

# VEREDAS

**Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**

VOLUME 8



PORTO ALEGRE  
2007

A AIL – Associação Internacional de Lusitanistas tem por finalidade o fomento dos estudos de língua, literatura e cultura dos países de língua portuguesa. Organiza congressos trienais dos sócios e participantes interessados, bem como co-patrocina eventos científicos em escala local. Publica a revista *Veredas* e colabora com instituições nacionais e internacionais vinculadas à lusofonia. Sua sede se localiza na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em Portugal, e seus órgãos diretivos são a Assembléia Geral dos sócios, um Conselho Diretivo e um Conselho Fiscal, com mandato de três anos. Seu patrimônio é formado pelas quotas dos associados e subsídios, doações e patrocínios de entidades nacionais ou estrangeiras, públicas, privadas ou cooperativas. Podem ser membros da AIL docentes universitários, pesquisadores e estudiosos aceitos pelo Conselho Diretivo e cuja admissão seja ratificada pela Assembléia Geral.

### **Conselho Diretivo**

Presidente: Regina Zilberman, UFRGS  
[regina.zilberman@gmail.com](mailto:regina.zilberman@gmail.com)

1º. Vice-Presidente: Carlos Reis, Univ. de Coimbra  
[c.a.reis@mail.telepac.pt](mailto:c.a.reis@mail.telepac.pt)

2º. Vice-Presidente: Elias Torres Feijó, Univ. de Santiago de Compostela  
[fjetorres@usc.es](mailto:fjetorres@usc.es)

Secretária-Geral: Maria da Glória Bordini, UFRGS  
[mgbordini@portoweb.com.br](mailto:mgbordini@portoweb.com.br)

Vogais: Ana Mafalda Leite (Univ. Nova de Lisboa); Benjamin Abdala Junior (Univ. São Paulo); Cristina Robalo Cordeiro (Univ. Coimbra); Ettore Finazzi-Agrò (Univ. Roma, La Sapienza); Fátima Celeste Ribeiro (Contacto, Serviços de Línguas, Lda); Helena Rebelo (Univ. da Madeira) M. Carmen Villarino Pardo (Univ. Santiago de Compostela); Sebastião Tavares de Pinho (Univ. Coimbra); Rolf Nagel (Univ. Duisburg); Teresa Cristina Cerdeira da Silva (Univ. Fed. do Rio de Janeiro).

### **Conselho Fiscal**

Fátima Viegas Brauer-Figueiredo (Univ. Hamburgo); Laura Calcavante Padilha (Univ. Fed. Fluminense); Thomas Earle (Univ. Oxford)

Associe-se pela *homepage* da AIL:

[www.lusitanistasail.net](http://www.lusitanistasail.net)

Informações pelos *e-mails*:

[lusitanistasail@terra.com.br](mailto:ailusit@ci.uc.pt); [ailusit@ci.uc.pt](mailto:ailusit@ci.uc.pt)

# Veredas

## Revista de publicação anual

Volume 8 – Agosto de 2007

***Diretor:***

Regina Zilberman

***Diretor Executivo:***

Benjamin Abdala Junior

***Conselho Redatorial:***

Aníbal Pinto de Castro, Axel Schönberger, Claudio Guillén, Cleonice Berardinelli, Fernando Gil, Francisco Bethencourt, Helder Macedo, J. Romero de Magalhães, Jorge Couto, Maria Alzira Seixo, Marie-Hélène Piwnick, Ria Lemaire. *Por inerência:* Ana Mafalda Leite; Carlos Reis; Cristina Robalo Cordeiro; Elias Torres Feijó; Ettore Finazzi-Agrò; Fátima Celeste Ribeiro; Fátima Viegas Brauer-Figueiredo; Helena Rebelo; Laura Calcavante Padilha; M. Carmen Villarino Pardo; Maria da Glória Bordini; Rolf Nagel; Sebastião Tavares de Pinho; Teresa Cristina Cerdeira da Silva; Thomas Earle

***Redação:***

VEREDAS: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas

Endereço eletrônico: [ailusit@ci.uc.pt](mailto:ailusit@ci.uc.pt)

***Realização:***

Coordenação: Luiz Fagundes Duarte

Revisão: Tania Regina Ortiz Vernet

Capa: Atelier Henrique Cayatte – Lisboa, Portugal

***Impressão e acabamento:***

Evangraf, Porto Alegre, Brasil

ISSN 0874-5102



## SUMÁRIO

EDITORIAL .....	09
LUIZ FAGUNDES DUARTE	
Tempo de perguntar .....	11
<b>TEORIA E CRÍTICA DA CRÍTICA</b>	
ALMUTH GRESILLON	
La critique génétique: origines, méthodes, théories, espaces, frontières .....	31
GIUSEPPE TAVANI	
O texto medieval e as suas “misérias e desventuras” .....	46
VANDA ANASTÁCIO	
Quando o papel interfere com a escrita: reflexões sobre alguns autógrafos do Segundo Marquês de Alorna .....	75
JOÃO DIONÍSIO	
<i>Criticus fit</i> .....	104
<b>CRÍTICA E LINGUÍSTICA</b>	
HEITOR MEGALE, SÍLVIO DE ALMEIDA TOLEDO NETO, PHABLO ROBERTO MARCHIS FACHIN, RENATA FERREIRA COSTA, VANESSA MARTINS DO MONTE	
Crítica textual: análise grafemática e pesquisa lingüística .....	127
LUÍS PRISTA	
Um manuscrito de João Félix Pereira: a <i>Carta</i> sobre a Reforma Ortográfica de Barbosa Leão .....	147

## **O texto medieval e as suas “misérias e desventuras”**

**GIUSEPPE TAVANI**

Università degli Studi di Roma “La Sapienza”

O texto é um objecto muito frágil, ameaçado continuamente por uma quantidade de interferências e intervenções alheias que podem alterar – e muitas vezes alteraram e ainda alteram profundamente – a sua própria estrutura, e que em qualquer caso chegam a desorganizar ou perturbar, mesmo quando as alterações interessam elementos superficiais ou marginais, se não a sua própria essência, pelo menos a integridade da mensagem por ele veiculada. Os riscos que corre o texto em todas as fases da sua precária existência, são incontáveis: desde o momento em que o autor o considera publicável, e o passa a limpo para o entregar a um amanuense ou a um tipógrafo, começa o seu calvário, que nunca acabará porque cada transcrição manual ou mecânica implica uma violência que se adiciona às violências das precedentes transcrições. E se até os textos modernos não vão isentos destes perigos, talvez sejam os medievais os que mais sofreram da precariedade e da ausência de garantias que sempre acompanham a operação da cópia. Sabe-se em quais condições os amanuenses medievais executavam o seu trabalho: desaparecidos os ateliers profissionais da antiguidade clássica e do baixo Império (especializados na multiplicação dos exemplares), as

operações relativas à divulgação das obras literárias, mas também de documentos jurídicos ou de relatos históricos, ficaram entregues à iniciativa de particulares interessados na aquisição deste ou daquele texto, ou ao cuidado dos *scriptoria* monacais ou de monges especialmente designados para essa tarefa ou ainda – nos séculos da baixa Idade Média – de leigos não particularmente cuidadosos, cuja actividade porém, num caso como no outro, se realizava em circunstâncias difíceis. De aí as modificações e alterações que marcaram no decurso das centúrias a textura das obras.

Embora as vicissitudes do texto comecem já no decurso da operação de cópia feita pelo próprio autor; quando este passa a limpo o produto que decidiu entregar aos amanuenses ou, mais tarde, aos tipógrafos, os prejuízos que podem perturbar a integridade do ditado autoral nesta primeira fase da sua divulgação são evidentemente limitados, determinados na maior parte dos casos por alguns deslizos de carácter gráfico ou por pequenas omissões, que em geral não incidem directamente na estrutura da obra, mas que todavia podem induzir em erros mais graves, de leitura e de interpretação, o responsável pela transcrição, ou o linotipista, ou ainda o operador informático (na tradução de uma para outra plataforma digital): erros que se perpetuam, que por vezes provocam uma cadeia de reacções sintagmáticas lesivas da forma e, não raro, da substância da mensagem poética.

Mas deixemos os problemas da reprodução mecânica dos textos e cingimo-nos aos que mais directamente dizem respeito aos textos medievais, que são os que nos interessam agora, e que mais se prestam para uma exemplificação das “misérias e desventuras” através das quais têm passado as obras literárias da Idade Média. “Misérias e desventuras”: uma ditologia sinonímica que pode parecer excessivamente derrotista, inspirada por um pessimismo desmedido, mas que na realidade – como veremos – descreve exactamente a situação com que todos os que lidamos com tradições literárias medievais, nos confrontamos diariamente. Os problemas surgem implacáveis logo no momento em que consultamos uma edição crítica: o cotejo entre o texto crítico e o aparato de variantes – embora seja uma operação complicada, porque é sabido que os aparatos são nove em dez vezes ilegíveis e defeituosos ou incompletos – revela

muitas vezes que o amanuense medieval caiu em erro na leitura do seu modelo, e que o editor moderno emendou – mais o menos acertadamente – esse erro, sendo porém ao mesmo tempo possível que este último tenha interpretado como erro uma lição exacta do amanuense e tenha procurado emendá-la. Uma terceira hipótese seria a de um editor moderno que, no manuscrito objecto dos seus cuidados, identificou uma lição invulgar, indefensável no contexto linguístico-literário a que pertence a obra, mas que não só se recusou a admitir o carácter erróneo daquela lição e se negou a corrigir aquilo que com toda probabilidade era um erro do copista, como também intentou justificá-la acudindo às conjecturas mais atrevidas e menos prováveis do seu equipamento ecdótico.

