

A CRÍTICA TEXTUAL NA AULA DE PORTUGUÊS

João Matos

Escola Superior de Educação de Beja

A. Sobre a Crítica Textual

1.

«Scopo della *Critica Textuale* é di restituire il Testo alla sua forma genuina, eliminando tutte le alterazioni ch'essa pu'ò avere súbito nel corso della trasmissione dall'Autore a noi: ossi di presentare al Lettore-Ricevente il Messaggio esattamente nei termini originari, gli stessi nei quali fu emesso dalla sorgente, eliminando, per quanto possibile, gli effetti del "Rumore" connesso ao processi di trasmissione»¹. Ou seja, a Crítica Textual tem como propósito principal restituir o texto à sua verdade originária, reconduzir ao texto à versão saída da pena do autor, reconstruí-lo, repará-lo, restaurá-lo.

A consciência dessa necessidade de reconstrução textual ter-se-á sentido, ainda que de modo impreciso, com o Humanismo, o Renascimento e a Reforma, ou como uma consequência desses movimentos². Expliquemos.

Nos séculos (XIV)-XV-XVI, face à estagnação, mais aparente que real, diga-se, vivida nos mais de mil anos anteriores, surgem várias vozes, e práticas, que irão agitar as mentalidades vigentes, alterando e modificando, outros dirão corrompendo, o entendimento que, então, se tinha do mundo.

Que vozes e práticas? Entre muitos possíveis, respigo duas ou três que considero pertinentes, e importantes para o que aqui me interessa abordar. Uma de carácter técnico: a invenção da imprensa, melhor dito, a invenção dos caracteres tipográficos móveis por muitos anos atribuída a Johannes Gutenberg (1400-1468)³, corria a década de quarenta do século XV (a sua *Bíblia* foi impressa em c. 1445); o outro, de carácter filosófico: o Humanismo-Renascimento-Reforma, em parte do qual se insere o movimento científico português, porque de experiências feito, que denominamos genericamente por Descobrimientos.

O Humanismo, nascido em Itália com Francesco Petrarca (1304-1374), vai expandir-se e atingir o seu ponto máximo nos séculos XV-XVI. De entre os muitos vultos das artes e das letras desse período, aquele cujo magistério mais reconhecido e aceite foi em plena vida dá pelo nome de Desidério Erasmo (1466[?]-1536). Com ele, e com muitos outros cujos nomes se não citam por não tornar a lista quase infinita, novas ideias nascem, se espalham e se impõem face ao instituído mundo cultural

européu, isto é, ao mundo filosófico, religioso, escolar, literário, artístico, pictural, escultórico, mas também humano, geográfico, astronómico, matemático, físico, médico (farmacológico), etc. E para que estas novas ideias se impusessem, por certo que o contributo da rapidez de divulgação não foi despiciendo, e a esta rapidez de divulgação não será estranha a quantidade de exemplares que a imprensa, usando os caracteres tipográficos móveis, lançava no mercado. Repare-se, somente, nestes dados: no século XIV ter-se-ão impresso, na Europa, entre 30 a 35 mil livros; no século seguinte esse número sextuplica, saltando para os 150 a 200 mil. Em Itália, só o *Canzoniere* de Petrarca teve, durante o século XVI, cerca de 170 edições⁴. É obra!!

Ora é esta impressionante capacidade de reprodução e divulgação da obra literária, com a conseqüente aquisição de conhecimento, que a nova imprensa permite, que vai acelerar o processo de contestação ao estabelecido, seja ele filosófico, seja ele religioso, como acima disse.

Associada a esta enorme divulgação e à paralela discussão de quase tudo, um outro fenómeno surge: a necessidade de argumentos para aquilo que se defende leva a que cada qual busque, nos documentos, a fundamentação adequada. E, não raro, o mundo literato vai dando conta da existência de várias verdades. Ou seja, a discussão religiosa Reforma/Contra-Reforma vai buscar muitos dos seus argumentos à Bíblia. Mas a qual? À versão oficial, a chamada *Vulgata*, versão-tradução da lavra de S. Jerónimo (347-420), com alguns ajustes posteriores, que apesar de correcta era já amplamente milenar? Ou a novas versões surgidas à velocidade alucinante que a imprensa permitia e, de certo modo, incentivava?

Corria o ano de 1516 quando sai a público uma edição da Bíblia que é a primeira a não ter por base a *vulgata*, antes textos gregos colacionados e traduzidos, especialmente para esta edição, pelo humanista Erasmo de Roterdão. Apresenta muitos erros, pois Erasmo terá sido convencido pelo impressor João Froben a preparar em menos de um ano essa versão, antecipando-se, assim, a uma outra que o cardeal Ximenes preparava para impressão, o que só veio a acontecer meia dúzia de anos mais tarde (1522).

Como parêntesis, diga-se que no ano seguinte de 1517 surgem as Teses de Wittenberg, com as quais Lutero verbera a igreja e o papado e com as quais a Reforma recebe um impulso tremendo, surgindo, então, os movimentos religiosos genericamente chamados protestantes (luteranismo, calvinismo, etc.).

