

# ESCRITOS

um 2ª série

Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa 2ª série, n.1 | 2025

César Nardelli Cambraia

Marcello Moreira

Ângela Correia

Sheila Hue

Alícia Duhá Lose

Rafael Marques Ferreira Barbosa Magalhães

Tânia Dias

Jussara Menezes Quadros

Laura do Carmo

Soraia Farias Reolon

Telê Ancona Lopez

Tatiana Longo Figueiredo

Wesley Thales de Almeida Rocha

Roberto Said

Célia Pedrosa

Ronald Polito

Victor da Rosa

Paola Resende

# ESCRITOS | um 2ª série

Revista da Fundação Casa Rui Barbosa 2ª série, n.1 | 2025

	4	Editorial
Sobre edições	7	Da edição crítica como bússola para navegação nas tradições textuais   <b>César Nardelli Cambraia</b>
	30	Filologia e campo historiográfico (ou uma crítica ao método)   <b>Marcello Moreira</b>
	57	O mal e o bem de editar (criticamente) com expectativas   <b>Ângela Correia</b>
	73	<i>Que farei com este livro?</i> Os editores e as correções aos <i>Lusíadas</i>   <b>Sheila Hue</b>
	93	Uma edição modernizada de um texto histórico politemunhal: o caso emblemático do mais antigo texto biográfico do marquês de Pombal sob a perspectiva de um antagonista   <b>Alícia Duhá Lose e Rafael Marques Ferreira Barbosa Magalhães</b>
	144	Errância/errata: editar <i>O Guesa</i>   <b>Tânia Dias e Jussara Menezes Quadros</b>
	161	Edição das obras completas de Rui Barbosa   <b>Laura do Carmo e Soraia Farias Reolon</b>
	186	Editar o <i>Macunaíma</i> de Mário de Andrade: retalhos e avesso   <b>Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo</b>
Documentos	201	Fac-símiles de manuscrito de Autran Dourado
De poesia	211	Metamorfoses das artes na forma do poema: a música e a pintura na lírica de Murilo Mendes   <b>Wesley Thales de Almeida Rocha</b>
	234	Entre o não-mais e o ainda-não: notas sobre a poesia de Ana Martins Marques   <b>Roberto Said</b>
De poesia/tipografia/visualidade	253	Topografia, corpografia: a poética da natureza de Josely Vianna Baptista   <b>Célia Pedrosa</b>
	263	Figurações de Guilherme Mansur   <b>Ronald Polito</b>

Parangolés	29 <sup>I</sup>	O nu e o vestido (a moda na tropicália)   <b>Victor da Rosa</b>
Resenha	31 <sup>I</sup>	Ouvidos novos para o novo: <i>Coros, contrários, massa</i> , de Flora Süssekind   <b>Paola Resende</b>
	323	Notícias bibliográficas
	326	Revista de revistas
	33 <sup>I</sup>	Resumos / Abstracts
	342	Colaboradores
	344	Lista de colaboradores da primeira fase de <i>Escritos</i>

PRESIDENTE DA REPÚBLICA  
Luiz Inácio Lula da Silva

MINISTRA DA CULTURA  
Margareth Menezes

#### FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA

PRESIDENTE  
Alexandre Santini

DIRETOR EXECUTIVO  
Ricardo Calmon

DIRETOR DO CENTRO DE PESQUISA  
Marcelo Viana

CHEFE DO SETOR DE EDITORAÇÃO  
Benjamin Albagli Neto

Projeto Gráfico: Angelo Venosa

Diagramação: Ilário Bortoloso Junior | Tikinet  
Revisão: Lucas Giron e Piero Kanaan | Tikinet

Todos os esforços foram realizados para a obtenção das autorizações dos detentores dos direitos de imagens. Nem sempre, porém, foi possível encontrar os titulares.

#### ESCRITOS

Editor convidado: Júlio Castañon Guimarães  
Editores acadêmicos: Marcos Veneu e Tânia Dias  
Editor executivo: Benjamin Albagli Neto

#### CONSELHO CONSULTIVO

Carlos Mendes de Sousa (Universidade do Minho, Portugal)  
Célia Pedrosa (UFF)  
Florencia Garramuño (Universidad de San Andrés, Argentina)  
Jacques Leenhardt (École des Hautes Études en Sciences Sociales, França)  
James N. Green (Brown University, EUA)  
Marcelo Gantus Jasmin (PUC-Rio)  
Márcia Abreu (Unicamp)  
Maria de Fátima Costa (UFMT)  
Nísia Trindade Lima (Fiocruz)  
Viviana Bosi (USP)

#### CONSELHO EDITORIAL

Antonio Herculano Lopes (FCRB - História)  
Charles Gomes (FCRB - Direito)  
Christian Edward Cyril Lynch (FCRB - Estudos Ruianos)  
Eliane Vasconcellos (FCRB - AMLB)  
Joëlle Rouchou (FCRB - História)  
José Almino de Alencar (FCRB - Filologia)  
Júlio Castañon Guimarães (FCRB - Filologia)  
Marcos Veneu (FCRB - História)  
Marta de Senna (FCRB - Estudos Ruianos)  
Maurício Siqueira (FCRB - Políticas Culturais)  
Soraia Farias Reolon (FCRB - Estudos Ruianos)  
Tânia Dias (FCRB - Filologia)

#### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Escritos: revista da Fundação Casa de Rui Barbosa. – 2ª série, n. 1 (2025) – .  
– Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa, 2007- .  
v.

Anual.  
ISSN 1981-626X.

1. Ciência política. 2. História do Brasil. 3. Filologia. I. Fundação Casa de Rui Barbosa.

CDD  
320.05  
981.005  
400.5

Elaborada no Serviço de Biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa  
pela bibliotecária Dilza Ramos Bastos - CRB7/2.348



## Editorial

O primeiro conjunto de textos deste número, reunidos sob o título “Sobre edição”, tem especial significado para a revista e para as atividades da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB). Isso porque o trabalho de edição – em diferentes modalidades – sempre teve grande importância na história da fundação. Assim, a edição das obras de Rui Barbosa, que veio se desenvolvendo ao longo de décadas, constituiu-se como atividade central da instituição. E o Setor de Pesquisa em Filologia, ao lado da produção de estudos, também se dedicou à elaboração de edições críticas e anotadas. Vale lembrar que um importante título para os estudos nessa área, *Elementos de bibliologia*, de Antônio Houaiss, “nasceu de uma fase de trabalhos do autor quando à disposição da Casa de Rui Barbosa”, como dito numa nota inicial do livro. Além disso, a fundação veio a se tornar um órgão publicador significativo, com um catálogo de algumas centenas volumes, dando a público trabalhos realizados também tanto nos outros setores de pesquisa (História, Ruiano, Direito, Políticas Culturais), quanto no museu, na biblioteca, nos arquivos e no setor de conservação e restauro.

Os demais textos deste número, agrupados sob outros três títulos, tratam de literatura, em especial de poesia contemporânea brasileira, no mais das vezes em suas conexões com outras linguagens, como as artes plásticas, a criação gráfica e a música.

Este número inicia uma nova série da revista. Houve, por motivos variados, atrasos consideráveis na edição de vários números, o que acarretou problemas como discrepância entre a datação desatualizada e o momento efetivo de publicação. Este primeiro número da segunda série da *Escritos*, com data atualizada, dá continuidade à linha editorial que vem guiando a revista desde sua edição inaugural, em 2007, conservando também o projeto gráfico concebido por nosso saudoso colega Angelo Venosa (1954-2022).

Ao final deste número, há uma lista dos colaboradores da primeira fase da *Escritos* (autores de artigos e de resenhas, entrevistados, entrevistadores e tradutores). Estão listados 220 colaboradores, ligados a instituições de ensino e pesquisa de diversas regiões do país e do exterior, o que evidencia a atuação abrangente da revista.

Tânia Dias  
Júlio Castañon Guimarães





# Da edição crítica como bússola para navegação nas tradições textuais

César Nardelli Cambraia

## INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

Até princípios do século XX, a realização de edições críticas sempre foi encarada como uma atividade fundamental para qualquer uso que se quisesse fazer de um texto: análise linguística, crítica literária, exercício da fé (independentemente da corrente religiosa), estudo histórico, etc. A formulação de métodos para essa prática se desenvolveu por séculos, atingindo seu ápice com a síntese consubstanciada nos trabalhos de Karl Lachmann (1793-1851). A primeira grande fissura nesse modelo para a atividade editorial foi a oposição capitaneada por Joseph Bédier (1884-1938). Desde então mais outras foram se manifestando, de forma que, na atualidade, há uma grande diversidade de posicionamentos em relação à prática editorial. Mas terá a edição crítica deixado de ter função? Neste texto<sup>2</sup>, pretende-se argumentar que ela continua sendo importante, sobretudo por poder ser interpretada como bússola para navegação nas tradições textuais. A presente discussão tomará como principal referência o caso concreto da tradição textual da obra de Isaac de Nínive.

## 1. EDIÇÃO CRÍTICA: DEFINIÇÃO E OBJEÇÕES

Embora todo estudioso sonhe com um sistema terminológico unívoco, ou seja, usado por todos os especialistas de uma área e com significado único e preciso, naturalmente um tal sistema nunca existirá. Primeiro, porque, sendo a terminologia manifestação linguística e sendo a variação linguística constitutiva da

<sup>1</sup> Presta-se aqui, neste trabalho, uma homenagem ao Prof. Dr. Maximiano de Carvalho e Silva (1926-2022) e à Profa. Dra. Marlene Gomes Mendes (1934-2022), estudiosos notáveis que contribuíram de forma original, robusta e sistemática para o desenvolvimento da crítica textual no Brasil. A trajetória de cada um deles e a sua valiosa produção bibliográfica tem sido e será sempre fonte de inspiração para todos interessados em crítica textual.

<sup>2</sup> O presente texto teve como ponto de partida uma primeira reflexão sobre o tema apresentada como conferência de abertura do *II Seminário O manuscrito Grego da Biblioteca Nacional: Crítica Textual e Práticas de Edição de Texto*, proferida na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em 1º de março de 2023.

linguagem humana, a terminologia não pode existir senão com variação. Em segundo lugar, porque a própria evolução do conhecimento humano faz com que a percepção da realidade e a sua construção discursiva mudem e o mesmo ocorre, conseqüentemente, com o significado dos termos técnicos. Por isso, é sempre conveniente explicitar com que significado um termo estará sendo empregado em uma discussão.

Neste texto, emprega-se o termo *edição crítica* para denominar uma edição de textos em cuja realização haja (a) *confronto de mais de um testemunho* e (b) *reconstituição textual com base na seleção de variantes*.

Por um lado, toda edição de texto que seja realizada com base no exercício de um juízo seria, a rigor, uma edição crítica, já que criticar significa “exercer juízo”. Mesmo em uma edição feita a partir de um único testemunho, o editor que realize sua tarefa de forma consciente terá de exercer juízo. Um exemplo simples para evidenciar a necessidade desse exercício é o do *desenvolvimento de abreviaturas* em textos antigos (quanto mais antigos, tanto mais presentes as abreviaturas): como as abreviaturas não raramente admitem mais de uma opção para seu desenvolvimento, o editor deve realizar uma reflexão sobre as soluções possíveis e selecionar a mais adequada (Cambráia, 2023c).<sup>3</sup>

Mas, mesmo se reconhecendo que o editor de um único testemunho precisa exercer juízo em seu labor, ainda assim uma diferenciação terminológica é conveniente. A edição baseada em um único testemunho, chamada de *interpretativa*, é uma realidade *completamente diversa* da edição baseada em testemunhos múltiplos, chamada de *crítica*: enquanto, no caso de testemunhos múltiplos, a detecção de pontos que exigem atuação reconstitutiva do editor emerge principalmente de forma *objetiva* pela existência de variantes em um mesmo lugar crítico de diferentes testemunhos, já no caso de testemunho único, essa detecção se dá unicamente de forma *subjetiva*, na medida em que depende exclusivamente do conhecimento do editor (Cambráia, 2019).

A questão mais polêmica relativa à edição crítica diz respeito à natureza do texto que deve ser reconstituído. Tradicionalmente, considera-se como meta *a forma final do texto desejada pelo autor*:

[...] a edição crítica tem o objetivo de fornecer o texto livre de todos as falhas [ital. *tutte le mende*] que os acontecimentos mais ou menos afortunados da

<sup>3</sup> Já antecipo as minhas escusas por tantas retomadas de trabalhos meus, mas as reflexões que apresento aqui derivam exatamente de todas essas experiências de quase trinta anos de labuta diária com a edição de textos.

difusão e da transmissão possam introduzir nele, ou seja, na forma mais próxima possível daquela desejada e considerada definitiva pelo autor (*original*) (Ageno, 1999, p. 3, *itálico do autor, sublinhados e tradução nossos*).

Um texto é denominado crítico quando estabelecido segundo as leis e as normas da crítica textual. O texto assim apurado, que resulta na chamada *edição crítica*, é a reprodução mais correta possível de um original, numa tentativa de alcançar com a maior fidelidade imaginável a última forma desejada pelo seu autor. (Spina, 1994, p. 86, *itálico do autor, sublinhados nossos*).

A essa meta, não raramente se invocam diversas objeções.

Uma das objeções está relacionada à noção de *autoria*. Um texto sempre deriva única e exclusivamente da “mão” de um autor? No processo de publicação, um texto passa geralmente por várias “mãos”: há a do autor, que, de próprio punho, lavrou um manuscrito, mas também a do secretário que o datilografou para ser encaminhado para a editora, a do editor comercial que fez intervenções sobre o texto para ajustá-lo às políticas da editora; a do tipógrafo que compôs a matriz (no passado) ou a do diagramador que compôs o arquivo digital (no presente), a do revisor da editora, entre tantas outras possíveis. Essa complexa cadeia de agentes faz com que o texto que chega ao público-leitor (e sobreviva através de exemplares impressos no curso do tempo) dificilmente seja exatamente igual ao que estava inicialmente no testemunho de lavra do próprio autor. Não é raro, porém, que o próprio autor chancela esse resultado compósito derivado da atuação da referida cadeia de agentes, ao autorizar, ao final desse processo, a publicação. É justamente por essa razão que pesquisadores que se ocupam do tema de atribuição de autoria consideram prudente tratar autoria como “um repertório de práticas, técnicas e funções – formas de trabalho – cuja natureza variou consideravelmente ao longo dos séculos e que podem ter sido desempenhadas, em qualquer caso, por diferentes indivíduos” (Love, 2002, p. 33, *tradução nossa*).

Uma segunda objeção se refere à noção da *vontade autoral*. Mesmo um testemunho de lavra do próprio autor manifesta indubitavelmente a sua vontade em relação à forma do texto? A questão da vontade autoral, colocada nos termos de *intenção autoral*, foi objeto de crítica por Wimsatt Jr. e Beardsley (1946) que defenderam que “a intenção é o desígnio ou o plano na *mente* do autor” (Wimsatt Jr.; Beardsley, 1946 [2002, p. 641], *grifo nosso*) e, ademais, que:

[...] o desígnio ou a intenção do autor não é nem acessível nem desejável como padrão para julgar-se o êxito de uma obra de arte literária e nos

parece que este princípio penetra em certas desavenças na história das atitudes críticas (Wimsatt Jr.; Beardsley, 1946 [2002, p. 641]).

Embora suas objeções tenham sido concebidas para discutir sobretudo a forma de atuar do crítico literário, naturalmente resvalaram também para a crítica textual, já que o editor de textos se baseia tradicionalmente na noção de vontade autoral para reconstituir a forma do texto com que está lidando. A visão de Wimsatt Jr. e Beardsley (1946) foi, por sua vez, objeto de ponderações por McKenzie (1986), que sustentou “desde uma defesa do significado autoral, com base no fato de que ele é, em certa medida, recuperável, até um reconhecimento de que, para o bem ou para o mal, os leitores inevitavelmente formam seus próprios significados” (McKenzie, 1986 [1999, p. 19], tradução nossa). Retomando um exemplo discutido por Wimsatt Jr. e Beardsley (1946), que é o do prólogo de William Congreve (1670-1729) à obra *The way of the world*, McKenzie demonstrou

que leituras significativamente informativas podem ser recuperadas tanto de sinais tipográficos quanto verbais, que estes são relevantes para decisões editoriais sobre a maneira como se pode reproduzir um texto, e que uma leitura de tais sinais bibliográficos pode seriamente moldar nosso julgamento sobre a obra de um autor (McKenzie, 1986 [1999, p. 18], tradução nossa).

Na discussão sobre esse exemplo, McKenzie chamou a atenção para o fato de que o caso em questão

diz respeito às preocupações mais óbvias da crítica textual – colocar as palavras certas na ordem certa<sup>4</sup>; à semiótica da impressão e ao papel da tipografia na formação do significado; às teorias críticas da intenção

<sup>4</sup> Cabe aqui uma nota para ressaltar que, para McKenzie (1986), *crítica textual* e *bibliografia* não são sinônimos. Pela citação aqui apresentada, vê-se que ele interpretava a crítica textual como um processo de “correção” do texto (cf. “palavras certas na ordem certa”), o que, considerando sua defesa da possibilidade de conhecimento da intenção autoral, certamente teria esse elemento como referência. Já a bibliografia, para ele, é “a disciplina que estuda textos como formas registradas e os processos de sua transmissão, incluindo sua produção e recepção” (McKenzie, 1986 [1999, p. 12], tradução nossa), a qual ele considerava que seria mais útil se fosse chamada de *sociologia dos textos* (McKenzie, 1986 [1999, p. 13], tradução nossa). Não é raro hoje em dia que aqueles que se opõem radicalmente a qualquer prática de reconstituição textual tratem *crítica textual* e *bibliografia* (*sociologia dos textos*) como sinônimos, apesar de não o serem para o próprio teórico desta última...

autoral e da resposta do leitor; à relação entre os significados passados e os usos presentes de textos verbais (McKenzie, 1986 [1999, p. 21], tradução nossa).

Para evidenciar ainda mais a complexificação das questões referentes a autoria, não custa lembrar a relativização da noção de autor debatida por Barthes (1967) e por Foucault (1969), a qual tinha sido precedida da noção de obra aberta de Eco (1962). Esses três estudiosos desenvolveram suas reflexões sob a égide do estruturalismo, corrente de pensamento que via o texto como estrutura, uma entidade autônoma, e que consequentemente eclipsou as abordagens do texto fundamentadas no eixo *autor-obra* (em que o texto é interpretado tendo como referência o autor e suas intenções) em favor daquelas embasadas no eixo *obra-leitor* (em que o texto é interpretado tendo como referência o leitor e suas vivências). Uma passagem bastante significativa para exemplificar essa visão vinculada ao eixo obra-leitor se vê no texto de Barthes:

[...] um texto é feito de escritas múltiplas, saindo de várias culturas e entrando umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas *há um lugar onde essa multiplicidade é coligida, reunida, e esse lugar não é o autor, como dissemos até aqui que era, mas o leitor*: o leitor é o exato espaço em que são inscritas, sem nenhuma se perder, todas as citações de que uma escrita consiste; *a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino* [...]. (Barthes, 1967 [1986, p. 54], tradução e grifo nosso).

Mas objeções foram postas não apenas em relação ao objetivo, mas também em relação ao método.

No que se refere às reservas de Bédier (1928), amplamente conhecidas, basta lembrar que sua crítica recaía sobre a natureza bífida dos ramos do estema em que aplicação do método dos erros comuns resultava, impedindo a aplicação do critério mecânico de seleção de variantes.

Também Cerquiglini (1983) manifestou suas insatisfações com as práticas passadas. À edição do *Lai de Lanval* de Maria de France realizada por Rychner (1958), ele censurou, p. ex., a decisão do editor de extrair apenas esse texto do manuscrito em que se encontrava, o que repercutiu na interpretação que se dá à expressão “un autre lai” (“um outro *lai*”) presente no texto: considerando a posição do texto no manuscrito, a interpretação é anafórica (um outro em relação ao que precede no manuscrito), mas, considerando o texto fora do



manuscrito, ou seja, isolado na edição, a interpretação anafórica fica prejudicada (um outro em relação a qual?) (Cerquiglini, 1983 [2015, p. 64-66]). Em relação à edição de *La Vie de Saint Alexis* realizada por Paris (1872), censurou o fato de que “toda variante é vista como uma falta, um erro, uma gralha”, ignorando assim uma importante característica do texto medieval, que é sua variabilidade, o que Zumthor (1972) tinha chamado de *movência* (Cerquiglini, 1983 [2015, p. 70-71]). Tomando como referência a edição de *La Conquete de Constantinople* de Geofroy de Villehardouin realizada por Faral (1938-1939), chamou a atenção para o fato de que o registro de variantes nessa edição fragmentava as lições e impedia que se percebesse que, em um testemunho específico, havia “dois enunciados homogêneos cuja variação é coerente” (Cerquiglini, 1983 [2015, p. 75-77]). Para Cerquiglini (1983), a superação das limitações das edições seria viabilizada pela informática:

Pode-se imaginar na sequência uma edição de textos medievais sob a forma de um disco flexível onde estão estocados os conjuntos textuais e digitais diversos, que o leitor consulta por livre escolha, fazendo-os aparecer em diversos lugares da tela uma manipulação simples permite ler, isoladamente ou em co-ocorrência: uma edição antiga, uma tentativa neolachmanniana, uma edição bédierista, a cópia diplomática dos principais manuscritos (ou, através de um vídeo, a sua reprodução); ou ainda, para tal trecho, o texto justaposto e completo da tradição manuscrita; ou ainda os cálculos de todos os tipos operados sobre estes conjuntos textuais e postos em paralelo etc. O computador está à frente da imaginação filológica e linguística. A página estaria então, propriamente, *virada*. pois o leitor permanece livre diante do trabalho do editor, que ele consulta, completa, ou questiona; pois a rede eletrônica, por sua mobilidade, reproduz o texto em sua própria *movência* (Cerquiglini, 1983 [2015, p. 77], *itálico do original*).