Com efeito, a praxe editorial mais ciente dos seus limites mas também dos seus direitos e deveres encontra-se, vez sim vez não, perante um manuscrito onde há erros por emendar e que não foram emendados pelos editores precedentes, e/ou perante uma edição que corrigiu erros inexistentes ou que não corrigiu erros evidentes. Começemos pelos erros dos amanuenses.

O copista medieval não era dominado pela exigência da inviolabilidade textual: a sua atitude perante a obra que estava a transcrever era muitas vezes – não sempre, é claro – caracterizada por uma certa liberdade, sobretudo com respeito à forma. Um exemplo interessante da desenvoltura com que se portavam os amanuenses, mesmo os profissionais, é o da adaptação dos textos ao sistema linguístico, diferente do original, ao qual eles pertenciam: uma adaptação evidentemente útil a uma melhor compreensão por parte dos comitentes e usuários, mas também uma alteração irreparável da estrutura primitiva, tanto mais prejudicial quando a textura de partida era de tipo poético, porque então se perdiam muitas vezes a isometria e quase sempre a arquitectura rímica. Os poemas da escola siciliana, por exemplo, chegaram até nós unicamente, ou quase, nas adaptações toscanas incluídas nas três maiores colectâneas poéticas confeccionadas nos últimos anos do século XIII:<sup>1</sup> as composi-

---

<sup>1</sup> São o cancionero Laurenziano Rediano 9, talvez pisano, o Palatino da Biblioteca Nacional de Florença (Banco Rari 50), provavelmente transcrito em Lucca, e o mais importante de todos, o Vaticano 3793.

ções conservadas nestes códices são, sem excepções, inteiramente toscanizadas, com o resultado que as rimas resultam quase sempre imperfeitas, embora perfectíveis se se efectua a retroversão para o sistema fonológico siciliano. A tradição textual directa, sem intermediação toscana, limita-se a uma canção de Stefano Protonotaro (*Pir meu cori alligrari*), outra de Giacomino Pugliese (*[R]esplendente / stella d'albur*) recentemente encontrada por Giuseppina Brunetti numa biblioteca de Zurique,<sup>2</sup> alguns fragmentos de duas canções do Rei Enzo (*Allegru cori plenu* e *S'eo trovasse Pietanza*) e finalmente a estância inicial de *Gioiosamente canto* de Guido delle Colonne.<sup>3</sup> Uma inteira tradição lírica ficou assim definitivamente alterada, porque os amanuenses toscanos – os responsáveis por uma proto-compilação, arquétipo dos códices de que hoje dispomos – julgaram conveniente traduzir para a modalidade linguística deles os produtos da civilização literária que floresceu – primeira na península italiana – na corte siciliana de Frederico II, e decretaram desta maneira a desapareição da forma expressiva em que essa civilização se tinha manifestado. O caso-limite foi o duma canção de Giacomo da Lentini, *Madonna dir vo voglio*, que traduz – adaptando-a – uma *canço* provençal de Folquet de Marselha (*A vos, midons, voill retrair'en cantan*, P.-C. 155,4): uma canção provençal, traduzida para siciliano e re-traduzida para toscano.

Mas não foi só a poesia siciliana que sofreu o disfarce duma forma linguística alheia à que haviam usado os autores. Também outros géneros literários da Idade Média chegaram até nós em condições diferentes das originais. Um dos exemplos que se podem aduzir é o dos fabliaux oitánicos, que nasceram na Picardia, escritos muito provavelmente na modalidade linguística chamada picardo, bastante diferente da modalidade da Ile-de-France, o “franciano”, base do francês moderno. Os textos, como aconteceu com a poesia lírica elaborada na Magna Curia de Frederico, chegaram até nós u-

<sup>2</sup> BRUNETTI, G. *Il frammento inedito Resplendente stella de albur di Giacomino Pugliese e la poesia italiana delle origini*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2000 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, Band 304).

<sup>3</sup> Estes textos – com excepção do de Giacomino Pugliese – foram transmitidos, na sua forma siciliana – pelo filólogo quinhentista Giovanni Maria Barbieri na sua *Arte del rima-re* (cf. A. E. Quaglio, “I poeti della “Magna Curia” siciliana”, in E. Pasquini e A. E. Quaglio, *Le origini e la scuola siciliana*, Bari, Laterza, 1971, p. 169-240 [175-176]; para Giacomino Pugliese, veja-se a referência bibliográfica na nota 2.

nicamente ou prevalentemente através de transcrições feitas alhures, por copistas da Ile-de-France, os quais adaptaram-nos aos hábitos linguísticos seus e dos seus comitentes: e o resultado, também aqui, é o de uma situação textual notavelmente modificada relativamente à de origem. Outro exemplo é justamente o que nos interessa mais directamente: o da chamada poesia lírica galega e portuguesa. Todos admitem que essa manifestação literária surgiu na Galiza do século XII, talvez nos últimos decénios do século, e que enquanto o português começava apenas a organizar umas formas da expressão ainda bastante elementares e ainda não experimentadas em literatura, o galego era já uma língua perfeitamente adequada à elaboração de produtos poéticos de grande qualidade lírica: baste pensar na famosa cantiga de Mendiño,<sup>4</sup> uma autêntica obra prima, digna de figurar entre os primeiros documentos de qualquer literatura, ou nas sete cantigas de amigo de Martin Codax,<sup>5</sup> cheias de elementos simbólicos de grande capacidade evocativa, para se convencer de que a poesia galega era já adulta quando Portugal ia ainda à procura de si mesmo: e não será inútil lembrar que as *Cantigas de Santa Maria*<sup>6</sup> do rei Afonso o Sábio testemunham duma capacidade do galego de se ajustar às necessidades da narração em verso à qual a modalidade portuguesa só chegará mais tarde. As investigações históricas mais recentes<sup>7</sup> averiguaram com efeito que a maior parte dos trovadores e jograis “galego-portugueses” eram na realidade galegos, e que estes poetas deviam evidentemente escrever as suas composições na modalidade galega da língua comum, e na grafia galega. O Pergaminho Vindel, o Cancioneiro da Ajuda, os códices marianos do rei sábio são provas disso. Mas as vicissitudes históricas e paleográficas fizeram com que toda essa poesia, excepto o pequeno cancioneiro de Martin Codax, o da Ajuda e as Cantigas de Santa Maria, nos chegassem através duma mediação portuguesa e tardia, que reduziu ou eliminou os traços característicos da fonologia e da grafia galegas, adaptando-as à fonologia e à grafia portuguesas. As únicas excepções, parciais, são os textos comuns ao Cancioneiro da Ajuda e

<sup>4</sup> *Seia-m'eu na ermida de San Simion*, B 852, V 438 (TAVANI, G. *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967(= RM), 98,1.

<sup>5</sup> B 1278-1284, V 884-890, Pergaminho Vindel (RM 91,1-7).

<sup>6</sup> METTMANN, W. (Ed.). Coimbra: Por Ordem da Universidade, 1959/1972. 4 v.

<sup>7</sup> OLIVEIRA, António Resende de. *Depois do espectáculo trovadoresco*. Lisboa: Colibri, 1994.

aos apógrafos italianos, onde com efeito a qualidade tópica do vocabulário fez com que o disfarce se limitasse, no arquétipo de que derivaram os Cancioneiros da Biblioteca Nacional e o da Vaticana, à apresentação gráfica das cantigas, pois a estrutura lexical e sintáctica era demasiado asséptica porque a versão portuguesa pudesse alterar de maneira relevante o ditado original. Isto não quer dizer que galeguismos esporádicos não apareçam também aqui, num lugar ou noutro, resíduos duma adaptação imperfeita ao código linguístico português: por exemplo, as formas tipicamente galegas “che”, “chi”, por “te”, “ti” que se encontram repetidas vezes nas tenções entre o jogral Lourenço e João Garcia de Guilhade ou Rodri-gu'Eanes Redondo,<sup>8</sup> ou o substantivo plural “debrocas” (‘precipícios’, ‘despenhadeiros’) da cantiga do galego Roy Fernandiz de Santiago *Quand'eu vejo las ondas*,<sup>9</sup> além de outros sobre os quais não vale a pena deter-se agora.<sup>10</sup> Em todos estes casos, e em muitos outros, os amanuenses se tornaram responsáveis de alterações voluntárias, determinadas por exigências práticas, não de verdadeiros erros. Perante estas situações, o editor não pode intervir. Não seria admissível devolver os textos sicilianos toscanizados à sua provável forma linguística originária, embora os conhecimentos que temos do siciliano do século XIII sejam suficientes para uma hipótese de restituição; nem seria admissível a retroversão para uma provável mas sempre hipotética feição arquetípica galega das cantigas profanas galego-portuguesas, embora a estrutura fonológica, morfosintáctica e lexical do galego do século XIII – na sua modalidade lírica – seja ainda melhor conhecida do que a do siciliano “illustre” da mesma época. A tarefa do filólogo não é a de reconstruir os textos originais, mas sim de restaurar os textos de que dispomos, intentan-

<sup>8</sup> Vid. Lourenço, *Poesie e tenzoni*. Edizione, introduzione e note di G. Tavani. Modena, 1964 (Indice delle parole e delle espressioni commentate in nota).

