa expressamente Resende, no fim da col. 4.^a da

⁷⁷ Sá (2009) trata de algumas “descobertas” a respeito da vida de D. Leonor, como os problemas de saúde, a partir de estudos de Braamcamp Freire, cujas considerações, para composição de dados históricos, partem, muita vez, das poesias do *Cancioneiro de Resende*.

fl. 178, por *filho do Capitão*, tendo-o pouco antes, na col. 3.^a da fl. 177, no mesmo certame poético, intitulado *Capytão da Ilha* (FREIRE, 1907, p. 279).

No caso da composição da biografia de “D. Beatriz de Vilhena, a perigosa” é apresentada uma árvore genealógica das mulheres que, supostamente, possuiriam o mesmo nome, por serem em número elevado, na corte de Portugal, a qual expõe os graus de parentesco e o lugar de cada uma delas nas sucessivas gerações da família “Vilhena”. O objetivo é tratar de cada uma delas para, posteriormente, identificar aquela que é mencionada no *Cancioneiro* e para a qual foram dirigidas trovas, inclusive por D. Álvaro Abranches, mencionado anteriormente. Conforme a metodologia adotada, para a identificação da “D. Beatriz de Vilhena, a perigosa”, é importante “precisar, tanto quanto possível, a data em que lhe foram dirigidas as trovas” (FREIRE, 1907, p. 283). À vista disso, um outro exemplo do modo como são produzidas as genealogias dos trovadores e personagens, com o perfil biográfico de D. Guiomar de Meneses, é exposto:

Ao serviço da Rainha continuou D. Guiomar de Meneses; não se encontrava todavia no Paço na primavera de 1510. Revela-nos o facto, com um pormenor interessante, Garcia de Resende nas trovas que de Almeirim, onde então estava a corte, dirigiu a Manoel de Goios, ao tempo capitão na Mina, trovas a que já lá acima, no S I.^o, aludi. Nellas se refere o futuro cronista á Donzella por este modo:

Dona Guyomar de Meneses
Estaa fora, há oyto meses,
Do Paço, nũr moesteyro;
Nũrca mays ouve terreyro,
Nem no baylar antremeses (FREIRE, 1907, p. 294).

O estudo em questão, da “gente do Cancioneiro”, que constitui a produção de biografias de trovadores e personagens, tem continuidade no volume seguinte da *Revista Lusitana* (1908), em que se aborda, de maneira semelhante as que acima foram descritas, a “vida” de outros poetas e personagens do *Cancioneiro*.

Alguns estudos, que abordam o contexto histórico de produção da compilação resendiana, as condições de impressão e as estratégias retórico poéticas de recolha e estruturação dessa poesia, permitem uma crítica à inteligibilidade dada pelo viés genealógico a essa compilação de poesias. Se a ideia da série de artigos do pesquisador, sobre a “gente do Cancioneiro”, visa a compor parte de uma história originária portuguesa, muitos estudos posteriores afirmam que a miscelânea em questão imita o modo como foram organizadas e recolhidas as poesias que

compõem outros *Cancioneiros*, como o de *Baena* e de *Hernando de Castillo*, o que se pode entender, por exemplo, a partir da comparação entre os prólogos, proposta por Hue (2017) e por Osório (2006). Esses estudos sobre o modo como foram organizadas as primeiras compilações de poesias para impressão, a quem eram dedicadas, como foram recolhidos os papéis soltos adicionados à coletânea e o modo como eram produzidos paratextos, como os prólogos, permitem uma crítica à leitura da poesia como a realidade histórica e como um “documento” para recomposição da “vida” de poetas e personagens, uma vez que reforçam a pertinência de se examinar o manuscrito e o impresso como um todo dotado de significações sócio- históricas pela junção de suas partes constituintes.

Hue (2017), ao produzir um estudo comparativo entre os prólogos dos *Cancioneiros* de *Baena*, *Castillo* e *Resende*, expõe as aproximações desse último, no que se refere ao modo de composição desse paratexto, ao primeiro *Cancioneiro* mencionado, em sua estrutura e pelo assunto tratado, já que a impressão de *Castillo*, por exemplo, discute, de forma mais alongada, questões relacionadas à “ordem” e às “funções” poéticas, enquanto os outros dois, atualizando lugares-comuns épicos, se detêm em outras questões, quando justificam a prática poética que fazem publicar:

Segundo o compilador, desta forma, seu objetivo principal não foi o de perpetuar ou divulgar a matéria lírica que publicava, mas incentivar a escrita de obras acerca dos feitos portugueses, feitos estes pormenorizados em dois terços do paratexto. O *prólogo*, em sua valorização da história portuguesa e desvalorização da arte poética, descrita como coisa de “somenos”, alinha-se com a política expansionista portuguesa e reflete quais os temas mais valorizados pela coroa e pelas instituições que regulavam o negócio do livro e, ao fazê-lo, como que torna subsidiário o conteúdo lírico, amoroso, as ‘coisas de folgar’, as ‘gentilezas’, matéria principal do livro. Observa-se uma discrepância entre as matérias abordadas no prólogo, em que a poesia cortesã é escassamente contemplada, e o próprio conteúdo da antologia poética, dominado pela lírica amorosa (HUE, 2017, p. 33).

A estudiosa afirma que, de forma distinta do *Cancionero general* de *Castillo*⁷⁸, o *Cancioneiro de Resende* não teve muitas edições e aponta como causa o fato de

⁷⁸ Dias (1978) produziu um estudo em que trata da poesia do *Cancioneiro de Resende* e publica algumas das poesias aí figuradas, a partir de considerações de Braamcamp Freire sobre a biografia dos trovadores e personagens. A estudiosa atualiza noções, como a de restituição das cantigas e vontade dos autores e, manifesta um objetivo comum ao dos materiais que se discute nesta tese, que é de publicar versões mais antigas dos poemas. Dessa maneira, na introdução do seu estudo sobre o *Cancioneiro de Resende*, no que diz respeito às “origens” dos versos glosados, em sua relação com grandes poetas castelhanos, evidencia como a poesia, que figura nesse impresso, descende de

as “coisas de folgar” terem sido recebidas pelos portugueses de forma desagradável: “talvez não fossem bem vistas pelas instâncias envolvidas na produção de livros

recolhas produzidas em Castella, sendo poucas as trovas aí apresentadas que não tiveram a influência do *Cancioneiro de Castillo*. Assim sendo, embora a musicalidade e o modo de recepção dos poemas sejam tratados e historicamente especificados, a estudiosa trata da necessidade de se estabelecer os textos primitivos das produções poéticas presentes no *Cancioneiro Geral*: “[...] a tarefa do investigador não pode confinar-se apenas aos textos glosados ou aos *centões*, tem, sim, de se centrar ainda na totalidade de cada composição do *Cancioneiro* que, de quando em quando, lhe oferece a agradável surpresa de o presentear com um ou mais *pés* de língua castelhana integrados perfeita e harmoniosamente no conjunto dos versos – de autor português – que constituem as trovas. Se, para muitas poesias e versos soltos, abonados no *Cancioneiro Geral*, vamos encontrar os originais em diversos *cancioneiros*, quer tipicamente castelhanos, quer ligados por laços políticos ao reino vizinho, outros há que permanecem para nós verdadeiras incógnitas, enquanto, mais afortunadamente, um que outro pode ser restituído à forma original e salvo da obliteração total, apenas porque alguns portugueses tiveram a feliz e oportuna ideia de os glosar (cf. l. n.^{os} 7, 36, 82). Regra geral, Resende, quando se tratava de composições com mais de três versos, não antepôs o texto, motivo de inspiração, à glosa, e, se esta é no idioma nacional, fácilimo se torna destacar os *pés* castelhanos para reconstituir a poesia primitiva. Mais difícil se apresenta a tarefa, se o glosador junta ao brinco da glosa o requinte de a fazer também em castelhano, dificuldade de que bem se ajuizará se tivermos em conta que a inclusão dos versos alheios não obedecia a quaisquer princípios de esquemas rígidos (DIAS, 1978, p. 19). Para ela, a partir do estudo de uma outra recolha, o *Cancioneiro General de Hernando Del Castillo*, há possibilidade de se restituir algumas das poesias resendianas. Essa investigação não trata apenas dos conceitos críticos discutidos em nossa pesquisa, já que tece considerações sobre a recepção literária, demonstrando sua forma de partilha, a sobrevivência da poesia do quatrocentos e o papel desempenhado pelo agenciamento do público leitor a quem se destinava o *Cancioneiro*, embora haja a sobredeterminação pelos conceitos de “texto original” e “texto primitivo”. Já Spaggiari (2009) demonstra também o modo como o *Cancioneiro de Resende* foi produzido, conforme a compilação de Castillo e, nesse caso, ambas as coletâneas tinham um mesmo objetivo, pois “pretendem reunir uma ampla amostra da actividade poética das cortes, respectivamente, castelã e portuguesa, assim constituindo uma memória e, ao mesmo tempo, uma consagração daquela poesia palaciana que ia acabando o seu período de maior floração” (SPAGGIARI, 2009, p. 193). A estudiosa trata ainda dos critérios utilizados para a organização da compilação e, nesse sentido, a inteligibilidade dada às poesias se baseia na noção de autoria e de individualidade poética: “Precisamente as epígrafes que encabeçam as composições do *Cancioneiro Geral*, destinadas em princípio a assegurar a correcta atribuição dos textos, é que podem alimentar as dúvidas no momento de individuar a identidade autoral da peça a seguir” (SPAGGIARI, 2009, p. 197). Nesse artigo, o objetivo é demonstrar os equívocos na atribuição de uma das poesias que figuram no *Cancioneiro*, “Cantiga Sua, partindo-se”. O suposto “erro” de atribuição se explica pelo modo como eram produzidos os *Cancioneiros* e às dificuldades para o ajuntamento dos poemas: “No que diz respeito à etiologia do erro de atribuição, várias explicações podem aventar-se, todas, porém, conexas com a actividade de ajuntamento dos textos poéticos que confluíram no *Cancioneiro Geral*. O próprio compilador do *Cancioneiro*, Garcia de Resende, alude aos meios com que conseguiu recolher os poemas nas passagens em que se refere ‘a pedidos seus ou a remessas por parte de alguns trovadores’ (Osório, 2006, p. 310). De facto, a produção poética da corte portuguesa nos finais do século XV e inícios do seguinte “participava de uma circulação feita de envios e recepções, umas vezes em jeito de oferta, outras certamente visando a constituição de *cancioneiros*, alguns ditos ‘de mão’”(SPAGGIARI, 2009, p. 204). O erro de atribuição de uma poesia se explica, dessa maneira, pelo modo como eram organizados, sobretudo, os *cancioneiros* individuais que constituíam uma seção das grandes compilações. Sabe-se, no entanto, pelo estudo de Moreira (2011a), a respeito do ordenamento dessas compilações e o modo como eram reunidas as poesias, que a “autoria” no sentido de propriedade autoral não era uma preocupação de primeira ordem tanto para os organizadores quanto para o público inicial a quem essas compilações eram destinadas.

impressos, a saber, a Santa Inquisição, a Coroa e, mais tarde, também o Bispado” (HUE, 2017, p. 30).

Osório (2006) converge com a estudiosa, ao demonstrar que Resende, de forma distinta do que faz o compilador que lhe serviu de modelo, *Hernando Del Castillo*, atualiza um lugar-comum épico sobre os feitos a serem louvados e pouco discorre sobre a poesia que publica, seus gêneros e funções:

Na verdade, Garcia de Resende não avança no ‘Prólogo’ para qualquer observação metaliterária sobre os ‘gêneros’ representados no *Cancioneiro*, assim como, no interior da compilação, as epígrafes não reflectem anotações de carácter valorativo – não se referem, por exemplo, à diferença entre composições breves e de forma fixa e composições longas, do tipo ‘decir’, usando-se só o termo geral de ‘trovas’ –, que, no entanto, o seu antecessor Hernando del Castillo não se esquivara a indicar (OSÓRIO, 2006, p. 174).

De acordo com o estudioso, o prólogo do *Cancioneiro Geral* trata, em sua quase totalidade, do lugar-comum sobre a finalidade de preservação da memória da corte e dos feitos ali narrados. Desse modo, quando se pensa nessa compilação “tem sido lugar comum interpretar esse texto como proclamação e até urgência do aparecimento de uma obra épica que concretizasse no discurso celebrativo a dimensão do *imperium* português, o mesmo é quase dizer manuelino” (OSÓRIO, 2006, p. 169-171, grifos autorais). Isso se deve ao fato de a publicação impressa em questão se articular ao “horizonte de expectativas de um público identificado com a corte, como espelho de uma aristocracia que a frequentava e nela se revia, e que ao mesmo tempo talvez não exigisse mais do isso mesmo” (OSÓRIO, 2006, p. 175, grifos autorais). Hue (2017) também mostra que “podemos entender a publicação do *Cancioneiro Geral* como um gesto da própria coroa, ou de agentes a ela ligados, no sentido de erigir uma imagem que a relacionasse à produção da cultura letrada e, especificamente, à poesia como indicador de um alto patamar civilizacional” (HUE, 2017, p. 29).

Conforme os estudiosos mencionados, as poesias impressas por Resende foram recolhidas de diversas fontes e algumas delas, supostamente, foram solicitadas de amigos para a impressão. Essa poesia “participava de uma circulação feita de envios e recepções, umas vezes em jeito de oferta outras certamente visando à constituição de cancioneros, alguns ditos ‘de mão’, material que necessariamente serviu para o trabalho de Garcia de Resende” (OSÓRIO, 2006, p. 183). Hue (2017) também discorre sobre as condições em que foram recolhidas e

selecionadas as poesias que figuram na edição de 1516, expondo o modo como Castillo discorre de melhor forma sobre as poesias, em sua edição, quanto à ordenação, às funções e aos critérios de seleção e organização dos materiais publicados. Portanto, ambos identificam diferenças quanto ao modo como Resende, por um lado e, Hernando Del Castillo, por outro, compõem os prólogos dos *Cancioneiros* que fazem publicar e discutem essas motivações com base no contexto sócio-histórico de produção de cada um desses materiais.

A recolha e organização de materiais para as grandes compilações, que se iniciou na Idade Média, eram regradas por critérios dispositivos que implicavam a predisposição dos “leitores a constituir o sentido dos poemas, ao instituir uma série de dispositivos bibliográficos-textuais que direcionam as formas de apropriação dos textos e condicionam as práticas de leitura” (MOREIRA, 2011a, p. 295). Desse modo, havia uma prática de recolha e ordenação das poesias anteriormente à transcrição:

O critério de disposição das cantigas no interior de cada volume, no entanto, torna patente que as cantigas devem ter sido copiadas, no caso dos primeiros *cancioneiros* gerais organizados na Península, das folhas volantes ou *rotuli* para o interior do volume, conforme os princípios de estruturação dos códices, previamente adotados. A própria ideia de *dispositio* solicita do produtor do códice poético a prévia compilação e ordenação dos poemas, antes que estes últimos possam ser transcritos, já ordenados, para o volume que se constitui. A compilação das poesias, a atribuição das peças a cada poeta e a transcrição ordenada das cantigas para o volume precederam a constituição dos *cancioneiros* gerais, que passaram a expandir-se e a enriquecer-se na medida em que, quando da fatura de cópias de *cancioneiros* já estruturados, era possível inserir composições não transcritas no códice copiado, mas presente em outro volume que se tinha à mão, no volume que então se compunha (MOREIRA, 2011a, p. 297-298)

A transcrição de um *Cancioneiro* como o de Resende se fez preceder da recolha e organização de poesias que circularam em folhas volante, o que torna patente o equívoco de Braamcamp Freire, ao utilizar o impresso de poesias apenas para retirada de informações, em sua proposta genealógica que fragmenta o objeto apropriado:

A prática de compilar poemas, de organizá-los e dispô-los no interior de códices poéticos, sejam miscelâneos ou não, é comum, portanto, aos séculos ‘medievais’ e ao século XVI. É plausível supor que Garcia de Resende, assim como seus predecessores ‘medievais’ e seus sucessores quinhentistas e seiscentistas, tenha se valido de fontes textuais de variada natureza para reunir os poemas que

vieram a integrar sua coleção. Provavelmente, Garcia de Resende valeu-se de *rotuli*, folhas volantes e códices poéticos já existentes, a partir dos quais realizou a fatura do grande cancionero que veio a receber seu nome (MOREIRA, 2011a, p. 298).

Partindo do contexto sócio -histórico de formação dos grandes *Cancioneiros* e da prática que explica o ordenamento e a “disposição” das poesias, pode-se fazer uma crítica à circularidade de se ler tais objetos com o fim de compor uma fonte de dados biográficos e autobiográficos de autores portugueses, como o é o estudo de Braamcamp Freire. Por isso, as considerações de Moreira (2011a) contribuem na demonstração de um outro modo de existência e partilha da poesia em que “reunir, copiar e ordenar” se vinculam à “prática de fatura de códices poéticos, sejam eles miscelâneos ou não” (MOREIRA, 2011a, p. 302) e permitem criticar perspectivas analíticas que visam apenas à recolha de supostas informações a partir de noções inexistentes no período de circulação do objeto linguístico e bibliográfico.