## 2. EDIÇÃO CRÍTICA COMO BÚSSOLA

Depois do turbilhão epistemológico que atravessou os caminhos da crítica textual no século XX, cujas menções acima são apenas exemplos, é inevitável que se reconsiderem os objetivos, se remodelem os métodos e se modifiquem as práticas. Mas as edições críticas continuam tendo seu lugar no âmbito do labor editorial.

## 2.1. ESTADOS PASSADOS

A questão da autoria certamente é a mais complexa de todas, porque sempre foi um ponto de referência para todas as decisões de um editor. Deve-se, no entanto, reconhecer que: (a) *nem tudo que o autor quis em relação ao seu texto terá necessariamente sido expresso formalmente* (justamente por isso existem os chamados *erros do autor*, ou seja, formas que, ainda que de própria lavra do autor, contrariariam o texto visto como um todo); e (b) *nem tudo que está formalmente expresso remonta necessariamente ao autor* (já que a publicação de um texto envolve diversos agentes, cujas intervenções um autor poderá ter cancelado ou sequer ficado sabendo).

Para superar esse dilema, parece razoável repensar o objetivo de uma edição crítica, delimitando-o, mais prudentemente, como *a reconstituição de um estado passado formalmente manifesto de um texto*. Essa formulação supera os estraves relacionados à questão da *vontade autoral*, já que o que se busca é o que foi formalmente registrado (e não o que foi desejado), e à questão da *autoria como processo com múltiplos agentes*, uma vez que se reconhece a ação destes como parte do processo de configuração do texto. Mas, naturalmente continua existindo espaço, dentro desse reenquadramento de objetivo, para a abordagem tradicional de reconstituição da forma do texto dada pelo autor. Ainda que a autoria envolva múltiplos agentes, a atuação destes se dá na forma de camadas cronologicamente ordenadas no percurso histórico do texto, desde como lavrado pelo próprio autor até sua forma impressa divulgada. Obviamente os textos não surgem por geração espontânea: há um alguém, certamente influenciado por todos os discursos com que teve contato, a que se chama de *autor*, que cria, organiza, ordena palavras, frases, parágrafos, dando forma a um objeto singular a que se chama de *texto*. Cada estágio do processo de criação do texto representa um estado do texto. Na edição crítica se busca reconstituir um desses estados. Quantos são passíveis de se reconstituir? Tantos quantos terão existido. Quais se devem reconstituir? Aqueles para os quais haja um público interessado. Tradicionalmente se fixa como estado-meta o último estado do texto dado pelo autor, mas naturalmente mesmo os anteriores e os posteriores são de interesse para se compreender o percurso histórico dos textos. Nesse reenquadramento, o adjetivo *genuíno* também deve ser revisto: forma genuína é a que pertence ao estado do texto que se pretende reconstituir (que pode ser, inclusive, à dada pelo autor).

Certamente adentrar um caso concreto contribuirá para elucidar essa perspectiva de reconstituição de estados passados.

Uma tradição textual extremamente rica, nos mais diversos aspectos, é a da obra ascética de Isaac de Nínive. Sua obra foi composta em siríaco em fins do século VII e depois foi traduzida para diversas línguas direta ou indiretamente. Do siríaco, ela foi traduzida para o grego por volta do século IX e deste para o latim em fins do século XIII (antes de 1270). Do latim, por sua vez, foi traduzida para o italiano, o francês, o espanhol (uma das versões) e o catalão entre os séculos XIV e XV. Por fim, do catalão foi traduzida para o espanhol (duas versões) e de uma das versões do espanhol para o português, tudo também entre os séculos XIV e XV.

A tradição portuguesa foi preservada em quatro manuscritos medievais, o que, portanto, satisfaz ao requisito mínimo para uma edição crítica (baseada no confronto de mais de um testemunho e com reconstituição textual com base na seleção de variantes). Para a visão tradicional do objetivo de uma edição crítica (reconstituir a forma final do texto desejada pelo autor), tem-se o entrave de que se trata de uma tradução, que não foi revisada pelo autor intelectual do texto (Isaac de Nínive), então a forma da tradução portuguesa nunca poderia ser a desejada pelo autor (ele não a chancelou). Assumindo-se, portanto, a interpretação de que o objetivo de uma edição crítica da tradução portuguesa é o de reconstituir um estado passado do texto (cuja natureza de cópia dos testemunhos supérstites claramente indica que ele tenha existido), então se trata de um empreendimento operacionalizável. Esse empreendimento não é incompatível com uma proposta de dar a conhecer a forma do texto que cada um dos testemunhos; antes, a consecução desta proposta oferece as condições ideais para a elaboração de uma edição crítica. Tal foi o percurso trilhado para a realização da edição crítica da tradução medieval portuguesa da obra de Isaac de Nínive: somente depois da realização de uma edição conservadora (paleográfica) de cada um dos seus testemunhos (Menegaz, 1994; Cambraia, 2000) é que se elaborou uma edição crítica (Cambraia, 2017). Esse processo de pavimentação da base editorial, a partir de edições mais conservadoras, para um avanço em direção a edições que exigem maior atuação do editor na fixação do texto era, p. ex., o que Megale (1990) considerava como trajeto desejável para a edição do texto português da *Demanda do Santo Graal* (preservada em testemunho único), tendo sido ele próprio o realizador de uma edição do final dessa cadeia, a edição modernizada (Megale, 1988):

Tecnicamente falando, a sequência esperada de gerações na história da edição de um manuscrito como este da **Demanda** portuguesa de Viena seria a seguinte: primeira geração, edição paleográfica; segunda geração, edição crítica, e terceira, edição modernizada (Megale, 1990, p. 29, grifo do autor).

A tradição textual da obra de Isaac de Nínive apresenta ainda um outro caso interessante para se pensar o objetivo de uma edição crítica. Sabe-se que, no curso da transmissão de sua obra do siríaco para o grego, houve a incorporação de textos que tinham sido escritos por outros autores, mais especificamente, quatro capítulos de João de Dalyata e uma carta de Filoxeno a Patrício (Cambraia, 2018). Miller (1984, p. XCI), tomando como base o cód. Vatic. Syr. 125 (com o texto de Isaac em siríaco), em que os referidos cinco textos se seguem ao texto de Isaac, hipotetizou que os tradutores gregos teriam consultado códice similar, mas no qual a indicação desses dois autores não estivesse clara, por isso consideraram que esses cinco textos faziam parte da obra de Isaac. O fato é que, na tradição grega, esses cinco textos circularam agregados à obra de Isaac e como se pertencessem a este último. Mas Pirard (2012), em sua edição crítica da tradução grega da obra de Isaac, não incluiu esses cinco textos, certamente por não serem de Isaac: vê-se, portanto, que sua perspectiva foi de reconstituir apenas o texto grego que era atribuível a Isaac. O problema reside no fato de que esses cinco textos circularam junto da obra de Isaac como se fossem de Isaac e, uma vez que já estavam junto da obra de Isaac no siríaco, então todos os estados em que o texto grego apresentou conteriam esses cinco textos. Ao não incluir esses cinco textos na sua edição crítica, Pirard (2012) reconstituiu uma configuração do texto grego que nunca terá existido, ou seja, sem os cinco textos que efetivamente não pertenciam a Isaac. Uma consequência dessa decisão é a de que a presença de dois desses textos na tradição latina fica sem explicação, se se toma a edição de Pirard (2012) como referência para analisar a tradição textual da obra de Isaac: ocorrem no siríaco (p. ex., no cód. Vatic. Syr. 125), não ocorrem no texto grego editado por Pirard (2012) e ocorrem no latim (p. ex., no cód. 311 da Bibl. Città di Arezzo). A inferência, equivocada, seria a de que a presença no latim seria derivada do siríaco, mas, como os cinco textos circularam de fato em grego, então sua presença no latim deriva realmente do grego. Se o objetivo da edição crítica de Pirard (2012) fosse a reconstituição do estado mais pretérito da tradução grega, então esses cinco textos deveriam constar do texto crítico, mesmo não sendo de Isaac (informando-se isso naturalmente), mas, como a referência foi a reconstituição da parte da tradução grega que é de autoria de Isaac, então criou-se uma ruptura para a compreensão de transmissão da obra do grego para o latim<sup>5</sup>. Na edição crítica da tradução medieval portuguesa, os dois desses cinco

<sup>5</sup> Apesar dessa decisão desafortunada, a edição de Pirard (2012) é hoje o principal instrumento para se conhecer a tradição textual da tradução grega da obra de Isaac de Nínive em relação às partes que realmente pertencem a esse autor.

textos que passaram para o latim e chegaram ao português foram mantidos no texto crítico – capítulos 26 e 48 (Cambaia, 2017, p. 127-131 e 196-203) –, e não só eles, como ainda um apêndice que não é de autoria de Isaac mas circulou junto de seu texto já desde a tradição latina (p. ex., nos códs. 572 e 426, da Bibl. do Sacro Convento de Assis). Vê-se, portanto, novamente que a edição crítica da tradução medieval portuguesa buscou reconstituir o estado passado mais antigo possível dessa tradução, ainda que constassem dele partes que não pertencessem a Isaac: foram mantidas na edição, porque circularam desde sempre na tradução portuguesa e como se fossem de Isaac.

Naturalmente há que se discutir a relevância da reconstituição de estados passados dos textos. Como todos os estados passados se configuraram inscritos em épocas, espaços e sociedades específicos, que obviamente deixaram suas marcas sobre essas configurações, então, para analisar um texto levando em conta o contexto sócio-histórico em que ele foi criado ou reconfigurado no processo de sua transmissão, é necessário conhecer os diferentes estados em que se apresentou. Uma edição crítica atende justamente a essa demanda. Na tradição latina da obra de Isaac de Nínive, ocorreu um caso interessante de incorporação textual (Cambaia, 2018): um fragmento textual da obra de João Cassiano que tinha como personagem um Isaac (o da Antioquia, dos séculos IV-V, e não o de Nínive, do século VII) foi incorporado à tradição latina de Isaac de Nínive. O conhecimento da configuração dessa tradição latina com a incorporação é essencial para se compreenderem as formas que as traduções francesa, catalã, espanhola e portuguesa apresentam, pois todas elas apresentam essa interpolação. Por outro lado, o conhecimento da configuração da tradição latina sem essa incorporação é essencial para se compreenderem as formas da tradução italiana, pois esta não apresenta essa interpolação. De forma que é pertinente a reconstituição do estado do texto da tradução latina que foi o modelo para o ramo que contém as traduções francesa, catalã, espanhola e portuguesa, mas também a reconstituição de um outro estado desse texto, que foi o modelo para o ramo que contém tradução italiana. Não existe apenas um único estado legítimo a ser reconstituído: reconstituem-se tantos quantos se mostrarem relevantes.

## 2.2. DESIDERATUM

Como proposto acima, uma forma de operacionalizar uma edição crítica seria fixar o objetivo de reconstituição de estados passados, tantos e quais demandar o público interessado.

Também como já assinalado, um desses estados pode ser efetivamente o mais pretérito de todos, que seria aquele que seu criador – o autor – externalizou formalmente e decidiu dar a conhecer. Naturalmente há uma ampla gama de materiais que precederam essa decisão de dar a conhecer o texto e ela é o objeto por excelência das edições genéticas: as primeiras anotações do autor com ideias para uma obra, esquemas de ordenação de conteúdo, manuscrito com uma primeira versão integral do texto não divulgado para o público, camadas de anotações autógrafas sobre esse manuscrito, datiloscrito com uma segunda versão do texto, camadas de anotações autógrafas sobre esse datiloscrito, datiloscrito com versão a ser encaminhada para a editora, provas tipográficas do livro, camadas de anotações autógrafas sobre essas provas, etc. Mas as edições genéticas se vinculam essencialmente a tradições em que há registros autógrafos testemunhando as diferentes etapas do processo criativo, diferentemente das edições críticas, que, via de regra, se vinculam a tradições em que não há registros autógrafos.

A questão que se coloca então é qual é margem de certeza que se pode ter na reconstituição de estados passados de um texto do qual não há registros autógrafos? É possível reconstituir *exatamente* o que terá sido o original perdido, aquele de lavra do autor que foi dado a conhecer? Muito provavelmente a resposta para essa questão será unânime entre todos os pesquisadores de crítica textual: não, não é possível. *Exatamente*, não. Se, em todos os campos do conhecimento, há sempre revisão de resultados em função do avanço do conhecimento, das teorias, dos métodos, da tecnologia, etc., por que apenas no campo da crítica textual todo resultado só poderia ser produzido se fosse invariavelmente exato e, conseqüentemente, definitivo? Considerar que todo e qualquer conhecimento já produzido se mostrou definitivo é desconhecer totalmente a história da produção de conhecimento humano.

Isso significa que uma edição crítica deve ser interpretada como uma proposta inevitavelmente temporária, provisória, a melhor possível, do que terá sido o estado passado que se objetivou reconstituir. Será a melhor até que uma nova edição, incorporando todo o avanço do conhecimento alcançado desde a última edição existente, seja realizada. Sendo assim, a meta de uma edição crítica é sempre o melhor resultado *possível* do a que se propôs, enfim, um *desideratum*. A compreensão das limitações de uma edição crítica sempre existiu entre aqueles que se ocupam do tema e basta lembrar aqui as diversas ponderações que circundam a definição de crítica textual de Roncaglia:

O objetivo da crítica textual é de restituir o texto à sua forma genuína, eliminando as alterações que ela pode ter sofrido no curso da transmissão

do autor para nós [...]. É claro que o objetivo assim enunciado representa uma meta ideal, nem sempre alcançável com segurança e que, antes, deverá às vezes ser declarada francamente inalcançável [...]. Para tal objetivo, a crítica textual deverá utilizar todos os dados que chegaram até nós, assim como os conhecimentos históricos e todos os instrumentos lógicos que possam nos permitir avaliá-los. Ela deve igualmente fornecer ao utente os meios indispensáveis para controlar a validade dos resultados alcançados [...]. Somente uma edição que atenda a esses requisitos poderá legitimamente gabar-se da qualificação de EDIÇÃO CRÍTICA (Roncaglia, 1975, p. 25-26, grifo do autor, tradução nossa).

A meta do crítico textual é sempre chegar o mais próximo possível do que foi um dado estado passado do texto, ainda que compreenda que existem limitações que tornam impossível a satisfação absoluta desse *desideratum*.

### 2.3. BASTIDORES

Como já assinalado, considera-se aqui que uma edição crítica envolve seleção de variantes de uma tradição textual. Também esse aspecto levanta calorosos debates: o texto crítico é “refém” do editor, já que é este quem seleciona as variantes e o consulente não fica sabendo o por quê?

A consciência da complexidade dessa tarefa hermenêutica, a de julgar qual variante estaria no estado passado que se pretende constituir de um texto, fica patente nas ponderações de Roncaglia acima apresentadas: “[a crítica textual] deve igualmente fornecer ao utente os meios indispensáveis para controlar a validade dos resultados alcançados”. Certamente esse tópico é um dos que mais precisam ser desenvolvidos para dar maior transparência aos resultados apresentados em uma edição crítica. O consulente contemporâneo exige mais informação do que apenas a de qual foi o texto-base.

Apesar do desejo de Lachmann de um método mecânico (isento de subjetividade) de seleção de variantes, no estado atual do conhecimento este tal ainda não existe. Por isso, a solução para dar transparência ao processo de reconstituição seria a de tornar mais explícitas as decisões, dando ao consulente os meios para controlar o rigor e a coerência desse processo, ou seja, revelar os “bastidores” da edição crítica. A seleção de variantes não se dá com base em um critério único; antes, é necessário manejar uma ampla gama de princípios (*usus scribendi*, *lectio antiquior*, *lectio difficilior*, *lectio brevior*, etc.) que não raramente se chocam.

Na análise das citações da tradução latina da obra de Isaac de Nínive presentes no *Tractatus pauperis*, de John Pecham (1230-1292), foi possível constatar instabilidade na conduta de dois editores (Van den Wyngaert, 1925; Delorme, 1944): dos 72 lugares críticos identificados nessa tradição indireta da obra de Isaac, em 24 a seleção da variante não era compatível com o que a tradição direta indicava (Cambraia, 2011). Essa incompatibilidade decorreu da alternância de critérios de seleção: ora a variante do texto-base que também era a mais frequente (opção mais justificável); ora a variante do texto-base, mesmo não sendo a mais frequente; ora a variante mais frequente, mesmo não sendo a do texto-base. Só um consulente que confrontasse diretamente o texto dessas duas edições críticas com os testemunhos da tradição direta da Isaac seria capaz de ter conhecimento disso. Faltou dar a conhecer os bastidores...

Revelar os bastidores da edição não é prática em curso e muito raramente se encontra algo nessa direção. Mas não é algo inédito. Na edição da *Crônica Geral de Espanha de 1344*, Cintra adotou um aparato crítico composto: na parte superior, registrou as correções feitas ao texto-base (ms. *L*) e listou as variantes nos testemunhos em português (mss. *L* e *P*) e em espanhol (mss. *U*, *Q* e *V*, além do texto da *Primera Crónica de Espanha*) consultados; e na parte inferior, registrou as variantes do outro manuscrito em português utilizado (ms. *P*). Assim, por exemplo, diante das variantes *ēnos oyto annos* do ms. *L* (texto-base da edição) e *ēno VIIIº ano* do ms. *P*, selecionou a lição deste último (Cintra, 1984, v. II, p. 211), mesmo não sendo a do texto-base, mas sua decisão é passível de ser compreendida pelo consulente, porque no aparato se informa que, nos mss. *U* e *V*, consta, no texto espanhol, *en el octavo año*: sua decisão foi tomada tendo em conta o texto espanhol, língua para a qual o texto português foi traduzido na própria Idade Média. Mas nem sempre é possível saber se a decisão foi feita tendo o texto espanhol como referência: diante das variantes *aquelle* do ms. *L* (texto-base da edição) e *aaquelle* do ms. *P*, selecionou a lição deste último (Cintra, 1984, v. II, p. 144), mesmo não sendo a do texto-base, e não fez referência ao texto espanhol. Nesse caso, não há indicativo explícito de sua decisão, havendo duas possibilidades de interpretação: *conformatio textus*, já que se trata de complemento do adjetivo *obedyente* e a forma *aquelle* de *L* não apresenta explicitamente a presença da preposição exigida pelo adjetivo, não tendo sido por isso a selecionada; ou *lectio antiquior*, presumindo-se que a forma *aquelle* de *L* já apresenta crase entre a preposição e o segmento inicial do demonstrativo mas a forma *aaquelle* de *P* apresenta um estágio anterior, em que a crase ainda não tinha acontecido, tendo sido por isso a selecionada.



Mas, a rigor, não se sabe qual foi o caso, pois não há informação explícita referente à decisão.

Para a implementação de um modelo de edição crítica com maior explicitude das decisões editoriais, é necessário desenvolver toda uma simbologia que permita informar ao consulente o conjunto de critérios que levaram o editor a selecionar uma variante em detrimento de outra *em cada caso*, tarefa ainda por fazer. Certamente os consulentes sentirão maior segurança na interpretação dos resultados se souberem exatamente como *cada item* do texto foi fixado.

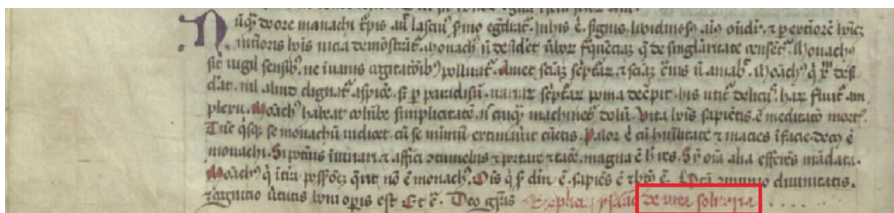
## 2.4. MATERIALIDADE

A crítica de Cerquiglini (1983) à edição do *Lai de Lanval* de Maria de France realizada por Rychner (1958) diz respeito à questão da necessidade de se considerar a materialidade do texto: a extração de apenas um fragmento de um manuscrito para ser editado causou obscurecimento do sentido do texto (no caso, o sentido atribuível da palavra *autre* logo no início do fragmento).