<sup>9</sup> TAVANI, G. Per il testo della cantiga di Roy Fernandiz *Quand'eu vejo las ondas*. In: *Estudos Universitários de Lingüística, Filologia e Literatura*. Homenagem ao Prof. Dr. Sílvio Elia. Rio de Janeiro: s.ed., 1990. p. 97-100 (ver mais adiante).

<sup>10</sup> Uma alusão apenas a algumas formas verbais galegas que escaparam à revisão, utilizadas indiferentemente por poetas galegos e portugueses, e documentadas seja no Cancioneiro da Ajuda, seja nos apógrafos italianos, como *fige e figi, quige e quigi, poide e puide*, etcétera: outras notícias relativas aos galeguismos supérstites nos cancioneiros em G. Tavani, *Unha Provença hispánica: a Galicia medieval, forxa da poesía lírica peninsular*, Discurso lido o día 22 de maio de 2004 por Giuseppe Tavani, A Coruña, Real Academia Galega, 2004, e também em *A Trabe de Ouro*, n. 62, ano 26, p. 183-191. abr./jun. 2005.

do restituir a forma que eles tinham no arquétipo da tradição: não é nos lícito ir além desse arquétipo, à demanda dum original cientificamente inatingível, e que às vezes pode mesmo nunca ter existido.

Mas os erros involuntários cometidos pelos amanuenses não são menos numerosos dos voluntários: até diria que são muito mais copiosos que os outros. E aqui o filólogo editor de textos não só tem o direito, como também tem o dever profissional de intervir para emendá-los, para corrigir os desacertos, as confusões, os enganos, os equívocos, os extravios, as incompreensões em que caíram os copistas medievais. Um direito-dever ao qual muitos filólogos se subtraíram e se subtraem, por incompetência, por incapacidade, por ignorância, e até por medo ou por ser vinculados a determinadas teorias editoriais – quase ideológicas – que denegam a própria liceidade da emenda. Esta última forma de omissão é a que tem a maior responsabilidade no perpetuar-se de edições onde os erros mais evidentes dos amanuenses – quando contradizem a teoria do “*bon manuscrit*” de bedieriana memória – são por vezes admitidos como lições certas e legitimados valendo-se de argumentações capciosas e de alegações discutíveis, e outras vezes simplesmente ignorados, embora já repetidamente apontados como erros por filólogos imunes a essa teoria e partidários duma praxe ecdótica flexível.

Até que ponto pode ser prejudicial a teoria – numa actividade que deveria inspirar-se sobretudo na praxe (cada texto apresenta problemas específicos) –, demonstrou-o – e continua a demonstrá-lo – a atitude assumida por Joseph Bédier, e perpetuada pelos bédieristas, perante a tradição manuscrita: depois de ter completado a *collatio codicum* e de ter decidido qual seja o *bon manuscrit* – isto é, em teoria, o códice que transmitiu o texto menos estragado e menos inquinado – a função do editor está praticamente concluída. Com efeito, a sua tarefa reduz-se, neste ponto, a identificar e corrigir os “erros evidentes”.

Mas o que é um “erro”? E até que ponto um erro pode ser definido com absoluta certeza “evidente”?

Que o erro seja um desvio da norma, é óbvio. Mas de qual norma? A experiência ensina-nos que os erros autênticos, isto é, os

segmentos textuais que se opõem claramente a uma regra que não tolera absolutamente excepções, não são muito frequentes nos textos românicos, nomeadamente os da Idade Média. Isso porque a *scripta* de todas as línguas neo-latinas das origens admite correntemente a coexistência de várias soluções regionais, quer léxicas, quer morfológicas ou sintácticas. Por outras palavras, nenhuma dessas línguas – nem o provençal dos trovadores – possui uma “norma” única comparável à do latim (a “grammatica” por antonomásia), nenhuma delas obedece a um código linguístico unanimemente admitido pelos usuários: todas conhecem, ao contrário, uma pluralidade de normas, todas coexistentes na área respectiva e todas igualmente conhecidas e aceites pelo emitente como pelo destinatário do texto. E a atitude de Joseph Bédier e dos seus seguidores – radicalmente conservadora, decididamente contrária a qualquer intrusão na textura transmitida pelo *bon manuscrit* – confirma plenamente a dificuldade de reconhecer – numa forma textual determinada que pareça não totalmente ortodoxa – um desvio efectivo, isto é, esse “erro evidente” que exigiria a intervenção do editor. Sabe-se muito bem, por exemplo, com quanta determinação Joseph Bédier chegou a defender – na sua edição da *Chanson de Roland* feita na base do manuscrito de Oxford<sup>11</sup> – até as lições textuais menos defendíveis. E sabe-se também até que ponto os seus seguidores continuam a manifestar-se refractários às propostas de emendas formuladas pelos responsáveis de edições verdadeiramente críticas, mesmo no caso do *Roland*. Embora a tradição rolandiana (com suas inúmeras versões, todas diferentes umas das outras por língua, extensão e versificação), não admita outras soluções, se não a de publicar por separado cada versão, o editor que escolheu de publicar o texto do manuscrito de Oxford não pode deixar de cotejar a versão oxoniense com a dos manuscritos das demais redacções, tirando dessa comparação sugestões úteis para a identificação das possíveis lesões do texto, e para formular as relativas hipóteses de emenda da versão anglo-normanda.

---

<sup>11</sup> BÉDIER, J. *La Chanson de Roland*. Commentée par J. B. Paris: 1927; ver também, do mesmo, *De l'autorité du manuscrit d'Oxford pour l'établissement du texte de la Chanson de Roland*. *Romania*, n. 41, p. 331-45, 1912.

Mesmo um filólogo da categoria de Martín de Riquer revela uma “indómita” resistência a qualquer proposta de correção, e a sua edição do Roland é uma prova irrefutável disso: uma resistência que se manifesta distintamente na declaração prévia, de cunho bederiano e renitente a qualquer concessão à animada discussão que se desenvolveu – há mais de meio século – a este respeito. Com efeito, no prefácio à sua edição, Martín de Riquer começa por declarar:

Reproduzco el texto del manuscrito de Oxford enmendando y completando los errores y las lagunas evidentes con la ayuda de los otros manuscritos o recurriendo a las integraciones aceptables de los editores...

E logo acrescenta:

Podría haberme propuesto una reelaboración más a fondo; pero, aun concediendo que la versión del manuscrito de Oxford no es perfecta ni preexcelente, todo intento de reconstruir un texto que pueda parecer mejor supone muchos riesgos. Respetando el manuscrito de Oxford en sus límites prudentes podemos estar bastante seguros de que leemos una versión de la Chanson de Roland que se conoció a finales del siglo XI; pero, si pretendemos ir más allá en la “reconstrucción”, corremos el peligro de montar una gesta muy perfecta desde los puntos de vista de la lengua y de la versificación, pero que tal vez no existió nunca.<sup>12</sup>

O perigo de criar um monstro que nunca existiu – no caso de levarmos o processo de reconstrução textual para além de determinados limites – é o leit-motiv dos partidários da edição feita na base de um único manuscrito, isto é, do *bon manuscrit* de Bédier, que se identifica com aquele que os humanistas italianos chamavam *codex optimus*. Mas tal como não existe um “codex” que se possa definir “optimus”, também não existe um manuscrito que seja realmente isento de imperfeições.

Parece exemplar, em relação a este problema, o caso bastante sensacional do *Decameron*, cujas edições têm constantemente

<sup>12</sup> RIQUER, Martín de. *Chanson de Roland-Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro*. Barcelona: El Festín de Esopo, 1983. p. 14. (sublinhado meu).

adoptado, como texto-base, o do códice Mannelli, tradicionalmente acreditado como *codex optimus* da obra de Boccaccio. Desde que se averiguou que o Hamiltoniano da Biblioteca do Estado de Berlim – até há alguns anos considerado um testemunho muito menos fiável que o códice Mannelli – era na realidade o autógrafo do *Decameron*, reconheceu-se também que Francesco Mannelli – que, apesar de tudo, ainda tem direito à sua fama de copista cuidadoso, inteligente e fiel – tinha introduzido tantas alterações no texto do seu exemplar (ou então, no caso mais favorável, tinha transcrito o seu códice baseando-se num texto já tão alterado) que autorizava as maiores dúvidas quanto ao valor da sua transcrição.