Àquela edição da Bíblia de Erasmo, outras edições e traduções se seguiram. E, com elas, começam a ser detectadas diferenças. Natural seria, por isso, que se começasse a sentir a necessidade de encontrar, entre as várias variantes textuais, aquela que seria a pura e verdadeira. Aliás o mesmo acontecia com outros textos, nomeadamente os dos clássicos greco-latinos (Ilíada, Aristóteles, Platão) e até com a

poesia mais recente de Petrarca e de Dante (Aldo Manuzio: 1501, *Canzoniere*, 1502, *Commedia*⁵).

No fundo, utilizando em tradução livre as palavras de Alberto Blécua, o que estava em causa era que uma má interpretação bíblica, por erro de uma letra, podia criar um herege; o erro no nome de uma planta, em Discórides⁶, podia criar um defunto⁷.

E, de modo ainda incipiente, as edições que vão surgindo procuram, melhor ou pior, responder a esse desiderato da verdade.

Contudo, será preciso esperar três séculos para que a primeira sistematização de base científica para a Crítica Textual conheça a luz do dia. Deve-se ela ao filólogo alemão Karl Lachmann, que no Prefácio à sua edição crítica do Novo Testamento, datada de 1842, preconiza um método crítico baseado na genealogia dos testemunhos de uma tradição. O também chamado «método estemático» passa pela distinção metódica entre *recensio* (recenseamento de toda a tradição do texto) e *emendatio* (eliminação das cópias coincidentes e inquinadas de interpolações) por essa via procurando reconstituir o arquétipo da tradição textual que se estuda. Apesar de criticado, sobretudo pela corrente iniciada com Josph Bédier (1913), que considerava impossível reconstruir o arquétipo e, por isso, advogava a edição de um testemunho, o «beau manuscrit», ou o *codex optimus*, o método lachmanniano continua a ser, hoje, o prevaiente, corrigidos que foram, ao longo dos tempos, um ou outro aspecto mais débil.

2.

Tendo como objecto principal a palavra, e por extensão lógica o texto, a Crítica Textual pode aplicar-se em todas as áreas onde a palavra surja, e embora privilegie o texto literário, não recusa debruçar-se sobre textos outros, técnicos que sejam. De qualquer modo, é na resolução de problemas colocados por textos antigos, procurando ultrapassar as dificuldades interpretativas que as formas actuais desses textos colocam ao leitor, que a Crítica Textual mais continua a significar. Nesse sentido, e para alcançar os objectivos pretendidos, a Crítica Textual não pode prescindir deste instrumento, daquele dado, daqueloutra informação, ou seja, deve usar toda e qualquer ferramenta, teórica ou prática, que a ciência tenha disponibilizado, descoberto, inventado, desde que útil para os fins pretendidos. E aquele que esse caminho queira percorrer terá de possuir paciência, constância, perseverança, e a consciência de saber que a meta poderá não ser alcançada.

São de vários tipos as dificuldades interpretativas, acima faladas, que os ruídos introduzidos no texto suscitam. E elas não têm a ver somente com o desconhecimento desta ou daquela palavra ou expressão, por falecimento devido ao desuso da mesma (diga-se, entre parêntesis, talvez a dificuldade mais fácil de

ultrapassar, pois, em princípio, qualquer glossário nos poderá fornecer a solução); antes são dificuldades que se relacionam com lacunas textuais de maior ou menor extensão, começando na palavra e terminando no indeterminável; lacunas provocadas pelos mais díspares instrumentos ou mediadores, tais como a água, o fogo, insectos, tesouras; lacunas com origem nos mais diversos motivos, confessáveis ou inconfessáveis; lacunas resultado de actos premeditados, muitas vezes. Ou dificuldades interpretativas que derivam de inusitados saltos textuais; ou se prendem com palavras desconhecidas e inadequadas ou, mais difícil, quando não mesmo impossível, de descortinar, aceitáveis no contexto mas na realidade introduzidas em substituição de outras mais difíceis, incompreensíveis ou perigosas. E, ainda, dificuldades que poderão decorrer da intromissão, no texto base, de outros textos espúrios, alterando, de mãos estranhas, adulterando, de vontades poderosas, falsificando.

Reconstituir um texto, procurando chegar àquele que seria o texto original, é tarefa múltipla que, por um lado, exige o contributo de vários elementos directamente relacionados com o texto (aspectos intratextuais) e seu suporte (aspectos materiais) e, por outro, não pode esquecer que toda a produção está imersa numa determinada situação cultural simultaneamente particular e geral, sendo situação particular a do autor, mesmo anónimo, que se reflecte no seu *usus scribendi*, e situação geral a do momento histórico coetâneo ao da produção do texto. Ou, dito de outro modo e pelas palavras de Luciana Stegagno Picchio, o «filólogo sabe desde o início que [...] 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»⁸.