Um outro contraponto à perspectiva de entedimento da poesia pela “vida” ou pela construção da realidade histórica, núcleo do artigo de Braamcamp Freire (1907), é tornar discutível os meios pelos quais os filólogos oitocentistas partiram de nomes de poetas e personagens dos *Cancioneiros*, muita vez, para recompor sucessos do “vivido” nas cortes, reconstruindo histórias que dizem ser o “retrato” daquilo que se passou em tempos que são figurados nos manuscritos. Uma perspectiva com essa, frequentemente dispensa características dessa poesia, como “movência”, “instabilidade”, que implicam uma abertura para remanejamentos diversos. Levando-se em consideração o contexto sócio-histórico de composição e socialização dessas poesias e seus efeitos, é possível depreender que a função de compilações, como o *Cancioneiro de Resende*, era distinta, pois cantigas e músicas, por exemplo, eram indissociáveis:

As trovas palacianas compiladas em 1516 a serviço do príncipe herdeiro circularam nos saraus do paço durante os reinados de Afonso V, Joao II e Manuel I, pois são proveitosas ao poder monárquico e à sociedade de corte portuguesa, isto é, têm uma função cívica e civilizatória nas festas e comemorações religiosas e civis da dinastia de Avis, por meio da *performance*, onde são cantadas e/ou vocalizadas (FRANCO, 2017, p. 101).

Assim, essa poesia tinha uma função relacionada ao modo de vida da sociedade de corte, pois “mostra-se, por assim dizer, não só um documento da mentalidade portuguesa tardo medieval, mas também da sociabilidade e da socialização embutida na prática da poesia de corte em Portugal, na passagem do

século XV para o XVI” (FRANCO, 2017, p. 103). Desse modo, o *Cancioneiro de Resende* é o registro de uma outra forma de existência da poesia, cuja circulação em performance, no período em questão, torna inverossímeis os estudos que defendem a separação entre “letra e música”, nesse impresso, uma vez que essa poesia foi compartilhada de modo fundamentalmente oral, “da voz ao ouvido”:

[...] Podemos aproveitar o que Zumthor diz a respeito da sociedade medieval para entender a vocalização do trovadorismo palaciano: “A própria leitura solitária, característica dos letrados, comportava o proferimento do texto lido. O sentido circulava da boca ao ouvido; a voz detinha o monopólio da transmissão” [...] Ler no tempo de Resende significa ler em voz alta, e também ouvir ler, não se refere à leitura privada nem em voz baixa. No plano da história da leitura, o uso do livro impresso na península Ibérica, nos primórdios da tipografia, até por suas proporções, demandando o púlpito para ser manuseado, indica o caráter de texto para ser lido em pé e vocalizado a um público de ouvintes de forma coletiva e não individual, por meio da *performance* (FRANCO, 2017, p. 104-105).

Em sua crítica às considerações a respeito do regime de partilha da poesia do *Resende*, no livro *A Literatura Portuguesa*, de Massaud Moisés, a estudiosa afirma que só há separação entre a música e a poesia no *Cancioneiro* em questão, em uma proposta de inteligibilidade que ignora o contexto em que foram compostas as trovas, pois o estudo desse objeto antigo não pode prescindir do “texto cancioneril” e do “desconhecido melódico” (FRANCO, 2017, p.109) que o constituem. O estudo da compilação resendiana, a partir de considerações que unem critérios de estruturação e disposição das poesias e meios de recolha e compartilhamento, permite criticar também a separação, operacionalizada por Braamcamp Freire (1907), entre a parte histórica, da qual retirou as informações biográficas e autobiográficas dos trovadores e personagens, e uma outra, “literária”, pois, a totalidade das características desses materiais se define como poesia.

Portanto, a série de artigos de Braamcamp Freire sobre “a gente do Cancioneiro” constitui uma matriz a respeito da leitura biográfica e descontextualizada de materiais antigos, que se produz de forma anacrônica, porque o conceito de nação, que se aplica aos poemas dos trovadores, era desconhecido ao tempo da partilha inicial das canções.

4.6. Problemas críticos na edição de textos antigos: os comentários produzidos pelos filólogos oitocentistas

Continuando este estudo, na seção de *Bibliografia*, da décima edição da *Revista Lusitana*, Nunes (1907b) produz uma resenha à edição de Joaquim Mendes dos Remédios⁷⁹, das “obras” de Gil Vicente⁸⁰, para demonstração de que a edição em questão, embora importante, não contemplou o “gênio” e a representatividade do poeta português, uma vez modernizadas as lições. Nesse contexto, o comentário da edição de Mendes dos Remédios não visa a ponderar os critérios críticos que unem obra e vida ou elucidar questões sócio-históricas das produções vicentinas, mas se encaixa no conjunto de estudos oitocentistas que trata da melhor maneira de apresentar o texto autoral, no que se refere à questão de se modernizar ou não ortografia. Alguns filólogos do século XIX se opõem à modernização do “texto”, porque, para eles, há prejuízo à antiguidade do mesmo, o que implica também um problema com a fidelidade da edição à “linguagem do autor” (Nunes, 1907b, p.345). Assim sendo, as considerações em questão constituem mais um exemplo das investigações de estudos lusitanos que tratam de apenas uma parte da materialidade com que lidam, “os códigos linguísticos” (MOREIRA, 2011a).

Esse pequeno comentário se afigura relevante aqui pela exposição do que, para o filólogo lusitano, é uma metodologia adequada à edição de obras de grandes poetas, tidos como representantes da nacionalidade portuguesa. Sendo assim, o estudo expõe as contradições entre o modo como o editor⁸¹ diz tratar do autor, Gil

⁷⁹ REMÉDIOS, Mendes dos. Obras de Gil Vicente. Com Revisão, prefácio e notas de Mendes Dos Remédios. (Tomo primeiro). França Amador- Editor, 1907.

⁸⁰ Ao comentar o papel de Gil Vicente na literatura portuguesa, Leoni (1872), afirma que: “Gil Vicente, por seus motejos cômicos e satyricos, mereceu com razão ser denominado de *Plauto Português*. – Conheceu elle os vícios todos e o ridículo da sociedade do seu tempo; bem como a hipocrisia, a avareza e a concupiscencia do clero secular e regular, já então bastante corrupto e devasso, ao qual dirigiu frisantes ápodos recheados de mordacidade e, muitas vezes mesmo, assás licenciosos, como estava no gosto e nos costumes d’aquella época” (LEONI, 1872, p. 43). Muitos dos filólogos oitocentistas e seus seguidores tratam a obra vicentina como fundamento da literatura nacional juntamente com produções poéticas de Camões.

⁸¹ No prefácio de seu livro dedicado a Gil Vicente, Mendes dos Remédios (1907) expõe o objetivo de expor informações exatas sobre a vida e a obra do poeta, lamentando ao mesmo tempo a inexistência de materiais e pesquisas suficientes a esse respeito. Desse modo, tem o objetivo de “facilitar o conhecimento do genial creador do theatro português, offerecendo um texto cuidado, correcto e economico a todos aquelles a quem o amor ou o dever profissional aconselha ou impõe o conhecimento das nossas mais legitimas glorias literarias” (REMÉDIOS, 1907, p. VIII). Expõe todas

Vicente e da preservação de sua obra e, por outro lado, a ideia de modernização de textos antigos:

A meu ver, alterar o texto é, não só praticar uma falta de reverencia para com o autor, a quem, por assim dizer, se despoja da sua maneira de apresentar-se perante o publico, e cujo modo de pensar e dizer se falseia; é também cair num anacronismo de todo ou em todo indesculpável. De certo que ninguem, ao pôr em scena um individuo do seculo XVI, o vae vestir pelos figurinos da ultima moda; o traje principalmente e a lingoagem quanto possivel, devem ser os da época. Ora, estando demonstrado que no tempo do dramaturgo havia differença sensivel na pronuncia de ss ou c, de s brando e z, não fazer distincção entre esses sons, não será falsear a lingoa do autor, apresentando-o como se elle tivera vivido dois ou tres seculos posteriormente áquelles em que floresceu? Demais, toda a gente reconhece que não temos orthographia nossa e ha hoje uma tendencia digna de applauso para se adoptar uma que seja racional e em harmonia com o genio da lingoa; pois essa orthographia encontra-se nos autores antigos e entre elles Gil Vicente. Portanto, seguindo o sistema de escrita usado no seu tempo, isto é, não alterando o texto que nos é transmittido pela *edição principis* (a não ser quando evidentemente se reconheça que elle foi estropiado pelos typographos), prestem-se dois relevantes serviços ás letras pátrias: representa-se tal qual era a lingoagem do autor, e conseguintemente põe-se o livro á moda do tempo em que foi escrito, e contribue-se de modo efficaz para terminar com a desordem que actualmente reina na nossa orthographia (NUNES, 1907b, p. 345).

Como se vê pelo excerto, Nunes⁸² (1907b) manifesta uma preocupação semelhante à de Leite de Vasconcellos, quando comentou a edição de *Os Lusíadas*,

as edições de que tem conhecimento sobre a obra vicentina, avaliando a fidelidade de cada uma delas aos originais, os erros, estropiações, etc. A edição de Mendes dos Remédios visa a publicar apenas obras vicentinas em português: “Mas o que nos dirige aqui é sómente um intuito didactico, que em nada, de resto, atraíção a obra do Poeta. O professor da historia literária portuguesa, como o da historia da lingoa, dirigir-se-ha em primeiro logar ao texto que mais lhe interessa — ao que na sua totalidade ou quasi está exarado na lingoa em que precisamente Gil Vicente é um dos mais eximios cultores e mestres. Com este critério procedemos e dirigimos o nosso trabalho” (REMÉDIOS, 1907, p. XIII-XIV). O prefácio é interessante nesta pesquisa porque o estudioso afirma que os supostos dados biográficos de Gil Vicente foram recolhidos a partir da leitura de seus poemas: “Na carência de noticias externas foi á propria obra do poeta que se acolheram os biographos no ambicionado encaço de informações. Era natural” (REMÉDIOS, 1907, p. XIV). Desse modo, tanto poesias, como cartas e alguns documentos em que aparece o nome do poeta e outras informações diversas são vinculadas para se falar de seu nascimento, morte, filhos, relacionamentos, etc. O tratamento da obra também se explica pela vida e esta por aquela, em uma circularidade característica dos filólogos oitocentistas. As explicações sobre o modo como foram “criadas” as obras teatrais também são dadas pelas estrofes e pelos versos vicentinos e de outros poetas, seus contemporâneos.

⁸² Por conseguinte, o estudioso publicou outros estudos em que parte das noções de originalidade e individualidade poética. Em “vida de Tarsis” há informações sobre os procedimentos adotados para a transcrição e correta publicação, que se relacionam às lições originais: “O texto que adiante se publica é extrahido do *Codice Alcobacense*, nº 266, o mesmo de onde provém a *História do Cavalleiro Tungulo e Vida de Santa Pelagia* [...] Como a proposito do primeiro d’estes textos fiz algumas observações philologicas, e estas se podem igualmente applicar ao que agora trago a lume, visto tratar-se de uma mesma proveniencia, e, portanto, contemporaneo d’aquelles, considero-me dispensado de repeti-las; apenas direi que reproduzo fielmente o original, conservando a sua

realizada por F. Gomes de Amorim, como se expôs no capítulo anterior, sobre a modernização de obras antigas, pelo fato de, supostamente, haver prejuízo na fixação da “escritura autoral”. As diferenças entre as lições fixadas pela edição modernizada de Mendes dos Remédios e a edição *princeps* são descritas, nesse caso, para reforçar o suposto equívoco gerado pela escolha do editor, pois, na perspectiva interpretativa em questão, a individualidade poética foi prejudicada com a prática editorial que modifica a ortografia da primeira edição. Pode-se perceber, nessa avaliação à edição de Mendes dos Remédios, a noção de que as formas gramaticais e ou ortográficas utilizadas pelo poeta são perfeitas, como afirma Moreira (2011a):

O texto editado é um texto ideal, pois a formulação dos procedimentos que objetivam sua consecução está calcada em uma mitologia autoral tipicamente oitocentista, cara ao romantismo do qual a filologia românica é um dos mais caros rebentos: ‘a ideia da degradação linguística implica uma origem impecável: o autor não tem direito à incorreção, nem mesmo à diversidade de seu falar. A filologia, assim agindo, anexa a si de forma sub-reptícia uma teoria literária, que é a do *gênio*’ (MOREIRA, 2011a, p. 101).

Essa ideia de perfeição na “escritura” autoral torna, para muitos filólogos, a modificação para a ortografia vigente, o motivo de desaprovação de muitas edições, sobretudo, quando se trata de grandes poetas, como Camões e o própria Gil Vicente, considerados o fundamento para consolidação da literatura pátria.

Nunes (1908) produziu considerações sobre uma outra obra de Mendes dos Remédios, a *História da Literatura portuguesa*⁸³, ao expor as contribuições do

ortografia, desfazendo apenas as abreviaturas e representando por *m* ou *n* o til indicador de vogal nasal. (NUNES, 1908, p.210-211). Dessa maneira, há ainda a edição de Nunes (1912) das *Cousas Notáveis e Milagres de Santo Antonio de Lisboa*. O estudioso em questão publica os textos antigos que tratam dos milagres e pregações de Santo Antônio a partir de uma cópia em português, comparando-a com um original latino. Assim sendo, à medida que o texto é apresentado, são dispostas notas de rodapé que explicam supostos lapsos do copista, erros e correções indevidas, conforme o original. Pode-se notar o procedimento adotado, pelas notas produzidas quando da introdução de *Como Santo Antonio pregou hua vez em Arminio e muytos heregees desprezandoo nom no quiserom ouvir*, em que afirma: “O que se segue encontra-se no original latino logo no começo desta narrativa ou seja antes do § I. Houve portanto aqui descuido do copista que fez figurar como § II o que deveria estar sob o nº I; vê-se isto claramente deste titulo que pertence ao que se acabou de contar e não ao que vai seguir-se” (NUNES, 1912, 180). Portanto, os procedimentos de interpretação da cópia portuguesa, em comparação com o original latino, são utilizados em várias passagens dos textos publicados, por meio de notas de rodapé que visam a esclarecer o leitor a respeito das lições adotadas.

⁸³ Já em sua quarta edição, em 1914 (e quinta em 1921), a *História da Literatura Portuguesa* expõe os prefácios de todas as edições anteriores que são interessantes discutir neste estudo. O estudioso justifica a nova edição pela necessidade de corrigir erros de variada natureza em suas informações e pelo acréscimo de novos estudos e sugestões. Mendes dos Remédios afirma centrar sua atenção

estudo e o modo competente como foi produzido. De forma semelhante ao comentário anterior, aqui não se deve modernizar ou corrigir uma obra sem que haja o devido estudo da época e do modo como o autor se expressava, para que tais características não sejam modificadas ou totalmente apagadas. Nesse sentido, afigura-se relevante, na história aqui composta, o modo como o estudioso lusitano adota a noção de “autoria”, no sentido de “propriedade individual”, ao concluir que as obras são “retratos fiéis” dos seus produtores e os espelham:

[...] Com effeito, é pelos seus productos que o escritor se revela, as paginas por elle deixadas são por assim dizer o espelho em que se reflecte a sua alma; por isso muito bem andou o distincto cathedratico dando-nos, a par das biografias, uma amostra das obras dos nossos literatos. Não basta conhecer os nomes dos que illustraram o país com a penna; melhor do que esse conhecimento é o das suas obras, porque estas, se por um lado nos dão o retrato fiel do autor, por outro põem-nos diante dos olhos o progresso ou decadencia da mentalidade portuguesa. Acresce ainda a circumstancia, que realça o merecimento do seu livro, de ter-se o Sr. Dr. Mendes dos Remedios regulado pelas melhores edições criticas (as que ha, que são bem poucas) ou as mais antigas, conservando religiosamente a ortografia da epoca (NUNES, 1908, p. 179).

Por conseguinte, há um outro estudo, apresentado por Leite de Vasconcellos, que publica “textos arcaicos” diversos a partir de critérios já mencionados aqui, na análise de investigações e edições críticas anteriores, referentes à “restituição” do texto original ou primevo. Como em outros estudos oitocentistas, há uma descrição de cada um dos manuscritos encontrados, dos lugares por onde passou até chegar às mãos do editor e uma exposição das principais medidas adotadas para

“nas indicações bio-bibliográficas” (REMÉDIOS, 1914, p. XXI), o que significa o estudo da poesia amparado na biografia dos grandes autores portugueses, acompanhado de bibliografia que fundamentam o nexos autor – obra. No prefácio à quarta edição, deixa claro o intuito de contribuir, para estudos de portugueses e estrangeiros, com a sua publicação. Já no prefácio à segunda edição, o estudioso objetiva compor uma história literária que une biografia e bibliografia dos principais autores portugueses: “Indicações biográficas e bibliográficas indispensaveis a todos os que trabalham no campo sáfaro das letras, da história ou da crítica, escolha apropriada das individualidades que perpetuaram a sua memória por algum trabalho literário, importante, forcejei por não omitir, esquecer ou deturpar” (REMÉDIOS, 1914, p. VIII.). Também explicita a finalidade produzir uma história evolutiva, no sentido Darwinista, da literatura: “E assim, se este meu livro não é ainda tudo o que eu quisera que ele fôsse, é já alguma cousa do que era preciso que houvesse entre nós — uma síntese, tanto quanto possível exacta, do movimento evolutivo literário de Portugal, metodicamente exposto desde as suas origens até nossos dias. O estudo da história da literatura sofre, desde poucos anos, uma larga e profunda transformação em virtude das tentativas feitas para o sujeitar ao método evolucionista, de tam fecunda e vitoriosa aplicação em diferentes ramos das sciencias. A hipótese de Darwin e Haeckel vai, também nesta província de estudos, ganhando adeptos convictos. “ Se é sempre bom, escreve o já citado Brunetière, desconfiar um pouco das novidades e esperar, sobretudo para as fazer entrar no ensino, que elas tenham, consoante a palavra incisiva de Malebranche, barba no queixo, podemos estar certos de que, agora, passados vinte e cinco ou trinta anos, a doutrina da evolução deve ter tido em si o que quer que seja que justifique a sua fortuna” (REMÉDIOS, 1914, p. VIII-IX).

publicação dos “textos”, de forma de impressa. Os “textos antigos”, muita vez, constituem a reedição de poesias dos *Cancioneiros galego-portugueses*, a partir da edição de Carolina Michaelis do *Ajuda*, do *Coloci Brancuti* e, da edição de Henri Lang, das poesias de D. Denis. Uma outra parte desses “textos” foi copiada diretamente de manuscritos pertencentes ao Medievo. Por isso, alguns dos materiais fazem parte de uma seleção de textos, em latim e em português, utilizada nas aulas do supracitado professor, já publicada na *Revista Lusitana*, em 1905, e nos *Opúsculos*, com acréscimo de novos materiais. O interessante, na discussão aqui proposta, é a exposição dos critérios críticos adotados na transcrição dos materiais, pois reiteram lugares-comuns sobre a importância de se publicar esses objetos antigos conforme o original ou, segundo a forma primitiva, caso haja condições de remontar ao texto que deu início à cadeia de apropriações.