Não há dúvida de que a consideração do texto em sua materialidade pode efetivamente abrir janelas para sua melhor compreensão. Considere-se o seguinte caso pertencente à tradição latina da obra de Isaac de Nínive.

No final da obra de Isaac no cód. alc. 387 da Biblioteca Nacional de Portugal, lavrado no ano de 1409, consta em rubrica “Explicit | ysáac de uita solitaria” (f. 114v). Vê-se, portanto, como elemento central do título da obra, *De Vita Solitaria*.

FIGURA 1 – DETALHE DO F. 114V DO CÓD. ALC. 387 DA BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL (LISBOA)

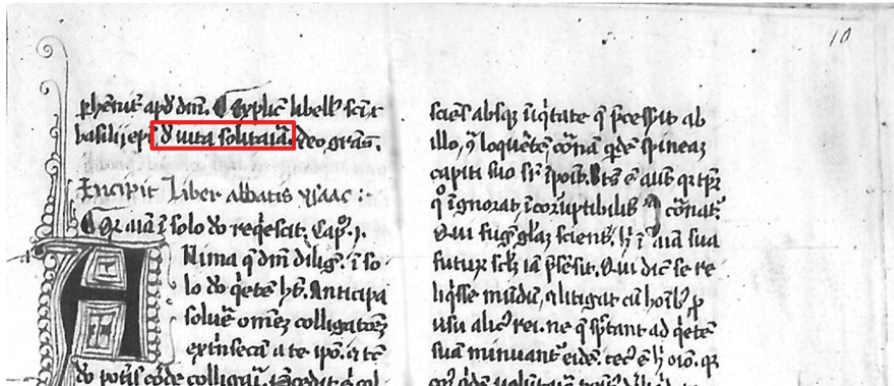


Fonte: Registro do autor.

Esse elemento central do título, no entanto, não é o que consta em outros testemunhos. Assim, por exemplo, no cód. 659 da Biblioteca Marazina, datável do século XV, consta “Expliciunt capitula libri ysaac Abbatis syrie de perfectione contemplationis” (f. 103v). Vê-se, então, que agora o elemento central do título

constante é *De perfectione contemplationis*. Qual será a origem dessa diferença? Informações de natureza material, referentes à forma física dos testemunhos, são capazes de contribuir para explicar essa diferença? Para responder a essa questão, convém consultar uma peculiaridade presente em um terceiro testemunho:

FIGURA 2 – DETALHE DO F. 10R DO CÓD. LAT. CLASS.VII 4, BIBLIOTECA MARCIANA (VENEZA)



Fonte: Registro do autor.

Nesse testemunho, datável do século XIV, é possível ver a fronteira (representada por linha em branco) entre dois textos traduzidos para o latim na primeira coluna: o texto precedente, de autoria de São Basílio, e o subsequente, de autoria de Isaac de Nínive. No final do primeiro, consta “Explicit libellus sancti basilii episcopi de uita solitaria” e, no início do segundo, vê-se “Incipit Liber abbatis ysaac”. Em muitos testemunhos, o texto de Isaac é referenciado simplesmente como *Liber Isaac* ou *Liber Abbatis Isaac* (tal como no próprio cód. Lat. Class. VII 4) e certamente essa brevidade terá sido uma circunstância favorecedora para levar um copista buscar em algum lugar o que consideraria efetivamente como o título da obra (e não apenas a indicação de seu autor, como no caso de *Liber Abbatis Isaac*). No caso em questão, a busca foi feita no próprio testemunho: havia proximidade física entre o *explicit* do texto precedente (de São Basílio) e o *incipit* do texto subsequente (de Isaac de Nínive). Se, por um lado, adoção do título *De Vita Solitaria* para a obra de Isaac (presente no já referido cód. alc. 387 da Biblioteca Nacional de Portugal) tem claramente uma origem de natureza *material*, por outro lado, deve-se reconhecer que a efetivação dessa inovação terá também sido favorecida por um aspecto de natureza *ideológica* (que é a visão de

mundo apresentada na obra), pois, na obra de Isaac, se valoriza sobremaneira o afastamento do mundo (temporal), sendo esse próprio autor uma grande referência para o monaquismo.

Outro exemplo interessante, novamente da tradição da obra de Isaac de Nínive, é o da tradução espanhola abreviada do impresso sevilhano de 1497 (Cambraia, 2024). O terceiro texto desse impresso se intitula *Breve Información* (ff. 112ra-117ra) e é composto de 6 capítulos: os caps. 1 a 5 constituem uma seleção de trechos da obra *Tractatus de Vita Spiritualis* de Vicente Ferrer (1350-1419) e o capítulo 6 é um trecho da obra de Isaac de Nínive em tradução para o espanhol diferente das três outras existentes (Cambraia, 2021). Qual será a origem dessa incorporação da obra de Isaac em uma seleção de texto de Ferrer? Informações de natureza material, referentes à forma física de testemunhos, são capazes de contribuir para explicar essa incorporação? Um amplo exame da tradição manuscrita latina da obra de Isaac permitiu identificar que uma variante presente na tradução espanhola (*intenciones*) é compatível com a forma presente em quatro testemunhos latinos (*intentiones*, por oposição a *motiones*, presente nos demais) e, mais, que o cód. 307 de Madri, um desses quatro, apresenta parte do *Tractatus de Vita Spiritualis* de Ferrer após a obra de Isaac: embora esse códice específico não possa ter sido a fonte para o *Breve Información* do impresso sevilhano, pois aquele não tem partes dos textos de Ferrer e de Isaac presentes neste, ainda assim ele testemunha que esses dois textos teriam andado juntos e, provavelmente em versão mais completa, estariam no testemunho que terá servido de modelo para o códice madrileno e para o impresso sevilhano — terá sido, portanto, a proximidade material dos dois textos em um mesmo testemunho a condição que resultou na incorporação em questão. Novamente, analisar o texto de Isaac para além dos seus próprios limites em um testemunho, ou seja, considerado o testemunho como um todo, permitiu compreender melhor a possível razão para presença de um texto de Isaac incorporado no texto de Ferrer.

Esses casos mostram que a materialidade é componente importante na interpretação de uma tradição textual e, conseqüentemente, na realização de uma edição crítica. Informações dessa natureza devem ser integradas à edição crítica.

## 2.5. SÍNTESE

A edição de cada testemunho de uma tradição, como assinalado antes, é uma prática fundamental para a realização de uma edição crítica consistente. Mas isso não significa que aquela torne esta dispensável.

Primeiramente, porque o simples fato de se tratar de apenas um testemunho não isenta o processo editorial de subjetividade: a edição de apenas um testemunho não é uma edição “pura”, sem “contaminação” e, portanto, a única aceitável por oposição a uma edição crítica. Basta lembrar aqui quantas edições da carta de Pero Vaz de Caminha baseadas em um único e mesmo testemunho, o códice de cota Gav. 8-Maço 2-N.º 8 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, já foram realizadas. Cada editor interpretou o registro escrito de uma forma específica, resultando em versões diferentes do texto editado. Exemplo igualmente rico é o das edições da *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, realizadas a partir da edição *princeps* de 1614 (Cambraia, 2023b): houve bastante variação entre os editores na realização de conjecturas, que incautos poderiam inocentemente considerar como correção de erros óbvios, mas têm repercussão sobre o sentido do texto e sobre os padrões linguísticos do texto. Concretamente, pode-se citar a forma *al*, pronome derivado do lat. *aliud* e em franco desaparecimento no século XVI, mas ainda presente em ocorrência única na *Peregrinação* (Pinto, 1614, f. 102rb12) que o editor de 1711 modificou para *tal* (Pinto, 1711, f. 123b) e o de 1952-53 para *aly* (Pinto, 1953, v. 2, p. 255), apagando ambos assim um caso de variação linguística na língua de Fernão Mendes Pinto.

Em segundo lugar, porque uma edição crítica é uma síntese de uma tradição textual. Como exemplo, pode-se tomar como referência a tradição textual em língua latina da obra de Isaac de Nínive: até o momento já se identificaram 105 manuscritos supérstites, 5 manuscritos desaparecidos e 13 impressos conhecidos (Cambraia, 2014, p. 20-23, com atualizações). Na ausência de uma edição crítica, cabe ao interessado consultar todos os 118 testemunhos ainda existentes com paradeiro conhecido para conhecer as diversas configurações que a tradução latina apresenta. Tem cada consulente interessado proficiência necessária nos diversos estilos de escrita com que terá que lidar para ler cada testemunho? Caso não, então o consulente necessitará, no mínimo, que todos os 118 testemunhos já tenham sido transcritos por alguém, o editor (apesar de a opção por consultar cada testemunho seja justamente para evitar o editor!). Mesmo já contando com uma edição de cada testemunho dessa tradição, examinará o consulente cada passagem de um texto inteiro, mesmo que seja longo? Bastante improvável... Convém lembrar que, existindo apenas as edições facsimilares de cada testemunho, *cada consulente* terá de passar pelas mesmas proações: teste de leitura (para decodificar cada escrita) e teste de paciência (para comparar cada passagem). Mas, e se existisse uma síntese que viabilizasse uma leitura enriquecedora de uma tradição textual extensa? Bem,

ela existe e se chama *edição crítica*. Uma edição crítica aponta caminhos para o leitor, mas não tem o poder de obrigá-lo a trilhar necessária e exclusivamente um único caminho. O fato de um editor ter selecionado uma variante não impede que o leitor, em sua análise, opte por considerar pertinente outra variante, uma das que estão no aparato crítico.

## 2.6. INFORMÁTICA

Como já mencionado, para Cerquiglini (1983), os dilemas enfrentados por editores seriam uma “página virada” da história em função dos recursos que a informática seria capaz de oferecer. Embora o uso de informática no âmbito da crítica textual já estivesse ocorrendo mais de duas décadas antes da publicação de seu texto — basta lembrar aqui as experiências de Froger (1966, 1968) —, o fato é que o curso dos eventos não resultou na virada definitiva da página. No caso específico de Cerquiglini, depois de sua edição de *Le Roman du Graal*, de 1981 (anterior, portanto, à sua profecia), ele mesmo não parece ter produzido nenhuma outra edição, de forma que ele não deu a conhecer o que seria concretamente o seu modelo de edição tendo a informática como solução.

Por um lado, é certamente inegável que a informática oferece recursos inestimáveis para a edição de textos, como a possibilidade de processamento de grandes volumes de dados, de apresentação de resultados em modelos dinâmicos (sensíveis aos dispositivos de consulta e às demandas do leitor), de divulgação para um público-leitor com amplitude jamais imaginada (através da internet), etc.

Por outro lado, trouxe consigo também muitos problemas em função da *modificabilidade sem precedentes* dos textos (Cambraia, 2005): a forma de codificação do texto digital pode apresentar desconfiguração entre sistemas diferentes, entre versões diferentes de um mesmo programa de leitura, etc. É bem provável que seja pela *extrema instabilidade do texto digital* que a realização de edições críticas informatizadas nunca prosperou. Edições digitais baseadas na transcrição de um único testemunho (independentemente de a tradição textual ser formada por apenas ele ou por ainda outros) são bastante comuns atualmente e podem ser encontradas abundantemente em portais universitários. Só uma pequena parcela, no entanto, atende ao rigor exigido pelos princípios da crítica textual (Cambraia, 2007), mesmo se tratando de edição sem confronto de testemunhos. No âmbito do galego-português, as duas experiências atuais mais próximas do que seria uma edição crítica digital com uso intensivo dos

recursos da informática são os portais *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*<sup>6</sup>, da Universidade Nova de Lisboa, e *The Oxford Cantigas de Santa Maria Database*<sup>7</sup>, da Universidade de Oxford, nos quais se encontram texto crítico, fac-símiles, recursos complementares, entre outros. Não se apresenta um aparato crítico com as variantes não adotadas, talvez por se considerar que a existência dos fac-símiles permite ao consulente conhecê-las (desde que, obviamente, seja capaz de ler escrita medieval...): então, mesmo em relação a essas duas experiências, há ainda espaço para mais aprofundamentos e realizações.

Mesmo considerando a informática apenas como um instrumento para realização de operações internas à elaboração de edições críticas, como no caso dos estemas para se identificar qual seria o texto-base para reconstituição de um estado passado, os resultados estão longe de terem apresentado as soluções que teriam feito virar definitivamente a página dos debates editoriais. Como exemplo, pode-se citar o uso de informática, conjugada interdisciplinarmente com a biologia, na fase de estemática, sob a perspectiva da filogenia. Em experiência recente relativa à colação de 54 testemunhos da tradição latina da obra de Isaac de Nínive, ficou evidente que o juízo do editor (o exercício mais pleno da crítica textual) continua sendo a base do processo não apenas na etapa de codificação de dados como no próprio controle dos resultados (Cambraia, 2023a). Assim, nem mesmo a informática conseguiu que o texto ficasse “livre” do editor...

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma edição crítica é uma bússola porque é uma referência: não impõe caminhos, mas apenas indica os possíveis. Um consulente não é obrigado a aceitar a seleção de variantes do editor, tendo plena liberdade para, ao fazer uso do texto editado, optar por analisá-lo elegendo uma variante que não foi a selecionada pelo editor.

Uma edição crítica é bússola porque abre horizontes: o grande cabedal de variantes registradas no aparato crítico oferece um amplo leque de possibilidades para exploração de uma tradição textual. Ele permite identificar proximidades e distâncias entre os testemunhos; torna visível a diversidade de configurações com que um texto se apresentou em sua história através da multiplicidade de variantes registradas; serve de indexação para um conjunto heteróclito de dados,

<sup>6</sup> Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt>.

<sup>7</sup> Disponível em: <https://csm.mml.ox.ac.uk>.

indicando direções possíveis (testemunhos relevantes para questões específicas) na reflexão sobre uma obra.

Uma edição crítica é bússola porque é uma síntese: reúne de forma sistematizada um volume incomensurável de informações coligidas pelo editor que se dedicou por décadas ao estudo da tradição do texto editado. É justamente a riqueza de todo esse material articulado na forma de uma edição crítica que permite ao consulente vislumbrar os mais variados caminhos possíveis de serem trilhados.

Tradições textuais muito limitadas, com poucos testemunhos, como costumam ser textos antigos em língua portuguesa (quanto mais antigos, menos testemunhos), permitem que o próprio consulente seja capaz de realizar a colação entre registros supérstites para decidir com que forma do texto pretende trabalhar em sua análise (linguística, literária, etc.), “livrando”-se assim do editor. Mas tradições textuais numerosas, com muitos testemunhos, não o permitem. Fará um consulente um estudo abrangente e detalhado de todos os testemunhos de, p. ex., duas tradições numerosas, com mais de 50 testemunhos cada, para levar a cabo um estudo literário comparado dessas tradições? Cada consulente que for trabalhar com os mesmos textos fará – novamente – esse mesmo estudo abrangente e detalhado de todos os testemunhos? Improvável e contraprodutivo...

Por que então não empregar uma bússola para navegar no mar infinito e revoltado das tradições textuais? Essa é a função de uma *edição crítica*.

## REFERÊNCIAS

- AGENO, Franca Bambilla. *L'edizione critica dei testi volgari*. Padova: Antenore, 1999.
- BARTHES, Roland. The death of the author. *Aspen*, New York, v. 5-6, 1967. [Republicado em: *The rustle of language*. New York: Hill and Wang, 1986. p. 49-55].
- BÉDIER, Joseph. La tradition manuscrite du *Lai de L'Ombre*: réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes. *Romania*, Paris, t. LIV, a. 57, p. 161-196 e 321-356, 1928. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k160625>. Acesso: 31 jul. 2024.
- CAMBRAIA, César Nardelli. *Livro de Isaac*: edição e glossário (cód. alc. 461). 753 f. 2000. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.



CAMBRAIA, César Nardelli. Edições digitais como base para análises linguísticas: revisão crítica de experiências. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS FILOLÓGICOS, 2., 2007, Feira de Santana. *Anais* [...]. Salvador: Quarteto, 2007. p. 13-24.

CAMBRAIA, César Nardelli. Diálogo entre tradição direta e indireta: variantes da tradução latina da obra de Isaac de Nínive no *Tractatus pauperis* de John Pecham. *Letras Clássicas*, São Paulo, v. 15, p. 9-37, 2011. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2358-3150.v0i15p9-37>

CAMBRAIA, César Nardelli. Livro de Isaac (cód. 50-2-15 da BN): caminhos percorridos. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 133-34, p. 15-35, 2014. Disponível em: [http://memoria.bn.br/pdf/402630/per402630\\_2013-2014\\_133-134.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/402630/per402630_2013-2014_133-134.pdf). Acesso: 31 jul. 2024.

CAMBRAIA, César Nardelli. *Livro de Isaac*: edição crítica da tradução medieval portuguesa da obra de Isaac de Nínive. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

CAMBRAIA, César Nardelli. Do Isaac de João Cassiano ao Isaac de Nínive: processos de incorporação textual na tradição latina. *Classica: Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, Rio de Janeiro, v. 31, n. 2, p. 113-128, 2018. DOI: <https://doi.org/10.24277/classica.v31i2.704>

CAMBRAIA, César Nardelli. Encruzilhadas do editor: diferenças na tomada de decisão na edição crítica e na edição interpretativa. *Calíope: Presença Clássica*, Rio de Janeiro, v. 38, n. 2, p. 4-23, 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.17074/cpc.v2i38.28853>

CAMBRAIA, César Nardelli. Do catalão ao espanhol: a tradução espanhola da obra de Isaac de Nínive do cód. a.II.13 da Real Biblioteca do Mosteiro de São Lorenzo do Escorial. *Calígrama: Revista de Estudos Românicos*, Belo Horizonte, v. 26, n. 1, p. 7-26, 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/2238-3824.26.1.7-26>

CAMBRAIA, César Nardelli. Filogenia transdisciplinar: crítica textual, computação e genética. In: COELHO, Sueli Maria; CAMBRAIA, César Nardelli. (Org.). *Sic itur ad astra*: estudos de língua e de literatura latina em homenagem ao professor Johnny José Mafrá. Campinas: Mercado de Letras, 2023a. p. 227-259.

CAMBRAIA, César Nardelli. Editometria: mensurando conjecturas nas edições da Peregrinação. *Filologia e Linguística Portuguesa*, São Paulo, v. 25, n. 1, p. 9-30, 2023b. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2176-9419.v25i1p9-30>

CAMBRAIA, César Nardelli. O estilo na crítica textual: domínios de aplicação e a questão da variação linguística. *Calígrama: Revista de Estudos Românicos*, Belo Horizonte, v.28, p.6-25, 2023c. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/2238-3824.28.1.6-25>

CAMBRAIA, César Nardelli. Em busca das fontes: a versão abreviada da tradução espanhola da obra de Isaac de Nínive no impresso sevillano de 1497.



Gragoatá, Niterói, v. 29, n. 63, p. e5836, 2024. DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/gragoata.v29i63.58360.pt>

CERQUIGLINI, Bernard. (Ed.) *Le roman du Graal*: manuscrit de Modène, par Robert de Boron. Texte établi et présenté par Bernard Cerquiglini. Paris: Union Générale d'Éditions, 1981.

CERQUIGLINI, Bernard. Éloge de la variante. *Langages*, Paris, v. 69, p. 25-35, 1983. [Tradução para o português publicada como: Elogio da variante. *Politeia: História e Sociedade*, Vitória da Conquista, v. 15, n. 1, p. 61-79, 2015. DOI: <https://doi.org/10.22481/politeia.v15i1.3696>].

CINTRA, Luís Filipe Lindley. *Crónica geral de Espanha de 1344*. Lisboa: Academia Portuguesa de História, 1951/1954/1961/1990. 4 v.

DELORME, Ferdinand. Quatre chapitres inédits de Jean de Pecham, o.f.m., sur la perfection religieuse et autres états de perfection. *Collectanea Franciscana*, Roma-Assisi, v. 14, p. 84-120, 1944.

ECO, Umberto. *Opera aperta*: forma e interdeterminazione nelle poetiche contemporanee. Milano: Bompiani, 1962.

FARAL, Edmond. (Ed.). *Villehardouin, La conquete de Constantinople*. Éditée et traduite par Edmond Faral. Paris: Les Belles-Lettres, 1938-1939. 2 v.

FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur? *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, Paris, v. 63, n. 3, p. 73-104, 1969.

FROGER, Jacques. La collation des manuscrits à la machine électronique. *Revue d'Histoire des Textes*, Paris, n. 13, p. 135-171, 1966. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/rht\\_0073-8204\\_1966\\_num\\_13\\_1964\\_1035](https://www.persee.fr/doc/rht_0073-8204_1966_num_13_1964_1035). Acesso: 31 jul. 2024.