Portanto, e sinteticamente, são também necessárias várias outras condições, conhecimentos e saberes, a saber:

1. Bom conhecimento da língua e da história da língua do texto (formação, evolução, variantes);
2. Conhecimento dos processos mecânicos e intelectuais envolvidos no acto de cópia ;
3. Conhecimento da matéria textual, isto é, domínio dos saberes que o texto aborda, sejam eles quais forem e qual desenvolvimento tenham (economia, astronomia, religião, literatura, arte da guerra, história política e social, geografia, história cultural, gastronomia, desenvolvimento científico, usos, costumes e técnicas, enfim, tudo o que de modo directo ou indirecto esteja relacionado com o texto);
4. Conhecimento das grafias, das abreviaturas, etc.;
5. Conhecimento do ambiente histórico-cultural do momento de redacção, e também do da(s) cópia(s) que se usa(m).

6. Conhecimento, no caso do texto literário, das regras e condições subjacentes à produção, e que por esse motivo formam e enformam o texto (estruturas obrigatórias, temas prevaletentes, etc.);
7. Ter consciência do material de suporte, das suas condições de produção e utilização (uma pele pode ser um palimpsesto; a filigrana de uma folha de papel pode incluí-la ou excluí-la do códice);
8. Conhecimento dos tipos de *ruído* a que a transmissão textual pode estar sujeita.
9. Conhecimento dos materiais de escrita, das condições e condicionalismos da escrita, dos espaços e ambientes onde se escreve ou copia;
10. Saber o local (mosteiro ou cidade) onde se fez a cópia e para quem se destinava (na maioria dos casos dados impossíveis de determinar com certeza absoluta); etc.

Depois, e para além do atrás dito, é ainda necessário dominar as técnicas, os processos e as práticas associadas ao processo de reconstituição textual que, perante vários exemplares, permitem relacionar as variantes da mesma palavra, determinar contaminações e filiar as diversas cópias de um texto. Ou, por outras palavras, é necessário conhecerem-se as operações e processos que permitem estabelecer as relações estemáticas entre toda a tradição conservada, pois só então se pode partir para a fixação do texto, se podem tomar decisões sobre qual a lição originária, corrigindo as lições erróneas com base na análise das várias lições existentes (operação chamada *emendatio ope codicum* que se exerce sobre, ou a partir de, *codices plurimi*).

Porém, e as mais das vezes, a tradição conservada resume-se a um *codex unicus* e, neste caso, ao filólogo não resta outro caminho para corrigir zonas obscuras que tentar conjecturar a lição correcta. Estamos, neste caso, perante uma *emendatio ope ingenii* ou *ope conjecturae*, ou *divinatio*. Será uma operação deste tipo que exemplificaremos mais à frente.

Antes disso, porém, alguns exemplos de casos acima genericamente apontados, envolvendo vários códices, portanto várias lições.

3.

Como primeiro, um caso que não só tem a ele associado imensa polémica e páginas escritas, a maioria sem interesse nenhum, diga-se, como, pelas suas características, é, em minha opinião, excelente exemplo, por sugestivo e bastante operativo.

No Novo Testamento, S. Mateus informa, a dado passo: «E, então, Jesus disse aos seus discípulos: «É mais fácil passar um camelo pelo fundo de uma agulha do que um rico entrar no reino dos céus» (Mateus, 19:24)⁹

O problema reside em quem, ou quê, passa pelo buraco da agulha.

Antes de avançarmos, abramos um parêntesis para um esclarecimento que entendemos por bem aqui prestar: admitimos que a lição do texto bíblico é, neste ponto, errada por meras questões pedagógicas. As Bíblias que têm a sua origem na *Vulgata*, de S. Jerónimo, mantêm a lição «camelo», e só algumas, em nota, admitem outra possibilidade. A exegese bíblica aceita como válida a lição «camelo» no texto em causa. Aliás, esta expressão é bastante forte, não só enquanto imagem e enquanto metáfora mas, também, enquanto exemplo de uma impossibilidade física para melhor entendimento do núcleo da mensagem: a apologia da pobreza. Muito mais forte que a outra, possível mas menos crível, leitura.

O problema em causa relaciona-se com a existência, nos cerca de 5500 códices e fragmentos manuscritos da Bíblia, hoje conhecidos, de duas palavras muito semelhantes, tanto fonética como ortograficamente.

A lição que aparece no exemplar mais antigo, o que, só por si, é factor de muito peso, é **kamelon, kamelos**, significando **camelo**. A outra, a de registo um pouco posterior, é **kamilon, kamilos**, e significa **corda grossa, cabo de amarração dos barcos**.

Presume-se, com alguma dose de incerteza, que os evangelhos tenham sido escritos em grego. Tal deriva de não só de os exemplares mais antigos estarem nesta língua como, no 1º século d.C, altura em que terão sido redigidos, o latim não ser ainda a língua de cultura mais forte, pelo menos na parte oriental da bacia do Mediterrâneo.

Olhando para o alfabeto grego, não parece que se possam confundir o <e> e o <i>, enquanto caracteres isolados. Mas se pensarmos que eles estão integrados numa palavra, portanto e previsivelmente tocando as letras imediatamente anteriores e posteriores, e que, apesar dos símbolos grafemáticos serem iguais para toda a gente, não há duas pessoas que tenham a letra igual, então já se pode aceitar que o copista tenha confundido uma ou outra dessas letras.