Embora o códice Mannelli deva necessariamente colocar-se – por evidentes razões cronológicas – muito perto do autógrafo, as divergências entre os dois manuscritos são mais de duzentas:<sup>13</sup> e entre estas, há muitas que se não podem justificar na base dos critérios habituais, isto é, divergências provocadas por ressonâncias semânticas, semelhanças gráficas ou fonéticas, homeoteuton e assim por diante.

Na verdade, o *codex optimus* não existe nem pode existir, nem na tradição do *Decameron*, nem em nenhuma das outras tradições manuscritas: qualquer cópia – embora tirada do próprio original – representa necessariamente uma degradação do texto, mesmo no caso de o copista ser o mais pontual e diligente do mundo, mesmo no caso de o copista ser o próprio autor: porque a degradação textual está implícita no próprio conceito de “cópia”, e portanto não pode haver cópia sem alteração. É também evidente que os erros aumentarão progressivamente, em proporção geométrica, a cada transcrição do texto, porque cada cópia acrescentará os seus aos erros do modelo. E mesmo admitindo a possibilidade de alguns destes últimos terem sido identificados como tais e emendados pelo próprio copista ou por um revisor, a mecânica da transcrição implica necessariamente uma multiplicação progressiva das alterações textuais. Não há, portanto, nem *codex optimus* nem *bon manuscript*: o que pode haver, por vezes, é um manuscrito onde o texto aparenta

---

<sup>13</sup> Cf. BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Edizione critica secondo l'autografo Hamiltoniano, a cura di Vittore Branca. Firenze: presso l'Accademia della Crusca, 1976. p. 63-82.

ser menos estragado do que nos outros. Mas o facto que aparente sê-lo, não quer dizer que o seja de veras.

A atitude de Joseph Bédier e, ainda hoje, a dos seus seguidores revela, pois, toda a sua inconsistência: basear a edição crítica naquele que a *collatio codicum* parece indicar como sendo o relator da tradição mais fidedigna, manifesta-se não menos perigoso que a atitude neo-lachmanniana de quem se aventura a tentar a reconstrução do arquétipo da tradição. E além disso, recusando-se a ultrapassar certos limites – marcados aliás com a maior parcimónia – na obra de depuração de um texto caracterizado por uma tradição heterogénea como a *Chanson de Roland*, a posição assumida por eles perante os textos revela-se não apenas demasiado reductiva das operações editoriais, como também muito especiosa.

Com efeito, é uma verdade ilusória que o respeito meticuloso para com um manuscrito como o de Oxford nos livre do perigo de criar monstros que nunca existiram, pois em qualquer caso nós ignoramos se a *Chanson de Roland* circulou efectivamente na forma transmitida pelo manuscrito oxoniense ou se o manuscrito que possuímos não é, como parece mais provável, também ele uma transcrição alterada (e destinada eventualmente a um uso privado) dum texto antecedente, mais correcto, e efectivamente em circulação. Nem sequer sabemos se os erros que nele se encontram são da responsabilidade do seu antecedente ou se são fruto da falta de atenção do seu copista.

E então, não corrigir os erros, ou agarrar-se às justificações mais inverosímeis para afirmar que se trata de variantes que não exigem emenda, é uma operação não menos arbitrária que a de utilizar os demais testemunhos para reconhecer e emendar as lições textuais menos facilmente classificáveis como variantes adiaforas ou equiva-lentes. Afinal de contas, posto que das obras literárias românicas da Idade Média – justamente pela impossibilidade de aplicar-lhes na íntegra o método de Lachmann – nunca conseguiremos restituir com absoluta certeza o texto arquetípico, a edição crítica afigura-se não como uma operação definitiva, conclusiva do trabalho ecdótico, mas apenas como uma hipótese de trabalho: e manter sem

emendar é uma hipótese de trabalho<sup>14</sup> não menos que emendar conjecturalmente, ou através da colação com os outros manuscritos – ou, como no caso da *Chanson de Roland*, com as outras versões. O que seria absolutamente preciso evitar é assumir atitudes radicais, abraçar uma teoria elaborada em abstracto e exigir a sua rigorosa aplicação a todos os casos concretos: porque cada texto, como ficou dito, tem as suas exigências e por isso deve ser tratado pragmaticamente como um indivíduo à parte.

Mas na esteira de Bédier alguns filólogos continuam firmemente ligados ao preconceito do *bon manuscrit*, e, no caso particular da *Chanson de Roland*, à lição do manuscrito de Oxford, que é efectivamente o que conserva o texto mais compacto e convincente da obra, ou, pelo menos, o que parece ter sofrido o menor número de adulterações; mas como qualquer manuscrito medieval, também o oxoniense exige a intervenção de um editor que, na base do resto da tradição, procure identificar os erros e propor as relativas emendas, que como sempre deverão ser as mais económicas e as mais persuasivas – ou seja, envolvam o menor número possível de modificações no material linguístico presente no códice, e consigam obter o maior benefício possível no plano da coerência textual e da correcção da escrita.

Se o *bon manuscrit* não existe – pois o que supúnhamos sê-lo revelou-se ou revelar-se-á, tarde ou cedo, inquinado por erros – e se a edição crítica é uma operação não definitiva mas repetível, um processo ilimitado de aproximação progressiva à verdade textual – e se assim não fosse, seria inútil voltar a fazer a edição de obras que já foram editadas criticamente –; se isto tudo é verdade, revela-se absurda a posição de quem se nega a aceitar e até a discutir correcções conjecturais (como sempre deve ser qualquer emenda *ope ingenii*), ainda por cima sugeridas – como no caso do *Roland* – por outros relatores que, embora sendo-o de redacções em parte diferentes da do manuscrito de Oxford (como os dois da Biblioteca Marciana, V4 e V7, em franco-italiano), são – não menos do texto oxoniense – indivíduos historicamente determinados, e têm pelo

---

<sup>14</sup> Cf. Contini, G. Critica testuale come studio di strutture. In: *Atti do II Congresso internacional da Società Italiana di Storia del Diritto*. Firenze: 1971. p. 1-23 (e agora em G. C., *Breviario di ecdotica*. Milano: Riccardo Ricciardi, 1986. p. 135-48 [139-140]).

menos as mesmas probabilidades deste de terem conhecido uma difusão entre o público.

Apesar disso, como antecipei, a edição de Martín de Riquer, embora conhecendo as precedentes (por exemplo, a de Cesare Segre), ignora em absoluto as emendas propostas desde há muitos anos ao texto de Oxford, mesmo as mais prováveis e manifestamente aceitáveis. Um exemplo apenas.

Encontramo-nos no momento da acção (vv. 596-602) em que Marsílio, rei de Saragoça, ostenta os seus tesouros para suscitar a cobiça de Gano, cuja predisposição a atraiçoar Carlos Magno pelo ódio que tinha ao seu enteado Roland, já se tem plenamente manifestado.<sup>15</sup> Vejamos a *laisse* inteira:

– Chi purreit faire que Rollant i fust mort,  
 Dunc perdreit Carles le destre braz del cors,  
 Si remeindreient les merveilluses oz.  
 N’asemblerait jamais si grant esforz;  
 Tere Major remeindreit en repos –  
 Quan<▷ l’ot Marsilie, si l’ad baisét el col;  
 puis si cumencet a uenir ses tresors.

No verso 602, o último da *laisse*, o verbo “uenir” provoca algumas dificuldades de ordem linguística para uma leitura aceitável do texto: dificuldades que estimularam a habilidade dialéctica de todos os editores na tentativa de justificar como quer que seja a lição do manuscrito oxoniense, atribuindo a *uenir* um valor factitivo que ele nunca teve, isto é, interpretando o verso no sentido “e então começa a mandar vir os seus tesouros”. Mas o simples cotejo com as outras redacções do poema – sobretudo com V4 – poderia ter sugerido que neste ponto o manuscrito de Oxford precisa de ser emendado. Em V4, com efeito, o verso correspondente ao 602 de Oxford – isto é, o v. 498 – diz:

<sup>15</sup> É preciso não esquecer que Gano, não menos que os outros cortesãos, devia estar ao par do facto de Rolando ser filho incestuoso do próprio Carlos e da irmã dele, Berta, a qual tinha mais tarde casado com Gano.