Os “textos” escolhidos para as aulas do professor na Biblioteca Nacional de Lisboa, que se fazem publicar pela terceira vez, são de espécies várias e não apenas obras literárias, como testamentos, títulos de venda e cartas. Os materiais recolhidos, pertencentes aos séculos IX ao XVI, seguem a ordem cronológica na publicação, já que se objetiva remontar aos ditos “textos arcaicos” da língua. As publicações se fazem anteceder de pequenas notas que explicitam o assunto tratado, referenciam onde foram, de início, expostas e a existência de originais, além de se falar dos filólogos responsáveis pela “restituição” das lições.

Na edição de um testamento, pertencente ao Medievo, por exemplo, o procedimento crítico adotado é o desenvolvimento das abreviaturas e a pontuação do texto. De forma semelhante, a “notícia do torto” foi editada conforme o original a que o filólogo teve acesso, com adoção de correções ortográficas e desenvolvimento de abreviaturas (VASCONCELLOS, 1907, p. 14).

Por conseguinte, na seção de *Poesias líricas*, o filólogo publica a cantiga de *El-rei D. Sancho*, com “lições originais”, conforme o trabalho empreendido por D. Carolina Michaelis de “comprovação” da autoria de várias poesias que figuram nos *Cancioneiros galego-portugueses* e, apresenta notas que objetivam expor as lições corretas. Já no que se refere, por exemplo, a algumas poesias apresentadas na seção “De el-rei D. Denis”, que são publicadas a partir do confronto entre a edição de Monaci do *Cancioneiro da Vaticana* e a do *Cancioneiro de D. Denis*, de Henri Lang, há preocupação em se apresentar as lições originárias de cada uma das poesias. No caso, por exemplo, da cantiga de D. Denis, que figura no manuscrito da

Vaticana, sob número 171 e de número XCI, na edição de Lang, há a indicação, em nota, do responsável pela “restituição” do “texto” à “lição primitiva”, Dr. W. Storck, uma vez que “esta poesia vem estropiada no original” (VASCONCELLOS, 1907, p. 25). Assim sendo, é também importante o procedimento adotado para a publicação de um “tratado de poética”, a partir do *Cancioneiro Colocci - Brancuti*:

D’este fragmento tentou uma restituição Theophilo Braga na *Era Nova*, Lisboa 1881, p. 414 ss.; mas superior a ella é a que fez Monaci na *Miscellanea di filologia e linguistica* [...] Acerca do valor d’elle vid. o que disseram os mencionados AA., locis citatis, e tambem D. Carolina Michaelis, no *Grundriss der romanischen Philologie*, II-2, p. 197. – como o original necessita de muitas correções, acho mais util transcrevê-lo ao lado, do que indicar em notas as differenças. Na minha interpretação afasto-me de Th. Braga e de Monaci em alguns lugares. Na 1. 22 a leitura *ou tres* é devida á Srª D. Carolina Michaelis (VASCONCELLOS, 1907, p. 27).

Desse modo, procedimentos semelhantes aos mencionados no trecho excertado foram utilizados na edição e publicação de outros documentos e de textos literários, como a “Poesia de Pero Gonçalez de Mendoça” e “Episodio Cavalleiresco”. No que se refere, por exemplo, ao livro da “corte imperial”, o estudioso afirma que “na minha transcrição não altero o texto original; apenas desfaço as abreviaturas, escrevo com maiusculas inicial os nomes proprios e uso de signaes orthographicos (pontuação, etc.); quando a nasal está representada por til, conservo-o (VASCONCELLOS, 1907, p.40). No caso do trecho da “chronica de D. João I”, o estudo dos manuscritos e das edições existentes tem o intuito de estabelecer as lições mais próximas do original, a partir do confronto entre eles: o manuscrito “A”, pertencente à Torre do Tombo, e a edição “B”, “impressa pela primeira vez, em Lisboa, em 1644” (VASCONCELLOS, 1907, p. 64), que são analisados a partir da ideia de que existiu um “texto primitivo”, que deu origem aos dois materiais. Os procedimentos metodológicos, expostos na publicação dessa crônica, exemplificam o modo como procede, em suas edições, o professor lusitano:

Para a constituição do texto que apresento, procedi assim: segui A, substituindo – o por B, quando a lição d’este é melhor, o que indico em nota [...] desfiz as abreviaturas, excepto, por ser systematicas, Royz (ou Rojz) =Rodiguez [...] substitui por letras maiusculas as iniciaes dos nomes proprios, quando escritos com letras minusculas; emendei os erros, o que igualmente indico em nota; pontuei á moderna. – É provável que, se eu houvesse de fazer uma edição critica da chronica [...] introduzisse ainda outras modificações; mas para meu intuito bastam estas por agora (VASCONCELLOS, 1907, p. 64).

Desse modo, na compilação de “textos arcaicos”, há ainda uma seção que se destina aos textos galegos, inéditos na forma impressa e, como nas seções em que o filólogo trata do latim e do português, apresenta critérios relacionados ao texto original para se publicar os materiais de que se apropria.

Em resenha a esse estudo de Leite de Vasconcellos, Nobiling (1912) demonstra como o livro se afigura relevante em vários aspectos, destacando a fidelidade dos objetos recolhidos e publicados e a qualidade das fontes utilizadas:

A escolha dos textos sempre authenticos, a fidelidade com que na sua edição a linguagem antiga é conservada, dando-se conta exacta das alterações graphics introduzidas para facilitar a leitura; a erudição revelada nas notas e no glossario, erudição tão vasta quanto digna de toda a confiança (NOBILING, 1912, p. 361).

Nessa resenha crítica, Nobiling (1912) descreve o modo como o livro foi subdividido e a riqueza contedística de cada uma de suas seções, ao tratar do modo como Leite de Vasconcellos poderia ter operacionalizado algumas modificações nos textos que expõe em seu estudo. O filólogo citado visa também a restituir a canção “D’el rei D. Sancho I”, recolhida na antologia em questão, à lição supostamente correta, publicando-a no interior de sua resenha, com os versos “corretos”. Dessa maneira, afirma “restituir a cantiga aqui (como já restitui em outra parte) á sua forma verdadeira, o que se consegue facilmente, dividindo os versos de modo differente” (NOBILING 1912, p. 363). Assim sendo, a crítica em questão apresenta propostas de correções ao glossário e às anotações que compõem os “textos Arcaicos”, sem, no entanto, se furtar aos louvores no que se relaciona à importância do trabalho empreendido, sobretudo, pela fidelidade e originalidade das fontes consultadas.

4.7.O *Cancioneiro Fernandes Tomás* e a autoria camoniana: a prática filológica oitocentista e a obsessão pelo autor

Dando prosseguimento ao escrutínio das fontes da filologia no mundo luso, visa-se tratar aqui da edição e estudo de D. Carolina do *Cancioneiro* referente ao *Fernandes Tomás*⁸⁴, centrados na correta atribuição autoral de produções poéticas

⁸⁴ Neves (1981), ao tecer algumas considerações sobre a compilação de Fernandes Tomás, demonstra as circunstâncias em que fora encontrado: “Este Cancioneiro, pertencente ao Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia e baptizado com o nome do Bibliófilo Aníbal Fernandes Tomás, que o desencantou, em 1887, num livreiro e alfarrabista de Amsterdão, constitui, sem qualquer dúvida, uma fonte indispensável para o conhecimento da nossa poesia entre 1550 e 1650 (NEVES, 1981, p. 62). O estudioso também trata de atribuições errôneas, como D. Carolina, de muitas das poesias do manuscrito de Fernandes Tomás e corrobora a afirmação da erudita sobre a importância do manuscrito para o estabelecimento do “cânone” camoniano: “O interesse camoniano deste Cancioneiro é enorme e os sonetos ‘Quando descansareis olhos cansados’ (fl.172v) e ‘Memória do meu bem cortado em flores’(fl. 16) só poderão ser devidamente fixados depois de sopesada a sua lição e confrontada com a do Cancioneiro Luís Franco Correia [...]. Infelizmente, continuam a correr deturpados, desde que o Visconde de Juromenha os trasladou, com a sua vocação implacável para a paleografia insólita. As suas defeituosas fixações continuam, portanto, a correr nas edições canónicas...Afinal, tanto se fala do cânone camoniano e tantas leviandades cometem aqueles que cuidam da quantidade dos sonetos- descurando da sua qualidade! Já provamos em artigo que o último verso do célebre soneto ‘ O dia em que, morra e pereça’ anda desfigurado. É ele: ‘Mais desaventurada que se viu’, conforme a lição do Cancioneiro Fernandes Tomás, semelhante mas mais perfeita do que a versão de Luís Franco Correia, onde lhe falta uma sílaba [...] e ambas totalmente diferentes do ‘Mais desgraçada que jamais se viu’ perfilhada por camonistas que adoptaram o exotismo romântico das leituras fantásticas de Juromenha” (NEVES, 1981, p. 64). Assim sendo, discute o valor dos poemas que figuram no *Cancioneiro* pela ideia de “inéditos”, como textos que não foram alvo de compartilhamento, o que implica ausência de reflexão sobre os meios de existência dessa poesia. Nesse pequeno comentário sobre o dito *Cancioneiro*, lamenta a ausência de uma “edição crítica” desse material antigo: [...] “A falta de uma edição crítica deste Cancioneiro afigura-se-nos, além de crime de lesa-cultura, uma consequência do pertinaz desleixo a que se encontram votados muitos códices preciosos onde, um dia, iremos reaprender a nossa literatura” (NEVES, 1981, p. 65). Já em um outro estudo do manuscrito em questão, Silva (2001) discute o procedimento adotado por d. Carolina para a correta atribuição de cada uma das produções poéticas que figuram nesse *Cancioneiro* e, sobretudo, no processo de separação daquelas que pertencem a Camões. De acordo com ela: “outra ideia saliente manifestada por Carolina michaëlis no seu estudo sobre o *Cancioneiro Fernandes Tomás*, infelizmente nem sempre adoptada mais tarde pelos editores futuros, tem a ver com a escolha da tradição manuscrita como única via possível no intuito de apurar as autorias correctas dos textos irresponsavelmente imputados a Camões. Assim, em seu parecer, o processo de depuração das poesias apócrifas teria de levar em conta, além das edições impressas dos principais poetas dos séculos XVI e XVII, o exame diligente de todos os códices que se encontram em bibliotecas públicas e privadas, pois essa é a única solução para aproximar-se dos limites concretos da lírica do poeta. A par disso, com respeito aos resultados das suas próprias descobertas nesse terreno, Carolina Michaëlis lança ainda uma outra sugestão, infelizmente também não aproveitada pelos editores ulteriores, que insiste na impossibilidade de abranger o cânone preciso de Camões, quando não forem suficientes os dados externos, através tão-só de critérios internos como o estilo ou os temas. E é que Camões, com certeza, é um poeta que, junto com muito outros, representa uma escrita poética regida pelas normas da escola petrarquista, de maneira que se torna extremamente melindroso discernir na sua atividade criadora o que sejam traços privativos” (SILVA, 2001, p. 101-102). Nesse artigo, Silva (2001) deixa claro que os critérios de produção da poesia de Camões não eram desconhecidos da erudita alemã, pelo contrário, os estudos michaelinos sobre Camões o insere no modo de produzir e compartilhar poesias de seus contemporâneos, no entanto, tais investigações estavam ligadas à ideia de fixação das poesias que se integram ao gênio do grande poeta, pelo estudo de todos os manuscritos e impressos. O estudioso em questão

que figuram nessa compilação miscelânea, em confronto com estudos que evidenciam os equívocos ligados ao objetivo da erudita alemã de identificar os autores de materiais que existiram num regime de pluralidade de variantes, devido ao costume de imitação.

D. Carolina Michaelis empreende os “Estudos Camonianos”, a partir da análise do *Cancioneiro Fernandes Tomás*: apresenta o modo como teve acesso ao manuscrito, recebendo-o do próprio Aníbal Fernandes Tomás e expõe o interesse de escrutinar questões relativas à autoria de Camões, ao ler as canções nele contidas. Assim sendo, o estudo em questão é uma investigação centrada na propriedade individual de todas as composições do manuscrito e constitui mais um exemplo, nesta pesquisa, do tratamento filológico dado a apenas uma parte do antigo manuscrito, “os códigos linguísticos”, e da extensão da ideia de se “publicar” como um equivalente do “imprimir-se” tais materiais (MOREIRA, 2011a) e, conjuntamente, da universalização e ampliação de uma noção de autoria, conforme Hansen (1992/2014).

Os estudos camonianos de d. Carolina são fundamentais no que diz respeito à discussão da infinidade de obras poéticas atribuídas a Camões no oitocentos, pois comprovam que, por questões de criação de uma identidade nacional, muitos estudiosos do dito poeta lhe atribuíram todas as composições de autoria desconhecida que encontravam. Esse processo aumentou consideravelmente o conjunto de poesias, odes, élogos, etc., pertencente ao grande poeta, e, por outro lado, empobreceu o espólio de outros, seus contemporâneos. Desse modo, para separar as composições pertencentes a Camões, em meio às inúmeras poesias que iam sendo descobertas, em muitos *Cancioneiros* e, produzir os *Estudos Camonianos* I, II e III, D. Carolina partiu de importantes contribuições, como as de Wilhelm Stork, que considera um de seus principais predecessores no estudo de um conjunto de produções poéticas que poderia ser entendido como a obra de Camões.

Silva (2001) afirma que, com os *Estudos Camonianos*, d. Carolina tinha o objetivo de expor o modo como muitos dos poemas, historicamente atribuídos a

corroborar a metodologia da erudita alemã para depurar a obra de Camões, pois “Carolina Michaëlis inaugurou a modernidade nos estudos camonianos, entendendo por esse vocábulo a venturosa hipótese de começar a ler o Camões lírico mais fidedigno, mais autêntico, o que não era decerto pouco então, após trezentos anos a insistir nos mesmos erros, nem continua a ser ainda pouco nesta hora” (SILVA, 2001, 104).

Camões, pertenciam a outros poetas, que foram considerados, pela crítica, “plagiários” e “ladrões”. Dessa maneira, os *Estudos Camonianos* pautam-se na ideia de “texto” autenticamente autoral, deixando de fora a questão da materialidade dos manuscritos diversos, apesar de todo o conhecimento da erudita a esse respeito. Essa série de estudos michaelinos sobre Camões torna evidente a crítica da erudita alemã à falta de conhecimento dos pesquisadores e filólogos portugueses, em relação aos predecessores do grande poeta e aos estudos espanhóis sobre essa questão, o que os torna pouco cientes do processo de imitação na obra de Camões e de seus contemporâneos, resultando na identificação errônea de muitas poesias. De acordo com Silva (2001), as sequências de estudos de d. Carolina objetivavam, sobretudo, estabelecer o “autêntico cânone camoniano”.

O *Cancioneiro* examinado para edição michaelina contém algumas poesias com indicação de um suposto autor e outras anônimas e a problemática a se resolver é a separação da obra de cada um e a identificação dos autores daquelas em que não há nenhum indício do suposto “criador”. Algumas das poesias figuram em outros manuscritos, como o *Cancioneiro Geral de Barata* e o de Luís Franco e, o conhecimento de outros códices, onde uma dada poesia aparece, permite à estudiosa, supostamente, determinar com segurança a autoria. Na descrição do material apropriado, a filóloga afirma tratar – se de um códice miscelâneo, cujas poesias foram adicionadas de forma aleatória⁸⁵, sem critérios de ordenamento prévios: “na ordem das poesias e prosas não há intuito cronológico, nem estético. Foi ao acaso, conforme vinham às mãos do colecionador, que êle as trasladou. Impossível dizer, se para deleite meramente espiritual seu, ou com fins comerciais” (VASCONCELLOS, 1922, p.18).

⁸⁵ Neves (1981) discorda da afirmação de D. Carolina, ao identificar um suposto critério, por ele definido como “moda poética”, para a ordenação das poesias: “ não havendo ‘intuito cronológico nem estético’ na ordem das poesias - como assinalou Carolina Michaëlis-, não estamos de acordo com a afirmação de que elas tenham sido trasladadas ao acaso, ‘conforme vinham às mãos do colecionador’. Nas suas diferentes fases, ao longo de 318 páginas, descobre-se um fio condutor: a moda poética. Consoante a cotação epocal dos autores, assim o copista [...] os acumula e não é de admirar que o crescente culto por Camões o faça aparecer, repetidas vezes, no final do códice” (NEVES, 1981, p. 65). Por outro lado, Hansen & Moreira (2013) evidenciam que os *Cancioneiros* possuem critérios de organização diferenciados, que tornam verossímeis a sua organização interna, sendo assim, os estudos que visam a separar as poesias de um determinado poeta do manuscrito em que figuram, frequentemente, produzem uma interpretação fragmentária desses materiais.