Mas há outro aspecto a ter em consideração. Cristo não falava em grego: a fazê-lo, nenhum, ou quase nenhum, dos seus ouvintes O entenderia. Aramaico era a sua língua. Ainda tentei saber como se pronunciaria **camelo e corda**. O melhor que consegui foi em arábico, que, presumo não será muito afastada. Nesta língua, as semelhanças são, também, enormes, pois para **camelo** a palavra, em caracteres latinos, é **jamal** e para **corda** é **jummal**.

Imaginemos um pouco. Antes disso, porém, recordemos que em muitos momentos, consoante o nosso estado de espírito, as nossas preocupações, ou os nossos interesses, não ouvimos o que o outro diz, sim aquilo que queremos ouvir. Ou

seja, certos segmentos sonoros, contenham ou não palavras homónimas, parónimas e homófonas, são suficientemente ambíguos para que a dois ouvintes distintos correspondam duas interpretações, descodificações, também distintas (bastas vezes o tenho verificado, e provocado, com os meus alunos). Uma frase, como por exemplo «O rei deu dois passos», pronunciada por alguém do sul – [s] **paço** (predorsodental) - apresenta um só registo fonético, e tem dois significados, enquanto que, sendo-o por algumas pessoas do norte, corresponderá a duas realizações fonéticas distintas, cada qual com o seu significado concreto – [ʃ] **passo** (ápivoalveolar) e [s] **paço** (predorsodental).

Ora, pensando no atrás dito, podemos perfeitamente conjecturar que Cristo disse, segundo os pescadores, cabo, e segundo os mercadores, camelo; ou que usou uma ou outra palavra segundo seriam pescadores ou mercadores os seus ouvintes; ou que o informador de S. Mateus seria ou um ou outro; ou, ainda, que S. Mateus *ouviu* camelo pois estava culturalmente mais próximo dos mercadores por ser um ex-cobrador de impostos¹⁰. Mas há, ainda, outra explicação: Cristo respondia a um jovem rico. Ora, na Jerusalém da época, e em muitas outras cidades por certo, haveria, nas muralhas, uma porta tão estreita que um camelo carregado só conseguiria atravessá-la sem a mercadoria. A essa porta chamariam o «buraco da agulha». Ora, a ser verdade, a imagem por Cristo apresentada é perfeitamente clara para os seus ouvintes, e terá muito pouco de metáfora.

De qualquer modo, entende-se como mais provável que perante uma *lectio difficilior*, por inusitada, o **camelo**, um copista tenha banalizado, a tenha substituído pela *lectio faciliior corda*.

4.

Digo, acima, que há lacunas dificilmente detectáveis, quando não impossíveis de detectar. Veja-se o caso seguinte, extraído de Fernão Lopes, *Crónica de D. Fernando*, capítulo VI:

«Da parte d'el-rrei dom Pedro foi hordenada a batalha em esta maneira: elles todos viinham pee terra, e na avanguarda viinha o duque d'Alancastro, irmão do principe, a que diziam dom Joham, e monssé Joham de Chantos, condeestabre por o principe em Guiana, e monssé Rruberte Caullos e monssé Hugo Carvaloi e monssé Oliver senhor de Absom e muitos outros cavalleiros de Ingraterra, que eram tres mill homens d'armas, asaz de bõos e husados em guerra. E na alla da mão dereita viinham o conde d'Arminhaque e o senhor de Leberte e seus parentes e o senhor de Rrosam e outros cavalleiros de Guiana do bando do conde de Foix e muitos capitaães de companhias ataa dous mill homens d'armas. Na batalha pustumeira viinha el-rrei dom Pedro

e el-rrei de Neapoll e o principe de Guallez e o pendom d'el-rrei de Navarra com trezentos homens d'armas e muitos cavalleiros de Ingraterra ataa tres mill lanças, assi que eram per todos dez mill homens d'armas e outros tanto frecheiros»

Lendo-o não nos apercebemos de nada de especial ou de estranho que nos chame a atenção e nos incite a analisá-lo. No entanto, saindo do texto e confirmando as parcelas através de uma simples operação de adição, apercebemo-nos de algo errado:

tres mill (mais) dous mill (mais) trezentos (mais) tres mill → eram per todos dez mill;

mas $3\ 000 + 2\ 000 + 300 + 3\ 000 = 8\ 300$.

Portanto, faltam *grosso modo* 2 000 homens de armas.

Confrontando essa passagem noutros documentos, verificamos faltar um período relativamente longo que termina do mesmo modo do anterior, período esse que contém a parcela em falta:

«e el sennor de Roson, e otros grandes caualleros e escuderos de Guiana, fasta dos mill lanças. E en la otra ala de la su mano esquierda, venia el cabdal de Buche e muchos caualleros e escuderos de Guiana del vando e partida del conde de Fox» (Pero López de Ayala, *Crónica edl rey don Pedro, primero de Castela*).