E poi comença ad avrir son tesor.<sup>16</sup>

O cotejo entre os dois testemunhos revela que o acordo – pelo menos nesta *laisse* – é quase perfeito, e parece portanto lícito utilizar a lição de V4 (mesmo se a língua deste é diferente da de O) para evidenciar erros eventuais do manuscrito oxoniense. Pode ser interessante ler a *laisse* nesta redacção franco-italiana:

*Che poria fare che Rollant foxe mort,  
Le mie terre si serave in report, em paz*  
495 *Çamai in son çef no averà corona d'ort;  
Trestuta Spagna serà in report!  
El braço destro a Gaino çeta'l col  
E poi comença ad avrir son tesort.*

A correspondência entre *uenir* de Oxford e *avrir* de V4 é muito interessante, porque revela uma corrupção textual do tipo que Gianfranco Contini – aproveitando um termo tomado à física óptica – chama “difração de lição”, mas à qual parece-me que condiz melhor o termo de “dispersão de lição”. Como quer que seja, difração ou dispersão querem dizer que aqui se produziu um desvio, uma fractura da tradição textual, em virtude da qual uma lição do arquétipo se frange numa série de variantes heteromorfias, muitas vezes heterossémicas, que podem portanto apresentar-se quer como lições alternativas aparentemente adiaforas (ou equivalentes) – mas na realidade incôngruas –, quer como lições evidentemente corrompidas, e por isso mesmo recusáveis sem hesitações.

Nos versos 602 do manuscrito de Oxford e 498 do manuscrito V4, estamos perante um exemplo de dispersão parcial, ou difração “in praesentia”: com efeito, “avrir” de V4 tem o aspecto de uma lição cônica, ao passo que “uenir” do manuscrito de Oxford – aparentemente lição adiafora – manifesta logo a sua incongruência por ser sintacticamente inadmissível, não apoiado por outros exemplos de uma construção homóloga do verbo *venir*.

<sup>16</sup> Cf. *La Chanson de Roland*, nel testo assonanzato franco-italiano, edita e tradotta da Giuliano Gasca Queirazza S.J. Torino: Rosenberg & Sellier, [1954]. p. 28.

E pelo que diz respeito à congruência semântica, *avrir* surge-nos como privilegiado, pois o contexto deixa imaginar que Marsílio, a este ponto, abre ou manda abrir as caixas, cofres ou arcas nos quais, na sua residência, guarda os seus tesouros: psicologicamente, na cobiça de Gano, a progressiva, rápida abertura das arcas aí presentes e a imediata exibição, ao seu olhar ávido, das riquezas nelas contidas –, devia produzir um impacto muito mais forte do que a ordem, dada por Marsílio aos seus, de começarem a trazer os tesouros: o que implicaria uma maior lentidão da acção, pelo laborioso que devia resultar o transporte de objectos numerosos e obviamente pesados, cuja chegada não podia ser tão rápida e emotivamente arrasadora como a simples abertura de cofres que se supõem já presentes.

Do ponto de vista paleográfico, a confusão entre uma forma arquetípica “uurir” e a forma que o copista julgou ter lido no seu exemplar e que passou a transcrever, não é apenas possível, como também fácil de se produzir. Portanto, de uma forma “uurir” – que se transmitiu a V4 na variante italianizada *avrir* – é fácil admitir que se tenha produzido, por difração ou dispersão, “uenir”; não é tão fácil supor o contrário, isto é, que de uma lição do arquetipo “u-enir” – aliás incôgrua, como vimos – V4 pudesse tirar o seu muito mais lógico *avrir*.

Já na sua edição de 1878,<sup>17</sup> Theodor Müller – tendo julgado indispensável eliminar essa incongruência do manuscrito de Oxford – interveio no texto, substituindo *uvrir* – forma anglonormanda por *ouvrir* – ao “uenir” do códice; mas Martín de Riquer, aplicando rigorosamente o método de Bédier<sup>18</sup> não só não aceita a proposta de Müller (aliás adoptada por Segre<sup>19</sup>), não só não a impugna nem a critica, mas evita até de fazer qualquer referência a ela, de maneira que o leitor da sua edição ignora que nesse verso da *Chanson de Roland* há um problema de carácter textual que alguém já tinha tentado resolver.

<sup>17</sup> MÜLLER, Th. *La Chanson de Roland*, nach der Oxforder Handschrift herausgegeben, erläutert und mit einem Glossar versehen, von —, erster Teil, Göttingen 1878<sup>2</sup>, p. 51.

<sup>18</sup> Mas o ilustre filólogo não ignorou este problema textual e até tentou resolvê-lo procurando inutilmente abonar um valor factitivo que *venir* nunca possuiu em francês,

<sup>19</sup> *La chanson de Roland*. Edizione critica a cura di Cesare Segre. Milano: s. ed., 1971. p. 113. Nota ao v. 602.

Outro exemplo dessa repugnância a corrigir mesmo os erros mais evidentes poderia ser a atitude mantida por Hugh Field na sua edição da obra poética do trovador catalão Raimon Vidal de Bezaudu, autor de três contos em verso, um dos quais é o *Castia-gilos*.<sup>20</sup> Aqui, num diálogo em que um cavaleiro denuncia ao senhor, o barão Afonso de Barbastre, o adultério de dona Elvira, sua esposa, com outro cavaleiro do castelo, o delator – para obter a prova da intriga – propõe ao barão de simular uma partida imprevista, e de levar consigo o hipotético amante da senhora do castelo, o cavaleiro Bascol: este recusar-se-á com certeza de seguir o barão, para aproveitar da ausência do fidalgo e ter um encontro com dona Elvira; e se Bascol aceitasse demonstrando a inocência dos dois (injustamente) acusados, ele – o cavaleiro denunciante – entregará a sua pessoa à justiça de dom Afonso

*ve us mon cors per justiziar:  
aici:l vos lieure a prezen.*<sup>21</sup>

O manuscrito, único, na resposta do barão tem um erro evidente:

*So dis lo rey: “Et ieu lo pren”.*

Isto é, “Assim disse o rei: ‘E eu o aceito’” (evidentemente como garantia da veracidade das palavras do denunciador).

Quem é este rei? Se o diálogo se desenrola entre o cavaleiro denunciador e o barão, parece evidente que deve ser o barão quem diz “E eu o aceito” e não um rei que não entra na história. Assim o entendeu o primeiro editor desta novela, Carl Appel, que corrigiu o que se manifesta como um erro, este sim evidente, do copista, substituindo ao “rey” do manuscrito a forma “bars”, que é o caso sujeito

<sup>20</sup> O texto narra o caso de um fidalgo aragonês cuja mulher é insidiada, contra a vontade dela, por um cavaleiro do seu séquito. Os demais cavaleiros do castelo denunciam o facto ao fidalgo, mas este recusa-se a acreditar que a mulher e o seu mais querido companheiro o atraíam, e o mais teimoso dos denunciadores propõe ao senhor de pôr à prova a fidelidade dos dois, oferecendo a sua vida como garantia da veracidade das suas afirmações; garantia que o fidalgo aceita.

<sup>21</sup> ‘eis aqui o meu corpo para que o justiceis: entrego-vo-lo aqui publicamente’.

de *baro*. Mas Hugh Field não aceitou esta emenda: deixou no seu texto “rey” e na nota ao verso acrescenta:

Appel canvia *rey* per *bars*. Cluzel [a alusão é a Irenée Cluzel, autor ele também duma edição do texto] presumeix que el *rey* al-ludeix al de Castella. És més probable, en la nostra opinió, que es refereixi a Alfons I de Catalunya-Aragó...<sup>22</sup>

Embora possa parecer mentira, é assim que os bedieristas fazem, ainda hoje, as suas edições.

Um terceiro e último exemplo da resistência que alguns filólogos opõem a qualquer hipótese de emenda, é o que diz respeito à décima cobla da pastorela de Marcabru, *L'autrier, jost'una sebissa*. O texto, segundo a edição de Carl Appel na *Provenzalische Chrestomathie* (1895) é o seguinte:

– Don, hom cochatz de folhatge  
iur'e pliu e promet guatge;  
si'm fariatz homenatge,  
senher – so dis la vilayna –;  
mas ges per un pauc d'intratge  
no vuelh mon despiuzelhatge  
camiar per nom de putayna –.<sup>23</sup>

Todos os cancioneiros provençais têm, no penúltimo verso, “despiuzelhatge”, menos T (franç. 15211 da Biblioteca Nacional de Paris) onde os três versos finais oferecem a lição seguinte:

Non uogll dar mon puoselagie,  
per sol un petit doutrage,  
cangiar mon nom per putayna.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> BESALÚ, Ramon Vidal de. *Obra poética*. Barcelona: 1989/1991, II, 236 2 v., (“Appel muda *rey* em *bars*. Cluzel supõe que se trata do rei de Castela. É mais provável, na nossa opinião, que a referência seja ao rei Afonso I de Catalunha-Aragão...”).

<sup>23</sup> ‘Senhor, homem afligido pela loucura jura e garante e promete recompensa; desta maneira, Senhor, vós prestar-me-eis homenagem – assim disse a vilã –. Mas eu, por um pequeno lucro (por uma pequena remuneração), não quero a minha não-*virgindade* trocar pelo nome de puta’.