As análises empreendidas por d. Carolina, como anteriormente mencionado, deram origem aos estudos camonianos⁸⁶ I, II e III, sendo o primeiro uma homenagem a Aníbal Fernandes Tomás, que chegou a expor notícias sobre os “inéditos” camonianos que visava editar e publicar. O possuidor do manuscrito chegou a enviar “amostras de dois dos Inéditos: o Soneto *Olhos de cristal puro que vertendo* e a Canção horaciana *Não de cores fingidas*” (VASCONCELOS, 1922, p.1-2), para a erudita alemã. Sabe-se que investigações como essa se caracterizam pela ausência de um posicionamento sobre papel desempenhado por esse artefato nas culturas que o produziram e a existência de diferenças históricas não implicam necessidade de mudança no processo de edição, para esses filólogos, como ensina Moreira (2011a). Em relação às produções tidas como “inéditas”, servem de alerta as palavras de Moreira (2011a) sobre a existência de modos diversos de “publicação”, segundo as quais “se compreendermos publicação como o ato de dar a público pela primeira vez uma obra qualquer, publicar pode estar historicamente

⁸⁶ Ao tratar da relevância das contribuições de d. Carolina, no que diz respeito à identificação das produções poéticas pertencentes a Camões, Silva (2001) afirma que as dificuldades relativas a estudos como esses, produzidos no Oitocentos, se relacionavam à autenticidade de cada poesia, canção, elegia, etc; descoberta e atribuída ao poeta em questão: [...] Sabido é que o obstáculo decisivo dos poemas camonianos está no facto de o autor de *Os Lusíadas* só ter publicado em vida uma parte mínima dos seus versos no género[lírico], bem como na ausência, aliás, de documentos autógrafos ou ao menos ideógrafos, o que prejudicou ao largo do tempo em grau elevado a hipótese de elaborar uma edição credora de toda a confiança. Nos anos últimos do século XIX, quando a vasta atividade investigadora de Carolina Michaelis neste campo principia, tornava-se possível observar que muitas tentativas tinham sido levadas a cabo desde a primeira edição das *Rhythmas*, organizada pelo licenciado Rodrigues Lobo Soropita, de maneira inevitavelmente póstuma, em 1595, isto é, quinze anos ainda após o falecimento do poeta. Tais tentativas sempre procuraram fixar o *corpus* camoniano mais autêntico, a despeito de todas as dificuldades, uma vez e outra. Ora bem, é a verdade que o panorama não podia ser mais obscuro nesses anos finais da centúria oitocentista, devido a que até essa altura todos os editores, sem qualquer excepção, tinham interpretado que o património lírico de Camões possuía limites numéricos infinitos (SILVA, 2001, p. 93). Dessa maneira, a respeito do objetivo da erudita de “depuração” das obras, de fato, pertencentes a Camões, afirma que: [...] Carolina Michaëlis afirma a seguir que é inevitável a tarefa de examinar individualmente todos os poemas que se apresentam de forma clara problemáticos, após socorrer-se na pesquisa, por antecipado, com instrumentos apenas documentais, sobretudo com o objecto de os editores futuros agruparem as peças autênticas de modo isolado com relação àquelas que forem evidentemente apócrifas, ao contrário do que o Visconde de Juromenha e Teófilo Braga tinham feito nas suas respectivas edições. [...] Muito atinadamente Carolina Michaëlis indica que se costuma construir um retrato mítico de Camões que tem um considerável efeito negativo, a fazer prevalecer não raro a imagem estereotípica de um escritor único, colocado num plano excelsamente superior. Este retrato tem constituído, em sua opinião, um exagero que demonstra aliás o desconhecimento sobre ele praticar uma poesia de escola, fortemente afinçada portanto nos paradigmas petrarquianos, que se fundamenta na imitação dos clássicos quase sempre com a mesma gama de procedimentos e de interesses artísticos (SILVA, 2001, p. 98-99).

dissociado do escrito, já que para certas culturas a publicação pode dar-se durante a declamação” (MOREIRA, 2011a, p. 306).

D. Carolina, ao realizar uma análise dos textos que figuram no manuscrito, crítica o informativo intitulado *inéditos de Camões*, que expõe notícias do manuscrito encontrado pelo compilador, no entanto, sua crítica incide somente em questões como, por exemplo, a lista de poetas, supostamente, incompleta, e a presença de erros relacionados às atribuições autorais. O texto em questão é analisado em cada uma de suas afirmações, consideradas, em sua maioria, incompletas ou equivocadas, destacando-se, como problemas mais graves, as notícias de inéditos em relação ao que já havia sido impresso e a atribuição errônea de canções a Luís de Camões, quando pertencentes a outros poetas.

Em confronto com a perspectiva da filóloga alemã e, no que diz respeito aos problemas em se definir, como trabalho da crítica filológica, a identificação de autores e da primeira variante que deu origem às demais, quando se trata de produções literárias legadas em manuscritos do século XVI, Hue (2009b) afirma que:

Um leitor ou ouvinte de poesia das últimas décadas do século XVI pode entrar em contato, por exemplo, com as várias versões de ‘Horas breves de meu contentamento’ e, se esse leitor tem seu próprio cancionero, ali copiaria a que mais lhe agradasse, provavelmente sem pensar na questão do autor – ou, como o organizador do *Cancioneiro Devoto*, copiaria todas as versões de que fosse tendo notícia. O soneto, para esse leitor, não é fixo, é um texto que se move, que se transforma, se aperfeiçoa. Acreditamos que o conceito de *mouvance* proposto por Paul Zumthor e aplicado à obra camoniana por Luciana Stegagno-Picchio pode se estender à parte da produção poética da época. Parece que entre os contemporâneos de Camões ainda há algo do que Celso Cunha descreve, ao tratar da poesia trovadoresca, como uma ‘indiferença’ pela ‘propriedade e pela originalidade da obra, que estimavam ver alterada ou acrescida’. A propósito dos cancioneros do século XVI, Celso Cunha chega a afirmar que são ‘quase sempre escritos de memória’ (HUE, 2009b, p.10).

Para a erudita alemã, as intervenções de Teófilo Braga para elucidar a problemática de identificação dos autores foram, em sua maioria, equivocadas e incompletas. A lista por ele apresentada dessas canções, em *Camões e o Sentimento Nacional*, é considerada incompleta e possui equívocos relativos, por exemplo, aos supostos plágios⁸⁷ das obras camonianas, devido às dificuldades de

⁸⁷ As informações de Hue (2009b), sobre o modo de existência de *Cancioneiros*, são esclarecedoras a esse respeito, pois alertam sobre o anacronismo da noção de plágio, nesse período: “Veamos o

atribuição autoral, por haver variantes de versos e de estrofes inteiras. A edição michaelina do dito *Cancioneiro* discute os equívocos dos supostos plágios dos poetas, apontados por Teófilo Braga e Visconde de Juromenha e, os explica pela “prodigalidade” em muitos poetas portugueses, que tornou complexa a correta identificação do autor, já que muitos se eximiam de assinar suas produções:

Tentando explicar o fenómeno, procurei as suas origens, apontando como causadora a prodigalidade dos artistas portugueses, — louvada por uns como bizarra fidalguia, e censurada por outros como desleixo e indiferença, falta de brio e de patriotismo. Quinhentistas e Seiscentistas faziam circular entre Mecenates, amigos, e Damas da côrte as suas criações, sem primeiro lhes apôr, de modo inconfundível, a sua marca: p. ex. numa epígrafe explicativa. Pouquíssimos chegaram a publicar pessoalmente as suas *Rimas*. Cada um dos obsequiados, claro que como coleccionador guardava os originais recebidos numa pasta, ou num cofre especial. Vários teriam a lembrança de, além disso, lhes dar entrada no seu *Album* ou *Cancioneiro de mão*. E poetas e amadores que indirectamente chegaram a conhecer tais inéditos, os copiariam igualmente para seu gôzo espiritual, ora fiel e cuidadosamente, ora retocando- os com estranhável mas indubitável liberdade, e muita vez sem nome de autor. Herdeiros e editores então, ao encontrarem, vamos dizer *autógrafo* de Frei Agostinho da Cruz a *Canção da Imortalidade*, de Estevam Rodrigues de Castro, a existência do qual e da qual ignoravam, as *Lgrimas de S. João Evangelista* de Diogo Bernardes, seu irmão, ou mesmo Sonetos de amor profano de *Martim de Crasto* (Castro do Rio), *Fernão Rodrigues Lobo Soropita*, *Fernão Correa de Lacerda*, etc, atribuíram-nas afoitos ao piedoso frade da Arrábida! (VASCONCELOS, 1922, p. 7-8).

No entendimento da estudiosa alemã sobre o processo de escrita dos manuscritos, os originais dos poetas foram copiados muitas vezes, o que gerou confusão na atribuição de autoria de cada uma das poesias do códice e, os problemas de identificação do autor geraram a ideia de que grandes poetas

caso exemplar (e talvez um pouco radical) de ‘Horas breves de meu contentamento’. Nas pesquisas que fizemos, encontramos dez diferentes redações desse soneto, e três atribuições autorais (Infante D. Luís, Diogo Bernardes e Camões). O mais curioso é que o “Horas breves” atribuído a Diogo Bernardes e glosado por Soropita no *Cancioneiro de Fernandes Tomás* é bastante diferente do publicado na obra do cantor do Lima; teríamos aí, portanto, duas versões bastante diferentes do mesmo soneto atribuídas a Bernardes, sendo que as últimas estrofes do poema registrado no *cancioneiro* são compostas por um terceto geralmente atribuído a Camões e por outro atribuído ao Infante D. Luís, numa verdadeira colagem de estrofes. Se Bernardes não tivesse, em vida, organizado sua obra para publicação e se pairassem muitas dúvidas sobre as lições de seus poemas, neste caso, ao se dar crédito à maior fidedignidade dos manuscritos, um editor que assim pensasse daria preferência à versão registrada no *Cancioneiro de Fernandes Tomás*, na qual se observa o que chamamos de colagem de estrofes. Mas essa versão manuscrita do soneto tanto pode ser (1) um estágio anterior da redação do poema, de autoria do próprio Bernardes, quanto (2) uma cópia, feita por terceiros, guiada pela memória oral, baseada em manuscrito ou “criativa”, ou, ainda, (3) um soneto de outro autor que o copista erradamente atribui a Bernardes” (HUE, 2009b, p. 6).

portugueses foram intencionalmente copiando partes de textos um dos outros. No entanto, uma série de questões estava implicada na recolha e organização dos *Cancioneiros* e no processo de cópias de poesias, sendo esse processo, complexo e gerador de variantes, uma característica dessas produções poéticas e a “autoria” uma preocupação secundária:

Não é difícil perceber as vicissitudes por que passava o processo de escrita de um manuscrito: as deficiências e a irregularidade de uma cópia feita segundo um ditado oral – em que o copista que ouve o ditado pode entender mal as palavras e, por conseguinte, copiar o texto com as variantes causadas por esses “mal entendidos” – ou ainda de uma cópia feita diretamente do texto, em que o copista ao mesmo tempo lê o manuscrito e o copia para outro – processo que também pode gerar uma série de lapsos de cópia [...] Há copistas que seguem o texto, como há aqueles que corrigem, “melhoram” e emendam o que copiam, e que, também, se forem poetas, podem ainda criar suas próprias versões para os poemas que copiam. Além das variantes causadas pelas várias reescrituras efetuadas pelos autores (e registradas em manuscritos e impressos), temos também as causadas por erros de cópia ou por cópias ‘criativas’ ou ‘imitativas’, imanentes ao processo de feitura e de circulação dos manuscritos quinhentistas. São muitas as variáveis envolvidas nessa intrincada equação produtora de variantes textuais (HUE, 2009b, p. 5).

Assim sendo, as poesias produzidas nos séculos XVI e XVII, como aquelas que figuram no manuscrito de *Fernandes Tomás*, fazem parte do entrecruzamento de produções que circularam livremente em manuscritos, e, nesse caso, Hue (2009) propõe que “mais interessante do que buscar o soneto que teria dado origem aos demais, ou tentar atribuir cada versão a seu possível dono, é justamente observar essa rede que é o poema, esse texto múltiplo e alargado” (HUE, 2009b, p. 7-8).

Dando continuidade à análise da edição do *Fernandes Tomás*, conforme D. Carolina, a ausência do nome de autor, em muitos manuscritos antigos, quando as poesias eram partilhadas com amigos ou como público nelas interessado, tornou complexa a correta atribuição autoral, sendo necessário propor soluções para tais problemas:

O laborioso empreendimento de juntar os casos e de os esclarecer obrigou-me a leituras reflectidas, das obras impressas dos principais poetas quinhentistas e seiscentistas, e ao estudo dos *Cancioneiros* manuscritos, conservados em bibliotecas públicas e particulares do Pôrto, de Lisboa, Évora e Coimbra. Cedo (1880) principiei a dar conta das pequenas descobertas que ia fazendo; claro, sem logo ter atingido o ponto de vista, a que pouco a pouco subi. Nem sempre cheguei naturalmente a resultados decisivos. Onde faltam argumentos *extrínsecos* de pêso, é impossível apurar a autoria por

indícios intrínsecos. Os assuntos, os conceitos, o estilo (especialmente dos Sonetos de amor, petrarquesco na essência) tanto de Luís de Camões e Diogo Bernardes como de imitadores distintos [...] é tão parecido que seria árdua tarefa para o crítico mais bem preparado destrinçar poesias de cada um, se os baralhassemos primeiro, sem lhes apôr o nome do autor (VASCONCELOS, 1922, p. 9-10).

O regime de existência das produções poéticas, descrito no excerto acima, o qual a estudiosa não compreende como um meio específico de publicação, fez com que, por exemplo, Faria e Sousa e outros estudiosos antigos publicassem obras sob o nome de Camões sem serem pertencentes ao grande poeta. A partir do momento que teve acesso ao manuscrito, Vasconcellos (1922) diz ter publicado as partes não impressas ou inéditas e copiado o escrito quase integralmente, mas sem oportunidade de realizar um confronto, após a cópia, com o manuscrito, uma vez que o espólio se perdeu com a morte de Fernandes Tomás. Dentre os seus próprios estudos do manuscrito, D. Carolina trata das *Notas Camonianas* e do modo como sucessivamente discutiu a autoria de todo o conjunto de poesia presente no artefato em questão. Nesse ínterim, é importante a análise que apresenta de *Correntes águas frias do Mondego*, uma vez direcionada pela noção de individualidade do poeta:

Editando-a, classifiquei-a como provavelmente uma das primeiras do Poeta, dos saudosos tempos de Coimbra, cheia ainda de versos frouxos, mas apresentando já evidentemente um cunho muito individual. Chamei a atenção sobretudo para os que dizem *que por força de estrela, ou de costume, fujo do melhor sempre e o peor sigo.* (VASCONCELOS, 1922, p. 14).

Desse modo, no contexto de análise da canção mencionada acima, D. Carolina discute as possibilidades de haver uma poesia autobiográfica de Camões, ponderando que “o modo de dizer é tão especificamente o do cantor dos *Lusíadas* que, se não fôr essa *Elegia ao Mondego*, deve ser obra de um dos imitadores mais felizes” (VASCONCELLOS, 1922, p. 14-15).

A erudita descreve, ao falar dos autores, a maneira como as canções foram organizadas no interior do volume: no exame, encontrou semelhanças e dessemelhanças em relação aos outros *Cancioneiros*, cujo conteúdo já havia escrutinado. Essa observação não serve de alerta à estudiosa sobre o regime de publicação escribal que caracterizou o período histórico em questão e muito menos do modo como a disposição do códice não se relaciona à autoria no sentido de

“indivíduo” ou de “gênio”, mas aos “critérios que classificam e etiquetam em gêneros poéticos”, como assevera Moreira (2011). Sendo assim, a filóloga afirma que a maior parte das poesias do códice pertence a Rodrigues Lobo Soropita, em variantes distintas das já publicadas na forma impressa.

A discussão michaelina inclui ainda a apresentação do “catálogo alfabético dos poetas”, da lista das poesias atribuídas a Luís de Camões e também do índice geral completo, para que haja a comprovação dos “fatos”, a respeito do *Cancioneiro*, presentes em seu estudo e também para “faciliar o trabalho de outros estudiosos” (VASCONCELLOS, 1922, p.21). Dessa maneira, a erudita alemã expõe lista em ordem alfabética dos autores que aparecem no manuscrito e suas respectivas obras, apresentando primeiro as obras anônimas por gênero. Em seção separada e, organizadas por gênero, as obras atribuídas a Camões: há um destaque para aquelas ainda não publicadas de forma impressa, conforme a afirmação de que “os textos que estavam inéditos em 1889 marquei-os se asterisco. Nas Anotações trato da exactidão ou inexactidão da atribuição” (VASCONCELLOS, 1922, p. 28). Algumas poesias são destacadas por terem sido atribuídas a Camões nas *Rimas* e terem supostos outros autores.