O extracto anterior permite admitir, para o texto de Fernão Lopes, uma reconstrução textual como a seguinte:

«e o senhor de Rrosam e outros cavalleiros de Guiana ataa dous mill lanças. E na outra alla da sua mão ezquerda viinham o cabdal de Buche e muitos cavalleiros de Guiana do bando do conde de Foix»

O erro aqui exemplificado é bastante usual e frequente, e consiste em os olhos encalharem num segmento textual igual ao anteriormente transcrito e dele relativamente próximo (no caso em apreço *cavalleiros de Guiana*), e recomeçar-se aí a memorização a do segmento que se vai copiar a seguir. Daqui poderão surgir ou repetição de segmentos (*ditografia*) ou a sua omissão (*omissio ex homoteleuton ou saut du même au même ou haplografia*). Anote-se que, com base na lacuna apresentada, pode ser conjecturado o tamanho/largura da página com fundamento na constatação de, na maioria das vezes, esses segmentos iguais se encontrarem em linhas consecutivas.

O erro aqui exemplificado é bastante usual e frequente, que consiste em os olhos encalharem em segmento textual igual ao anteriormente transcrito e dele relativamente próximo, e recomeçar-se aí a memorização do próximo segmento a copiar. Daqui poderão surgir ou repetição de segmentos (*ditografia*) ou a sua omissão (*omissio ex homoteleuton* ou *saut du même au même* ou *haplografia*). Anote-se que, com base na lacuna apresentada, pode ser conjecturado o tamanho/largura da página com fundamento na constatação de, na maioria das vezes, esses segmentos iguais se encontrarem em linhas consecutivas.

5.

O caso seguinte, também extraído da mesma Crónica e onde existem lições erradas e lacunas só detectáveis pela existência de outros documentos, serve de exemplo de como poderá ser possível reconstruir uma lição originária, com base em cópias posteriores, ambas lacunares:

W	e los de la	ala derecha		del principe
B, L-G	e los de la		Auanguardia de la parte	del príncipe
Lopes	e os d'	alla derecha	da avanguardia	do principe

Como se verifica, o texto *FL* é a conjugação dos outros dois.

Mas qual das três lições é a correcta? Ou por outras palavras: alguma das lições é manifestamente errada?

Se formos a outras passagens do texto (*Crónica del Rey Don Pedro*, ano 1367, capítulo V) onde se descrevem as composições dos exércitos, verificaremos que o do conde D. Enrique se compõe por 3 blocos dispostos em linha e o do rei D. Pedro mais o Príncipe de Gales por 3 blocos em linha mais 1 na retaguarda. Os 3 blocos são a ala esquerda, a vanguarda e a ala direita e encontram-se frente a frente, o que significa que a ala direita de um tem pela frente a ala esquerda do outro. Na ala direita do exército de D. Pedro está, entre muitos outros, o conde de Arminac.

Ora como é que o texto *B* descreve a batalha (*Crónica del Rey Don Pedro*, ano 1367, capítulo XII) ?

As vanguardas dos exércitos de Pedro e Enrique combatem entre si. O conde D. Telo, «que estaua de cauallo a la mano izquierda de la auanguardia del rey don Enrique», não se move. Os da «auanguardia de la parte del principe, que eran el conde de Arminac» atacam a ala onde está D. Telo, que se desfaz em fuga. Em seguida, os de Arminac «tornaron sobre las espaldas de [...] la auanguardia del rey don Enrique, que peleauan en la auanguardia del príncipe».

Ora bem. A vanguarda do príncipe não pode estar a combater de frente a de D. Enrique e em simultâneo ir ao outro lado do campo de batalha, combater a ala esquerda de D. Telo, dar meia volta e atacar D. Enrique pelas costas. Há, porém, uma parte do exército de D. Pedro que pode fazê-lo sem grandes problemas, e essa parte, esse corpo é, conforme indicado no capítulo da composição das «batallas», a ala direita onde está o conde de Arminac. Aliás não há outra possibilidade: o centro contra o centro (as vanguardas), a ala direita contra a ala esquerda e vice-versa.

Portanto, das três lições, a de *B* está errada. E as outras duas?

Não pode liminarmente excluir-se a possibilidade de a «avanguarda», que *FL* apresenta, seja um aditamento, pois são vários os registos de «mão esquerda» e «mão direita» e «vanguardas» que o texto apresenta. Mas também se não pode excluir que a lição, tal como a apresenta *FL*, estivesse no modelo de onde copiou, pois a presença do sintagma «vanguarda da mão esquerda ou direita» indicia um *usus scribendi* do autor para aquele contexto. Também não nos podemos esquecer que, no exército de D. Pedro, existe uma retaguarda, e por isso ser natural precisar o seu complemento, a vanguarda. Para além disto tudo, no acto de cópia é mais frequente eliminar palavras que acrescentá-las e, neste sentido, é mais lógico que o texto original fosse o mais completo dos três, tendo um copista eliminado uma palavra e o outro a outra por as considerarem redundantes, caindo inconscientemente em imprecisões.