FROGER, Jacques. *La critique des textes et son automatisaton*. Paris: Dunod, 1968.

LOVE, Harold. *Attributing authorship*: an introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

McKENZIE, Donald. *Bibliography and the sociology of texts*. London: The British Library, 1986. [Repub.: Cambridge: Cambridge University Press, 1999].

MEGALE, Heitor. *A demanda do Santo Graal*. Texto modernizado com base em cópia do século XV e nas edições Magne de 1944 e de 1955-70, feito o cotejo com a edição dos 70 primeiros in-folios, por Reinhardstoettner, em 1887, com preenchimento das interrupções do apógrafo quinhentista — ms. 2594 da Biblioteca Nacional de Viena — utilizadas as edições Pauphilet e Bonilla y San Martin. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988.

MEGALE, Heitor. A demanda do santo graal: do manuscrito ao texto modernizado. In: ENCONTRO DE EDIÇÃO CRÍTICA E CRÍTICA

- GENÉTICA: ECLOSÃO DO MANUSCRITO, 2., 29 de agosto a 2 de setembro de 1990, São Paulo. *Anais...* São Paulo: FFLCH-USP, 1990. p. 23-29.
- MENEGAZ, Ronaldo. (Ed.). *Livro de Isaac de Nínive (séc. XV)*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1994.
- MILLER, Dana. (Trad.) *The ascetical homilies of St. Isaac the Syrian*. Boston: The Holy Transfiguration Monastery, 1984.
- PARIS, Gaston. (Ed.). *La vie de Saint Alexis: textes des XI<sup>e</sup>, XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup> et XLV<sup>e</sup> siècles*, publiés par G. Paris et L. Pannier. Paris: Franck, 1872. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k33044x>. Acesso: 31 jul. 2024.
- PINTO, Fernão Mendes. *Peregrinação de Fernam Mendez Pinto [...]*. Lisboa: Pedro Crasbeeck; 1614. Disponível em: <http://data.onb.ac.at/rep/104A70DB>. Acesso: 31 jul. 2024.
- PINTO, Fernão Mendes. *Peregrinação de Fernão Mendez Pinto [...]*. Lisboa: Joseph Lopes Ferreyra, 1711. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=5SjpfkMtM5sC>. Acesso: 31 jul. 2024.
- PINTO, Fernão Mendes. *Peregrinação = Peregrinação*. Versão integral em português moderno por Adolfo Casais Monteiro. Lisboa: Sociedade de Intercâmbio Cultural Luso-Brasileiro; Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1952-1953. 2 v. Disponível em: <http://purl.pt/26736>. Acesso: 31 jul. 2024.
- PIRARD, Marcel. (Ed.). *Ἀββᾶ Ἰσαὰκ τοῦ Σύρου, Λογοὶ Ἀσκητικοὶ. Ἅγιον Ὅρος: Ἱερά Μονή Ἰβήρων*, 2012.
- RONCAGLIA, Aurelio. *Principi e applicazioni di critica testuale*. Roma: Bulzoni, 1975.
- RYCHNER, Jean. (Ed.). *Marie de France, Le lai de Lanval*. Texte critique et édition des quatre manuscrits français par Jean Rychner. Genève: Droz, 1958.
- SPINA, Segismundo. *Introdução à edótica: crítica textual*. 2. ed. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1994.
- VAN DEN WYNGAERT, Anastasio. (Ed.). *Tractatus pauperis a fratre Johanne de Pecham conscriptus*. Paris: La France Franciscaine, 1925.
- WIMSATT JR., William K.; BEARDSLEY, Monroe C. The intentional fallacy. *The Sewanee Review*, Baltimore, v. 54, n. 3, p. 468-488, 1946. [Tradução para português publicada como: A falácia intencional, por LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2, p. 636-656].
- Zumthor, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 1972.

Data de submissão do artigo: 3 de julho de 2024.

## Filologia e campo historiográfico (ou uma crítica ao método)

Marcello Moreira

Ao avaliar cada objeto, considera-o já em via de  
dissolução, no ato de se transformar e quase de  
apodrecer ou desfazer-se, ou então considera que  
cada coisa nasceu quase para morrer

Marco Aurélio, X, 18

Cars, bruns teinz motz entrebesc  
Pensius pensanz

Raimbaut d'Aurenga

### PRELÚDIO

A filologia é uma das mais antigas disciplinas históricas, que, no entanto, desde meados do século XIX, nunca mirou o próprio rosto no espelho de Clio e cuja historicidade nunca foi reconhecida por aqueles estudiosos que deram a si próprios o nome de filólogos<sup>1</sup>. Os textos ditos “literários”, objeto de estudo da

<sup>1</sup> A despeito de haver congressos dedicados à história da filologia, os trabalhos apresentados nas sessões que os constituem normalmente valorizam propostas normativas, que prescrevem o que a filologia deveria ser, definindo-a a partir de manuais estrangeiros ou em português que circunscrevem o escopo dessa disciplina, para, somente em seguida, enquadrar o objeto de que se trata particularmente na definição prévia que o subsume. Só assim, parece-me, creem os filólogos que as edições por si preparadas produzem efeitos de real “como um acordo entre as representações adquiridas e os códigos admitidos ao leitor e ao escritor”, que não costumam contestar (Goulemot, 1996, p. 108). Esses trabalhos têm outra característica: são extremamente descritivos, conquanto essa descrição não empreenda a crítica da historicidade do que descreve. Em âmbito lusófono, a par de uma bibliografia doutrinal escassa, há, ao lado do que se poderia chamar de “normatividade da prática”, fundada nessa bibliografia doutrinal, uma outra prática, que não pode contudo se opor à teoria como corpo de conhecimento filológico já acumulado inclusive pela prática editorial nela fundada, pois que incapaz de explicitar sobre que bases opera. Pode-se dizer que pelo menos no Brasil há majoritariamente a submissão desse capital acumulado de prática crítica à teoria, não havendo espaço, portanto, para a pesquisa filológica conseguir evitar a pressão normativa de princípios estabelecidos sobre a prática. Sabemos que o pensamento filológico no Brasil está presente na pouca diversidade empírica da pesquisa filológica, mas na forma de “opiniões” diferenciadas e até mesmo contraditórias, que não se elevam a princípios, categorias, ou proposições, e que se ignoram ou propositadamente se

filologia, deveriam ser o campo de confronto sistemático entre filologia e historiografia, mas a prática filológica brasileira e portuguesa, de cunho lachmanniano<sup>2</sup>, sendo antes de mais nada um fato de doutrina, pensa o fazer história próprio dos filólogos como o resultado definitivo de uma subsunção da história e da historiografia na própria prática filológica cujo *telos* doutrinal anistórico é a recuperação do texto dito “genuíno”<sup>3</sup> (Esse pensamento filológico, formulado em pleno século XIX, transfere para o âmbito da história um modo de pensar que nos é hoje em dia estranho, pois faz crer em tendências ao mesmo tempo inerentes e finalistas que animam o texto e em que somente pode haver coerência na medida em que este atende crescentemente a um fim (Huizinga, 1994)). O que aqui se diz tem caráter diagnóstico, mas, também, infelizmente, prognóstico, pois não vemos filólogos questionando sua prática tomando-a como objeto de reflexão sistemática. Durante muito tempo se pensou que o fazer filológico tivesse como condição primeira a existência de imensas jazidas documentais a serem exploradas e que a matéria-prima do trabalho filológico fossem os textos “literários”, quando, na verdade, o método é o primeiro filão a ser escavado, embora a prática consuetudinária entre nós tenha sido a de se apropriar do cascalho de tempos idos pensando-o, no entanto, como espécie de pedra filosofal. Pode-se dizer que a filologia que hoje em dia se pratica no Brasil e em Portugal se circunscreva ao que se chama de “ciência normal” (Ginzburg, 1991a, p. 171) e que os procedimentos críticos que balizam o fazer filológico sejam totalmente paradigmáticos como no-los define Kuhn (1975). Carlo Ginzburg, ao falar da relação entre “paradigma” e “historiografia”,

---

calam. Nossa investigação do pensamento filológico, a par de constatar sua diversidade, visa historicamente entender os limites da produtividade de propostas normativas e da diversidade empírica das práticas, elencando os argumentos e ajuizando-os.

<sup>2</sup> Em nosso estudo o termo lachmanniano se refere a escolas filológicas brasileira e portuguesa, em que predomina a prática de reconstituição de textos por meio do estabelecimento de práticas filológicas que visam à recuperação da última vontade de um dado autor. Pensou-se também chamá-las neolachmannianas pelo forte influxo do neolachmannismo italiano nas referidas escolas filológicas (Trovato, 2014).

<sup>3</sup> Entre as definições de “texto genuíno” que se encontram nos manuais de crítica textual publicados no Brasil, a mais recorrente em estudos filológicos é aquela que comparece no manual de Segismundo Spina e incansavelmente citada toda vez que se tem de definir os fins a que visa uma edição crítica: “Um texto pode ser legítimo, autêntico, mas não genuíno. Suponhamos a 1ª edição de uma obra: ela é autêntica, legítima (isto é, não é falsa) porque saiu em vida do autor e foi supervisionada por ele. Acontece que nem sempre a 1ª edição corresponde ao desejo do autor, que nela encontra falhas e coisas que já não condizem com o seu espírito. Assim: uma edição *ne varietur* é uma edição definitiva conforme os desejos do autor; talvez seja ela a 4ª edição. Esta 4ª edição é genuína, mas as três primeiras não o são, embora sejam autênticas, legítimas” (Spina, 1977, p. 23).

assevera que esta é uma “disciplina pré-paradigmática”; mas haveria um outro modo de existência possível para a historiografia? Ela não pode ser paradigmática se sua condição de existência é a de justamente empreender uma crítica sistemática das possibilidades do fazer histórico, em que se subsumem teorias, métodos e procedimentos postos sob contínuo escrutínio, de que deriva serem os paradigmas e sua caducidade objeto mesmo da historiografia, pois esta escrutina suas determinações manifestas. Se o campo historiográfico se beneficiou desde a segunda metade do século passado de uma proximidade crescente com a antropologia, de que derivaram novos temas de pesquisa, e, sobretudo, novos modelos cognitivos, de que decorreu o fim da ilusão etnocêntrica – “o que tornou insustentável a ideia de uma história universal” (Ginzburg, 1991a, p. 173) –, esse contato e os benefícios dele advindos parecem não ter chegado ao campo filológico, cujo etnocentrismo de base é condição da própria prática filológica. Dois dos avatares da doutrina filológica de base lachmanniana de que falamos, Segismundo Spina e Ivo Castro, respectivamente do Brasil e de Portugal, pregam do modo que segue o *telos* disciplinar:

Um texto pode ser legítimo, autêntico, mas não genuíno. Suponhamos a 1.<sup>a</sup> edição de uma obra: ela é autêntica, legítima (isto é, não é falsa) porque saiu em vida do autor e foi supervisionada por ele. Acontece que nem sempre a 1.<sup>a</sup> edição corresponde ao desejo do autor, que nela encontra falhas e coisas que já não condizem com o seu espírito. Assim: uma edição *ne varietur* é uma edição definitiva, saída conforme os desejos do autor; talvez ela seja a 4.<sup>a</sup> edição. Esta 4.<sup>a</sup> edição é genuína, mas as três primeiras não o são, embora sejam autênticas, legítimas (Spina, 1977, p. 23)<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> O mesmo diz Ivo Castro em verbete de *Biblos*: “Como editar um texto, quando não há um original único, mas diversos, correspondentes a etapas sucessivas da gênese do texto? Como dar conta da variação entre esses originais e como fixar o texto crítico? Na maioria das situações, o texto crítico reproduzirá o estado em que o autor deixou o seu texto, da última vez que o trabalhou; entre todos os originais, esse tem a autoridade acrescida de ser o único que o autor não pôs em causa por meio de uma revisão” (Castro, 1997, p. 608). Essa ideia se encontra reforçada em outro estudo publicado em 1997 por Ivo Castro, belo ensaio sobre a fatura de uma edição crítica de obras de José Tavares de Macedo, preservadas em manuscrito autógrafo, em que a colação empreendida entre vários estados variantes de cada uma das duas obras editadas atendeu à seguinte demanda: “determinação da versão mais recente” para “estabelecimento do texto crítico”, o que evidencia estar implicada no procedimento analítico a ideia de *telos*, sendo, por conseguinte, a versão mais recente sempre melhor, contrariamente à chamada filologia do manuscrito ausente, em que cada cópia implica deterioração do estado textual inaugural, ambas sobredeterminantes da prática filológica (Castro, 1997a, p. 403-409).

Se se quiser, estabelecer um texto consiste em preparar, a partir de um seu exemplar cuidadosamente escolhido, uma cópia em que alternam a reprodução dos elementos gráficos atribuíveis ao autor (*transcrição*) e a substituição dos elementos reputados não-autorais (*erros*) pelos seus correspondentes conjecturadamente originais (*emenda*) (Castro, 1995, p. 515).

Se o método proposto por Segismundo Spina e Ivo Castro empreende, pela prática sistemática de substituição de “elementos reputados não-autorais” por seus correspondentes “conjecturadamente originais”, a recuperação do texto ajuizado “genuíno”, ele institui previamente à operação crítico-filológica o binômio “erro” *versus* “emenda” que só tem sentido perante a genuinidade que é por seu turno pré-constituída a esse binômio que dela deriva. Mas qual seria o objetivo final de se empreender a sistemática substituição do que se considera “erro” pelas correlatas “emendas?”<sup>5</sup> A redução das diferenças entre texto supostamente autoral (que não se identificaria a nenhum dos testemunhos constitutivos da tradição textual, pois se tal identificação fosse possível o procedimento crítico de *restitutio* seria descartável) e texto filologicamente reconstituído visa, em última instância, a “habilitar qualquer leitor a extrair do texto a exacta interpretação que o autor tencionou” (Castro, 1995, p. 515). Por ora, é preciso apenas dizer que a possibilidade de submeter todas as tradições textuais, que são objeto da crítica filológica, aos mesmos procedimentos metódicos, como a substituição sistemática de “erros” por “emendas”, implica supor uma absoluta identidade entre essas tradições que autorize sua subsunção aos mesmos procedimentos crítico-metódicos; as tradições, se documentos, e o são, deveriam ser passíveis de seriação, pois pertencentes a um mesmo gênero, de que sobressairiam os elementos redundantes, com exclusão dos discrepantes e singulares, julgados desimportantes ou mesmo indiferentes.

A serialização documental é fundamental para setores da pesquisa histórica que dependem do quantitativismo de longo período para a obtenção de resultados pertinentes, como é o caso, dentre muitos, da história dos preços, daquela dos movimentos de produção e da que tomou como objeto as crises demográficas

<sup>5</sup> Ivo Castro, no verbete “filologia”, publicado em *Biblos*, assevera mais uma vez que quando da fatura de edições críticas baseadas em tradições textuais politestemunhais, alternam dois procedimentos de base, ou seja, “transcrição” e “emenda”; esta última só tem sentido diante da crença de que tradições textuais são sempre “conjuntos formados pelas sucessivas cópias de um texto, produzidas ao longo do tempo e cada vez mais afastadas, na forma e no sentido, do texto original do autor”, sem o quê, não seria preciso haver emendas (Castro, 1997, p. 606).

(Chartier, 1996). Mas o que difere o quantitativismo histórico da crítica textual, é que ele recolhe dados – como o número de nascimentos e óbitos em um dado recorte da duração e do espaço, extraídos de um mesmo gênero de documentos, passíveis de serialização – algarísmicos, que demandam posterior interpretação, e que podem revelar para o historiador, por exemplo, mutações estruturais das crises demográficas europeias, “das crises catastróficas de mortalidade do cruel século XVII às crises de ‘morbilidade’ – menos pesadamente malthusianas – do século XVIII” (Ginzburg, 1991a, p. 171), sem que “haja” uma ou outra previamente à serialização e ao censo documental<sup>6</sup>. No caso da crítica textual, por outro lado, ao tempo em que se fala da unicidade de cada tradição, tratam-se todas elas como unidades homólogas, e a aplicação a todas de um mesmo método e de idênticos procedimentos críticos visa apenas a nelas achar o que se sabe haver nelas, a corrupção da obra de um *deus absconditus*, o autor<sup>7</sup>. O método lachmanniano praticado no Brasil e em Portugal produziu seus dados previamente à análise documental e quando se depara com o que já sabe ali estar, pensa equivocadamente que encontrou o fio de Ariadne, que é, na verdade, o barão da análise fisionômica<sup>8</sup>. A filologia de que falamos não compreendeu ainda que

<sup>6</sup> Roger Chartier, em um artigo em que analisa a contribuição de Michel Foucault à renovação do campo historiográfico, afirma que a serialização documental em história, ao construir séries homogêneas, e, ao mesmo tempo, distintas, possibilita a determinação das “descontinuidades” e a situação das “emergências”, o que teria motivado Michel Foucault a considerar, em *Ordem do discurso*, “as tabelas de preços de produtos, as certidões notarias, os registros paroquiais, os arquivos portuários” (Chartier, 2004, p. 129), pois “à distância da ‘história filosófica’ e da análise estrutural, a história que trata serialmente os arquivos maciços [...] não é nem o relato contínuo de uma história ideal, nem a maneira hegeliana ou marxista, nem uma descrição estrutural sem acontecimentos” (Chartier, 2004, p. 129). Cita, em seguida, passagem de *Ordem do discurso*, em que se explicita como a história serial promove a compreensão das condições de aparecimento do evento: “É claro, há muito tempo a história não procura mais compreender os acontecimentos por meio de um jogo de causas e feitos na unidade informe de um grande devir, vagamente homogêneo ou estritamente hierarquizado; mas não é para resgatar estruturas anteriores e estrangeiras, hostis ao acontecimento. É para estabelecer as séries diversas, entrecruzadas, frequentemente divergentes, mas não autônomas, que permitem circunscrever o ‘lugar’ do acontecimento, as margens de sua eventualidade, as condições de seu aparecimento” (Chartier, 2004, p. 129).

<sup>7</sup> Carlo Ginzburg, em estudo em que discute uma analogia possível entre *ekphrasis* e citação, se pergunta “se os juízos do historiador implicam algum princípio de generalização que possa fundamentar o caráter científico da história” (Ginzburg, 1991b, p. 215). Pode-se dizer por ora que na filologia dos lachmannianos foram princípios de generalização, creu-se, que tingiram essa filologia de um suposto caráter científico, bem ao gosto do século XIX em que ela nasceu.

<sup>8</sup> Essa fisionomia faz recordar vários procedimentos de natureza tautológica, alguns recorrentes em estudos históricos e criticados ferozmente por March Bloch em seu *Apologie pour l'histoire*, mas não só, pois Carlo Ginzburg, em belo artigo em que discute analogias entre inquisidores e antropólogos, nos diz que, quanto aos primeiros, os documentos por eles produzidos, em que registravam o que extraíam dos réus, têm normalmente um caráter monódico, “na medida em que as respostas dos réus não eram mais do que o eco das perguntas dos inquisidores” (Ginzburg, 1991c, p. 208. Os filólogos

por mais que se esforce, não é possível a constituição de uma “objetividade histórica”, e que, inclusive, “La incompletitud de la objetividad histórica permite mantener en debate la herencia histórica para las generaciones futuras en una indefinida búsqueda de sentido” (Dosse, 2009, p. 20). Ivo Castro fala de uma disponibilização de instrumentos críticos, no âmbito da prática filológica, que assumiria a feição de uma autocrítica e que conferiria ao campo filológico sua força (Castro, 1995): mas de que instrumentos críticos fala ele e de que autocrítica, se os instrumentos críticos são de caráter circular e sua autocrítica se reduz à redundância? Se concordamos com Ivo Castro quando assevera que “Nenhuma edição crítica é mais que uma ‘proposta de trabalho’, nenhuma encerra definitivamente a forma e a significação de um texto” (Castro, 1995, p. 516), entendemos que o caráter precário de toda edição deriva do fato de sempre se poder formular hipóteses mais verossímeis historicamente para explicar uma tradição textual, de que deriva que a historicidade da tradição pode implicar a precariedade da edição pela precariedade do método que a operou, desafeto a essa mesma historicidade. Se a crítica textual lida com tradições manuscritas de caráter poético, isto é, ficto, a sua desalienação crítica tem por base operar a re-historicização da poética e a re-espacialização das práticas, considerando-se os condicionamentos culturais particulares de cada costume poético, próprio de cada gênero<sup>9</sup>. Como dizia

---

lachmannianos, em sua busca do texto tencionado pelo autor, extraem da tradição a confissão que sabem ela sempre acabará por pronunciar, conquanto não saibam – e nesse sentido são mais ingênuos do que os antigos inquisidores – que ela na maior parte dos casos o faz a contragosto, a contrapelo de sua historicidade. Essa confissão, objetivada no próprio texto crítico, também se faz presente no discurso crítico sobre a obra, sem que o filólogo se aperceba de que “qualquer discurso indirecto”, como dizia Jakobson, “é uma apropriação e uma remodelação de quem cita” (Ginzburg, 1991c, p. 209). Mas essas apropriações e remodelações não se restringem, por necessidade, ao discurso indirecto, podendo dar-se também no discurso direto quando apropriado, e, por consequência, remodelado de vária forma (Para uma demonstração dos procedimentos de apropriação e remodelação de discursos diretos, ver a profícua análise de *The raven*, de Edgar Allan Poe, levada a termo por Jakobson em *Langage en opération* (1964, p. 269-281).