Assim sendo, é possível notar, no estudo que se aborda aqui, a exposição do índice tal como ele se encontra no *Cancioneiro*: o nome da canção e o seu suposto autor ou, na ausência do autor, um ponto de interrogação. Em seguida, uma seção intitulada *Notas relativas aos textos*, em que são expostas informações diversas sobre a escritura, o autor e o acesso a algumas das canções do manuscrito em questão. É produzida ainda uma investigação sobre a presença de versos e estrofes em mais de um poema no manuscrito de *Fernandes Tomás*: os mesmos versos aparecem em canções atribuídas a autores diferentes, como se sabe, devido à *movência* de sua transmissão. É bastante elucidativa a realização de um exame de algumas das notas críticas referentes à análise das poesias atribuídas a Camões, para se demonstrar como a noção de autoria é central no trabalho empreendido. A nota de número vinte, por exemplo, esclarece sobre o trabalho empreendido pela erudita na busca pela correta identificação do autor:

20 — *Que devo ao monte e ao campo que florece.* — De Fernão Correa de Lacerda. — Já disse na Anotação ao N.º I que o lindo Soneto anda desde 1623 nas *Rimas* do Dr. Estevam, sobrescritado com as iniciais D. F. C. [=De Fernão Corrêa] (p. 160 da reimpressão); e que êle se acha igualmente como De *Fernão Correa*, e com o

acrescento .A. D. J. (que não sei explicar) no *Cancioneiro Geral* de Barata, para onde passou do códice Eborense CXIV-2-2. Criticamente depurado, reimprimi-o nos *Sonetos*, acompanhando-o de uma bela redacção castelhana (p. 78-80). São três testemunhos, não contraditados por qualquer outro coleccionador. — Pelo contrário, ainda posso juntar o testemunho do Cod. Ebor. CXII-12-2, f. 151.—Todos falam, a meu ver, com bastante clareza, a favor da autoria do poeta português. E a invocação da *Ingrata Lises* (ou *Divina Lises*) no verso 9, indício insuficiente por si só, completa os outros três. A sua substituição em castelhano pela *Lalage* de Horácio, claro que nada prova (VASCONCELOS, 1922, p. 70-71).

Já a nota de número sessenta e um se dedica à poesia *Belisa, uma só alma desta alma triste*, para a exposição de considerações a respeito dos equívocos na atribuição autoral: “Esta Elegia sobre uma formosíssima e amadíssima mas cruelíssima dama, conquanto epigrafada De *Luís de Camões*, tem provavelmente outro autor: *Francisco de Andrade*” (VASCONCELOS, 1922, p. 72).

A questão autoral dessa canção, entre Francisco de Andrade e Camões leva a erudita a falar dos vários indícios de sua autoria e das confusões geradas pelas dificuldades da correta atribuição, levando-a a expor diversas opiniões e publicações de poemas, nas quais a poesia foi ora erroneamente atribuída a Camões ora atribuída a Francisco de Andrade. Seguindo com os exemplos das notas produzidas por d. Carolina, na de número sessenta e oito, *Eu me parto de vós, águas do Tejo*, é identificada uma outra atribuição autoral errônea, tida como pertencente a Camões, mas sendo de Diogo Bernardes.

À nota oitenta e oito, a estudiosa expõe outra canção, cuja atribuição autoral gera dúvidas e, de forma semelhante ao que ocorre com os sonetos comentados nas notas mencionadas, *Não voa pelo céu com tanta graça* apresenta problemas com relação à autoria, que podem ser resolvidos, supostamente, a partir de estudo dos supostos dados biográficos do grande poeta:

89- *Não voa pelo céu com tanta graça. -Epigrama.* De Luís de Camões. *Ao Senhor D. Duarte, saindo em jogo de canas.* – Nas obras de Camões não há vestígio de relações dele com o Senhor D. Duarte. Eram íntimas, pelo contrário, as que ligavam esse príncipe ao seu camareiro, o poeta Pedro de Andrade Caminha, a ponto tal que êsse lhe dedicou todos os seus versos, tanto os publicados em 1791, como os que o Dr. J. Priesbsch deu à luz em 1898. Tendo em vista, além disso, de um lado que a abreviatura *Cam.* pode significar *Camões* ou *Caminha* e do outro lado que temos no *Cancioneiro Fernandes Tomás* pelo menos três textos de Caminha – e Soneto a D. Leonis Pereira (Nº 58), e mais duas Elegias (Nº 300 e 301) com falsas atribuições embora – é mais racional atribuímos também êste *Epigrama* e mais outro, de que logo terei de falar (Nº 105), a

Caminha, que nos legou 288 e mais 27 brincadeiras do mesmo género, do que a Luís de Camões, que não o cultivou! Publiquei-o, conforme já disse na Introdução, no estudo sobre *Pedro de Andrade Caminha* (a p. 109; cfr.p. 49) (VASCONCELLOS, 1922, p. 89-90).

À nota cento e seis, os mesmos problemas de atribuição autoral, anteriormente mencionados, são identificados em um outro soneto, *Que gritos são os que ouço?-de Tristeza*. Já na nota cento e trinta e seis há o comentário sobre a introdução errônea de um soneto nas *Rimas* de Camões. O manuscrito possui ainda uma carta, *La mar em medio y tierra he dexado*, com problemas em relação à autoria, que geram dúvidas:

229- *La mar em medio y tierras he dexado.- Carta. – De Soropita.-* Essa carta em estilo familiar camoniano a um amigo, em que lhe dá conta do que passou quando se saiu de Lisboa pela vinda dos Ingleses no ano de 1581 passou do manuscrito de Tibaes à edição de C. C. Branco (p. 13), em lição um tanto diversa da do *Cancioneiro Fernandes Tomás*. Reconhecendo que a citação castelhana, com que abre, fôra aproveitada anteriormente na *Segunda Carta da Índia* por Luís de Camões, não se lembrou logo (p. 159) da sua autoria. Mas finalmente (p. 178) chegou a reconhecer que ela é o início do Soneto V de Garcilaso (VASCONCELLOS, 1922. p. 106).

Questões semelhantes às do excerto acima exposto, no que se refere às dúvidas e embaraços sobre autoria, se encontram no comentário sobre *Entre as nuvens se esconde o pensamento* (VASCONCELLOS, 1922, p. 108). Assim sendo, os mesmos questionamentos autorais são tema da nota de número trezentos e quatro. Outro comentário que nos serve de exemplo das investigações sobre a autoria dos escritos que figuram no *Cancioneiro Fernandes Tomás*, é a do soneto *A perfeição, a graça, o suave geito* (VASCONCELLOS, 1922, p 115), assim como em *Um brando mover de olhos e piedoso*:

319- *Um brando mover de olhos e piedoso. – Soneto. – De Estevam Roiz.-* É de Camões. E anda nas suas *Rimas* desde 1595. Verdade é que o texto do *Cancioneiro Fernandes Tomás* diverge tanto que mais do que *variante* parece ser imitação livre. Cfr. Braga; *Camões, A Obra Lírica, e Épica* (p. 228 e 229, e Cannizzaro, Nº 30). – O esclarecido professor J. M. Rodrigues (p. 220 e seg.) reconheceu que o mágico veneno que em Macau transformou o pensamento de Camões, antes do naufrágio na costa da Cochinchina, provinha de alguma estonteadora formosura oriental, de aparente impassibilidade. E João Grave, o director da Biblioteca Pública Portuense, em que se encontrou a preciosa Década VIII roubada a Diogo do Couto, vê nela a *Dinamene* cantada e seis *sonetos* a qual o Poeta viu morrer afogada sem lhe poder valer: *a cordeira gentil que eu tanto amava* (VASCONCELLOS, 1922, p. 118-119).

A partir desses exemplos da prática filológica oitocentista, uma reflexão sobre os equívocos presentes nessa matriz da crítica textual pode ser feita pelo estudo do próprio modo disperso de existência das poesias, em pluralidade de variantes, aliás, evidenciado pela própria erudita alemã, em suas investigações do manuscrito, cuja identificação do autor de cada produção poética levantava inúmeras questões, tornando a noção de autoria, tal como entendida nos dias de hoje, equivocada em sua aplicação a esses materiais, dada a *movência* desse conjunto de poesias:

Estes livros de mão eram organizados segundo regras que hoje nos parecem, no mínimo, descuidadas, a começar pela atribuição de autoria dos textos ou poemas não feita ou feita de maneira, digamos assim, flutuante. Muitos cancioneiros não trazem indicação nenhuma de autoria. De fato, para os colecionadores de versos que mandavam copiar o que lhes agradasse, a atribuição dos poemas a um autor não deveria ser uma das preocupações principais. Seriam os impressores os primeiros a se preocupar em procurar o verdadeiro autor das obras que imprimiam e a tentar desembaraçar o novelo criado pelos manuscritos (HUE, 2009b, p. 4).

De acordo com a estudiosa supracitada, “neste meio termo entre o manuscrito e o impresso, entre a obra coletiva e a autoral, subsiste uma criação literária que se mostra mais como uma relação entre textos do que como uma obra fechada, acabada, contida em si mesma” (HUE, 2009b, p. 10). Nesse caso, a existência de múltiplas versões é uma característica tanto de poesia quanto da prosa e tanto dos manuscritos quanto dos primeiros impressos, pois “a variação entre exemplares de uma mesma edição é fenômeno muito comum no século XVI” (HUE, 2009b, p. 13).

Desse modo, contrariamente “ao estudo analítico do livro manuscrito” que “deve ser levado a efeito considerando-se os métodos de produção e distribuição apropriados a cada categoria particular em um dado período” (MOREIRA, 2011a, p. 167), a perspectiva de análise do *Cancioneiro Fernandes Tomás*, como de vários outros manuscritos, presentes nesta tese, está relacionada à autoria das composições, e, nesse sentido, inexistente uma legibilidade que esteja assentada no modo de existência manuscrito de composições como as de Camões e, quando, por exemplo, se trata do processo de emulação, expõe-se das dificuldades que essa cultura representa no que diz respeito à identificação das poesias pertencentes a cada “autor”. O estudo e a edição de D. Carolina centram-se, primordialmente, na possibilidade de se atribuir corretamente as poesias contidas no códice miscelâneo,

o que resulta em uma abordagem fragmentária e descontextualizada do suporte material onde os objetos apropriados foram inscritos.

O regime de produção e compartilhamento da poesia, de forma performatizada ou manuscrita, indicia, conforme o estudioso supramencionado, uma noção de autoria diferenciada e, um modo de existência das produções poéticas caracterizado pelas trocas de papéis entre os poetas, que criavam uma rede de publicação em “circularidade de manuscritos” (MOREIRA, 2011a), tornando inadequada a noção de “propriedade autoral”. Desse modo,

[...] a poesia nos Quinhentos, Seiscentos e Setecentos, por ação da voz e da escritura, caracteriza-se por sua ‘movência’, no sentido zumthoriano, e/ ou por sua ‘variância’, tal como a concebe Cerquilglini; à *variance* pode ser atribuída a recomposição de poemas e didascálias, a proliferação de variantes, ‘variação’ só apreendida e compreendida historicamente caso preservemos na práxis editorial a unicidade e especificidade de cada membro que compõe a tradição sob análise (MOREIRA, 2011a, p. 320).

Moreira (2011a), ao examinar o estudo de Fábio Lucas, referente ao *corpus* atribuído a Gregorio de Matos, afirma que “autoria e atribuição não são transistoricamente válidas e quando válidas historicamente não apresentam sempre o mesmo valor e sentido” (MOREIRA, 2011a, p. 68). No entanto, para a filologia oitocentista, a noção una de autor corresponde ao próprio fundamento do trabalho filológico, uma vez que a correta atribuição permite ao estudioso explicar biograficamente as motivações de cada composição e, nesse sentido, é exemplar o estudo de D. Carolina, com o *Cancioneiro Fernandes Tomás*, analisado neste capítulo, pois a estudiosa visa a separar a “obra” de Camões em meio a de outros poetas. Hansen & Moreira (2013) também evidenciam como a instituição de uma única versão ou de um único estado textual como aquele que contém a vontade do autor implica uma ‘redução da movência’ e do número de variantes autorizadas, sendo que as múltiplas versões circularam normalmente no período de sua primeira publicação.

Como se sabe, a erudita alemã não ignorava o modo como as poesias eram copiadas e partilhadas entre poetas e o regime de trocas que caracterizava esse período sócio-histórico, no entanto, concebe o manuscrito como mais um material que pode contribuir para as conclusões sobre o “cânone” camoniano e defende a necessidade de se publicar aquelas autenticamente autorais, na forma impressa, como condição para a correta leitura e compreensão.

4.8. O Conceito de filologia no século XIX e sua naturalização nos estudos críticos portugueses e brasileiros até o século XXI

Para finalizar o estudo analítico das primeiras produções dos filólogos lusitanos, que constituem a matriz histórica da prática nessa área dos estudos em língua portuguesa, objetiva-se escrutinar a seção *História e Crítica*, que compõe a quarta publicação periódica de Leite de Vasconcellos, denominada *Opúsculos*, por permitir a análise de uma história da crítica textual portuguesa, no século XIX. Um exame desse artigo permite constatar uniformidade entre os filólogos portugueses e brasileiros quanto ao objetivo da prática filológica: ela deve estabelecer o “texto genuíno” de quaisquer materiais com que lida. Nesse sentido, a noção de “texto”, apenas como os “códigos linguísticos” (Moreira, 2011a) é o fundamento da ideia de crítica textual oitocentista, que ultrapassa os tempos e define, ainda nos dias de hoje, o modo como se deve trabalhar com diversos materiais, e isso é o que se objetiva expor nesta seção.

Leite de Vasconcellos conceitua e discute o papel da filologia, pela junção, ao estudo da literatura, da ideia de amor à pátria, pois a prática filológica “ajuda a despertar ou a afirmar no público o espírito sempre fecundo da nacionalidade” (VASCONCELLOS, 1929, p. 842). O conceito, nesse caso, abrange os instrumentos para restituição e entendimento dos *Cancioneiros*, já que, conforme essa perspectiva, eles são fundamentais na constituição da ideia de nação. Sendo assim, a disciplina está ligada aos critérios linguísticos para o estabelecimento de “textos” antigos:

Na leitura dos posteriores monumentos da língua portuguesa, a Filologia torna-se ainda necessária: como compreender bem sem ela o *Cancioneiro* de Rêsende, Fernão Lopes, e Gil Vicente, por exemplo? O desprezo do método linguístico leva às vezes editores de Camões a praticarem erros grosseiros, quando tratam de *modernizar* o texto sacrosanto da nossa Bíblia nacional (VASCONCELLOS, 1929, p. 845).

A prática filológica é entendida, nesse caso, como interligada à história, como uma disciplina auxiliar, pois “não pode de modo algum negar-se a importância da Filologia como auxiliar da história e da crítica literária, quer nos refiramos ao passado, quer ao presente” e, permite estudar costumes e culturas, já que “auxiliados apenas pela Filologia, podemos apreciar usos e instituições hoje

obliteradas, determinar a fauna e a flora antigas de certas regiões, etc” (VASCONCELLOS, 1929, p. 846).

D. Carolina apresenta, em suas *Lições de filologia portuguesa*, uma noção da disciplina mencionada semelhante à de Leite de Vasconcellos, por se relacionar à ideia de origem e estabelecimento da verdade dos “textos”. O conceito abrange ainda a recuperação de textos originais, pois “o filólogo deve sempre historiar e, comparando, retroceder até chegar às origens, aos elementos primários” (VASCONCELOS, 1912, p. 126). Além disso, a disciplina está voltada para o estudo da literatura nacional:

[...] para mim *filologia portuguesa* é o estudo científico, histórico e comparado da língua nacional em toda a sua amplitude, não só quanto à gramática (fonética, morfologia sintaxe) e quanto à etimologia, semasiologia, etc., mas também como órgão da literatura e como manifestação da literatura nacional (VASCONCELOS, 1912, p. 156).

Leite de Vasconcellos se dedicou ao conceito da disciplina mencionada e de edição crítica, em suas *Lições de Filologia* (1959) e, vinculou a área de estudos em questão ao “estabelecimento do texto”, conforme a vontade autoral, como se pode depreender na exposição do modo como os filólogos devem proceder:

Êstes[filólogos], quando editam uma obra ainda não publicada, ou reeditam uma antiga, o que procuram é dar ao leitor, um texto que corresponda o mais exactamente possível ao que saíu das mãos do autor: caso haja mais de um manuscrito, ou mais de uma edição, constituem o texto comparativamente, ou escolhem a melhor lição, apresentando em nota as variantes, quer todas, quer as necessárias, segundo pertencem ou não a manuscritos ou edições de valor. Em notas se inscrevem anàlogamente as lições que o editor tem por defeituosas, e que êle corrige. Não se fazendo assim, o leitor pode ser enganado (VASCONCELLOS, 1959, p. 223).

No estudo publicado em 1929, Leite de Vasconcellos expõe os países onde se ensina filologia românica e destaca os estudiosos que ocupam cadeiras de ensino de língua, juntamente com notícias a respeito das pesquisas mais proeminentes. Nessa suscinta história dos estudos filológicos, a primeira fase da disciplina pode ser localizada no período histórico “Medieval”, em que as especificidades das produções literárias estavam ligadas à oralidade. Já a segunda se estabelece entre o século XVI e ano de 1779 e possui como característica principal o “sentimento patriótico da língua” (VASCONCELLOS, 1929, p. 869), o que

explica a inteligibilidade, pelo viés nacionalista, dada a quase todos os poetas pertencentes ao quinhentos e ao seiscentos.

Leite de Vasconcellos localiza a terceira fase da disciplina em questão entre 1779 e 1868, período em que surgiram a Arcadia, “que tinha por alvo regenerar o bom gosto literário”, e a Academia Real de História, “que propusera de fazer o estudo das instituições do passado, correspondeu também a criação da Academia Real das Ciências” (VASCONCELLOS, 1929, p. 870). Desse modo, a quarta fase da disciplina se determina entre os anos de 1868 e 1888, com os estudos de Francisco Adolfo Coelho.