B. Na aula

Poderá parecer pouco apelativo ou pouco funcional que as operações anteriores sejam operativas na aula de Português. Não o cremos, embora os resultados finais estejam em boa medida dependentes dos exemplos que se criem e da sua adequação aos discentes.

Mas, para quem assim pense, talvez com caso seguinte altere a opinião.

1.

Acima dissemos que Francesco Petrarca, nascido em *Arezzo* no ano de 1304, é considerado um, ou o, fundador do Humanismo. Na menor das hipóteses, ele situa-se no início deste movimento. Dos poetas a ele anteriores, que de algum modo o formaram e enformaram, o seu antecessor imediato, no tempo e na fama, Dante Aleghieri (1265-1321), sintetizara e colocara no mais alto nível tudo o que, na perspectiva poética, fora produzido na Idade Média¹¹. O poeta de *Arezzo*, porém, irá ultrapassá-lo e aos outros poetas, na medida em que abandona uma prática poética marcada por temas e formas, que em última análise não passam de artifício, e procura relacionar, de modo directo, o que se escreve e o que se sente, a palavra e o

ser, a poesia e a vida. Ou seja, a poesia saída da pena de Petrarca apresenta a novidade de parecer autobiográfica, tal a abundância do «eu». Concomitantemente, este «eu» tem correspondência numa figura feminina, Laura, de tal modo presente e concreta que levou muito estudioso da matéria a investigar sobre a sua vera pessoa. Fosse ela de carne e osso, ou simples imaginação¹², não nos interessa sobremaneira. Interessa-nos, isso sim, o seu retrato, ou os seus múltiplos retratos, a sua figura, as descrições que dela faz o poeta, o que o poeta dela diz, em suma, como o poeta vê a sua amada. E, nesta perspectiva, poder-se-á afirmar que para Petrarca a mulher poetizada se aproxima do humano: Laura, a sua diva inspiradora, deixa de ser a mulher divinizada ou angelizada dos *stilnovistas*, e passa a ser a mulher perfeita, a mulher ideal, (a mulher com que se sonha), pois nela se acham concentradas todas as perfeições possíveis uma mulher¹³.

Para este caminhar em direcção ao humano contribuem, por certo, a frequente utilização de elementos da área do concreto, tais como cores, formas, impressões sensoriais, etc.¹⁴: os cabelos da amada são loiros («Erano i capei d'oro a l'aura sparsi»¹⁵); os olhos, sol («Così costei, ch'è tra le donne un sole, /in me, movendo de' begli occhi i rai»¹⁶); o corpo é honesto de formas, o porte celestial, a boca angelical, os dentes pérolas, etc. Mas veja-se o soneto n.º 200

Non pur quell'una bella ignuda mano,
che con grave mio danno si riveste,
ma l'altra, e le duo braccia accorte e preste
son a stringere il cor timido e piano.

Lacci Amor mille, e nessun tende in vano
fra quelle vaghe nove forme oneste,
ch'adornan sí l'alto abito celeste,
ch'aggiunger no 'l pò stil né 'negno umano,

Li occhi sereni e le stellanti ciglia,
la bella bocca, angelica, di perle
piena e di ròse e di dolci parole,

che fanno altrui tremar di meraviglia,
e la fronte, e le chiome, ch'a vederle
di state, a mezzo d'i, vincono il sole.¹⁷

Registem-se os termos tímido («timido»), humilde («pinao»), honestas («oneste»), alto porte («alto abito»), celeste («celeste»), olhos serenos («occhi sereni»), angelical («angelica»), doces palavras («doli parole»).

2.

Em Portugal, a poesia de Dante e Petrarca terá começado a impor-se a partir das décadas de 30 e 40 de quinhentos, na sequência da publicação, em Itália, de antologias com poemas não só daqueles insígnis poetas, mas também de outros que o público da época requeria (como por exemplo dos stilnovistas Guido Cavalcanti e Cino de la Pistoia). A tempo de influenciar, fortemente Luís Vaz de Camões, que terá nascido na década de 20.

É o próprio Luís Vaz quem mostra conhecer a poesia daqueles dois grandes poetas italianos. Por um lado, porque os refere explicitamente, embora através dos nomes das figuras femininas que ambos poetaram, Beatriz e Laura, como se pode ver nos versos seguintes de Camões (Ode «Pode um desejo imenso»):

Aquele não sei quê,
que espira não sei como,
que, invisível saindo, a vista o vê,
mas para o compreender não acha tomo
o qual toda a Toscana poesia,
que mais Febo restaura,
em Beatriz nem em Laura nunca via.

Por outro, porque em não poucos versos Camões traslada Petrarca. Veja-se o exemplo seguinte:

«Questa anima gentil che si disparte,
anzi tempo chiamata a l'altra vita,»

Será precisa uma tradução? Que tal

«Alma minha gentil, que te partiste
Tão cedo desta vida descontente,»

3.