<sup>9</sup> A filologia dos lachmannianos ainda se atém a um princípio historiográfico dessueto, criticado por muitos historiadores do século passado, matéria da aula inaugural de Lucien Febvre no *Collège de France*: “A história faz-se com textos”. A filologia praticada no Brasil e em Portugal não ajuíza importante o estabelecimento de relações entre tradição textual e costume poético, elidindo de seu campo de estudo o que poderíamos chamar “prática”, em movimento que contraria toda a tradição de pensamento historiográfico do século XX, que culminaria em obras da importância da de Michel de Certeau. Lucien Febvre, em sua aula inaugural no *Collège de France*, já empreendia a crítica da história baseada em textos, contrapondo-a àquela outra que, renovada por novos métodos oriundos de campos como economia e geografia humana, passava a ter nas técnicas e práticas elementos sem os quais permanecia-se Tateando sem nada encontrar de preciso. Qual a decorrência de se persistir em uma história e em uma filologia que se faz só com textos? Para aquela história que se renovou em contato com a geografia humana, por exemplo, eis a perda redundante do pôr de lado técnicas e práticas: “A história faz-se com textos: e de repente parecia evaporar-se a observação penetrante dos sítios, a percepção aguda das



Paul Zumthor (2014, p. 16), “nessa tarefa de desalienação crítica, o que tenho de eliminar logo é o preconceito literário”. Se nossa crítica da filologia de base lachmanniana implica sempre um retorno a livros seminais do campo filológico, a citações, não o faz com o objetivo único de sancionar determinada reflexão, mas visa a sobretudo “demonstrar que uma resposta já tornada clássica não mais se revela satisfatória, que essa própria resposta fez-se novamente histórica” (Jauss, 1994, p. 9), ou seja, que a historicidade da questão revelou-se historicamente impertinente frente à historicidade do objeto que a questão objetivava elucidar, sendo o estudioso obrigado a repropô-la. Mas voltemos por ora a um excerto do artigo de Ivo Castro que tem sérias implicações para uma reflexão sobre os métodos filológicos e que já apresentamos ao leitor. Se, como nos diz Ivo Castro, a preparação do texto crítico tem por finalidade “habilitar qualquer leitor a extrair do texto a exacta interpretação que o autor tencionou”, essa proposição de princípio, conquanto refira um lugar comum dos estudos literários, caro, sobretudo, aos teóricos da recepção, o “leitor”, mal chega no entanto a tangenciá-lo, pois não leva em conta suas modalidades históricas – por exemplo, “discreto” ou “vulgar”, categorias da legibilidade em parte da Europa letrada dos séculos XVI e XVII, que indiciam grupos leitores (Hansen, 2019) – e muito menos “a espessura das determinações particulares” (Zumthor, 2014, p. 25) próprias de todo ato de ler<sup>10</sup>. Ao mesmo tempo, essa proposição não reconhece a polissemia do texto poético e elide a compreensão da leitura como efetuação de virtualidades significantes (Goulemot, 1996, p. 108). É preciso ponderar um problema histórico que se faz presente em tal asserção ou proposição, pois se o filólogo consegue atualizar o sentido como o autor o teria feito, isso se dá por necessidade por ser ele capaz de, atendendo a um princípio fundamental da escrita da história do século XIX, anular-se ante seu objeto, permitindo que ele se apresente com total objetividade, com evidente abstração do ponto de vista presente. Mas seria isso possível? Há um outro problema implicado na proposição de Ivo

---

relações geográficas próximas ou longínquas, o exame das marcas deixadas na terra humanizada pelo labor obstinado das gerações [...]” (Febvre, 1989, p. 17).

<sup>10</sup> Em estudo publicado em Santiago de Compostela, parte de livro em que se homenageia Ivo Castro, João Dionísio, ao fazer menção à monografia que Ivo Castro escreveu sobre o poeta Jerônimo Baía, um dos primeiros resultados de sua longa pesquisa textual, assevera que ela é uma averiguação filológica por excelência, pois “tinha como objectivo propor uma representação do texto tão próxima quanto possível do que foi escrito pelo autor” (Dionísio, 2013, p. 126), asserção essa que replica a definição dos fins a que visa uma edição crítica tal como propostos por Ivo Castro em vários de seus escritos, como veremos à frente.

Castro, a saber: embora tenhamos manuscritos diante de nós quando nos propomos realizar a edição crítica de poemas trovadorescos, não nos perguntamos se tais poemas foram feitos para ser lidos, o que implica pôr em xeque a escritura como meio de sua publicação; os filólogos, como muitos etnólogos criticados por Pierre Bourdieu, cometem frequentemente um erro em sua relação com as coisas que descrevem, notadamente em todos os rituais, um erro que consiste em ler as práticas (como a performance) como se se tratassem de escritos” (Bourdieu; Chartier, 1996, p. 232), conquanto possam ser delas uma espécie de resíduo. Paul Zumthor, valendo-se de proposições de Hans Robert Jauss, reconhece que todo ato de leitura “modifica de alguma maneira o objeto proposto pelo autor, porque não há homologia [...] entre as competências em jogo (escrever, ler)” (Zumthor, 2014, p. 26), de que resulta ser impossível esperar que o leitor, seja ele quem for, extraia “do texto a exacta interpretação que o autor tencionou”. Se Ivo Castro insere o leitor ao final do processo de fatura de uma edição crítica, ele o faz para designar mais uma operação abstrata do que o “leitor lendo, operador da ação de ler” (Zumthor, 2014, p. 28); mas a asserção de Ivo Castro acima citada tem ainda uma outra implicação ou desdobramento, pois se podemos cindi-la em dois polos, sendo o leitor um deles - pois a ele caberia, como dissemos, extrair do texto editado pelo filólogo a exata significação produzida pelo autor ao tempo em que compunha a obra, significação essa que o autor sempre reproduziria idêntica a si mesma toda vez que, como leitor, lesse sua obra<sup>11</sup> -, o outro, sem sombra de

<sup>11</sup> Essa hipótese, pois assim ela é por nós apresentada, se nos configura impossível, pois como o demonstraram os teóricos da recepção e também Paul Zumthor, os interstícios a preencher (*Lehrstellen*), quando de toda ação leitora, só são preenchidos pela intervenção de uma vontade externa, que, no entanto, depende de um campo dêitico particular: “Um aqui-eu-agora jamais exatamente reproduzível. Quando se fala, como já o fiz, da reiterabilidade própria da poesia, essa reiterabilidade não incide sobre a estrutura do campo dêitico, mas no fato de que haverá sempre um campo dêitico particular” (2014, p. 57). Essa posição interpretativa se choca frontalmente com aquela outra defendida por Ivo Castro e que é excelentemente resumida por Krzysztof Pomian como segue: “A forma visível conferida à obra é, nesta perspectiva (psicologista ou espiritualista), secundária; o essencial é o projeto que ela encarna. Para o compreender, é pois necessário cotejá-lo com o projeto do seu autor. O leitor, o espectador ou o ouvinte acede a essa compreensão quando consegue introduzir, por assim dizer, em si próprio, os traços da personalidade do autor expressos na sua obra, quando consegue elevar-se desse modo à sua altura, na medida do possível, e recriar em si próprio o projeto que era o seu. Um tal método de estudo da cultura, o único válido, recebe o nome de hermenêutica. Os objetos que privilegia, desde que a forma visível das obras parece ser ali o menos importante, são textos, sobretudo literários e filosóficos. Um historiador de cultura exemplar é sobretudo, senão exclusivamente, um filólogo” (Pomian, 1998, p. 87). Esse postulado ou crença é complementado de fato por aquele outro, característico da metafísica filológica oitocentista, que preconiza encontrar-se a poesia “atemporalmente presente no texto literário”, o que possibilita que seu significado objetivo, cunhado de forma definitiva, seja “eterna e imediatamente acessível ao intérprete” (Jauss, 1994, p. 35).

dúvida o mais importante, o “autor”, implica também muitos problemas. Ivo Castro supõe que um certo número de textos ou que um único texto seja passível de ser atribuído a um indivíduo particular, dotado de um nome próprio e de uma correlata biografia, e que, “a partir da leitura desse texto primeiro (‘a obra de Foucault’ [por exemplo]), seja legítimo produzir um outro discurso em forma de comentário” (Chartier, 2002a, p. 123), que, enquanto tal, atualize o sentido tencionado pelo “autor”. Sua proposição assenta sobre a crença de que a “unidade da obra” se justifique pela existência de uma correlata “unidade de expressão”, que, ao desenrolar-se no tempo, origina de si mesma modulações que são correlatas daquelas do fio biográfico, também ele tecido no tempo. Há aqui o que se poderia denominar uma “epistemologia da coincidência imediata ou da transparência” entre “o discurso e o real” (Chartier, 2002b, p. 160), que anima a tradição filológica derivada de Karl Lachmann desde meados do século XIX. O texto literário editado pelo filólogo, por seu turno, é pensado como um correlato do “evento” e é sempre marcado, para o pensamento filológico de base lachmanniana, por sua originalidade (ou causalidade), como se a origem imprimissem uma marca, *tupos*, indelével, que se faz presente no “texto” mesmo antes que se dê o advento do “evento”, marca essa que cabe a procedimentos como o da *lectio difficilior potior*<sup>12</sup> identificar<sup>13</sup>. Nesse sentido, o texto como “evento” perde, quando

<sup>12</sup> Uma bela pesquisa sobre o conceito *lectio difficilior potior* fundar-se-ia no escrutínio de sistemas de percepção e apreciação implicados na escolha de uma dada lição, e no correlato das emoções sentidas frente a uma dada estrutura do texto poético, que permitiria compor uma história da filologia ligada à história da cultura e dos sentidos (Corbin, 1998, p. 109).

<sup>13</sup> Um procedimento crítico que se combina com o da *lectio difficilior potior* é o da *emendatio ope conjecturae*, a que se recorre quando a documentação é insuficiente ou ambígua; em história, essas lacunas na documentação obrigam o historiador a se valer do modo dubitativo, em que abundam os “talvez”, os “pode ser” etc. Qual problema há em se recorrer a esse modo de articulação do discurso histórico e filológico? Atenhamo-nos, em primeiro lugar, à discussão histórica, pois ela servirá para lançar luz sobre aquela propriamente filológica. Em seu belo livro, *O retorno de Martin Guerre*, Natalie Zemon Davis narra o caso de um homem que é substituído por outro no seio de sua família, que é acolhido pela esposa como se fosse o verdadeiro marido, e que, ao final, é “desmascarado”, processado, inquirido e condenado. Mas é mais do que essas vidas, a do verdadeiro e do falso Martin Guerre e de “sua” esposa, o que interessa a Natalie Zemon Davis; ela deseja compreendê-las integradas ao mundo camponês da França do século XVI a que pertencem. Mas como produz essa compreensão e essa integração? Partamos de uma observação de Natalie Zemon Davis, presente no “Prefácio” de seu livro, e de um comentário a uma outra observação sua, de caráter análogo e complementar, referida por Carlo Ginzburg, em que um modo de fazer história principia a se delinear: (1) “Ao observar Gérard Depardieu representando o papel do falso Martin Guerre, surgiram-me novas ideias de como pensar o desempenho do verdadeiro impostor, Arnaud de Tihl. Senti que tinha meu próprio laboratório histórico que gerava, não provas, mas possibilidades históricas” (Davis, s/d, p. 10); (2) “Pelo contrário — diz Natalie Davis — foi precisamente no decurso do trabalho de filme, ao ver na fase de montagem Roger Planchon a experimentar variadas entoações para o papel do juiz (Coras), que me pareceu ter à minha disposição um verdadeiro e apropriado laboratório historiográfico, um laboratório em que a experimentação

da crítica filológica lachmanniana, parte de sua singularidade, pois que esta se

não produzia provas irrefutáveis, mas sim possibilidades históricas' (p. X)" (Ginzburg, 1991d, p. 180). Carlo Ginzburg, ao interpretar o que significaria, no enunciado de Natalie Zemon Davis, "laboratório historiográfico", assevera que a expressão tem um necessário sentido metafórico, pois as "experiências" laboratoriais estão vedadas ao historiador, que estuda "fenômenos temporalmente irreversíveis 'enquanto tais'" (1991d, p. 180). A impossibilidade de recorrer à experimentação não é impedimento, no entanto, para que a história, assim como a paleontologia, por exemplo, crie "critérios de cientificidade *sui generis* fundados, para a consciência comum, sobre a noção de prova" (1991d, p. 180). Mas se assim é – e discutiremos, à frente, como a noção de "prova" é constituída no livro de Natalie Zemon Davis –, é preciso, por outro lado, interpretar melhor os excertos acima apresentados, em que se circunscreve um sentido possível e mais preciso de "laboratório historiográfico", pois dele se fala frente à performance de dois atores, Gérard Depardieu e Roger Planchon. Ao observar este último a experimentar variadas entonações de voz para compor sua caracterização do juiz Coras – o responsável pelo caso "Martin Guerre" –, foi que Natalie Zemon Davis teve uma espécie de *insight*, pois do que vira e ouviu lhe pareceu ter à sua disposição "um verdadeiro e apropriado laboratório historiográfico, um laboratório em que a experimentação não produzia provas irrefutáveis, mas sim possibilidades históricas"; é claro que a performance dos atores lhe aguçou a consciência do limiar da verossimilhança de todo discurso sobre o passado, e assim como um ator, em um filme de caráter histórico, tenta reconstruir a historicidade do caractere por ele representado, sempre de forma tateante, e, na maior parte dos casos, anacrônica – pois é impossível, por exemplo, evitar a fratura irremediável ocasionada pela historicidade do próprio sistema linguístico, estando o francês de outrora perdido para nós sem a possibilidade de que se opere uma sua reversão, e, nesse sentido, toda fala em um filme histórico está marcada pelo seu desajuste histórico –, também o historiador produz, por meio do seu discurso sobre o passado, possibilidades históricas mais do que certezas irrefutáveis. Mas é curioso que seja justamente frente às entonações variadas que Robert Planchon empresta à sua voz para compor o caráter de Coras que Natalie Zemon Davis tenha seu *insight*, pois o próprio e inevitável anacronismo da voz do ator, incapaz de capturar *sub modo histórico* a voz dos mortos a que quer emprestar vida, evidencia que essas entonações estão fora do que se compreende como "possibilidades históricas". O ator, ao tentar emprestar voz à sua personagem, se vale de um antigo tropo, a prosopopeia, e é ela que funda a *emendatio ope conjecturae* dos filólogos lachmannianos, que põem a falar o morto emprestando-lhe a voz que ajuizam a mais apropriada para a composição do caractere que desejam ressuscitar. Há, no livro de Natalie Zemon Davis, o recurso ao que Carlo Ginzburg chama de "indagação judiciária", e isso em um duplo sentido: (1) Primeiramente, ao recorrer ao discurso de Coras sobre o caso "Martin Guerre", ela não pode se esquivar ao reconhecimento de certa contiguidade entre a ótica do juiz e a sua própria, já que a reconstituição de vidas de homens e mulheres de condição não privilegiada, como o são o falso Martin Guerre e sua mulher, depende normalmente de "actas provenientes de tribunais leigos ou eclesiásticos", e, nessas situações, "o historiador tem a impressão de efectuar uma indagação por interposta pessoa, a do inquiridor ou a do juiz" (Ginzburg, 1991b, p. 181). É a indagação de caráter judiciário levada a termo por Coras que tinge do mesmo tom parte do discurso histórico do livro de Natalie Zemon Davis; mas, e quanto àquilo que está ausente do discurso de Coras, mas que a historiadora quer inserir em seu próprio discurso? (2) Se a reconstituição das vidas do falso Martin Guerre e de sua "esposa", Bertrand, depende de escritos que foram produzidos frente a uma ocorrência excepcional, e se são, em suma, provas de caráter quase que judiciário, pois uma delas foi composta pelo juiz que acompanhou o processo, Coras, essa reconstituição, para ser mais ampla, como já se disse, depende da conjugação de provas de outra natureza àquelas propriamente concernentes ao "caso". Carlo Ginzburg, ao falar do emprego de uma documentação complementar por Natalie Zemon Davis para recompor as vidas do falso Martin Guerre e de Betrande, assevera que "é precisamente o carácter excepcional do caso Martin Guerre que lança luz sobre uma normalidade documentalmentemente imprecisa" (Ginzburg, 1991b, p. 183); mas de que maneira a documentação respeitante aos camponeses franceses do século XVI é documentalmentemente imprecisa em sua "normalidade"? Pode-se dizer que a "normalidade" da documentação deriva do fato de nela haver situações análogas e é

dissolve na continuidade ideal do *stylus* – essa força primordial – que a crítica filológica produz quando da fixação do texto como resultante da “crença”. Essa fixação parece fundar-se no mais absoluto objetivismo histórico, sem que haja a consciência de que a pretensa isenção é nada menos do que o entendimento estético do editor elevado à condição de norma confessa, mas a do outro cujos direitos são restaurados quando o filólogo restitui-lhe o *flatus vocis*.

A edição crítica do texto à maneira lachmanniana fixa o texto e sua significação, pois crê legítima sua determinação pela “unidade de intenção” que o filólogo não tem dificuldade em reconhecer e em especificar. Nesse sentido, toda operação filológica é a repetição de um mesmo problema e de uma mesma pergunta, de que se espera uma mesma resposta, que denega o que é próprio do fazer histórico e filológico: “Elaborar um fato é construir. Se se quiser, é fornecer uma resposta a uma pergunta. E se não há pergunta, só há o nada” – o nada da tautologia metódica. A teoria filológica de cunho lachmanniano é modelização sobre a arte de fixar criticamente textos, não só poéticos e fictos, é preciso dizer, e consigna por meio das categorias que operacionalizam o método uma suposta racionalidade científica. Estas sempre se apresentam como princípios

---

a analogia condição, por repetibilidade, de se poder falar, inclusive, de “normalidade”; é o recurso à analogia cumulativa presente na documentação complementar que permite a Natalie Zemon Davis, como o diz o próprio Carlo Ginzburg, “preencher as lacunas do acontecimento”, que ela, Natalie Zemon Davis, “se propôs reconstruir” (Ginzburg, 1991b, p. 183). A própria Natalie Zemon Davis esclarece-nos sobre seu procedimento de reconstituição dessas vidas: “Quando não encontrava o homem ou a mulher que estava a procurar, voltava-me na medida do possível para outras fontes do mesmo tempo e lugar para descobrir o mundo que eles devem ter conhecido e as reações que podiam ter tido. Se aquilo que apresento é em parte invenção minha, está no entanto solidamente ancorado às vozes do passado” (Ginzburg, 1991b, p. 183); é preciso dizer agora que se a excepcionalidade da vida do falso Martin Guerre e de Bertrand pode lançar “alguma luz sobre a normalidade documentalmente imprecisa” com que nos deparamos quando compulsamos documentos de natureza serial concernentes aos camponeses da Europa moderna, por outro lado como é possível contar justamente com a “normalidade documentalmente imprecisa” dessa mesma documentação para recompor um largo setor do vivido que se reputa, subrepticamente, “normal”? A excepcionalidade do caso Martin Guerre está evidente em uma questão com que Natalie Zemon Davis abre o seu livro: “Será que alguns aldeões individualmente nunca tentaram modelar sua vida de formas insólitas e inesperadas?” (Davis, s/d, p. 17). Natalie Zemon Davis toma como prova para a reconstituição das vidas camponesas dos Guerre e de Arnaud de Tihl, para a reconstituição do cotidiano de seu mundo, documentos que se reputam tão normais, ou seja, tão recorrentes no grupo a que concernem, que se pode conjecturar que sejam válidos para todos aqueles que pertençam ao mesmo grupo. Essa prova se funda, no entanto, na analogia, na conjectura. Poderíamos nos perguntar agora: qual é o limite da validade da analogia na apreensão da documentação daquilo que me interessa saber? Quando extraio de documentos dados informativos que penso concernirem aos Guerre e a Arnaud de Tihl, conquanto esses documentos não tenham sido produzidos frente a eles, qual a pertinência dessa inter-relação e da extrapolação dos dados documentais para iluminar realidades outras? O que está em questão aqui é a própria prova e o recurso a uma prosopopeia indireta, em que se toma emprestada a voz de um morto, mas para fazer um outro defunto falar; é, filologicamente, um procedimento análogo ao da conjugação de lições para produzir por meio dela a *restitutio textus*.

formulados do saber filológico, redundantes de pesquisas efetuadas, mas que foram paradoxalmente modelizadas por esses princípios; essa circularidade do procedimento crítico deve ser considerada como um pressuposto não explicitado e que sempre se pensou “natural”: uma pergunta que cabe fazer é como esse pressuposto se tornou altamente consensual no pensamento e na prática filológicos. Como resultante, quase não há reflexão sobre questões de interação e combinação de campos e modos diversos de conhecimento, sobretudo histórico e filológico, em que aquele elucidie este. Parte-se sempre de um pressuposto, o de que exista algo chamado “filologia”, “como uma realidade pronta e completa fora da consciência humana, que só precisa ser apreendida e apropriada, cognitivamente, por esta” (Rüsen, 2001, p. 67), quando na verdade seria preciso evadir-se da fácil tendência a essa representação com o objetivo de se evitar a determinação de um domínio de conhecimento e de seu conteúdo previamente a toda pesquisa a realizar. Jörn Rüsen, no primeiro volume de sua obra sobre historiografia, assevera que:

[...] as histórias fundamentam sua pretensão de validade ao expor que os acontecimentos que narram efetivamente ocorreram do modo narrado. Isso se dá, no mais das vezes, pelo fato de que as histórias indicam suas fontes, mencionam testemunhas e avalistas, o narrador explicita sua condição de testemunha ocular – em suma: mediante uma série de expressões linguísticas que designam a experiência sobre a qual se baseia o conteúdo factual da história. A verdade histórica pode ser caracterizada, nessa perspectiva de fundamentação, como pertinência empírica. Histórias são empiricamente pertinentes quando os fatos narrados estão garantidos pela experiência (Rüsen, 2001, p. 91).