A história da filologia, nesse caso, engloba as notícias das produções e publicações fora de Portugal, destacou-se a relação de D. Carolina Michaëlis com as letras portuguesas, sobretudo os trabalhos relacionados ao restabelecimento dos “textos”: “as suas restituições de textos, as suas magníficas edições de AA. Portugueses (Sá de Miranda, por exemplo) as suas sagazes e eruditas pesquisas etimológicas, dão – lhe lugar de honra entre os que se ocupam da Filologia portuguesa” (VASCONCELLOS, 1929, p. 892). O papel de D. Carolina na reconstituição do *Cancioneiro da Ajuda* e no incentivo aos trabalhos críticos, sempre voltados para os originais ou, se possível, para os textos genuínos, é o que Leite de Vasconcellos destaca em seu estudo, como se evidencia em seção sobre manuscrito *da Ajuda*, ao tratar das apropriações da monumental edição.

Dessa maneira, o conceito oitocentista de filologia como “restituição dos textos”, pertencentes ao Medieval ou não, que deveria compor uma história dessa disciplina e, da edição de textos em língua portuguesa, se naturalizou entre estudiosos portugueses e brasileiros. Assim sendo, as ideias iniciais de Leite de Vasconcellos, Carolina Michaelis, José Joaquim Nunes e Teófilo Braga, por exemplo, determinam ainda hoje o modo como muitos filólogos irão “editar” os objetos que se apropriam, o que se constitui como uma contradição para essa disciplina histórica, como asseveram Hansen & Moreira (2013).

4.8.1. Apropriações dos lugares-comuns oitocentistas sobre a finalidade da crítica textual

A maioria dos autores de estudos filológicos, pertencentes aos séculos XX e XXI, partiu dessas matrizes, descritas anteriormente e, deu seguimentos às concepções formuladas pelos pesquisadores lusitanos, o que tornou essa área de conhecimento circular em seus métodos e procedimentos. Os estudos em crítica textual, tanto portugueses quanto brasileiros, até os nossos dias, se fundamentam nas noções de “textos originais” e “textos genuínos”, divergindo somente no que diz respeito às possibilidades de reconstituição do “texto” ou não, após as considerações de Joseph Bédier, cujas discussões já não eram desconhecidas dos filólogos do oitocentos.

Castro (1997) apresenta os usos e as designações do termo filologia, ao produzir um verbete dessa palavra na *Revista Biblos* e demonstra o que estava implicado na prática filológica, desde os gregos até os seus dias. Diferentemente das inúmeras acepções que possuía desde o seu surgimento e que englobavam um número elevado de estudos da língua, o termo sofre restrições na contemporaneidade do filólogo lusitano e passa a se referir especificamente aos profissionais que se dedicam a estudos críticos textuais e propõem edições de vários tipos, por exemplo.

No entanto, a ideia central de “texto” unifica os estudos diversos, que foram relacionados, ao longo do tempo, à concepção de filologia em língua portuguesa. Todas as disciplinas auxiliares, por exemplo, visam “ao texto e sua escrita”, o que implica exclusão tanto das significações do suporte material de vários materiais disponíveis ao filólogo, como das “tradições”, que foram partilhadas sem necessidade algum tipo de inscrição, sendo oral e “movente”. De acordo com Castro (1997):

Mas essas disciplinas [auxiliares], para além da compartimentação de abordagens próprias, são entre si solidárias por visarem um objeto comum, que também é complexo: o texto e a sua escrita. Para designar esse conjunto de disciplinas, e a atitude que impregna o proceder individual de cada uma, não há termo mais apropriado que “Filologia”. Só ele recobre ao mesmo tempo preocupações ao variadas como o estudo das técnicas e dos materiais que serviram à produção escrita de um texto, quer se trate de um autógrafo quer das suas cópias; o estudo das condições históricas (sociais, econômicas, biográficas) que rodearam e influenciaram a produção do texto e o estudo dos seus itinerários e lugares de pouso (colecções particulares, arquivos, bibliotecas); o estudo de sua conservação,

mutações e restauros; o estudo, no caso das cópias, do número, condições e protagonistas dos actos reprodutórios. Além de tudo isto, que tem a ver com o texto como objecto físico, e de um inevitável interesse pelas componentes gráficas, gramaticais, lexicais e discursivas do texto (ainda que se possa argumentar que elas pertencem a outras disciplinas) é também preocupação da F., e possivelmente a mais visível de todas, estudar as técnicas de publicação moderna do texto e preparar as respectivas edições (CASTRO, 1997, p. 604).

Nesse contexto de definição do papel a ser desempenhado pela filologia, os tipos de edição devem ser diferenciados e se destaca a edição crítica como “um produto mais complexo da crítica textual” (CASTRO, 1997, p. 606), pelo trabalho com as variantes, construção de aparato e apresentação de texto restituído. Uma edição crítica, conforme o método primevo de fixação crítica, formulado por Lachmann, é realizada, de forma adequada, seguindo-se algumas etapas: *recensio*, confronto das variantes, estemática e estabelecimento do texto. Sabe-se que essas etapas do fazer crítico tornaram-se lugares- comuns para grande parte dos filólogos portugueses e brasileiros, como a metodologia de uma prática imutável.

Castro (1997) expõe os problemas implicados na composição de um texto “híbrido”, por este não existir, de fato, em nenhum estágio da tradição. No entanto, para o estudioso, o problema com que lidam tanto lachmannianos quanto aqueles que são favoráveis à fixação do “*bon manuscript*”, quando editam “textos” cujo original está perdido, é justamente a falta de uma referência fundamental, o “texto autoral”, para decidirem a respeito da variante a ser editada:

[...] A conhecida distinção entre ‘crítica (neo) lachmanniana’ e ‘crítica bédieriana’ resume-se a uma discordância de método quanto à escolha de base para o estabelecimento do texto crítico: a primeira confia no *stemma* para determinar os testemunhos arquetípicos, que pode combinar durante o estabelecimento do texto crítico, tornando-o assim híbrido (Mass, 1963; Timpanaro, 1981); a segunda prefere reproduzir apenas um testemunho, argumentando que um manuscrito existente é preferível a um texto híbrido, sem existência histórica garantida (Bédier; 1928). Apesar desta discordância e do amplo debate a que deu origem, ambas as críticas lidam com o mesmo problema: como editar um texto sem o original do autor (CASTRO, 1997, p. 607).

O fundamento dessa ideia, que visa a mostrar os equívocos da publicação de um texto “híbrido” e defender a escolha, entre as variantes, de um manuscrito existente e mais próximo do original, é que tanto para uma corrente de estudos

críticos, quanto para a outra, o problema se extingue quando há um original autoral, já que o papel do editor se resumirá à fixação desse material de forma fidedigna:

A outra crítica textual é, por contraste, uma crítica do original presente: quando sobrevivem os suportes fisicamente atribuíveis ao autor (manuscritos, dactiloscritos e até impresso por ele revistos), nenhuma das preocupações da crítica textual tradicional faz sentido. Apaga-se o interesse da tradição do texto (formada por cópias não autorais), desautorizam-se os seus testemunhos, não é preciso estabelecer a árvore genealógica que os relaciona, nem conjecturar o que o autor teria escrito: a edição crítica consistirá numa reprodução muito fiel (que pode ser fac-similada ou diplomática, mas não interpretativa) do original (CASTRO, 1997, 608).

Por conseguinte, em dois manuais de crítica textual, publicados no Brasil e já aqui mencionados, *Introdução à Edótica*, de Spina (1977), e *Iniciação à crítica textual*, de Azevedo Filho (1987), há uma atualização do conceito de filologia da matriz oitocentista que, por sua vez, é apropriada em estudos dos mais diversos objetos, pela maioria dos pesquisadores brasileiros. Moreira (2011a) produziu uma investigação dos ditos livros e evidenciou o modo como os aderentes ao lachmannismo são obcecados pela “restituição” do “texto genuíno” e, tornou patente a “desmaterialização” das diversas obras que resulta desse labor. Desse modo, Spina (1977), cujo manual é reeditado em 1994⁸⁸, por exemplo, atualiza o fim da atividade filológica como a recuperação do texto genuinamente autoral:

Um texto pode ser legítimo, autêntico, mas não genuíno. Suponhamos a 1.a edição de uma obra: ela é autêntica, legítima (isto é, não é falsa) porque saiu em vida do autor e foi supervisionada por ele. Acontece que nem sempre a 1.a edição corresponde ao desejo do autor, que nela encontra falhas e coisas que já não condizem como seu espírito. Assim: uma edição *ne varietur* uma edição definitiva, saída conforme os desejos do autor; talvez ela seja a 4.a edição. Esta 4.a edição é genuína, mas as três primeiras não o são, embora seja autênticas, legítimas (SPINA, 1977, p. 23)

De modo semelhante, no manual de Azevedo (1987), um dos mais citados pelos filólogos brasileiros, quando se trata de explicitar os objetivos e a finalidade do labor crítico com os mais diversos materiais, há exposição da finalidade da crítica textual em relação ao “estabelecimento de um texto”:

Como disciplina integrante da Ecdótica, entendida como técnica de editar um texto, a Crítica Textual (algumas vezes chamada crítica verbal) seria desta ciência o seu núcleo básico ou especificamente

⁸⁸ SPINA, Segismundo. **Introdução À Edótica - Crítica Textual**. São Paulo: Ars Poética/EDUSP, 1994.

filológico [...] voltada que está apenas para o estabelecimento crítico de um texto e não para a totalidade dos problemas que envolvem a técnica e a arte editorial. [...] (AZEVEDO FILHO, 1987, p. 15).

Dando continuidade às publicações que se apropriam de lugares - comuns oitocentistas a respeito da função e dos procedimentos metodológicos a serem adotados quando do labor filológico, Spaggiari & Perugi (2004) e Cambraia (2005) reafirmam a ligação entre a edição “crítica” e a “restituição” do texto autoral:

A tarefa da crítica textual (ou ecdótica) é a de reconstituir o original perdido, ou um texto de qualquer maneira fidedigno, com base na tradição manuscrita e também na impressa. Na totalidade dos testemunhos baseia-se, portanto, o trabalho de edição crítica que seja elaborada segundo critérios científicos e rigorosos (SPAGGIARI & PERUGI, 2004, p.24).

[...] A cada cópia que se faz de um texto, a constituição deste muda – seja por ato involuntário, seja por ato voluntário de quem o copia. [...] É justamente por causa desse fato empírico incontestável que a crítica textual se constitui: seu objetivo primordial é a restituição da forma genuína dos textos (CAMBRAIA, 2005, p.1).

Dessa maneira, nesta seção tese, evidenciou-se a atualização de lugares-comuns da filologia em língua portuguesa, pela apropriação e repetição de conceitos, categorias operacionais, e procedimentos metodológicos, inicialmente utilizados no mundo luso. Nesse sentido, este capítulo complementa o terceiro da tese, em que, por um estudo bibliográfico e exploratório dos principais estudos de crítica textual, no século XIX português, de 1878 a 1895, descreveu-se a atividade filológica pautada na *restitutio textus* dos originais perdidos de obras as mais diversas. Tanto os estudos, edições, artigos e resenhas que foram alvo de discussão no terceiro capítulo, quanto aqueles cuja análise empreendeu-se aqui, fundamentam-se na ideia de que há um texto genuíno ou original a se fixar e de que, para essa fixação crítica, a vontade e a individualidade autorais são imprescindíveis. Assim sendo, a partir das investigações aqui produzidas, demonstra-se o modo como os estudos críticos textuais portugueses e brasileiros se repetem em relação aos procedimentos metodológicos utilizados e à noção da finalidade do labor filológico, pela citação de *auctoritas* pertencentes ao século XIX lusitano.

5. CONCLUSÃO

O estudo das matrizes da crítica textual em língua portuguesa, em paralelo às investigações e considerações que permitem situar historicamente os métodos centrados na ideia de *restitutio textus/linguae* e, também os materiais apreendidos a partir dessas noções, torna patente a inadequação dessa prática e suas atualizações até o século XXI. Consequentemente, tanto os preceitos e procedimentos do lachmannismo quanto aqueles que estão pressupostos na edição do “bom manuscrito” são impróprios para os objetos apreendidos pelos filólogos lusitanos, cujas produções críticas foram analisadas nesta tese, já que “fragmentam” e “reduzem” a historicidade daqueles.

Com base nos estudos sobre edição e historiografia, pode-se afirmar que as diversas apropriações de produções poéticas, como as que se discutiu aqui, deveriam vincular-se à historicidade dos materiais que são alvos de estudo como um ponto de partida para a leitura crítica, assim, a metodologia conveniente para cada um dos objetos surgiria à medida que as condições de existência de cada cantiga, elegia ou écloge fossem conhecidas. Assim sendo, a produção poética mediévia, por exemplo, “é uma variável” e “se opõe à autenticidade e à unidade que os modernos associam a toda produção estética” (CERQUIGLINI, 2015, p. 66).

Novas formas de apresentar materiais pertencentes ao Medievo e aos séculos XVI, XVII e XVIII devem ser pensadas, ponderando-se o modo como foram, de início, publicadas as produções poéticas pertencentes a esse período. Conforme Moreira (2011a), as edições hipertextuais podem representar um avanço como meio de publicação para tais objetos, já que permitem “a eliminação da constrição da linearidade do texto impresso” (MOREIRA, 2011a, p. 513). De acordo com o estudioso:

Toda teoria da edição, mesmo sendo uma hipótese de trabalho, deve originar-se do contato com a tradição textual a ser estudada. Toda teoria da edição é uma proposta interpretativa de um determinado *corpus* textual ou bibliográfico –textual. Não há atividade filológica destituída de práxis hermenêutica e de pesquisa histórica: ‘O filólogo sabe desde o início que seu estatuto é o de crítico, pois nenhuma constituição textual, nenhuma emenda seriam possíveis fora ou antes de uma compreensão total, de uma interpretação no sentido mais amplo e preciso do termo’ (MOREIRA, 2011a, p. 137).

É possível pensar em edições que considerem a variação inerente às cantigas dos trovadores e jograis e demais produções literárias escrutinadas neste

estudo, tanto no que se refere à recepção e inscrição em manuscritos quanto na posterior impressão. Sabe-se, pelos estudos de Moreira (2011a), que as perdas em relação aos objetos literários antigos, que os filólogos objetivam se apropriar, são inevitáveis, como o caráter performático de cantigas e poesias diversas, no entanto, uma edição que disponibilizasse todas as versões de uma dada produção literária permitiria um contato mais amplo com os “restos” históricos da mesma:

[...] Pode-se imaginar na sequência uma edição de textos medievais sob a forma de um disco flexível onde estão estocados os conjuntos textuais e digitais diversos, que o leitor consulta por livre escolha, fazendo-os aparecer em diversos lugares da tela. Uma manipulação simples permite ler, isoladamente ou em co-ocorrência: uma edição antiga, uma tentativa neolachmanniana, uma edição bedierista, a cópia diplomática dos principais manuscritos (ou através de um vídeo, a sua reprodução); ou ainda, para tal trecho, o texto, justaposto e completo da tradição manuscrita; ou ainda os cálculos de todos os tipos operados sobre estes conjuntos textuais e postos em paralelo etc. O computador está à frente da imaginação filológica e linguística (CERQUIGLINI, 2015, p. 77).

Os manuscritos e impressões existentes do *Cancioneiro da Ajuda*, alguns deles utilizados por D. Carolina, por exemplo, para “restituição do texto”, desde 1823, com a publicação diplomática de Charles Stuart, até edição de Henry Hare Carter, em 1941, poderiam ser disponibilizadas de forma não linear ao público, o que permitiria um contato como todos esses materiais ao mesmo tempo. A ideia de se publicar, de forma não impressa, esses antigos manuscritos e suas edições, permitiria o contato simultâneo com as variantes e também com a cadeia de apropriações geradas pelas propostas de inteligibilidade consideradas as mais importantes.

Como demonstrado neste estudo, são ainda poucas as investigações, pautadas nos meios de existência de produções poéticas mediélicas e também pertencentes aos séculos XVI, XVII e XVIII, que estejam voltadas para a variação e instabilidade desses objetos. No entanto, dentre os materiais apropriados pelos filólogos oitocentistas, cuja discussão foi aqui encetada, alguns já possuem propostas de edições que consideram a variação intrínseca, imagens e música, como as poesias de Sá de Miranda e o *Cancioneiro da Ajuda*. A base de dados “Cantigas Medievais galego- portuguesas” (<https://cantigas.fcsh.unl.pt/index.asp>) disponibiliza as cantigas figuradas nos *Cancioneiros da Ajuda*, da *Biblioteca Nacional* e da *Vaticana*, a “arte de trovar” que figura no início do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, as *Cantigas de Santa Maria* e “as composições habitualmente

designadas como “espúrias”, ou seja, as 12 ou 13 composições mais tardias, acrescentadas aos manuscritos medievais em época posterior à sua feitura e que os apógrafos italianos igualmente transcrevem” (LOPES, et all, 2015). Os critérios utilizados para edição do texto das cantigas, no entanto, resultam na fixação de um texto híbrido:

O texto editado de todas as cantigas e também da Arte de Trovar é apresentado em edição própria, feita a partir da leitura direta desses textos nos manuscritos que os transmitem. Para esta edição, levámos em conta, no entanto, as anteriores leituras de numerosos especialistas, quer as mais clássicas ou gerais, como as de Carolina Michaëlis, Henry Lang, Oskar Nobiling, José Joaquim Nunes ou Rodrigues Lapa, quer as mais recentes, seja por género (como é o caso das *500 Cantigas d'Amigo* de Rip Cohen), sejam as propostas nas edições monográficas de cada autor, ou nas edições antológicas com edição de texto, publicadas até ao momento (e sempre que a elas tivermos acesso). Assinalamos, em geral, em nota, o contributo, por vezes precioso, de cada um, quer no que toca ao esclarecimento de passos problemáticos, quer a informações suplementares de todo o tipo (LOPES, et all, 2015).