Um ano antes, em 1894, Levy tinha empreendido a publicação do seu *Supplement-Wörterbuch*, onde – no artigo “despiuzelatge” – tinha notado, a propósito do penúltimo verso: “Das gibt doch keinen Sinn” ‘Isto não faz sentido’, e propunha a leitura alternativa “nom de piuzelhatge”. Com efeito, o texto transmitido por quase todos os manuscritos é absurdo: que quer dizer a pastora quando declara ‘por uma pequena remuneração, ou melhor, por um pequeno direito de entrada (porque é este o sentido literal do termo *intratge*), não quero a minha não-*virgindade* trocar pelo nome de puta’? “Despiuzelatge” é sinónimo de ‘*má fama, fama de puta*’, e portanto que sentido pode ter a nítida recusa da pastora se se trataria apenas de trocar uma condição indecorosa por outra análoga, renunciando assim ao “*intratge*” que o cavaleiro parece disposto a pagar? A solução proposta por Levy é a mais económica possível e aquela que daria o significado mais coerente: com uma simples inversão entre as duas consoantes externas de “*mon*” e a supressão de “*-s-*” entre “*de*” e “*piuzelhatge*” obtém-se:

Mas ges per un pauc d’intratge  
no vuelh nom de piuzelhatge  
camjar per nom de putayna,

isto é, ‘*não quero trocar a minha boa fama de virgem pelo nome de puta*’. Uma solução, além disso, em parte sufragada pelo cancionero T. Tudo simples? Não parece. Appel e Bartsch conheceram a proposta de Levy, mas limitaram-se a dar notícia dela no aparato, com um ponto de interrogação; o segundo dos dois aceita a substituição de “*piuzelhatge*” a “*despiuzelatge*” admitindo, implicitamente, que “*despiuzelatge*” é lição incôgrua, mas resolve o problema limitando-se a inserir o pronome “*mon*” entre “*de*” e “*piuzelhatge*”:

no volh de mon piuzelhatge  
camjar per nom de putana,

<sup>24</sup> ‘Não quero, por uma pequena quantia apenas, ceder a minha virgindade, trocar o meu nome pelo de puta’.

dando lugar a uma frase sintacticamente difícil, com um “camjar de” bem pouco provável. Alguns anos mais tarde, Dejanne – tendo consciência da dificuldade sintáctica criada pela proposta de Bartsch – intervém de novo, escolhendo a lição dos dois cancioneiros que deslocam “ges” do primeiro ao segundo dos versos em discussão, e introduz em seu lugar “ieu”:

Mas *ieu*, per un pauc d'intratge,  
non vuoil *ges* mon piucellatge,  
camjar per nom de putana.

Todas propostas que não tiveram praticamente qualquer seguimento, se ainda hoje quem se ocupa da pastorela de Marcabru e edita o seu texto aproveita a edição Appel, ignorando tranquilamente o problema. Evidentemente não examinei toda a bibliografia sobre o assunto, mas será suficiente lembrar que seja Martín de Riquer na sua monumental antologia *Los Trovadores*, de 1975,<sup>25</sup> seja Andrea Pulegia num ensaio de 1992-1993,<sup>26</sup> adoptaram sem qualquer hesitação a leitura da *Provenzalische Chrestomathie*. O único – que eu saiba – que aceitou a sugestão de Levy foi Roncaglia, desde o seu primeiro livro *Venticinque poesie dei primi trovatori* (1949) até à antologia das literaturas occitana e oitânica: mas talvez pelas características didácticas e de divulgação das duas publicações – sem aparato, sem notas e portanto sem discussão dos *loci critici* – não justificou a sua intervenção nem mencionou a fonte dela. Um exemplo, este, deveras interessante e instrutivo de como os filólogos (a maior parte dos filólogos) se recusam a introduzir emendas nas suas edições, mesmo quando o contexto revela a presença duma incongruência textual provocada por um erro que uma alteração mínima da lição manuscrita permite emendar de maneira satisfatória, e cuja mecânica seja fácil de reconstruir, como no caso da *Chanson de Roland* e da pastorela de Marcabru.

<sup>25</sup> RIQUER, M. de. *Los trovadores*. Historia literaria y textos. Barcelona: Ariel, 1975. 2v.

<sup>26</sup> PULEGIA, A. Il pubblico di Marcabruno e la pastorella. *Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Neolatine*. Bergamo, v. 4, n. 26, p. 4-7, 1992/93.

Às vezes, o problema é duplo: por um lado pode resultar difícil identificar o erro, que neste caso continua a perpetuar-se nas edições sem que os editores nem sequer dêem pela sua presença: até que um dia alguém tem a fulgurante revelação, individua a incongruência e propõe eliminá-la introduzindo a emenda mais lógica possível. Mas então se manifesta a outra face do problema: a resistência dos sucessivos editores a aceitar a proposta.

Na estrofe 270 do *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz, que se encontra apenas num dos três manuscritos relatores, talvez o mais cuidado, isto é, o de Salamanca (= S), os dois primeiros versos são:

El aguila cabdal    canta sobre la faya,  
todas las otras aves    de ally las atalaya.

Esta é a lição do manuscrito e esta a leitura que – com uma ou outra diferença gráfica – aparece em todas as edições publicadas antes de 1990, incluindo as de Giorgio Chiarini<sup>27</sup> e Joan Corominas.<sup>28</sup> O texto parece correcto, e o único problema que se apresentaria nos dois versos seria o do valor semântico a atribuir a *faya*, pois o vocábulo poderia designar quer a árvore (faia), quer um penedo ou penhasco ou fraga. Mas no primeiro dos dois versos há um desses erros disfarçados que aparentam ser lições correctas, e que provocam uma anomalia que passou despercebida até que Alberto Blecua, no seu *Manual de crítica textual*<sup>29</sup> fez notar que:

las águilas no cantan, y menos cuando están observando, “atalayando”, a las otras aves, que rápidamente reconocerían su “canto” y escaparían. Mientras no se demuestre – bien a través de una fuente de la fábula, bien a través de una tradición de historia natural que yo desconozco – la existencia de esta anomalía científica impropia de un hombre que, como el autor, estaba familiarizado con la cetrería, me parece muy verosímil suponer un error de copista y leer:

<sup>27</sup> RUIZ, Juan. *Libro de Buen Amor*. Edizione critica di Giorgio Charini. Milano: Riccardo Ricciardi, 1966.

<sup>28</sup> RUIZ, Juan. *Libro de Buen Amor*. Edición crítica de Joan Corominas. Madrid: Gredos, 1967.

<sup>29</sup> Madrid: Castalia, 1983. p. 127-28.

El águila cabdal *cata* sobre la faya.

La enmienda – acrescenta Blecua – se justifica porque la *vista* y no el canto es la característica tradicional del águila; el sentido resulta más coherente, corresponde al *usus scribendi* del autor la *amplificatio* por sinonimia (cata-atalaya); y sobretudo, se corresponde con la moralidad de la fábula: “no catar afuera, sino catarse a sí mismo”.

A emenda – acrescentaria eu – justifica-se também porque é económica e elimina um erro cuja mecânica é fácil de reconstruir: com efeito, o copista de S deve ter tomado como sinal de nasalidade um traço que, no seu exemplar, se sobrepunha ao “a”, mas que com toda a probabilidade nada mais era que o corte do “t”, talvez prolongado atrás por descuido ou porque tal o exigia o tipo de escrita. Mas embora se trate de uma emenda necessária e economicamente admissível, só dois editores até hoje aceitaram-na e incluíram-na nas suas edições: Jacques Joret<sup>30</sup> e, obviamente, Alberto Blecua.<sup>31</sup>

Mas sabe-se também quantos perigos correram e correm os textos medievais por causa dos editores modernos, que muitas vezes – no intento de depurá-los dos prejuízos devidos à tradição – provocaram (e ainda provocam) estragos não menos exiciais dos causados pelos amanuenses, intervindo mesmo em segmentos que tinham sobrevivido indemnes às peripécias da transmissão manuscrita.

Os primeiros editores da poesia lírica medieval, quando embatiam em termos desconhecidos, substituíam-nos por outros, geralmente mais banais, como sempre acontece quando se intervém num texto medieval sem ter a certeza absoluta que a intervenção seja indispensável. Um dos que mais frequentemente tropeçaram em dificuldades de leitura e de interpretação dos manuscritos foi José Joaquim Nunes, aliás benemérito divulgador das cantigas de amigo que numerosas gerações de leitores tiveram a oportunidade de sabo-

<sup>30</sup> RUIZ, Juan. Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*. Edición de J. Joret. Madrid: Clásicos Taurus, 1990.

<sup>31</sup> RUIZ, Juan. Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*. Edición de A. Blecua. Madrid: Cátedra, 1992.

rear principalmente através da sua edição, por imperfeita que esta se nos apresente hoje.