Mas como pode ser possível que o narrado equivalha à ocorrência dos acontecimentos, se sabemos que estes são sempre apreendidos “de forma incompleta e lateralmente” (Veyne, 1998, p. 18) por procedimentos que implicam a seleção, simplificação e organização do que se narra como condição mesma de que se o narre? E como pode a realidade histórica ser caracterizada como portadora de “pertinência empírica”, se os fatos narrados normalmente não estão garantidos pela experiência, e, mesmo que o estivessem, cada testemunha gera apenas uma perspectiva do evento, não podendo apreendê-lo em sua totalidade. Se a história só se faz por meio de documentos, se ela se constrói por meio de indícios (Veyne, 1998, p. 18), por que devemos pensar que todos os indícios são sempre parte

integrante de uma unidade superior, sem nos perguntar se essa unidade que os determina é ela própria historicamente pertinente ou não? Paul Veyne declara que mesmo que ele tivesse sido Napoleão, teria “apenas uma perspectiva sobre o que os historiadores chamarão o evento Waterloo”, e que a narração histórica, baseada em indícios, em documentos, está “além de todos os documentos, já que nenhum deles pode ser o próprio evento”: que conclusões tirar disso para a prática filológica? Creu-se e se crê que os testemunhos de uma dada tradição não equivalham ao texto genuíno saído das mãos do autor; ele está para além de todos os testemunhos que no-lo transmitem. A história, mesmo que narrada a partir de documentos, de indícios, “não mostra o passado ao vivo, ‘como se você estivesse lá’”, pois ela é *diegesis*, e não *mimesis*, com tudo o que isso implica. A filologia, ao contrário, buscou sempre produzir efeitos retóricos, ao querer fazer seu personagem falar em primeira pessoa, e é o *éthos* o que ela nos apresenta quando quer dar vida à sua trama: pensou-se que a operação filológica de *restitutio textus* pudesse fazer falar o autor eliminando do texto toda mediação, com exceção daquela que no presente elide todas as outras, passadas. Jörn Rüsen fixa como ponto de partida de uma história uma orientação determinadora de sentido, “ideia”, que se “constitui simultaneamente como instância suprema decisiva para a verdade de uma história”; esta manifesta-o “na medida em que expõe esse critério de sentido por recurso [...] aos elementos do senso comum previamente dados na orientação do tempo, percebidos por seus destinatários como acima de qualquer dúvida” (Rüsen, 2001, p. 92), o que parece ter sido o caso para a crença na eficácia da *mimesis* e da *prosopopeia* filológicas. A crítica filológica parece ter crido na possibilidade de reforçar sua pertinência empírica ao remeter seus leitores a instâncias de autenticação: mas que instâncias são elas? Pode-se pensar que essa instância consiste na “contemporaneidade factual do passado, ou seja, no fato de que subsiste algo dele e que dá testemunho dele” (Rüsen, 2001, p. 101), como, por exemplo, os testemunhos constituintes de uma dada tradição textual. Mas se há contemporaneidade factual do passado, só há aquela de uma prática, a de se registrar por escrito algo que, ao ser registrado, se torna “texto”. Mas é preciso ainda se perguntar se a pragmática de registro é a mesma dos dias de hoje; é preciso saber quem registrava o que registrava, e o porquê do registro; é preciso saber o que se fazia com o registro depois de produzido; é preciso saber se o registro, se a inscrição, é o resultado final de uma operação escriturária ou se é o indício de algo diferente, como a voz; se o registro o é de uma ou mais vozes, e se a modalidade de existência do que em dado momento se tornou objeto de inscrição é a voz e o corpo, quem eram os executantes, os performers?;

como se executava a performance?; como a voz colidiu com a escritura ou como convergiu para ela?; qual a relação da voz e da escritura com um dado costume poético? Mesmo que haja indícios, como os testemunhos de uma dada tradição textual, não há contemporaneidade factual do passado, pois para que haja tal contemporaneidade, é preciso entender o indício à luz desse passado de que ele é apenas fragmento, que pode auxiliar na compreensão histórica e filológica que dele se deseja produzir, mas que pode não bastar para tanto. Não pode haver contemporaneidade factual do passado pela simples existência de indícios, porque indícios não são autoevidentes; e cabe dizer ainda que os registros, se são objeto de alguém, não são necessariamente de um autor tal como o compreendemos, o que torna sua interpretação à luz dessa categoria enganosa se levada a termo sem prévia pesquisa histórica<sup>14</sup>.

Essa categoria, o “autor”, no entanto, é central às práticas filológicas derivadas do método de Karl Lachmann. Basta ler as proposições apresentadas por Segismundo Spina e Leodegário A. de Azevedo Filho em seus respectivos livros, em que se define a função da crítica textual, para se ter ideia de como nelas se articulam identificação, por parte do filólogo, da intenção autoral e determinação das operações de fixação do texto e de sua significação: (1) “A Filologia concentra-se no texto, para explicá-lo, restituí-lo à sua genuinidade e prepará-lo para ser publicado” (Spina, 1977, p. 75)<sup>15</sup>; (2) “a edição crítica é tida como operação absolutamente necessária ao perfeito entendimento de um texto, ou à sua completa interpretação filológica, segundo critérios que melhor possam aproximá-lo da última vontade consciente do seu autor” (Azevedo Filho, 1987, p. 16)<sup>16</sup>. Se

<sup>14</sup> A prática filológica de fixação de textos, visando a alguns fins específicos entre os praticantes do lachmannismo, que requer método de análise específico, é uma forma de evidência de representações constitutivas de um dado grupo social, o dos filólogos, pois as operações da *ars critica* são forma de “produção” no presente, por meio de atualização, não apenas de bens simbólicos de grupos passados, mas sobretudo de bens culturais tornados presentes quando de sua apropriação, que fala mais dela, da apropriação, e dos homens que a operacionalizam, do que propriamente do passado (Prost, 1998, p. 129).

<sup>15</sup> Nessa representação que os filólogos fizeram de si mesmos, é preciso ver em que medida se pensaram ou não como mediadores e se a mediação foi ou não uma categoria por que conceberam seu trabalho de editores e de historiadores da literatura; aqui, cabe referir a precaução declarada por Jean Noël Jeanneney: “[...] não se deve falar de mediação senão quando essa função social e cultural é reivindicada, abertamente ou secretamente, por aqueles que a exercem, quando as instituições e os homens se reconhecem nessa tarefa [...]”, o que implica, reversamente, entender a importância de saber alguém “mediador” sem que este se saiba tal, e saber que há formas de mediação históricas que não se reconhecem tais (Jeanneney, 1998, p. 147).

<sup>16</sup> Um sério problema historiográfico está implicado nessa proposição, pois ela é análoga de uma outra importante para a história escrita durante boa parte do século XIX, mas não só nele, que é a que concerne à relação entre a existência de “uma conexão necessária entre o desenvolvimento histórico e a ideia de uma finalidade objetiva” (Heller, 2008, p. 12); a



não lemos poemas como textos a serem determinados por uma categoria como “autoria”, não desejamos ao mesmo tempo lê-los à moda dos estruturalistas, que os constituem como autossuficientes, fazendo abstração das práticas que os produzem, por exemplo. Se tudo o que se diz e faz em filologia é fruto das condições históricas em que filólogos têm sido formados como filólogos, tomar consciência disso é condição de evitar os efeitos muita vez danosos dessa situação: “o que dá uma função epistemológica a toda reflexão histórica sobre a” filologia (Bourdieu; Chartier, 1996, p. 234). Quando se lê o conjunto de escritos sobre crítica textual e ecdótica produzidos em Portugal e no Brasil durante os últimos cem anos, o leitor desses textos se depara com uma tal uniformidade de procedimentos metódicos e de categorias críticas que se é obrigado a pensar nas filiações entre estudiosos, no papel ativo das instituições de ensino na transmissão e na reificação de métodos críticos, no comum uso de uma bibliografia que jamais se torna dessueta e que sempre se atualiza quando da fatura de uma nova edição que se quer crítica<sup>17</sup>. Essa crença em um *telos* imutável, anistórico, da crítica de textos e da arte filológica<sup>18</sup>, parece ser a replicação de um princípio historiográfico hoje em dia mais do que dessueto, mas que norteou a escrita de livros de história por décadas, e que Philippe Ariès nos conta, em um belo artigo sobre sua juventude, ter sido uma sua crença de adolescente apaixonado pela história e pelos escritos de Bainville, que consagrou esse princípio: o da indiferenciação da história sob a superfície aparentemente mutável dos acontecimentos (replicado em filologia pela possibilidade de subsunção de todas as tradições a um mesmo tratamento ecdótico):

---

obra literária, para os lachmannianos, deriva sempre para uma finalidade objetiva que se explica como um *telos* análogo ao do desenvolvimento histórico. Essa relação nunca foi explorada pela história dos métodos editoriais e da crítica filológica pelo que nós sabemos.

<sup>17</sup> O ensino de crítica textual e de filologia, no Brasil e em Portugal, nos últimos cem anos pelo menos, se caracteriza pela oposição entre “história” e “costume”, identificada por Philippe Ariès entre as sociedades rurais da Europa pré-industrial e vigorosa até meados do século XIX. Segundo ele, “a história se opunha, então, ao costume. Assim o mundo costumeiro viveu por muito tempo à margem da história” (Ariès, 1989). A *consuetudo* filológica é espécie de anteparo que previne que o campo filológico seja contaminado pelo vírus da história, o que torna um método o método, equalização de que não se dão conta os filólogos costumeiros.

<sup>18</sup> A filologia lachmanniana promove a sincronização de tradições textuais fragmentárias e descontínuas, ao estabelecer a concordância entre cada uma delas e a “história santa” do breviário do método, empreendendo uma espécie de apostolado regressivo, que “evangeliza” a *poiesis*, do presente das categorias e conceitos, para trás. O método torna solidários o agora e o outrora, de que redonda o encobrimento de “contrastes” e até mesmo afasta a necessidade de percebê-los, sendo a resultante “uma espécie de visão por telescópio da história” (Ariès, 1989).

Toda uma escola histórica então se fundou sobre a noção de que as diferenças dos tempos são uma aparência, que os homens não mudaram, suas ações repetem-se, o estudo destas repetições permite reconhecer as leis da política; uma velha ideia, em suma, muito clássica: nada de novo sob o sol, as mesmas causas repetem os mesmos efeitos, mas expressos com uma insistência e um talento novíssimos e também num momento propício da conjuntura (Ariès, 1989)<sup>19</sup>.

Uma das etapas necessárias da escrita de uma história da filologia no mundo lusófono implicaria a composição de uma história de tipo prosopográfico em que se investigasse, para cada um dos expoentes da filologia portuguesa e brasileira do século passado, o binômio ensino/aprendizagem da *ars philologica*, e em que medida a “cientificidade” de nossa *ars* dependeu por muito tempo de tomar seu componente dóxico como “truísmo” que sequer precisa muita vez ser enunciado. Cremos que uma história de tipo prosopográfico sobre filólogos e filologia seria produtiva, pois tomaria por objeto de estudo um grupo bem definido e relativamente homogêneo de atores sociais, frente ao qual se poderia formular um “conjunto de questões uniformes” relativas à educação, ocupação profissional, experiência em cargos, atividade editorial etc., e esses “vários tipos de informação sobre os indivíduos [...] são então justapostos, combinados e examinados em busca de variáveis significativas” (Stone, 2011, p. 115) ou de convergências e congruências, que, por sua repetibilidade, são tão significativas quanto as variáveis. Se é difícil, sem uma longa pesquisa que se atenha à análise de matrizes curriculares, de programas de curso e de bibliografias impostas para leitura a alunos de graduação, de mestrado e de doutorado<sup>20</sup>, determinar em que medida o componente institucional é o motor da inércia intelectual no

<sup>19</sup> Ainda segundo Philippe Ariès, essa prática interpretativa do passado teve grande sucesso entre as décadas de 1930 e 1940 com a *Coleção dos Grandes Estudos Históricos Fayard*, cuja unidade era justamente “assegurada pelos princípios que presidiram a um aspecto da obra bainvilliana (não é o seu aspecto mais sólido): a lei de repetição histórica, a lei de causalidade que determina os acontecimentos” (Ariès, 1989). Se a história bainvilliana representa a mecanização da inteligência da história, o lachmannismo, que lhe é correlato em termos propositivos e metódicos, representa a mecanização da inteligência da filologia e pela filologia.

<sup>20</sup> A história de tipo prosopográfico atende a uma necessidade fundamental de pesquisa, pois permite elucidar o papel fundamental das instituições escolares na formação de competências particulares, associada à educação formal: “Porque, nas sociedades modernas da Europa industrializada do fim do século XIX e do século XX, a competência, essencial ao espelho social é teoricamente ao mesmo tempo garantida e legitimada pelo diploma. O que coloca de fato as instâncias encarregadas de entregar o diploma no centro dos maquinismos dessas sociedades” (Sirinelli, 1998, p. 267).

campo filológico, pode-se conjecturar, por ora, que a manutenção de uma dada prática da *ars philologica* em Portugal e no Brasil também se revele – derivada de aprendizado prévio, em etapa escolar, em que se alicerça a crença no caráter veritativo do que se aprendeu – nas bibliografias empregadas para a composição dos manuais que ensinam crítica textual e ecdótica aos alunos do mundo lusófono, já que nelas se faz presente o estado da questão, pelo menos para os autores que os compuseram<sup>21</sup>. A análise da bibliografia ao final desses manuais, casada com aquela outra, que lhe é complementar, dos próprios textos erigidos sobre essa base textual, pensamos, é capaz de desvelar muito sobre o fazer filológico entre nós. Uma história prosopográfica que tomasse os filólogos e seu fazer como objeto de estudo poderia lançar luz sobre o enrijecimento metódico no campo filológico, já que permitiria compreender o papel central que a formação educacional em instituições de ensino da filologia tem desempenhado na manutenção de determinadas práticas críticas. Essa história, que está por fazer, seria análoga àquela que tomou como objeto grupos sociais e sexuais parcamente representados em documentos oficiais, como os camponeses, os heréticos, as feiticeiras etc., esquecidos por longo tempo pela história, com uma diferença significativa: no que concerne aos filólogos, os documentos que lhes concernem são de vária natureza e numerosíssimos e é estranho que uma história sobre eles ainda não tenha sido escrita. Esclarece-se aqui que essa pesquisa prescinde completamente da “ideologia” e aтем-se fortemente a práticas, seguindo modelos de história social que conseguem dar conta de explicar como se relacionam sistemas escolares, livros, currículos, magistério; como os primeiros, nessa teia, são gestados em colóquio ou enfrentamento entre pesquisadores, como se propagam, são lidos, apropriados e como impactam e retroalimentam o sistema que os nutre (desculpem-me aqui a metáfora biológica); em suma, objetiva-se aqui entender, dentre outras coisas, como se pode pensar a correlação entre fatos culturais e hábitos sociais (Roche, 1998, p. 44). Desse modo, evita-se uma história de caráter cultural que se nos apresenta como antroпо-história, em que o cultural esteja totalmente descolado da história em sentido lato (Croix, 1998, p. 69-70).

Como é preciso partir de um texto ou de um grupo de textos correlatos para principiar a escrever essa história – o que não nos propomos aqui –, retomaremos,

<sup>21</sup> Embora os especialistas em história cultural nos tenham ensinado que é importante averiguar os efeitos das classes etárias ou geracionais na ruptura de padrões de reprodução de valores, não se pode, por outro lado, crer que elas impliquem por necessidade “ruptura”, podendo haver prisões, em um campo disciplinar, como o é a *ars philologica*, relativamente longas (Rioux, 1998, p. 312).

em livro que ora principiamos a escrever, *O Brasil filológico*, em primeiro lugar, as proposições de Segismundo Spina e de Leodegário A. de Azevedo Filho sobre o fim a que visa a crítica textual com o objetivo explícito de relacionar essas proposições com as fontes bibliográficas que lhes serviram de base documental para a composição de seus livros, respectivamente *Introdução à edótica e iniciação em crítica textual*. Rastreamos nessa bibliografia de base as definições nela presentes do fim a que visa a crítica textual e determinaremos possíveis filiações desses dois nomes da filologia brasileira a modelos teóricos e metódicos, que eles atualizaram em seus livros e que foram apropriados por outrem a partir deles. cremos que o procedimento investigativo aqui proposto é historicamente pertinente, pois se parte da suposição que a bibliografia em um gênero escolar como o é o manual de crítica textual serve como fonte de autorização do que nele se apresenta como método, categorias críticas etc., derivando a validade do que se enuncia no manual da validação que lhe confere a bibliografia que o autoriza. A pesquisa que ora envidamos, portanto, centra-se na escrita de uma história crítica da filologia de base lachmanniana no Brasil e também das “teorias” filológico-ecdóticas, que, enquanto “teorias”, enquanto “teorias da ‘ciência’ filológica”, cumpre compreender “no sentido do conceito clássico de teoria, que nada mais significa do que a análise de um determinado conteúdo em busca de suas determinações racionais manifestas” (Rüsen, 2001, p. 13), inclusive quando estas se nos tornem apreensíveis apenas enquanto pressuposto – a compreensão dos fundamentos implícitos da prática da *ars philologica* é complementar da análise das pretensões de racionalidade das teorias da edição cuja história, como se disse acima, se visa escrever. A escrita dessa história crítica da filologia visa a expor de forma sistemática as determinações racionais do pensamento filológico nos fundamentos da prática da *ars critica*, buscando especificar as razões históricas e sociais para a continuidade de uma práxis, que só tardiamente se critica e se coloca em xeque. Mas não há dúvida de que a capacidade de criticar é condição simultânea de a *ars critica* fundamentar sua razão crítica, o que ela não tem feito. Concebe-se a reflexão sobre a *ars critica* como produção e disponibilização de instrumentos de conhecimento para a prática editorial, que seria questionada pelo pensamento metateórico com o fim de nela intervir produtivamente, desvelando se seus pressupostos ainda são epistemologicamente pertinentes ou não. Quando se fala de teorias da edição, coisa que já fizemos e de que não nos eximimos aqui, acaba-se por reunir sob uma mesma rubrica, como “lachmanismo”, um conjunto nem sempre muito homogêneo de textos; se a rubrica serve para tornar patente um núcleo comum presente em escritos de vários autores,

constituído de categorias críticas que operacionalizam a *ars critica*, por outro lado torna arbitrária a subsunção pela falta de um ordenamento sistemático do que se toma por objeto, por não considerar, sobretudo, tênues modalizações das matrizes apropriadas, inclusive a combinação de muitas delas, às vezes de forma incongruente. Por outro lado, pode-se perguntar se a despeito das discrepâncias existentes entre manuais normalmente reunidos sob uma mesma rubrica há o que se pode denominar “princípios do pensamento filológico” e como esse pensamento se explica a partir deles, e, nesse sentido, questiona-se aqui previamente, de forma hipotética, é claro, se o que torna os manuais de crítica textual aparentemente cômputos, a rubrica a que estão subsumidos, não é indício seguro de haver neles “princípios” de “pensamento filológico” que objetivem este a partir daqueles. É quase inevitável referir a preocupação em manter um certo balanço entre, de um lado, a atenção a conjuntos de princípios críticos que se apresentam como teoria modelizadora de um método, e, de outro, a detenção nos pormenores. A pesquisa que aqui se propõe é análoga da que foi levada a termo por muitos historiadores, em seu campo de atuação, mas discrepa de muitas reflexões em teoria da história, pois, contrariamente a, por exemplo, Jürgen Rüsen, para quem:

Como se trata de expor o contexto sistemático das principais questões da teoria da história, este livro não se dedica a expor os pontos de vista teóricos correntes e a contrapô-los criticamente. Ele se concentra na exposição sistemática dos problemas, que, em si, pertencem ao campo da teoria da história (Rüsen, 2001, p. 18).