Desse modo, a inteligibilidade dada às cantigas, nessa base de dados, foi produzida em parte também de forma conjectural e “o acesso à imagem do manuscrito permitirá, no entanto, ao leitor conferir a todo o momento a nossa proposta de leitura com a lição original apresentada pelos códices” (LOPES, et all, 2015). Essa edição das cantigas parte ainda da identificação da “autoria”, no sentido de “propriedade autoral”, como critério prévio à apresentação das mesmas: “nos vários casos em que autoria de uma cantiga é duvidosa ou subsistem razoáveis dúvidas quanto à sua autoria, são sempre indicados os nomes dos seus dois mais prováveis autores (na forma *X ou Y*), acompanhados de uma nota explicativa, onde essa autoria é discutida” ((LOPES, et all, 2015).

A proposta de edição hipertextual das *Poesias de Sá de Miranda* foi formulada no estudo de Picosque (2008), ao discutir o estatuto das poesias quinhentistas, caracterizadas pelas “movência” e “variação”. Segundo ela, “em vez de reduzirmos as versões a um texto único, o que, por sua vez, retira-lhes toda a historicidade, temos esta possibilidade de editarmos em CD-ROM todas as variantes existentes sobre um determinado texto” (PICOSQUE, 2008, p. 113).

Portanto, constata-se, neste estudo, que no conjunto de materiais que compõe a filologia portuguesa e brasileira há homogeneização e naturalização de ideias, que excluem as condições históricas da produção e partilha de cada objeto,

pela ausência de ponderações sobre os mecanismos propriamente históricos e sociais, no processo repetitivo de citação e apropriação de autoridades, que diminuem a *variação* e a *movência*.

REFERÊNCIAS

ANKERSMIT, Frank R. Historicismo, pós-modernismo e historiografia. In: MALERBA, Jurandir (Org.). **A História Escrita: Teoria e história da historiografia**. São Paulo: Contexto, 2006, pp. 95-113.

AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante. **Iniciação em Crítica Textual**. Rio de Janeiro: Presença Edições; São Paulo: EDUSP, 1987, pp. 62-150.

AZEVEDO, Pedro A. de. Textos Antigos Portugueses (Correções). In: VASCONCELLOS, J. Leite de. **Revista Lusitana** - Archivo de Estudos Philologicos e Etnologicos relativos a Portugal. Vol X. Lisboa: Imprensa Nacional, 1907, p.166-167.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. A construção da história da literatura e a dinâmica do cânone escolar: o caso de Bernardim Ribeiro. **Península** Revista de Estudos Ibéricos | n.º 1 | 2004: 131-148. Disponível em: https://eg.uc.pt/bitstream/10316/44285/1/a%20historia%20da%20literatura%20e%20o%20canone%20literario%20escolar_o%20caso%20de%20Bernardim%20Ribeiro.pdf acesso: 22/06/2018.

_____. D. Carolina e Gil Vicente: um projeto inacabado. In: DELILLE, Maria Manuela Gouveia; CARDOSO, João Nuno Corrêa; GREENFIELD, John (orgs). **Carolina Michaëlis e Joaquim de Vasconcelos: a sua projecção nas Artes e nas Letras portuguesas**. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2013, p. 211-240.

BLANKE, Horst Walter. “**Para uma nova historia da historiografia**”. In: MALERBA, Jurandir (Org.). *A História Escrita: Teoria e história da historiografia*. São Paulo: Contexto, 2006, pp. 27-64.

BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da Historiografia: A Escola dos Annales (1929-1989)**. São Paulo: UNESP, 1992.

_____. **O que é a história cultural?** trad. Sérgio Goes de Paula – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2005.

BRAGA, Theophilo. **Historia do Theatro Portuguez – Vida de Gil Vicente e sua Eschola**. Porto: Imprensa Portugueza, 1870.

_____. **História dos Quinhentistas – Vida de Sá de Miranda e sua Eschola**. Porto: Imprensa Portugueza, 1871.

_____. **Bernardim Ribeiro e os Bucolistas** (Historia da Poesia Portugueza). Porto: Imprensa Portugueza, 1872.

_____. **Cancioneiro Portuguez da Vaticana**. Edição Critica Restituída Sobre o Texto Diplomático De Halle, acompanhada de um Glossário e de uma Introdução sobre os Trovadores e Cancioneiros Portuguezes. Lisboa: Imprensa Nacional, MDCCCLXXVIII (1878).

_____Cancioneiro Popular das Ilhas dos Açores. In: VASCONCELLOS, J. Leite de. **Revista Lusitana** – Archivo de Estudos Philologicos e Etnologicos relativos a Portugal. Vol II. Porto: Livraria Portuense de Lopes & C^a, 1890-1892, p. 1-14.

_____A Epopêa da Nacionalidade. In: **Camões e o Sentimento Nacional**. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron Casa Editora Lugan & Genelioux, Succesores, 1891, pp. 58-107.

_____ **Bernardim Ribeiro e Bucolismo**. Historia da Literattura Portugueza. Porto: Livraria Chardron, 1897.

_____ **Recapitulação da historia da litteratura portuguesa**. Idade Média. Porto. 1909. In-8.º de vm-524 p. 1 vol.

_____ **Obras de Christovam Falcão** - Trovas de Chrisfal Carta, Cantigas e Esparsas Com um estudo sobre sua Vida, Poesias e Época. Porto: Edição da Renascença Portuguesa, 1915.

BARBOSA, Bernardino. Contos Populares de Évora. In: VASCONCELLOS, J. Leite de. **Revista Luistana** - Archivo de Estudos Philologicos e Etnologicos relativos a Portugal. Vol XV. Lisboa: Livraria classica Editora de A. M.Teixeira&C.^{ta} , 1913, p.325 - 332.

_____ Contos Populares de Évora. In: VASCONCELLOS, J. Leite de. **Revista Lusitana** - Archivo de Estudos Philologicos e Etnologicos relativos a Portugal. Vol XVII. Lisboa: Livraria classica Editora de A. M.Teixeira, 1914, p.86- 113.

_____ Contos Populares de Évora. In: VASCONCELLOS, J. Leite de. **Revista Lusitana** - Archivo de Estudos Philologicos e Etnologicos relativos a Portugal. Vol XVIII. Lisboa: Livraria classica Editora de A. M.Teixeira, 1915, p. 205-218. 113.

_____ Contos Populares de Évora. In: VASCONCELLOS, J. Leite de. **Revista Lusitana** - Archivo de Estudos Philologicos e Etnologicos relativos a Portugal. Vol XIX. Lisboa: Livraria classica Editora de A. M.Teixeira, 1916, p. 27-26.

BASSETO, Bruno Fregni. Breves Considerações Sobre as Lições de Filologia Portuguesa, de Carolina Michaëlis de Vasconcelos. **Idioma**, Rio de Janeiro, nº25, 2ºsem.:112-123, 2013.

CAMBRAIA, César Nardelli. **Introdução à crítica textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____ Das edições de Carolina Michaëlis de Vasconcelos: teoria da crítica textual na prática In: **Carolina Michaëlis de Vasconcelos: Uma homenagem** [livro eletrônico]: /organização: Valéria Gil Condé, Lênia Márcia Mongelli, Yara Franteschi Vieira. –São Paulo: NEHILP/FFLCH/USP, 2015, p. 26-46.

CAMPOS, Gualdino de & NEVES, Cesar das. **Cancioneiro de musicas populares contendo letra e musica**. Collecção recolhida e escrupulosamente trasladada para canto e piano por Cesar das Neves, coordenada a parte poetica por Gualdino de

Campos/3 vol. in-fol. Porto: Tipografia Ocidental, 1893. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8761144/f3.image>

CHARTIER, R. A mão do autor: arquivos literários, crítica e edição. **Escritos Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa**, ano 3, n. 3, p. 7-22, 2009a. Disponível em:

http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero03/FCRB_Escritos_3_1_Roger_Chartier.pdf Acesso 09/04/2018

_____. Do Social ao cultural. In: **A história ou a leitura do tempo**; [tradução de Cristina Antunes] Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009b, p. 33-43.

_____. “Escutar os mortos com os olhos”. **Estudos avançados** 24 (69), 2010, p. 7-30. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v24n69/v24n69a02.pdf>. Acesso: 10/07/2018.

_____. **O Que é um Autor?** Revisão de uma genealogia. Trad. Luzmara Cursino; Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra. São Carlos: EdufsCar, 2012.

CASTRO, Ivo. Verbetes “Filologia”. **Biblos** - Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa, vol II, Lisboa: 1997.p.602-610.

_____. **O Cancioneiro da Ajuda e suas edições**. Página de Ivo Castro da FLUL/CLUL. Disponível em: http://www.clul.ulisboa.pt/files/ivo_castro/2004_edies_do_Canc._Ajuda.pdf Acesso: 16/07/2017.

CASTRO, J. Mendes de. Carolina Michêlis e Sá de Miranda. **Revista da Faculdade de Letras “LÍNGUAS E LITERATURAS”**. Porto: XVIII, 2001, pp. 79-92.

CERQUIGLINI, Bernard. Elogio da Variante. **Politéia - História e Sociedade**, [S.l.], v. 15, n. 1, set. 2016. ISSN 2236-8094. Disponível em: <<http://periodicos2.uesb.br/index.php/politeia/article/view/3696>>. Acesso em: 03 jan. 2019.

CORREIA, Maria Assunção Pinto. **O Essencial sobre Carolina Michaëlis de Vasconcelos**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986.

CUNHA, Carlos Manuel Ferreira. **A Construção do Discurso da História na Literatura Portuguesa do Século XIX**. Braga: Centro de Estudos humanísticos do Minho, 2002. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/22562> Acesso:10/06/2019.

CUNHA, Celso. **Sob a Pele das Palavras**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras, 2004.

DIAS, Aida Fernanda. **O Cancioneiro Geral e a prosa peninsular do Quatrocentos**. Contatos e sobrevivência. Coimbra: Livraria Almedina, 1978.

DIAS, A. Epiphânio. Autos de Antonio Prestes; 2ª edição, estrahida da de 1587; revistos por Tito de Noronha. Porto, em casa da V. Moré, editora, 1871. In:

VASCONCELLOS, J. Leite. **Revista Lusitana** - Archivo de Estudos Philologicos e Etnologicos relativos a Portugal. Vol I, Porto: Livraria Portuense de Lopes & C^a, 1887-1889.

_____. Fragmentos de um Cancioneiro do Século XVI. In: VASCONCELLOS, J. Leite de. **Revista Lusitana** - Archivo de Estudos Philologicos e Etnologicos relativos a Portugal. Vol IV. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1896, p. 142-179.

_____. Notas Críticas a Textos Portugueses. In: VASCONCELLOS, J. Leite de. **Revista Lusitana** - Archivo de Estudos Philologicos e Etnologicos relativos a Portugal. Vol VIII. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1903-1905, p.179-186.

DOSSE, François. **A História**. Trad. Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

EARLE, Thomas. Uma Nova Leitura das Comédias de Sá de Miranda. **FLOEMA**. Caderno de Teoria e História Literária. Ano II, nº 4, jul./dez. 2006. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2008, p. 11-36.

FERRÉ, Pere. **Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna**. Versões publicadas entre 1828 e 1960. 1 volume. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

FRANCO, António Cândido. **O Essencial Sobre Bernardim Ribeiro**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2007.

FRANCO, Marcia Arruda. A Reprovação das Qualidades Poéticas da Obra de Sá de Miranda pela Crítica Oitocentista. **Revista da ABRAPLIP**, v. I, n. . Belo Horizonte: Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa, 1999a, p.199-219.

_____. Camões, leitor de Sá de Miranda. **Veredas 2-** (Porto, 1999b), p. 29-47.

_____. O texto triplo de uma cantiga mirandina. **FLOEMA**. Caderno de Teoria e História Literária. Ano II, nº 4, jul./dez. 2006. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2008, p. 11-36.

_____. Impressos e manuscritos quinhentistas de Sá de Miranda. **FLOEMA** - Ano III, n. 5 A, p. 31-62, out. 2009.

_____. Os Primeiros cultores da maneira italiana em Portugal. **ABRIL – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, Vol. 3, nº 4, Abril de 2010, p. 117-132.

_____. Dez livros para conhecer Sá de Miranda. In: **Guia Bibliográfico da FFLCH** [S.l: s.n.], 2016.

_____. O Casamento da música e da poesia no Cancioneiro de Resende. **Convergência Lusíada** n. 38, julho – dezembro de 2017, p. 101-115.

FILHO, Emmanuel Pereira. As Sátiras de Francisco Sá de Miranda. In: **Estudos de Crítica Textual**. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1972, p. 92-147.

_____ Eugênio Asensio, El Teatro de Antonio Prestes, Notas de Lectura, 1954. In: **Estudos de Crítica Textual**. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1972, p. 148-157.

_____ No quarto centenário da primeira publicação de Camões. In: **Estudos de Crítica Textual**. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1972, p. 32-36.

FREIRE, A. Braamcamp. A Gente do Cancioneiro (de Resende). In: VASCONCELLOS, J. Leite de. **Revista Lusitana** - Archivo de Estudos Philologicos e Etnologicos relativos a Portugal. Vol X. Lisboa: Imprensa Nacional, 1907, p.262-297.

_____ A Gente do Cancioneiro (de Resende). In: VASCONCELLOS, J. Leite de. **Revista Lusitana** - Archivo de Estudos Philologicos e Etnologicos relativos a Portugal. Vol X. Lisboa: Imprensa Nacional, 1908, p. 311-344.

_____ **Crítica e Historia**. Vol I. Lisboa: Tip. Da Antiga Casa Bertrand, 1910.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do Saber**. Trad. de Luiz Felipe Baeta Neves, 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____ **O que é um autor?**. In: _____. Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2011, p. 29-87.

GADET, F; PÊCHEUX, M. O real da língua é o impossível. In:_____. **A língua inatingível: o discurso na história da linguística**. Campinas/SP: Pontes, 2004. p. 51-54

_____ Dois Saussure? In:_____. **A língua inatingível: o discurso na história da linguística**. Campinas/SP: Pontes, 2004. p. 55-62

GINZBURG, Carlo. Sinais: Raízes de um Paradigma Indiciário. In: **Mitos, Emblemas, Sinais. Morfologia e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 143-180.

_____ O nome e o como. Troca desigual e mercado historiográfico. In: **A Micro-história e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989, p. 169-178.

GONÇALVES, E.; RAMOS, M. A. **A lírica galego-portuguesa** (textos escolhidos). 4.ed. Lisboa: Editorial Comunicação, 1992.

GUIMARÃES, Delfim. **Bernardim Ribeiro (O poeta Crisfal)**. Subsídios para a História da literatura Portuguesa. Lisboa: Livraria Editora Guimarães & C^a,1908.

_____ **Teófilo Braga e A Lenda Crisfal**. Lisboa: Livraria Editora Guimarães & C^a,1909.

HANSEN, João Adolfo. **Autor**. In: Jobim, José Luis (org). **Palavras da Crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992, pp. 11-43.

_____. Letras coloniais e historiografia literária. **Matraga**, Rio de Janeiro, v.18, p.13-44, 2006.

_____. Autoria, obra e público na poesia colonial luso-brasileira atribuída a Gregório de Matos e Guerra. **Ellipsis12** (2014): 91-117 | © 2014 by the American Portuguese Studies Association.

HANSEN, João Adolfo & MOREIRA, Marcello. **Para que Todos entendais: Poesia Atribuída a Gregório de Matos e Guerra: Letrados, Manuscritura, Retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII, Volume 5 /João Adolfo Hansen, Marcello Moreira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, Vol. 5.**

HOMEM, Amadeu Carvalho. Teófilo Braga, Literato da República. **Biblos**, n. s. VIII (2010) 207-241, disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/32535>. Acesso: 4-Jul-2019

HUE, Sheila Moura. A impressão da lírica dos contemporâneos de Camões. **FLOEMA** - Ano V, n. 5 A, p. 65-98, out. 2009a, p. 65-98.

_____. Em Busca do Cânone Perdido. Manuscritos e Impressos Quinhentistas: Das Variantes Textuais e das Atribuições Autorais. **REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários**, Vitória, a. 5, n. 5, 2009b, p. 1-18.

_____. Prólogos de cancioneiros palacianos ibéricos. **Convergência Lusíada** n. 38, julho – dezembro de 2017, pp. 28-39.

LAPA, Manuel Rodrigues. **Florilégio do Cancioneiro de Resende**. Lisboa: Seara Nova, 1973.

LEONI, Francisco Evaristo. **Camões e os Lusíadas** – Ensaio Histórico – crítico-literário. Lisboa: Livraria de A. M. Pereira – Editor, 1872.

LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro et al. (2011-), *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. [Consulta em 22/11/2019] Disponível em: <<http://cantigas.fcsb.unl.pt>>.

MALERBA, Jurandir. Teoria e história da historiografia. In: MALERBA, Jurandir (Org.). **A História Escrita: Teoria e história da historiografia**. São Paulo: Contexto, 2006, pp. 11-26.