Creio ser já tempo de se analisar um texto por completo. Vejamos o soneto

Um mover d'olhos, brando e piadoso,
sem ver de quê; um riso brando e honesto,
quase forçado; um doce e humilde gesto,
de qualquer alegria duvidoso;

um despejo quieto e vergonhoso;
um repouso gravíssimo e modesto;
~ua pura bondade, manifesto
indício da alma, limpo e gracioso;

um escolhido ousar, ~ua brandura;
um medo sem ter culpa; um ar sereno;
um longo e obediente sofrimento;

esta foi a celeste formosura
da minha Circe e o mágico veneno
que pôde transformar meu pensamento¹⁸

Como acima dissemos, na poesia da Camões cruzam-se elementos stilnovistas, petrarquistas e platonistas. Por isso, em muito poema de Camões a mulher é simultaneamente divinizada, idealizada, distante, intocável, perfeita, mas também com alguns rasgos humanos.

E neste soneto?

Ao contrário de outros, onde a «tradução» de Petrarca é clara e evidente, aqui esse petrarquismo está mais no significado geral do poema que nos seus elementos mais concretos, as palavras. O «Mover d'olhos, brando e piadoso», o «doce e humilde gesto», o «riso brando e honesto» são *topoi*, são termos frequentes na poesia stilnovista¹⁹. Mas eles, combinados e articulados, reflectem mais um sentimento experiencial e vivencial (concreto) do poeta, petrarquismo, que um sentimento místico, platónico, contemplativo: a «celeste formosura» – plano do divino, portanto stilnovismo – é, também, a mulher («a feiticeira») que lhe deu a beber o elixir do amor («o mágico veneno») – plano do concreto, petrarquismo²⁰.

Com facilidade vemos, neste poema, uma mulher perfeita na perspectiva ético-moral. Quanto ao aspecto físico, porém, nada, pois «formosura» é demasiado lato, e abstracto, para desenhar fisicamente alguém.

Da poesia stilnovista para a petrarquista, caminha-se do divino para o humano, para a perfeição humana. Em Camões, coexistem ambos os aspectos. Neste soneto, as marcas prevaletentes, os traços de personalidade, remetem, se não para um divino, por certo que para a perfeição absoluta. Esta perfeição não admite, não pode admitir, a mais pequena mancha, falha ou marca negativa. Porém, neste soneto, algo há que foge aos parâmetros dessa descrição.

É muito ténue, inapercebível numa leitura rápida do texto, o elemento que nos coloca perante este dilema: Camões, poeta incompetente? Ou, não o sendo, deixa

cair, premeditadamente, essa informação incompatível com uma «celestial formosura»?

A mulher descrita é mais divina que humana. Ela deve ser, é, perfeita.

Fora ela humana, e perfeita, teria a sua personalidade aspectos provavelmente mal aceites na época, mesmo pelo próprio poeta?

Ela, a amada, é uma mulher recatada, discreta, bem se vê no soneto. Também é corajosa, pois «ousa».

No entanto, esse ousar é «escolhido». Ou seja, a amada é premeditada as suas atitudes. Ela é que determina o modo como age perante terceiros, e consoante os terceiros. Perante um conjunto de características que primam pela suavidade, timidez, etc., este «ousar escolhido», calculado, remete-nos para alguém que, afinal, não é tímido, envergonhado, etc. Portanto, não será mulher divina, perfeita que o poeta nos quer apresentar.

Repetimos: Seria Camões tão mau poeta que cometeria este lapso? Não o cremos. Luís Vaz não cometeria um deslize destes.

Estaremos nós, então, perante um erro, não do autor, mas de cópia?

E, caso afirmativo, onde está o erro?

Se estivéssemos numa aula, poderíamos suspendê-la aqui e propor aos alunos, como trabalho de casa, encontrar soluções para ultrapassar aquilo que parece ser uma contradição interna do poema.

Na aula seguinte discutir-se-iam todas as propostas apresentadas em todas as suas vertentes, desde a plausibilidade à impossibilidade, procurando encaminhar para a solução correcta (que, note-se, nós sabemos antecipadamente²¹), com o cuidado necessário para não ferir susceptibilidades nos alunos – eles, apesar de não terem encontrado a solução, até trabalharam com gosto, e este aspecto deve ser-lhes reforçado.