Na cantiga de Roy Fernandez de Santiago *Quand’eu vejo las ondas*<sup>32</sup>, que Nunes incluiu na sua edição das *Cantigas de Amor*<sup>33</sup> mas que mais provavelmente é uma cantiga de amigo, o editor – na segunda estrofe – encontrou uma palavra, “debrocas”, cujo sentido não conseguiu evidentemente decifrar. Imagino que, como conhecedor que era das cantigas, tenha procurado em todos os cancioneiros, e talvez também em outras obras medievais, se o vocábulo aparecia algures; mas sem resultado. O significado do verso era bastante claro: tratando-se de uma cantiga paralelística, evidentemente o verso onde aparecia a palavra (o segundo da segunda estrofe) devia estar em correspondência sinonímica com o segundo verso das outras duas estrofes: e com efeito, na I estrofe lê-se: “e las muyt’altas ribas”, na II “nen as altas debrocas”, na III “e vejo las costeyras”. A comparação confirma a hipótese duma correspondência semântica entre os três segmentos, e nomeadamente entre “ribas”, “debrocas” e “costeyras”; mas Nunes não conhecia o lema “debrocas” e portanto decidiu que não existia, fruto talvez de um erro de transcrição: um erro que ele julgou oportuno emendar, reduzindo “debrocas” a “rocas” – que assim entrava perfeitamente em paralelismo semântico com as outras duas expressões – e introduzindo, antes de “altas”, uma sílaba – necessária para a isometria –, que por analogia com o verso correspondente da I estrofe, poderia ser “muyt’”. O resultado é o de uma perfeita simetria lexical, de uma perfeita isometria e de uma inteligibilidade igualmente perfeita dos três versos: “e las muit’altas ribas”, “nen as [muit’] altas rocas”, “e vejo las costeyras”.

Tudo perfeito. Mas com um pequeno senão: a restauração do texto fez-se graças à repetição de “muit’”, que tem aspecto de emenda banalizante, pois os poetas medievais galego-portugueses procuravam ao contrário nunca repetir os mesmos sintagmas, em caso de paralelismo semântico. E então? Será realmente inexistente esse vocábulo “debrocas”, que se lê claramente nos dois cancioneiros – da Biblioteca Nacional e da Vaticana –, embora dividido em

<sup>32</sup> B 903, V 488 (RM 143,14).

<sup>33</sup> *Cantigas de Amor dos trovadores portugueses*. Edição crítica por José Joaquim Nunes. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932. p. 313-314. n. 153.

dois segmentos (“de brocas”)? E se o vocábulo não é registado nos glossários de obras medievais, nem nos dicionários e vocabulários portugueses, e considerando que o autor era de Santiago, não seria aconselhável recorrer aos dicionários galegos, à procura do termo fantasma?

Essa pesquisa, que Nunes não pôde fazer porque na sua época não havia instrumentos lexicográficos adequados para a língua galega, revela-se logo fecunda. Embora não apareça o “debrocas” do texto de Roi Fernandez, todos os dicionários registam o verbo *debrocar*, *deborcar* ou, ainda melhor, *debrocar-se*, *deborcar-se* com o sentido de ‘despenhar-se’, ‘precipitar-se las águas de un torrente o riachuelo’, do latim DE+VOLVICARE, e afim ao português *emborcar* ‘cair de borco; cair no chão, levar um tombo, levar queda, cair’. Parece lícito supor que “debrocas”, plural de “debroca”, seja um deverbais de *debrocar-se*, e que portanto tenha o significado de ‘precipício, despenhadeiro’. *Debrocas* é um hapax, ou pelo menos parece sê-lo, considerando que até os dicionários galegos que registam o verbo não fazem menção do substantivo. Mas mesmo assim, o termo existe, pois foi usado por um poeta galego como sinónimo de “ribas” e de “costeiras” e a derivação etimológica dele não apresenta problemas. O editor Nunes, repito, não teve provavelmente a possibilidade de procurar no âmbito galego elementos lexicais que lhe pudessem confirmar pelo menos a existência duma raiz etimológica DE+VOLVICARE e esclarecer o sentido duma palavra que desconhecia e que não aparecia nos instrumentos lexicográficos então disponíveis.

Uma interpretação inexacta de uma abreviatura pode crear um texto, ou uma porção de texto, que provavelmente nunca existiu: na edição de José Joaquim Nunes,<sup>34</sup> o refrão da famosa cantiga de amigo de Mendinho,<sup>35</sup> a única que lhe é atribuída pelos cancioneiros, consta de dois versos:

eu atendend’ o meu amigo,  
eu atendend’ o meu amigo!

<sup>34</sup> *Cantigas d’Amigo dos trovadores galego-portugueses*. Edição crítica por José Joaquim Nunes. II (texto). Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926. p. 229-30. N. 252

<sup>35</sup> B 852, V 438 (RM 98,1).

Poucos sabem, porém, que esta duplicação do verso – que aliás parece muito poética, segundo o nosso conceito de poesia, mas que nada tem que ver com a estética dos trovadores – provém de um erro de leitura do editor, o qual interpretou como sendo sinal de repetição do verso inteiro – conforme a praxe seguida pelos copistas todas as vezes que indicavam o refrão em abreviado, isto é, a partir da segunda estrofe – uma abreviatura que, pelo contrário, aparece na primeira cobla e exige portanto outro desenvolvimento. Ambos os manuscritos, quer o cancionero da Biblioteca Nacional quer o da Vaticana, escrevem o refrão

eu atendendo meu amigo eû a

onde o sinal de abreviação sobreposto ao “u” corresponde, em geral, à sílaba er/err: de maneira que as últimas letras do verso podem ser lidas, muito mais provavelmente, como formando as palavras “e verrá”; e o verso de refrão seria então

Eu atendend’ o meu amigo! E verrá?

como procurei demonstrar num artigozinho que publiquei há quase vinte anos.<sup>36</sup> Nem Nunes, nem – antes dele – Teófilo Braga, tinham reparado no pequeno mas fundamental pormenor desse sinalzinho de abreviação, cuja correcta interpretação nos dá, na minha opinião, a chave de uma leitura melhor e mais aderente à realidade dos manuscritos. E poucos dos editores que publicaram o texto ou que o comentaram depois dessa minha hipótese de leitura, aceitaram a proposta: houve até quem afirmasse que a leitura do Nunes era mais poética.

<sup>36</sup> TAVANI, G. Propostas para unha nova lectura da cantiga de Mendinho. *Grial*, n. 26, p. 59-61, 1988; porém, já tinha adoptado esta leitura no meu *La poesia lirica galego-portoghese, Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, ano 2, n. 6/8, 1980/1983; (e, mais tarde, na segunda edição, galega, do mesmo ensaio: *A poesia lirica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia, 1986, p. 136; e ainda nas sucesivas versões portuguesas do mesmo livro, *A poesia lirica galego-portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1990, p. 140-141, *Trovadores e jograis*. Introdução à poesia medieval galego-portuguesa, Lisboa, Caminho, 2002, p. 192).

Da incapacidade de alguns editores para decifrar o que está nos manuscritos poderia alegar muitos outros exemplos. Cingir-me-ei apenas a citar o caso de uma cantiga de escárnio.

Trata-se da cantiga de Afonso X, *Johan Rodriguiz foy osmar a Balteira*, transmitida por ambos os apógrafos italianos<sup>37</sup>, onde aliás aparece numa transcrição incompleta e imprecisa. Trata-se de uma sátira contra a Balteira, uma entre muitas onde o rei e muitos poetas da sua corte escarnecem dos costumes, que não seria excessivo – pelo menos com base nestes textos – definir como licenciosos, da mais famosa das cortesãs da época, a tal Maria Perez que tanto participou na vida quotidiana de Afonso e do seu séquito.

A cantiga em questão põe em cena, nas palavras de Manuel Rodrigues Lapa,<sup>38</sup> “um tal João Rodrigues, de sexo avantajado” que “foi tirar a medida à “casa” da Balteira, para que a sua “madeira” nela pudesse entrar”. Na primeira estrofe Joan Rodriguiz adverte a cortesã da necessidade (“ben queredes fazer”) de se adaptar à medida (ao calibre) do sexo masculino (“madeira”); na segunda, o homem confirma tal necessidade, desta vez acentuando o comprimento do próprio sexo; na terceira, o protagonista, quase a convencer a mulher da normalidade de tais dimensões, cita outras três cortesãs que não tiveram qualquer dificuldade em recebê-lo; na quarta, finalmente, afirma-se que a medida de que se vangloria é a normal em Espanha, não decerto na Lombardia (em Itália) nem na Alemanha; a espessura não deve ter desagradado à Balteira, dado que um sexo fino não se ajusta a uma meretriz (“gata”).<sup>39</sup>

e, por que é grossa, non vos veja mal,  
ca delgada para gata ren non val.

<sup>37</sup> B 481, V 64.

<sup>38</sup> *Cantigas d'escarnho e maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Edição crítica pelo Prof. M. Rodrigues Lapa. Vigo: Galaxia, 1970. p. 17-18: a citação é extraída da segunda edição, onde o ilustre filólogo, baseando-se num artigo de W. Mettmann (ZRPf, LXXXII, 1966, págs. 310-311), parece ter entendido melhor o sentido obscuro da terminologia usada pelo rei.

<sup>39</sup> Na primeira edição, Lapa lera, in B, “greta”, termo substituído na 2ª edição por “gata”. Na realidade, no manuscrito, está patente sem sombra de dúvida a lição “gata”.