MARNOTO, Rita. **A canção à Virgem na literatura portuguesa do século XVI**. Quaderns d'Italià n.º 20, ISSN 1135-9730(paper)/2014-8828 (digital), 2015 155-173. <http://ddd.uab.cat/record/41> acesso: 21/05/2017.

MASTROGREGORI, Massimo. Historiografia e Tradição das Lembranças. In: MALERBA, Jurandir (Org.). **A História Escrita: Teoria e história da historiografia**. São Paulo: Contexto, 2006, pp. 65-93.

MATOS, Mauricio. *Cancioneirito de Ferrara (1554): edição, estudo preliminar e notas*. **VEREDAS** 6, Porto Alegre, 2006, p. 109-156.

MENDONÇA, Maria Angelica Furtado de. Romances Populares da Beira - Baixa. In: VASCONCELLOS, J. Leite de. **Revista Lusitana** - Archivo de Estudos Philologicos e Etnologicos relativos a Portugal. Vol XIV. Lisboa: Livraria classica Editora de A. M.Teixeira&C.^{ta}, 1911, p. 1-35.

MONGELLI, Lênia Márcia. Estudos interdisciplinares sobre o trovadorismo galaico-português. **Série Estudos Medievais 1: Metodologias** [recurso eletrônico] / Gladis Massini-Cagliari, Márcio Ricardo Coelho Muniz, Paulo Roberto Sodré, Risonete Batista de Souza organizadores. – Araraquara: ANPOLL, 2008. (Série Estudos Medievais; n. 1).

_____**NOBILING**, Oskar. *As cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade e Estudos Dispersos*. Org., intr. e notas de Yara Frateschi Vieira. Niterói: EdUFF, 2007. (Col. Estante Medieval). **FLOEMA** - Ano V, n. 5, p. 153-158, jul./dez. 2009a, p. 153-158.

_____*As fontes da lírica profana galego – portuguesa. Série Estudos Medievais 2: fontes* [recurso eletrônico] / Gladis Massini-Cagliari, Márcio Ricardo Coelho Muniz, Paulo Roberto Sodré, organizadores. – Araraquara: ANPOLL, 2009b. (Série Estudos Medievais; n. 2)

MOREIRA, Marcello. A Carta, o Louvor, a Lei: A problemática da Carta a El-Rei D. João III. **FLOEMA**. Caderno de Teoria e História Literária. Ano II, nº 4, jul./dez. 2006. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2008, p. 85-107.

_____*Notas sobre Crítica, Mouvance e Variance*. In: FRANCO, Márcia Arruda. LINDO, LuiZ Antônio & SEABRA FILHO, José Rodrigues. (orgs). Atas da III semana de Filologia da USP. São Paulo: FFLCH, 2009. Disponível em: https://www.academia.edu/35907943/Cr%C3%ADtica_textual_mouvance_variance.doc acesso: 23/11/2018.

_____**Crítica Textualis in Caelum Revocata?** Uma Proposta de Edição e Estudo da Tradição de Gregório de Matos e Guerra. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011a.

_____*O conceito lectio difficilior: problemas para sua operacionalização. Convergência Lusíada*, n. 26, julho - dezembro de 2011b, Disponível em: [rgplrc.libware.net > ojs > ojs > index.php > rcl > article > download](http://rgplrc.libware.net/ojs/ojs/index.php/rcl/article/download) Acesso: 22/10/2018

_____*Edição Crítica Da Écloga Piscatória De Santa Rita Durão (Ou Um Pequeno ensaio Filológico).*Cultura - **Revista de História e Teoria das Ideias**. Vol. 28/ 2011c.

_____*Reflexão inicial para a produção de uma edição crítica da lírica de Luís de Camões. Convergência Lusíada* n. 27, janeiro - junho de 2012, p. 5-10.

NEIVA, Saulo. Incoerências na Poesia Epistolar de Sá de Miranda. **FLOEMA**. Caderno de Teoria e História Literária. Ano II, nº 4, jul./dez. 2006. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2008, p.69-84.

NEVES, Francisco de Sousa. Para uma aproximação do Cancioneiro Fernandes Tomás. In: **Revista Colóquio/Letras**. Notas e comentários, nº59, jan. 1981, p. 62-65.

NOBILING, Oskar. Uma Canção de D. Denis. In: VASCONCELLOS, J. Leite de. **Revista Lusitana** - Archivo de Estudos Philologicos e Etnologicos relativos a Portugal. Vol VII. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1902, p. 65-67.

_____ **As Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade** – Trovador do seculo XIII, Edição Critica, com Notas e Introdução. Erlangen: K.B. Hof – Und Univ. – Buchdruckerei Von Junge & Sohn, 1907.

_____ Textos Archaicos. In: VASCONCELLOS, J. Leite de. **Revista Lusitana** - Archivo de Estudos Philologicos e Etnologicos relativos a Portugal. Vol XV. Lisboa: Livraria classica Editora de A. M.Teixeira& C.^{ta}, 1912, p. 361-365.

NUNES, J. Joaquim. Subsídios para o Romanceiro do Algarve. In: VASCONCELLOS, J. Leite de. **Revista Lusitana** - Archivo de Estudos Philologicos e Etnologicos relativos a Portugal. Vol VI. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1900-1901, p. 151 – 188.

_____ Textos Antigos Portugueses: (I Visão de Tundalo). In: VASCONCELLOS, J. Leite de. **Revista Lusitana** - Archivo de Estudos Philologicos e Etnologicos relativos a Portugal. Vol VIII. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1903-1905, p.239-262.

_____ Textos Antigos Portugueses: (II, testamento da Infanta D. Leonor Affonso) In: VASCONCELLOS, J. Leite de. **Revista Lusitana** - Archivo de Estudos Philologicos e Etnologicos relativos a Portugal. Vol IX. Lisboa: Imprensa Nacional, 1906, p.135-138.

_____ Textos Antigos Portugueses: (III. vida de Santa Pelagia). In: VASCONCELLOS, J. Leite de. **Revista Lusitana** - Archivo de Estudos Philologicos e Etnologicos relativos a Portugal. Vol X. Lisboa: Imprensa Nacional, 1907a, p.177-190.

_____ *Obras de Gil Vicente*, edição de Mendes dos Remedios. In: VASCONCELLOS, J. Leite de. **Revista Lusitana** - Archivo de Estudos Philologicos e Etnologicos relativos a Portugal. Vol X. Lisboa: Imprensa Nacional, 1907b, p. 344-348.

_____ Textos antigos portugueses: (IV. vida de Tarsis – Vida de uma monja Morte de S. Jeronimo). In: VASCONCELLOS, J. Leite de. **Revista Lusitana** - Archivo de Estudos Philologicos e Etnologicos relativos a Portugal. Vol XI. Lisboa: Imprensa Nacional, 1908, p.210-237.

_____ Historia da litteratura portuguesa do Dr. Mendes dos Remedios. In: VASCONCELLOS, J. Leite de. **Revista Lusitana** - Archivo de Estudos Philologicos e Etnologicos relativos a Portugal. Vol XI. Lisboa: Imprensa Nacional, 1908, p.179-180.

_____ Textos Antigos Portugueses – (V. Cousas Notaveis e Milagres de Santo Antonio de Lisboa). In: VASCONCELLOS, J. Leite de. **Revista Lusitana** - Archivo de

Estudos Philologicos e Etnologicos relativos a Portugal. Vol XV. Lisboa: Livraria classica Editora de A. M.Teixeira& C.^{ta} , 1912, p. 178-235.

_____ Cantigas de Martim Codax, presumido jogral do século XIII. In: VASCONCELLOS, J. Leite de. **Revista Lusitana** - Archivo de Estudos Philologicos e Etnologicos relativos a Portugal. Vol XXIX. Lisboa: Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira & C.^a, 1931, p. 5-32.

_____ **Cantigas D'Amigo dos trovadores galego portugueses**. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes, e glossário (Vol. I- introdução). Lisboa: Centro do livro brasileiro, 1973.

_____ Jules Cornu In: VASCONCELLOS, J. Leite de. **Revista Lusitana** - Archivo de Estudos Philologicos e Etnologicos relativos a Portugal. (Necrologia) Vol XXIII Lisboa: Livraria Classica Editora de A. M. Teixeira, 1920, p.200 – 201.

OLIVEIRA, Antonio Resende de. Do Cancioneiro Da Ajuda Ao «Livro Das Cantigas» Do Conde D. Pedro - Análise do acrescento à secção das cantigas de amigo de w. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1988, p. 691-751. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/43798> acesso: 23/01/2017

OSÓRIO, Jorge A. **D. Dinis: o Rei, a língua e o reino**. Viseu: Universidade Católica Portuguesa, 1993. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/24016> Acesso: 10/07/2017.

_____ Anotações Sobre O «Cancioneiro Geral» De Resende. **MÁTHESIS** 15 2006 169-195. Disponível em: http://z3950.crb.ucp.pt/biblioteca/Mathesis/Mat15/Mathesis15_169.pdf Acesso: 10/07/2017.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e Discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas: Editora da Unicamp, 1988. p. 293-307

_____ **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Tradução Eni P. Orlandi – Campinas, SP: Pontes Editora, 2006.

_____ Sobre os Contextos Epistemológicos da Análise do Discurso. In: **Análise de Discurso**. Textos selecionados: Eni Orlandi – Campinas- SP: Pontes Editora, 2011.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **A Lição do Texto** – Filologia e Literatura – I- Idade Média. Lisboa: Edições 70, 1979.

PICOSQUE, Tatiana Aparecida. A mobilidade dos Textos Quinhentistas. In: **Da Poética Movente**: uma prática quinhentista em diálogo com Herberto Helder. Dissertação (Mestrado em Literatura). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

RAMOS, M. A. O Cancioneiro da Ajuda: confecção e escrita. Tese (Doutorado) – Departamento de linguística geral e românica, Lisboa, Universidade de Lisboa, Lisboa. 2008. e Românica. Disponível em: https://Repositório.ul.pt/bitstream/10451/553/1/17066_o_cancioneiro_1.pdf Acesso: 03/01/2018

_____. Carolina Michaëlis E A Edição Crítica. Entre Arte E Método. In: **Carolina Michaëlis de Vasconcelos: Uma homenagem** [livro eletrônico]: /organização: Valéria Gil Condé, Lênia Márcia Mongelli, Yara Franteschi Vieira. –São Paulo: NEHILP/FFLCH/USP, 2015, p. 67-100.

REMÉDIOS, Mendes dos. **Obras de Gil Vicente**. Com Revisão, prefácio e notas de Mendes Dos Remédios. (Tomo primeiro). França Amado - Editor, 1907.

_____. **História da Literatura portuguesa**. Desde a origem até á actualidade. Coimbra: F. França Amado, 1914, p. 13-75.

RÜSEN, Jörn. Historiografia comparativa Intercultural. In: In: MALERBA, Jurandir (Org.). **A História Escrita: Teoria e história da historiografia**. São Paulo: Contexto, 2006, pp. 115-137.

SÁ, Isabel dos Guimarães. A rainha D. Leonor, 1458-1525: momentos de uma vida. CONFERÊNCIA CASA PERFEITÍSSIMA: 500 ANOS DA FUNDAÇÃO DO MOSTEIRO DA MADRE DE DEUS, Lisboa, 2009 – “Casa Perfeitíssima: 500 anos da fundação do Mosteiro da Madre de Deus: actas.” Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 2009. p. 15-21.

SILVA, Xosé Manuel de. Carolina Michaëlis de Vasconcellos e a inauguração da modernidade nos estudos camonianos. **Revista da Faculdade de Letras** <línguas e literaturas>, Porto, XVIII, 2001, pp. 93-106. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3023.pdf> acesso: 14/01/2019.

SOARES, Urbano Canuto. Subsídios para o Cancioneiro do arquipélago da Madeira. In: VASCONCELLOS, J. Leite de. **Revista Lusitana** - Archivo de Estudos Philologicos e Etnologicos relativos a Portugal. Vol XVII. Lisboa: Livraria classica Editora de A. M.Teixeira, 1914, p. 135-158.

SPINA, Segismundo. **Introdução À Edótica - Crítica Textual**. São Paulo: Cultrix: 1977.

_____. **Introdução À Edótica - Crítica Textual**. São Paulo: Ars Poética/EDUSP, 1994.

SPAGGIARI, Bárbara. O *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende e um problema de atribuição. **Revista do CESP** – v. 29, n. 42 – jul.-dez. 2009, pp. 193-207).

STONE. Lawrence. **Prosopografia**. In: Revista de Sociologia. Política, Curitiba, Vol. 19, n. 39, jun. 2011, PP. 115-137.

TAVARES, Maria Sinódia dos Santos Nunes. Descobrimientos e navegações no Archivo Historico Portuguez. Tese de mestrado, UNIVERSIDADE DE LISBOA, FACULDADE DE LETRAS DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA, 2012. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/5730>

VASCONCELLOS, Carolina Michaelis de. **Poesias de Francisco Sá de Miranda**. Halle: Max Niemeyer, 1885.

_____ Estudos sobre o Romanceiro Peninsular– O Romanceirinho asturiano de A. W. Munthe e o Romanceiro português de J. Leite de Vasconcellos. In: VASCONCELLOS, J. Leite de. **Revista Lusitana** - Archivo de Estudios Philologicos e Etnologicos relativos a Portugal. Vol II. Porto: Livraria Portuense de Lopes & C^a, 1890-1892, p. 156-179.

_____ Uma Passagem Escura do “Chrisfal”. In: VASCONCELLOS, J. Leite de. **Revista Lusitana** - Archivo de Estudios Philologicos e Etnologicos relativos a Portugal. Vol III. Porto: Livraria Portuense de Lopes & C^a, 1895, p. 347-362.

_____ Observações sobre Alguns textos Lyricos da Antiga poesia Pensinular – O “Romance de Lope de Moros” In: VASCONCELLOS, J. Leite de. **Revista Lusitana** - Archivo de Estudios Philologicos e Etnologicos relativos a Portugal. Vol VII. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1902, p. 1-32.

_____ **Cancioneiro da Ajuda**. Halle A. S., Max Niemeyer, (Vol I/II), 1904.

_____ Filologia: Noções Etimológicas e Semasiológica. In: **Lições de Filologia Portuguesa**. Segundo as preleções feitas aos cursos de 1911/12 e de 1912/13 – seguidas de práticas de português Arcaico. Porto: Martins Fontes, 1912, pp. 125-145.

-

_____ Lição II Glotologia. In: **Lições de Filologia Portuguesa**. Segundo as preleções feitas aos cursos de 1911/12 e de 1912/13 – seguidas de práticas de português Arcaico. Porto: Martins Fontes, 1912, pp. 146-156.

_____ A propósito de Martim Codax e das suas Cantigas de Amor. **Revista De Filología Española** (Direc. Ramón Menendez Pidal) Madrid: centro de Estudios históricos, tomo II, 1915, p. 258-273.

_____ Glossário do Cancioneiro da Ajuda. VASCONCELLOS, J. Leite de. **Revista Lusitana** - Archivo de Estudios Philologicos e Etnologicos relativos a Portugal. Vol XXIII. Lisboa: Livraria classica Editora de A. M.Teixeira, 1920, p. V-XII/ 1-95.

_____ **O Cancioneiro Fernandes Tomás**. Índices, nótulas e inéditos- Estudos camonianos I. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922.

VASCONCELLOS, J. Leite de. Poetas populares portugueses. **Anuario para o estudo das tradições populares portuguesas**. Porto, Livraria portuense de Clavel& C^a, 1882, p. 40-46.

_____ Os Lusíadas de Camões e as tradições populares portuguesas. In: **Anuario para o estudo das tradições populares portuguesas**. Porto, Livraria portuense de Clavel& C^a, 1882, p. 56-60.

_____ **O Texto dos Lusíadas Segundo as Ideias do snr.F.Amorim**. Porto: Livraria Portuense de Lopes & C^a – Editores, 1890.

_____Cancioneiro de musicas populares para canto e piano, por Cesar das Neves & Gualdino de Campos. Porto: 1893-1894. (em publicação. Sae em fascículos). In: VASCONCELLOS, J. Leite de. **Revista Lusitana** - Archivo de Estudos Philologicos e Etnologicos relativos a Portugal. Vol III. Porto: Livraria Portuense de Lopes & C^a, 1895, p. 190-192.

_____ **Textos Archaicos** (Para uso da aula de philologia portuguesa estabelecida na Biblioteca Nacional de Lisboa por portaria de 31 de dezembro de 1903). 2^o Ed. Lisboa: Livraria Classica Editora de A. M. Teixeira & C. ^{ta}, 1907.

_____Poesias Populares. In: VASCONCELLOS, J. Leite de. **Revista Lusitana** - Archivo de Estudos Philologicos e Etnologicos relativos a Portugal. Vol XIV. Lisboa: Livraria classica Editora de A. M. Teixeira & C. ^{ta}, 1911, p. 260-267.

_____A Filologia Portuguesa- Esboço Histórico. In: **Opúsculos IV** (Filologia Parte II) Coimbra: Imprensa da Universidade, 1929, pp. 841-919.

_____Plano de Estudos Filológicos. In: **Lições de filologia Portuguesa**. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1959, pp. 211-229.

VERDELHO, Telmo. "Carolina Michaëlis de Vasconcelos" Filóloga "**Actas**" Colóquio Internacional Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1851-1925), Revista da Faculdade de Letras, Série Línguas e Literaturas, II série, vol. XVIII, 2001, p.181-189.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz** – A "Literatura" Medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____O Intérprete. In: **Introdução à Poesia Oral**. São Paulo: Hucitec/Educ, 1997, p. 221-240.

_____ **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.