Para nós é justamente a exposição de pontos de vista teóricos, norteadores de uma prática da *ars critica*, e sua contraposição crítica, ao historiá-los, o que permite induzir e compreender o que tem pertencido ao campo das teorias da edição e ao cerne da *ars philologica*, sem dissociar a reflexão metateórica da necessária historicização das teorias da edição e da *ars philologica et critica*. Como as teorias da edição e a prática da *ars critica* têm por finalidade compreender a *poiesis* em sua historicidade, pensando formas de publicar poesia em que se patenteie essa mesma historicidade, a definição de princípios diretores para a investigação metateórica em filologia deve por necessidade aliar a perspectiva empírica àquela outra que se convencionou chamar “normativa”, estando a caducidade desta dependente dos resultados a que se chegue quando do enfrentamento de novas tradições textuais, que deneguem o valor normativo da teoria.

Se é possível compreender teoria da edição a partir do que Jurgen Rüsen definiu como “teoria da história”, ou seja, como “matriz disciplinar” ou como “o conjunto sistemático dos fatores ou princípios do pensamento histórico (filológico) determinantes da ciência da história (filologia) como disciplina especializada”, o problema dessa matriz disciplinar emerge quando ela ossifica a prática da crítica ao elidir como possibilidade a variedade metódica fundada em uma condicionabilidade do próprio conjunto sistemático de fatores ou princípios determinantes. Essa variedade metódica tornar-se-ia patente, por exemplo, na forma diferenciada de compreender os testemunhos constituintes de uma dada tradição textual: para os filólogos partidários do lachmannismo em suas vertentes contemporâneas, o testemunho está sempre aquém do texto a ser editado, de que deriva a necessidade de colacioná-los e de combinar suas lições para a produção do texto dito “genuíno”; os testemunhos, para os filólogos partidários do lachmanismo em todas as suas vertentes, existem, mas se caracterizam por um estado de insuperável *default* – não alcançam a integridade que cabe à filologia restituir. Uma filologia que se preocupe em dialogar com a historiografia poderia dizer, frente aos testemunhos, com base em uma filosofia aroniana da história, que, assim como não existem fatos, assim também não há testemunhos, “em estado isolado, exceto por abstração”, e que existem “apenas sob o conceito que os informa” (Veyne, 1983, p. 6), definição essa de que também depende a compreensão dos lachmannianos do que é testemunho, sem que tenham consciência, no entanto, dessa dependência e da operação de informação dela derivada. Por outro lado, uma escrita da história a partir de testemunhos demandaria do historiador, segundo Paul Veyne, a forçosa determinação de constantes, pois, segundo ele, considerando-se uma situação análoga no campo das ciências matemáticas, “um físico diria: a determinação da fórmula acima dos diferentes problemas que ela permite resolver” (Veyne, 1983, p. 8). Mas não tem sido justamente esse esforço irrefletido de determinação de constantes o que fez com que se tomasse toda a poesia como historicamente indiferente, o que eximiu os filólogos de se ater à sua diferença, ao seu “exotismo”, para explicá-lo na medida mesma em que no-lo apresenta como um outro, ou seja, em que produz a explicitação do não-pensado?, que a filologia que sobredetermina as tradições sobre que se debruça de forma exageradamente metódica mantém como um não-pensado? Parece que a filologia brasileira e portuguesa praticada ainda nos dias de hoje pensa o século XX filológico como mera extensão do século XIX e que esse grande século XIX, que, para muitos, elastece-se até os dias de hoje, é um momento histórico ou uma “totalidad homogénea, dotada de una significación ideal y única, presente en

cada una de las manifestaciones” (Chartier, 1996, p. 10) que a expressam, de que deriva uma outra crença, que é aquela de que o devir histórico está organizado como uma continuidade necessária e que “los hechos se encadenan y engendran en un flujo ininterrumpido que permite decidir” que um é a causa e a origem do outro, de que deriva, por fim, as ideias de “origem” e de “continuidade” a que quase todos se apegam. Urge, portanto, levar a termo para a otimização da *ars philologica* aquilo que propunha Michel Foucault: “Todo aquello en lo que uno se apoya para volverse hacia la historia y captarla en su totalidad, todo lo que permite describirla como un paciente movimiento continuo es todo aquello que se trata de quebrar sistemáticamente” (Chartier, 1996, p. 22). A proposição em que nossa reflexão se assenta é justamente a de que deve operar não uma ideia de história “que es relato de las continuidades y afirmación de la soberanía de la conciencia” (Chartier, 1996, p. 22), mas a de que a história e a filologia lidam com descontinuidades, o que implica por necessidade a finitude dos próprios métodos filológicos. Estes, em geral, assim como os objetos que permitem interpretar, “o autor”, “a poesia”, são concebidos como substanciais, e, por conseguinte, são o “real”, o “positivo” da filologia; mas Roger Chartier, ao interpretar a obra de Michel Foucault, ensina-nos que “no existe ‘lo’ real que sería alcanzado a condición de hablar de todo o de ciertas cosas más ‘reales’ que otras, y que se perdería en beneficio de abstracciones inconsistentes por limitarse a hacer surgir otros elementos y otras relaciones”: é justamente o fazer surgir outros elementos e outras relações o que possibilita à filologia dar-se a si uma vida mais longa, necessariamente quando se permite pôr em xeque o “real” que busca incessantemente recuperar, ao instituí-lo. Roger Chartier, discorrendo sobre a interpretação foucauldiana da Revolução Francesa, cita o historiador Alphonse Dupront, quem assevera que:

La verdadera Revolución [...] no es el complejo de acontecimientos que los actores – y los historiadores – designaron de este modo, sino un desarrollo histórico más amplio [...] que es esencialmente el passo de una mítica tradicional (mítica de la religión, de sacralizaciones, de auctoridad religiosa y política) a outra mítica nueva o fe común renovada, cuya afirmación más veemente es no quererse o no saberse mítica (Chartier, 1996, p. 39).

A filologia, tal como a praticam os adeptos do lachmannismo, pode-se dizer, está em fase pré-revolucionária, em que as míticas tradicionais das operações hermenêuticas advindas do Romantismo continuam a operar o sistema de crenças

que têm seu graal na *restitutio textus*; por outro lado, refletir sobre as condições históricas que possibilitaram as formações discursivas sobre que nos debruçamos e a que queremos dar sentido, assim como estar alertas para aquelas outras em que estamos imersos e que nos permitem ser críticos, sem recair ao mesmo tempo em uma nova mística é esforço contínuo que deve nortear o fazer filológico.

Não há dúvida de que toda filologia depende da documentação com que se trabalha, mas depende igualmente do conjunto de problemas que se formulam, e pode dar-se o caso de, frente à documentação vária, o filólogo ater-se a uma problemática esclerosada, como à busca do texto genuíno ou ainda à do *bon manuscrit*<sup>22</sup>. A esclerose da problemática se dá sempre antes do esgotamento da documentação que lhe serve de objeto, como bem o declarou Paul Veyne: “Ora, a experiência prova que a esclerose da problemática sobrevém sempre muito mais cedo que o esgotamento dos documentos: mesmo quando a documentação é pobre, há sempre problemas que não pensamos formular” (1983, p. 12). No caso específico do lachmannismo, há um problema, que é o de crer que todo documento com que labora já foi vitimado de algum tipo de esclerose, mas que esta não é devida ao método que se lhe aplica; sabe-se que toda operação histórica, para o ser, tem por obrigação de incluir em si mesma, na forma de citação, os materiais que a fundam e aos quais ela explica (Chartier, 1996, p. 68), mas a operação filológica lachmanniana parte do pressuposto que a integração de seus materiais à prática crítica depende de reconhecer-lhes em primeiro lugar uma falta, a que se propõe reparar: a integração dos materiais históricos na forma de citação implica restituir-lhes a fidedignidade, para, em seguida, ser objeto de nova operação histórica, somente agora fiável. Entre duas temporalidades que são aquela do filólogo, no presente da operação filológica, e a do documento, provindo do passado, que é sempre ruína, esta, incluída na categoria de “patrimônio” – no século, dir-se-ia patrimônio nacional –, deveria ser ordenada por uma temporalidade que é a sua, mas que se vê comumente sobrepujada por aquela outra do nosso presente: reflexo claro de que o cuidado em pensar o

<sup>22</sup> A despeito de não concordarmos com muitas das proposições de método de Ivo Castro, como evidente em várias seções deste artigo, cabe dizer que ele apresentou, em várias ocasiões, sugestões para a operacionalização da prática crítica altamente produtivas, como as que estão substanciadas em “Estratégia e tática da transcrição”, inteligente reflexão escrita em parceria com Maria Ana Ramos sobre a opção entre transcrição conservadora e transcrição modernizadora e sobre a operação de transcrição e de fixação do texto a ser editado considerando-se sempre seu campo bibliográfico, conjunto de todos os textos impressos que disponibilizam socialmente “o texto” a ser novamente editado e que de certo modo impactam a modalidade da edição a ser produzida – estudo que obrigatoriamente deve ser lido por todo aquele interessado em problemas filológicos e textuais (Castro; Ramos, 1986).



tempo deixou de ser um fator determinante da escrita da história e da escrita filológica. Aqui, pode-se dizer que o tempo presente da intervenção crítica cindiu-se em mais de um tempo, o do presente dos que se esqueceram da correlação entre tempo e crítica, para os quais o passado é modalizado de acordo com o presente, e há aquele dos que pensam ser necessária a distância e a possibilidade de historicidade que ela implica. François Hartog, em um de seus livros, ao definir o conceito de “regime de historicidade”, assevera que pode ser entendido “como uma sociedade trata seu passado e trata do seu passado” (Hartog, 2013, p. 28); mas François Hartog também define “regime de historicidade” de uma outra maneira: “a modalidade de consciência de si de uma comunidade humana” (Hartog, 2013, p. 28). Há sempre o problema histórico, mais do que possível, e visível no campo disciplinar filológico, de que a modalidade de consciência de si, própria de uma dada comunidade, intervenha na forma como ela trata seu passado; se a historicidade é modalidade de consciência de si, nela podem estar reunidos vários regimes de temporalidade, como diria Fernand Braudel, sobretudo se pensarmos na lentidão e resiliência do tempo das mentalidades frente a outras ordens temporais; compreende-se então como a sofisticação tecnológica, computacional, de alguns empreendimentos filológicos, casa-se com uma filologia de base romântica, que remete aos empreendimentos de filólogos como Gaston Paris e tantos outros, do último quartel do século XIX e antes.

Fernand Braudel, ao refletir sobre a relação entre tempo e história, refere primeiramente o que denomina o “tempo curto”, aquele dos acontecimentos, da chamada *histoire evenementielle*:

Ahora bien, tengase en cuenta que la crónica o el periódico ofrecen, junto con los grandes acontecimientos llamados históricos, los medíocres accidentes de la vida ordinaria: un incendio, una catástrofe ferroviaria, el precio del trigo, un crimen, una representación teatral, una inundación. Es pues evidente que existe un tiempo corto de todas formas de la vida: económico, social, literário, institucional, religioso e incluso geográfico (um vendaval, uma tempestade) tanto como político (Braudel, 1970, p. 65-66).

Esse tempo curto é também ele o tempo dos modelos disciplinares, dos paradigmas metodológicos, que se superam uns aos outros à medida mesma que um campo disciplinar toma a si mesmo como objeto de crítica. A filologia de base lachmanniana, no entanto, tornou-se uma filologia do acontecimento, desse mesmo “repetido” que é o texto, sem nenhuma espessura temporal.

Sabe-se que essa história acontecimental, que se estendeu por boa parte do século XIX, deve muito de sua pujança à crença de que o documento, descoberto de forma massiva, possibilitaria ao historiador compor seu relato assegurado pela “autenticidade documental” em que estava contida toda a verdade (Braudel, 1970, p. 66). Como garantidora dessa autenticidade, não é de espantar que a filologia tenha sido possuída pelo fantasma do documento, mesmo depois de ele ter sido exorcizado por muitos dos fazeres históricos. O trabalho filológico é ainda operado em nossos dias, pelo menos por muitos de seus praticantes, por categorias e conceitos da historiografia oitocentista, o que nos permite afirmar com Fernand Braudel que:

Ciertas estructuras están dotadas de tan larga vida que se convierten en elementos estables de una infinidad de generaciones: obstruyen la historia, la entorpecen y, por tanto, determinan su transcurrir. Otras, por el contrario, se desintegran más rápidamente. Pero todas ellas, constituyen, al mismo tiempo, sostenes y obstáculos (Braudel, 1970, p. 70).

É possível findar essa exposição por um outro excerto de Fernand Braudel: “también los encuadramientos mentales representan prisiones de larga duración” (Braudel, 1970, p. 71). Pode-se dizer, por exemplo, que a esclerose dos métodos derivados do de Karl Lachmann se deveu, entre outros fatores, “à separação sistemática, quando da análise filológica, entre as condições técnicas e materiais de produção ou de difusão de objetos impressos (e manuscritos) e a dos textos que eles transmitem” (Chartier, 2002a, p. 64), sem falar da separação ainda mais radical entre texto e práticas de composição que só encontram a textualização em momento posterior do circuito de comunicação. Quando se fala em “tempo histórico”, no caso dos estudos filológicos de base lachmanniana desde meados do século XIX, é preciso perguntar-se como nele se articulam “o campo da experiência, de um lado, e o horizonte de expectativa, de outro”, já que aquele nada mais é do que o fruto da tensão entre os dois últimos (Hartog, 2013, p. 39). Contrariamente àquilo que preconiza Reinhart Koselleck para os dias de hoje, em que a estrutura temporal dos tempos modernos se caracteriza pela “assimetria entre experiência e expectativa” (Hartog, 2013, p. 39), a maioria dos modelos filológicos em voga vive uma incansável repetição da experiência e quase nenhuma expectativa, o que gera paradoxalmente uma igual sensação de presentismo e de atualidade de um passado que pela prática da produção da identidade de si se trasistoriza a cada nova operação crítica.

## BIBLIOGRAFIA

- ARIÈS, Philippe. A atitude diante da história: na Idade Média. In: ARIÈS, Philippe. *O tempo da história*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Iniciação em crítica textual*. Rio de Janeiro: Presença, 1987.
- BOURDIEU, Pierre; CHARTIER, Roger. A leitura: uma prática cultural. In: CHARTIER, Roger. BOURDIEU, Pierre; CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996. p. 231-253.
- BRAUDEL, Fernand. *La historia y las ciencias sociales*. Madrid: Alianza, 1970.
- CASTRO, Ivo; RAMOS, Maria Ana. Estratégia e tática de transcrição. In: *Actes du colloque critique textuelle portugaise*. Paris: Centre Culturel Portugais, 1986. p. 99-122.
- CASTRO, Ivo. O retorno à filologia. In: *Miscelânea de estudos linguísticos, filológicos e literários in memoriam Celso Cunha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. p. 511-520.
- CASTRO, Ivo. Filologia. In: *Biblos*. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa. Lisboa: Verbo, 1997. v. II, p. 602-610.
- CASTRO, Ivo. Os ossos de Camões. ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LINGUÍSTICA, 12., 1997a, Lisboa. *Anais [...]*. Associação Portuguesa de Linguística, Lisboa, 1997a. v. II, p. 403-409.
- CHARTIER, Roger. *Escribir las prácticas*. Foucault, De Certeau, Marin. Buenos Aires: Manatí, 1996.
- CHARTIER, Roger. A “quimera da origem”. Foucault, o Iluminismo e a Revolução Francesa. In: CHARTIER, Roger. *À beira da falésia*. A história entre certezas e inquietude. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002a. p. 123-150.
- CHARTIER, Roger. Estratégias e táticas. De Certeau e as “artes de fazer”. In: CHARTIER, Roger. *À beira da falésia*. história entre certezas e inquietude. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002b, p. 151-161.
- CORBIN, Alain. Do Limousin às culturas sensíveis. In: SIRINELLI, Jean-François; RIOUX, Jean-Pierre (Org.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998. p. 97-110.
- CROIX, Alain. Marx, a alugadora de cadeiras e a pequena bicicleta. In: SIRINELLI, Jean-François; RIOUX, Jean-Pierre (Org.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998. p. 51-70.
- DAVIS, Natalie Zemon. *O retorno de Martin Guerre*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

DIONÍSIO, João. Com o mesmo nome: sobre o pensamento filológico de Ivo Castro. In: ALVAREZ BLANCO, María Rosario; MARÍA MARTÍNS, Ana; MONTEAGUDO ROMERO, Henrique; RAMOS, María Ana. *Ao sabor do texto: estudos dedicados a Ivo Castro*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2013. p. 125-136.

DOSSE, François. *Paul Ricoeur y Michel de Certeau: la historia entre el decir y el hacer*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2009.

FEBVRE, Lucien. De 1892 a 1933: exame de consciência de uma história e de um historiador. In: FEBVRE, Lucien. *Combates pela história*. Lisboa: Presença, 1989. p. 15-27.

GINZBURG, Carlo. O nome e o como. Troca desigual e mercado historiográfico. In: GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1991a. p. 169-178.

GINZBURG, Carlo. Ekphrasis e citação. In: GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1991b. p. 215-232.

GINZBURG, Carlo. O inquisidor como antropólogo: uma analogia e suas implicações. In: GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1991c. p. 203-214.

GINZBURG, Carlo. Provas e possibilidades à margem de “Il retorno de Martin Guerre”, de Natalie Zemon Davis. In: GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1991d. p. 179-202.

GOULEMOT, Jean Marie. Da leitura como produção de sentido. In: CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996. p. 107-116.

HANSEN, João Adolfo. *Agudezas seiscentistas*. São Paulo: Edusp, 2019.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade*. Presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HUIZINGA, Johan. *El concepto de la historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

JAKOBSON, Roman. *Langage en opération*. Paris: Hermann, 1964.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JEANNENEY, Jean-Noël. Audiovisual: o dever de nos ocuparmos dele. In: SIRINELLI, Jean-François; RIOUX, Jean-Pierre (Org.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998. p. 139-155.

KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

- POMIAN, Krzysztof. História cultural, história dos semióforos. In: SIRINELLI, Jean-François; RIOUX, Jean-Pierre (Org.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998. p. 71-95.
- PROST, Antoine. Social e cultural indissociavelmente. In: SIRINELLI, Jean-François; RIOUX, Jean-Pierre (Org.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998. p. 123-137.
- RIOUX, Jean-Pierre. A memória coletiva. In: SIRINELLI, Jean-François; RIOUX, Jean-Pierre (Org.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998. p. 307-334.
- ROCHE, Daniel. Uma declinação das Luzes. In: SIRINELLI, Jean-François; RIOUX, Jean-Pierre (Org.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998. p. 25-50.
- RÜSEN, Jürgen. *Razão histórica*. Teoria da história: os fundamentos da ciência histórica. Brasília: Editora UnB, 2001.
- SIRINELLI, Jean-François. As elites culturais. In: SIRINELLI, Jean-François; RIOUX, Jean-Pierre (Org.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998. p. 259-279.
- SPINA, Segismundo. *Introdução à edótica*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1977.
- STONE, Lawrence. Prosopografia. *Revista de Sociologia Política*, Curitiba, v. 19, n. 39, p. 115-137, 2011.
- TROVATO, Paolo. *Everything you always wanted to know about Lachman's method*. A Non-Standard Handbook of Genealogical Textual Criticism in the Age of Post-Structuralism, Cladistics, and Copy-Text. Firenze: Libreriaitaliana. it Edizioni, 2014.
- VEYNE, Paul. *O inventário das diferenças*. História e sociologia. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Brasília: Editora UnB, 1998.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

## O mal e o bem de editar (criticamente) com expetativas

Ângela Correia

Embora a história da edição crítica tenha sido marcada pelo esforço no sentido da objetividade, o que significou o desenvolvimento de instrumentos metodológicos que retirassem o editor do centro das escolhas indispensáveis, na verdade, os momentos de escolha durante o processo de uma edição crítica são incontornáveis. McGann aponta dois fundamentais (a escolha do testemunho-base e as escolhas que subjazem a qualquer emenda):

The stemma is an especially important tool for an editor when he is choosing his copy-text, which is in a 'general sense' an 'early text of a work which an editor [selects] as the basis of his own'. The copy-text, in fact, permits the critic to sort out and arrange the collations. In a properly critical edition, the editor will produce a critical text which is based upon the copy-text but into which has been introduced a series of emendations and corrections (McGann, 1985, p. 23).