Notas

1. Aurelio Roncaglia, *Principi e Applicazioni di Critica Testuale*, Roma, Bulzoni Editore, 1975, p.25. Tradução: O principal objectivo da *Critica Textual* é restituir o Texto à sua forma genuína, eliminando todas as alterações que ele possa ter sofrido no decurso da sua transmissão do Autor até nós: ou seja, apresentar ao Leitor-Receptor a Mensagem exacta nos seus termos originais, os mesmos em que foi emitido, eliminando, tanto quanto possível, os efeitos do Ruído associados ao processo de transmissão.
2. Muito embora desde sempre este ou aquele tenha usado práticas semelhantes aos métodos da Crítica Textual, sobretudo quando se (re)construía um texto com base em outros e se escolhia as partes que mais adequadas parecessem, não podemos falar ainda da existência da referida Crítica devido ao não uso sistemático, coerente, fundamentado e suportado por estudos e metodologias, que dentro da Crítica Textual se dizem e querem científicas, de todos quantos usaram tais praticas.
3. Passo por cima da quase certeza, hoje tida, de não ter sido Gutenberg o primeiro utilizador, e por isso inventor, dos caracteres móveis da imprensa, bem como de, cinco séculos antes da Europa, já a imprensa ser conhecida e utilizada no Extremo Oriente, Japão e China.
4. Rita Marnoto, «Petarquismo», *Biblos-Encicloédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Editorial Verbo, 2001.
5. Pina Martins, p. 331.
6. Este Discórides é expressamente citado, e contestado, por Garcia da Orta, no seu *Colóquio dos Simples e Drogas e cousas medicinais da Índia*, onde escreve: «Ruano: Nasce em logares marítimos, como diz Discorides? Orta: Eu andei polo sartam desta Índia, mais de duzentas légoas de caminho, e em todos os logares vi esta erva-babosa». (Esta erva-babosa é a conhecida Aloe-vera).
7. Alberto Blecua, *Manual de Crítica Textual*, Madrid, Castalia, 1983, p. 9.
8. Luciana Stegagno Picchio, «O método filológico», em *A Lição do Texto. Filologia e Literatura. I – Idade Média*, Lisboa, Edições 70, 1979, pp. 211-212.
9. *A Bíblia Sagrada*, versão dos textos originais, 9ª edição, 1981, Difusora Bíblica (Missionários Capuchinhos), Lisboa.
10. Obrigado, padre Cartagena, pela informação.
11. José V. Pina Martins, *Camões Lírico e o Renascimento Italiano*, Separata de ACTAS-IV Reunião Internacional de Camonistas, Ponta Delgada, 1984, p. 331.
12. O próprio Petrarca, face às múltiplas e coetâneas especulações, confirma, em carta a Giacomo Colonna datada de 1336, a existência, enquanto pessoa vivente, da sua tantas vezes invocada, referida, chorada, extremada, apaixonada, nunca esquecida mas inacessível «Laura», que apesar de tudo permanece por identificar (como se isso verdadeiramente importasse).
13. «Laura es la suma de las pereciones femeninas, eternizada por la muerte», escreve Atilio Pentimalli, «Introducción, notas, traducción y corrección del

- texto» en Francesco Petrarca, *I Sonetti del Canzoniere, (Los Sonetos)*, Barcelona, Bosch, Casa Editorial, S.A., 1981 (edição bilingüe), p. 44.
14. Pina Martins, *op. cit.*, p. 335.
15. Francesco Petrarca, *I Sonetti del Canzoniere, (Los Sonetos)*, acima citado, nº 90. Tradução (minha): *Estavam os cabelos de oiro soltos ao vento*
16. idem, nº 9. Tradução (minha): *Aquela que é de entre as mulhrers um sol, dirigindo-me os raios dos seus belos olhos.*
17. Tradução (minha): Não somente aquela bela e nua mão / que com grave dano meu volta a vertir-se, / senão a outra, e os dois braços, hábeis e rápidos / são para apertar o coração tímido e humilde. // Mil laços estende o Amor, e nenhum em vão, / entre aquelas raras, honestas e belas formas / que de tal modo adornam o alto porte celeste, / que alcançá-lo não pode estilo nem engenho humano. // Os olhos serenos e os cintilantes círios, / a bela e angelical boca, de pérolas / cheia, e de rosas, e de doces palavras // que aos demais fazem tremer de espanto / e a fronte, e os cabelos, que ao vê-los, / no Estio, ao meio-dia, vencem o sol.
18. Em *A lírica de Camões*, apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária de Maria Vitalina Leal de Matos, Lisboa, seara nova – comunicação, (col. Textos literários), 1981. Transcrição literal.
19. Vejam-se, por exemplo, os seguintes versos, que encontrámos em *A Vita Nuova de Dante Alighieri*, trad. de Vasco Graça Moura, Venda Nova, Bertrand Editora, 1995: «Nos olhos traz minha senhora Amor / por que se faz gentil quanto ela mira; / ...E quando baixa o rosto, vem palor / a tudo o mais que falha e que suspira » (p. 75); «Vós que de rosto humilde assim andais, / cos olhos baixos e mostrando dor / aonde vindes que essa vossa cor à piedade assemelhais?» (p. 79); «Parece tão gentil, tão recatada, /minha senhora quando alguém saúda, /.../ ouvindo-se louvada, / benignamente a humildade a escuda /.../ Tal graça ao coração de quem na mira / está pelos olhos uma doçura a pôr/ .../ e dos lábios parece que se move / um espírito suave só de amor/ (p. 105).
20. Pina Martins, *op. cit.* p. 342.
21. Solução: no verso 9, o primeiro verbo, «escolher», está errado. Deve ser «encolher». Portanto a lição correcta será «um encolhido ousar», o que está de acordo com a brandura, a piedade, a timidez, a humildade, etc. E outras edições confirmam-no, entre elas a edição crítica *Sonetos de Camões - Corpus dos sonetos camonianos*, edição e notas de Cleonice Serôa da Motta Berardinelli, Paris, Ecole Pratique des Hautes Etudes – IV^e Section – Centre de Recherches sur le Portugal de la Renaissance, 1980.