Ao concluir a cantiga, Joan Rodriguiz afirma, na leitura de Lapa (em ambas as edições):

e desta mui mais sei eu ca Abondanha.

O sentido deste verso resulta obscuro, seja na leitura de Lapa como nas anteriores (T. Braga “c’abond’Anha”; Michaëlis “ca Bondanha”; Machado “c’abondanha”); Lapa avisa porém que a sua leitura é conjectural, mas trata-se de uma conjectura que não tem sentido. Mesmo querendo admitir, como foi verbalmente afirmado por alguém durante um congresso, que “abondanha” seja uma forma anómala para ‘abondança’ (mas não se vê como -ANTIA, tenha podido converter-se em *-anha*, nem através de que cruzamentos ou substituição de sufixo – aliás não documentados – isto tenha podido acontecer), o significado não resultaria menos hermético, nem a construção sintáctica menos singular. Também não parece auxiliar a hipótese que (com a inicial maiúscula) seja um antropónimo, dado que de antropónimos deste tipo não há confirmação de existência. Nem parece lícito supor que nele se esconda uma alcunha, atribuída a um qualquer indivíduo sexualmente bem dotado, dado que seria necessário resolver previamente o problema da pertinência linguística de “abondanha” ao campo semântico da “abundancia”.

Uma proposta de solução – mais fiel à realidade dos dois manuscritos – poderia ser a de admitir, como ponto de partida de uma nova leitura, a lição de B “caboudanha”, que pode ter sido interpretada “cabondanha” pelo copista de V (trocas de *u/n* são, como se sabe, frequentes nos dois relatores, e não só nestes), e considerar o segmento “caboudanha” um sintagma complexo a dividir em quatro (e não em dois) elementos: “ca bou d’anha”; “bou”, inexistente em português e em galego<sup>40</sup> poderia ser – como cheguei a propor num breve artigo<sup>41</sup> – o resultado de uma má leitura de “boy” (determinada pela total ou parcial queda, no antecedente comum de BV, da haste inferior do “y”), e nesse caso o significado poderia ser: “e disto (isto é, do facto que um sexo masculino de respeitáveis

<sup>40</sup> Em port. *bou* é um termo de origem sul-africana (obviamente muito mais tardia), em galego é de origem catalã (e designa uma modalidade de pesca de arrasto).

<sup>41</sup> TAVANI, G. Para uma leitura da cantiga de maldizer de Afonso X, *Joan Rodriguiz foy osmar a Balteira* (RM 18,21; B 481, V 64). In: *Sentido que a vida faz*. Estudos para Óscar Lopes. [Porto] 1997, p. 493-496.

dimensões convenha perfeitamente ao sexo de uma prostituta, ou então que o sexo feminino se deva ajustar às dimensões do sexo masculino) eu sei muito mais (porque tive relações sexuais com outras prostitutas) do que um boi, ou melhor um touro (que é o valor semântico corrente para *boi*), sabe do sexo de uma ovelha”.

Não escondo, todavia, que a relação sexual entre um touro e uma ovelha raiaria o absurdo, e que não seria descabido tentar uma leitura mais facilmente admissível. Mas isso exigiria uma intervenção mais incisiva no scripta dos cancioneiros: isto é, seria necessário conjecturar uma corruptela devida à haplografia no segmento final do verso, e uma emenda efectuada por um copista para restituir a sílaba em falta. Tal emenda poderia ser detectada no “muy” que procede “mays”, enquanto a haplografia teria reduzido um hipotético segmento “cabodedanha” a “cabodanha”, sucessivamente – ou contextualmente – integrado com uma abreviatura sobre o “o” mais tarde dissolvido em “n” (e este por sua vez confundido com “u”). O texto resultante desta proposta de restauro seria então o seguinte:

e d'esta mais sei eu ca bode d'anha

‘e disto sei mais eu que um bode de uma ovelha’.<sup>42</sup> Com uma melhor, creio, fidedignidade semântica do verso e de toda a composição.

Para concluir, examinando outro tipo de problema, estas considerações sobre as diligências necessárias ao editor de textos para intentar restituir às obras medievais a sua (sempre hipotética) integridade, queria evocar o caso dos dois versos – o segundo dos quais sofreu a amputação da última sílaba da palavra em rima (o “rimante”) – transcritos a fol. 225 rº de B (onde Angelo Colocci os distinguiu com o nº 1059) e a fol. 103 vº de V., e que seguem a can-

<sup>42</sup> Outra solução aceitável poderia ser a proposta formulada por Juan Paredes na sua edição *El Cancionero profano de Alfonso X el Sabio*, L'Aquila, Japadre editore, 2001, p. 217 ss.: “e de sto mui mais sei eu: [ou] cab'ou danha” ‘e de esto mucho más sé yo: [o] cabe o daña’. Semanticamente menos convincentes as opções de Graça Videira Lopes nas suas *Cantigas de Escárnio e Maldizer dos Trovadores e Jograis Galego-Portugueses*, Lisboa, editorial Estampa, 2002, p. 68 (“ca boudanha”: 1º “penso que haverá um equívoco com “bodanha”, porca pequena”; ou também 2º “boudanha será a actual “bedanha”, termo galego que designa um instrumento de furar madeira”).

tiga *Senhor fremosa, si veja prazer*<sup>43</sup> a qual, por sua vez, conclui o pequeno cancionero de Martin Perez Alvin. Todos, a começar por Colocci, consideraram estes versos um fragmento duma sétima cantiga atribuída a este fidalgo português – documentado na corte de D. Dinis e na de Sancho IV de Castela – e da qual o responsável pela compilação do *Urliederbuch* teria conseguido apenas uma pequena parcela. Eu próprio, no *Repertorio metrico* impresso, considerei provável a autonomia desse dístico, e atribuí-lhe o n.º 96, 2. Mas durante a revisão do meu trabalho para a preparação da edição informática, surgiram algumas dúvidas a respeito dessa suposta autonomia, e voltando a estudar o assunto cheguei à conclusão que não se trata dum fragmento duma cantiga perdida, mas sim da finda da cantiga que o precede nos dois manuscritos. Uma finda anómala, sem dúvida, pois não obedece à norma segundo a qual essa “cauda” textual deveria repetir – num esquema tão banal como o *abbaCC* de B 1058, V 648 – a rima do refram (*cc*) ou pelo menos a dos versos finais da derradeira cobia, enquanto o nosso “fragmento” recupera as rimas *ab* da primeira; mas não mais irregular do que muitas outras, também utilizadas por poetas galegos e portugueses: *aa* por Fernand’Esquio (RM 38,5) e Johan Lopez d’Ulhoa (RM 75,14), *ac* por D. Dinis (RM 25,36), *dd* por Johan Soarez Coelho (RM 79,48) e Martin de Padrozelos (RM 95,3) e até *aa* e *bb* no mesmo texto por Estevan Travanca (RM 36,1). Não vale a pena estar aqui a enumerar também as anomalias que se encontram na construção da finda em outros esquemas estróficos<sup>44</sup>, mas estes exemplos parecem suficientes para conjecturar que o fragmento não é um fragmento, ma sim a porção final da cantiga – dialogada – de Martin Perez Alvin *Senhor fremosa, si veja prazer*. A qual, nesta nova leitura, resultaria estruturada desta maneira:

- Senhor fremosa, si veja prazer!
- Pois vus non vi, ouvi tan gran pesar
- que nunca mi Deus d’al prazer quis dar! –
- Como podeste tanto mal sofrer? –
- Cuidei en vós e por esto guari,

<sup>43</sup> B 1058, V 648 (RM 96,6).

<sup>44</sup> Fi-lo num artigo em publicação em *L’ornato parlare*. Studi di filologia e letteratura per Furio Brugnolo.

que no vivera ren do que vevi!

– Senhor fremosa,, direi-vus eu al  
e creede esto, meu lum'e meu ben:  
pois vus non vi, non vi prazer de ren!

– Como podeste sofrer tanto mal? –

– Cuidei en vós e por esto guari,  
que no vivera ren do que vevi!

Creede, lume destes olhus meus,  
que des que vus eu non pudi veer,  
pero <ve>via, nunca vi prazer! –

– Como sofreste tanto mal, por Deus? –

– Cuidei en vós e por esto guari,  
que no vivera ren do que vevi!

E eu, mia senhor, non ei poder  
De me de vos poder qui<tar>!

Depois desta resenha de alguns – apenas alguns – dos problemas que afligem os textos medievais – problemas dos quais antigamente foram responsáveis os amanuenses e hoje somos responsáveis os editores – o título deste artigo talvez não apareça tão exagerado como podia manifestar-se no início. O texto medieval, pela sua fragilidade, padeceu e continua a padecer dos muitos crimes de “le-so-texto” que uns e outros, copistas e filólogos, perpetraram contra ele, corrompendo a sua integridade, provocando aquelas “misérias e desventuras” que comprometeram e comprometem forma e sentido dos ditados que tiveram a sorte, por assim dizer, de chegar até nós: os outros – talvez a maior parte – perderam-se irremediavelmente.