Em tais momentos, o risco de o editor ceder, para o mal ou para o bem, a expetativas de cujos fundamentos nem sempre se dá suficientemente conta, ou de que não informa o leitor, pode ser elevado. Vejamos e avaliemos alguns casos.

Carolina Michaëlis de Vasconcelos publicou, em 1870, nos *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, um artigo intitulado “Quindecim signa ante judicium”. Com 19 anos, a filóloga dedicou-se a fazer o levantamento, na literatura de autores franceses, ingleses, alemães e espanhóis de entre os séculos XII e XVII, das múltiplas manifestações da chamada Lenda dos 15 Sinais do Apocalipse. O impressionante trabalho dá conta de como essa lenda emerge com frequência na literatura ocidental daqueles séculos, embora estudo mais recente tenha alargado o campo de emergência apontado por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, e incluía também textos em latim, frísio, flamengo, italiano, provençal, galês, basco e grego (Heist, 1952, p. 31).

De acordo com a referida lenda, desenvolvida durante a Idade Média, manifestar-se-iam 15 sinais ao longo dos 15 dias anteriores ao Dia do Juízo Final.

No artigo assinado por Carolina Michaelis, não há nenhuma referência à cantiga de Joam Soares Coelho, *Joam Fernandes, o mund' é torvado*, nem, na verdade, a nenhum texto galego ou português, uma vez que a filóloga não encontrou nessas literaturas nenhuma manifestação da Lenda dos 15 Sinais.

No entanto, 26 anos mais tarde, em 1896, quando publica a primeira Glosa Marginal dedicada ao chamado “O processo da ama”, deixa em nota breve, uma emenda à cantiga de escárnio e maldizer do trovador Joam Soares Coelho, *Joam Fernandes, o mundo é torvado*:

Diga-se de passagem que em CV 1013 se encontra uma alusão aos *Quindecim Signa ante Judicium* e por isso deve ler-se: ‘E sempre esto foi profetizado **Par dez e cinco sinaes da fin**’ (Michaëlis, 2004, p. 69, grifo nosso).

Na verdade, embora nada a respeito seja dito, trata-se também de uma emenda a Teófilo Braga, que em 1872 (192) editara o verso com diferente leitura: “par dous e cinco sinais da fin”. Mais tarde, ao incluir a cantiga no apêndice da Glosa VII (“Uma peregrina a Jerusalém e outros cruzados”), fixa o verso conforme a nota acima transcrita, embora com expressão de dúvida: “E sempre esto foy profetizado **/por dez e cinco (?) sinaes da fin**” (Vasconcelos, 2004, p. 272). Nesse caso, o aparato crítico deixa ao leitor margem para todas as questões, já que ali a filóloga registou com exatidão o que se conserva no manuscrito:

par d9 ceri qõ sinaes daffin

É bastante provável que a memória do estudo que fizera sobre a Lenda dos 15 sinais influenciasse a leitura crítica de uma cantiga que, precisamente, se refere abundantemente aos sinais do apocalipse. Por outras palavras, a experiência de Michaëlis terá criado expectativas de encontrar na cantiga de Joam Soares Coelho alusão à conhecida lenda. E esperando encontrá-las, a filóloga encontrou-as.

Ao editar as cantigas de escárnio e maldizer, Lapa ocupou-se também da mesma cantiga de Joam Soares Coelho, e não dá mostras de conhecer o artigo sobre a Lenda dos 15 Sinais, que Michaëlis publicou aos 19 anos. Mas conhece a opção expressa nas Glosas: “Car. Michaëlis, citando a frase latina *quindecim signa ante Judicium*, fixou-se na lição por dez e cinco sinaes, no que foi seguida

por Nunes”<sup>1</sup>. Aceita e também ele segue a proposta de emenda de Michaelis, mas expressa uma reserva: “Seria contudo necessário documentar essa forma do numeral” (Lapa, 1970, p. 352). Não é difícil documentá-la, uma vez que a encontramos numa cantiga de escárnio, *Chegou Paio de Más Artes* (“en nê un dos **dez e três**” (Lapa, 1970, p. 592)) e também na *Crónica Geral de Espanha de 1344*: “E, quando chegou aos **dez e seis annos**, foi tam grande e tam vallente que aadur acharyam em toda essa terra homẽ de sua hidade ou de mayor que tam ben ouvesse o corpo e as manhas” (Cintra, 1984, III, p. 24-25)<sup>2</sup>.

Outros factos podem levar-nos, no entanto, a questionar a emenda gerada a partir das expetativas de Carolina Michaëlis de Vasconcelos.

Embora as diversas versões da Lenda dos 15 Sinais apresentem naturalmente variações quanto aos próprios sinais e à ordem de ocorrência, podemos resumi-la como uma sequência de sinais essencialmente cosmológicos (Heist, 1952, p. 23): o mar e os rios que se levantam acima das montanhas e depois se despenham tão baixo que quase não se conseguem ver; os peixes e monstros do mar que se reúnem para gritar, as águas que ardem, as ervas e árvores que dão seiva ensanguentada, as pedras que lutam umas com as outras e que se partem em três para continuarem a lutar, os vales e colinas que se tornam planícies, as estrelas do firmamento que caem, os ossos dos mortos que se levantam para se afastarem dos túmulos, o terramoto que será o maior jamais sentido, a morte e a ressurreição das pessoas, a Terra a arder... O acontecimento que mais diretamente envolve a humanidade é o que mostra as pessoas a sair enlouquecidas para a rua, sem conseguirem responder umas às outras (Heist, 1952, p. 24-25).

Ora nenhum dos acontecimentos previstos para os últimos dias antes do Juízo Final tem nenhuma afinidade com os sinais do fim do mundo em que Joam Soares Coelho insiste e que exemplifica na cantiga *Joam Fernandes, o mundo é*

<sup>1</sup> Lapa refere-se à *Crestomatia Arcaica*, de José Joaquim Nunes, cuja segunda edição foi publicada em 1921 com a indicação de ter sido “correcta, aumentada e disposta segundo um plano inteiramente novo” e cuja quinta edição, de 1959, recebeu ainda “correções feitas em vida pelo autor”, segundo se lê na capa. Foi essa que consultei (1959, p. 393). Lapa regista igualmente, sem comentários, a emenda não explicada da edição Machado e Machado (1940-1964, VII, p. 108): “par Deus, celiq[uo]s sinaes da ffin:”. Não encontrei, no entanto, o termo “celiquo” registado em nenhum dicionário, nem mesmo nos coordenados por José Pedro Machado ou da sua autoria. Talvez os editores tenham considerado, embora sem aparente fundamento, o étimo *coelicola*, que evoluiu para o adjetivo “celícola” (celeste), datado apenas do século XVI.

<sup>2</sup> Essa forma do numeral só se documenta, no entanto, para números acima de dez, o que inviabiliza a proposta de Braga (1872, p. 192): “par dous e cinco sinais da fin”.



*torvado*<sup>3</sup>, aqui na edição de Lapa, que aceita, no verso 8, a proposta de Carolina Michaëlis de Vasconcelos:

Joan Fernández, o mund' é torvado  
e, de pran, cuidamos que quer fiir:  
veemo-lo Emperador levantado  
contra Roma e Tártaros viir,  
e ar veemos aqui don pedir  
Joan Fernández, o mouro cruzado.

E sempre esto foi profetizado  
par dez e cinque sinaes da fin:  
seer o mundo assi como é mizcrado  
e ar torná'-ss' o mouro pelegrin.  
Joan Fernández, creed' est' a mi[n],  
que soo ome [mui] ben letrado.

E se non foss' o Antecristo nado,  
non averria esto que aven:  
nen fiar[a] o senhor no malado  
neno malado [e]no senhor ren,  
nen ar iria a Jerusalem  
Joan Fernández, [se]non bautiçado.

Como se pode apreciar na edição acima, os sinais apontados são a guerra na dupla vertente da invasão da Europa protagonizada pelos Tártaros e do ataque ao papa Gregório IX, liderado pelo imperador Frederico II; ou seja, na dupla vertente da guerra entre estranhos e da guerra entre aliados naturais. É também referida a falta de confiança entre senhores e subordinados, a entrada na Guerra Santa de um mouro pelo lado cristão, o que pode ser visto como um ato ou tentativa de ludíbrio, e o nascimento do Anticristo (ele próprio um ludíbrio). Em resumo, os sinais apontados para o fim do mundo nesta cantiga são: a guerra, a falta de confiança, a inversão de valores religiosos e o Anticristo. Nada disso é veiculado pela Lenda dos 15 Sinais, de tradição aliás popular, o que também

<sup>3</sup> Tenho em curso a edição e estudo da cantiga, transmitida exclusivamente pelo Cancioneiro da Biblioteca Vaticana (V1013), no âmbito de estudo mais abrangente, dedicado ao conjunto satírico contra Joam Fernandes, de que essa sátira faz parte.

não concorda com o reforço de credibilidade a que recorre Joam Soares Coelho ao afirmar “creed’ est’ a mi[n], / que soo ome [mui] ben letrado”<sup>4</sup>. Ao lançar tal luz sobre si próprio, o trovador procura aproximar-se da cultura clerical, mais prestigiada, e assim afastar-se da cultura popular.

Na verdade, é nos textos bíblicos sobre o apocalipse que os sinais do fim do mundo têm contornos aproximáveis dos que encontramos na cantiga de Joam Soares Coelho. Veja-se, a título de exemplo, Lucas 21<sup>5</sup>:

Estavam ali alguns a dizer que o templo era muito belo, com as suas pedras formosas, bem trabalhadas, e com as ofertas que o adornavam. Então Jesus disse: ‘Lá virá o dia em que tudo isto que aqui vêm **será deitado abaixo**. Nem uma só destas pedras ficará no lugar’. Perguntaram então a Jesus: ‘Mestre, quando será isso e qual vai ser o sinal de que todas essas coisas estão para acontecer?’ Ele respondeu: ‘Tenham cuidado e não se deixem enganar por ninguém! Hão-de aparecer **muitos a fingir** que vêm em meu nome e a dizer: “Sou eu o Messias, chegou a hora!” Não vão atrás deles! E quando ouvirem dizer que há guerras e revoluções, não tenham medo. Estas coisas têm de acontecer primeiro, mas não quer dizer que já seja o fim’ Jesus continuou: ‘**As nações hão-de entrar em luta umas com as outras, e os países vão atacar-se uns aos outros**. Haverá grandes terremotos, fomes e pestes em muitos lugares, hão-de ver-se coisas espantosas e do céu virão grandes sinais. Mas antes de tudo isso, vocês serão presos e perseguidos, serão levados a julgamento nas casas de oração e lançados na prisão. Vão ter que comparecer diante de reis e governadores, por minha causa, e terão assim oportunidade de lhes falar de mim. Mas convençam-se que não é preciso preocuparem-se com a própria defesa, porque eu vos darei palavras e sabedoria a que nenhum dos vossos inimigos poderá resistir, nem será capaz de contradizer. **Vocês serão atraídos pelos próprios pais, irmãos, parentes e amigos**. E alguns serão mesmo levados à morte. Vão ser odiados por toda a gente por minha causa, mas nem um só cabelo das vossas cabeças se irá perder. Mantenham-se firmes até ao fim e serão salvos. Quando virem Jerusalém cercada por exércitos, ficarão a saber que não

<sup>4</sup> Veja-se o estudo dedicado a este termo em Correia (2017, p. 119-123).

<sup>5</sup> Outros passos com interesse e a mesma tipologia de sinais do fim do mundo: 1João 2,18; 22; 1João 4,3; 2João 7; 2Tessalonicenses 2,3-11; Apocalipse 13; Ezequiel 38-39; Mateus 24; 2Timóteo 3,1-5; Marcos 13.

tardará a ser destruída. Nessa altura, aqueles que estiverem na Judeia devem fugir para os montes. Os que estiverem dentro da cidade devem sair dela, e os que estiverem nos campos não devem entrar na cidade, porque serão esses os dias de castigo, em que se há-de cumprir tudo o que diz a Escritura. Ai das mulheres que estiverem grávidas nessa altura e das que andarem a amamentar crianças, pois haverá grande miséria no país e este povo será muito castigado. **Muitos serão mortos à espada e outros serão levados prisioneiros para todos os países. E Jerusalém será calcada aos pés pelos estrangeiros até que eles terminem o seu tempo**. E disse também: **‘Haverá sinais no Sol, na Lua e nas estrelas, e todas as nações da terra ficarão aflitas e assustadas com o terrível bramido do mar agitado**’.

Acresce que a própria semântica resultante da emenda de Carolina Michaëlis levanta dúvidas, na medida em que seriam os sinais a profetizar (“esto foi profetizado por dez e cinque sinais da fin”), não sendo esse o papel dos sinais, como se percebe pelo texto bíblico acima transcrito. Embora se possa considerar que anunciem o fim do mundo por darem início ao processo, os sinais são eles mesmos profetizados, sendo indissociáveis do tempo apocalíptico.

Mesmo do ponto de vista paleográfico, o erro suposto, isto é, a deturpação de “par dez e cinco” em “pard9 ceriço” não é totalmente claro<sup>6</sup>.

Todos esses factos convidam a regressar ao manuscrito único que transmitiu a cantiga de Joam Soares Coelho e a rever a emenda de Carolina Michaëlis, desconfiando da emergência da Lenda dos 15 Sinais, que a filóloga nela julgou encontrar.

Sendo a lição do manuscrito “pard9 ceriço sinaes daffin”, que não faz sentido e exige, portanto, emenda atenta ao processo de cópia, poderemos considerar que, no primeiro conjunto de letras (d9), terá desaparecido, durante a transmissão, um sinal geral de abreviatura, devendo ler-se “par Deus” (đ9). Ou seja, “sempre esto foi profetizado / par Deus” (e não por sinais), o que faz perfeito sentido. Essa proposta, embora não explicada, foi já feita em Machado e Machado (1940-64, VII, p. 108). Na sequência de letras “ceri”, podemos ler uma deturpação relativamente comum das letras “con”. O “e” e o “o” são frequentemente confundidos, como se pode comprovar na “Tavola dei principali errori che si osservano nella

<sup>6</sup> Recordo a terceira condição de West (1973, p. 47) para que uma emenda seja considerada satisfatória: “it must be clear how the presumed original reading could have been corrupted into any different reading that is transmitted”.

scrittura del codice” (Monaci, 1875, XXVI). Um “n”, já delido, poderá ter sido interpretado erradamente como um “r” seguido de um “i”, erro que também é documentado na lista dos principais erros do Cancioneiro da Vaticana (Monaci, 1875, XXIX). No último conjunto de letras (qō), podemos ler uma deturpação da abreviatura de “quaes” (qēs), palavra que vemos assim abreviada em V30, V370 e V140, por exemplo. Mais uma vez: a confusão entre “e” e “o” acontece com certa frequência, e o “s” final pode ter desaparecido por ser seguido de idêntica letra, precisamente a letra que dá início à palavra seguinte (sinaes).

O verso – “par Deus con quaes sinaes da fin:” – teria, portanto, a função de anunciar os sinais que de seguida são indicados (“seer o mundo assi como é miscrado / e ar torná’-s’o mouro pelegrin”). Podemos observar noutras cantigas semelhante utilização do pronome. Vejam-se os seguintes exemplos: Quen vos mui ben visse, senhor, / **con quaes** olhos vos eu vi; [...] / E, senhor, quen algũa vez / **con quaes** olhos vos catei / vos catasse (Ferreiro *et al*, [2018-], p. 519); *Per quaes novas oj’eu aprendi*, / cras me verra meu amigo veer (Ferreiro *et al*, [2018-], p. 1209).

Reparado o texto, verificamos uma melhor ligação ao contexto imediato – “E sempre esto foi profetizado / par Deus con quaes sinais da fin:” – e também uma afinidade com os textos bíblicos, que confere mais coerência à autoproclamação do autor como “leterado”.

Expetativas diferentes nortearam Lapa (1970, p. 612) na edição da cantiga *Don Estevan, en grand’entençon*, de Roi Queimado, pertencente ao conjunto satírico constituído por oito cantigas compostas por quatro autores contra uma figura nomeada “don Estevan”<sup>7</sup>. Na verdade, trata-se de um jogo de renomeação, iniciado por Joam Soares Coelho, do arcebispo de Braga, d. Joam Viegas de Portocarreiro. A sátira terá começado na sequência da nomeação do arcebispo, que Sancho II certamente patrocinou, apesar da falta de qualidades para o lugar, na esperança de garantir lealdade num lugar social e politicamente importante. Pouco depois, porém, Sancho II era afastado do trono por ação do clero (e de boa parte da nobreza), incluindo diretamente o arcebispo Joam Viegas de Portocarreiro, que permaneceu alvo das sátiras trovadorescas, por interesse do novo rei, Afonso III. Este prometera ao clero, antes de tomar o poder, o que, depois de o tomar, não tencionava entregar. A sátira trovadoresca foi, neste propósito, instrumental.

A cantiga de Roi Queimado é transmitida pelos dois cancioneiros quinhentistas, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*, e

<sup>7</sup> Este conjunto satírico foi editado e estudado em Correia (2021).

entre os dois não há diferenças significativas. Ambos, no entanto, apresentam indícios de acidentes na transmissão, na medida em que ali encontramos duas estrofes com seis versos e uma com sete versos; encontramos um esquema rimático anômalo (I: abbcca; II: abcaac; III: abbacca); o verso 8 é muito mais curto (sete sílabas) do que os restantes (entre nove e 11) e, finalmente, o verso 14 mostra-se semanticamente falhado.

A intervenção de Lapa no sentido de eliminar erros de transmissão para alcançar o original é feita na expectativa de que a cantiga deveria apresentar-se regular do ponto de vista métrico-rimático. Ou seja, e mais concretamente, Lapa parte do princípio de que as estrofes dois e três teriam o mesmo esquema rimático (e métrico) da primeira estrofe. E partindo dessa expectativa, o filólogo emenda extensamente as estrofes dois e três:

- Elimina o verso quarto da terceira estrofe (que assy uedes uolo açon), considerando-o “uma interpolação desajeitada” do “escriba”, que, “não percebendo o sentido dos versos anteriores, procurou esclarecê-lo num outro verso, de que resultou uma trapalhada ininteligível” (Lapa, 1970, p. 612); e assim Lapa regulariza o número de versos por estrofes;
- Emenda a terminação do primeiro verso da segunda estrofe, perfeitamente inteligível (E muito vos oi oje mal sen / dizer), para “E muito vos oi eu oje [en] mal son / dizer”; e assim o editor altera a rima do primeiro verso, começando a ajustar o esquema rimático da segunda estrofe;
- Emenda a terminação do terceiro verso da terceira estrofe, também perfeitamente inteligível (e dix’eu log’enton), para “e dix’eu log’ a eito”, concluindo as emendas necessárias à transformação do esquema rimático da segunda estrofe no esquema rimático da primeira estrofe: onde antes tínhamos abcaac, com as emendas de Lapa, passámos a ter abbcca, tal como na estrofe I;
- Regularização do verso mais curto, por meio de integração de palavra a meio: “dizer per vos [atal]: que, a feito”; portanto, sem implicações no esquema rimático;
- Emenda no verso 14, para recuperação do sentido: “e vedes quanto” passa a “e vedes [já] quanto”, com sentido explicado em nota por lapa: “de há uns tempos para cá, ele via alguma coisa de noite” (Lapa, 1970, p. 612).

O objetivo de regularizar o esquema rimático, obtendo uma cantiga com três estrofes que respondessem todas ao esquema rimático da primeira estrofe foi plenamente obtido com as emendas de Lapa. A interpretação do texto não deixa,

no entanto, de enfrentar dificuldades, e Lapa (1970, p. 612) resolve-as dando dele uma leitura vaga e geral: d. Estevan é acusado de ver mal mas ouvir bem. É certo que a interpretação de uma cantiga pertencente a um conjunto satírico depende (ou pode depender), em boa medida, da interpretação (e cabal esclarecimento) de todo o conjunto satírico. Mas as emendas feitas por Lapa, orientadas pela expectativa de um modelo rimático regular, deturparam, mais do que restauraram, o texto transmitido pelos cancioneiros.

Se abandonarmos a expectativa de que todas as estrofes devam ter exatamente o esquema rimático da primeira estrofe, poderemos aproximar-nos muito mais dos testemunhos, evitando intervenções excessivas (e abusivas) sobre texto que delas não carecem. A saber:

- Podemos admitir que o último verso é uma finda não marcada no antecedente e, portanto, copiada como se fosse um verso da última estrofe; dessa forma, o número de versos por estrofe torna-se regular: três estrofes com seis versos cada, seguidas de uma finda com um verso;
- Observa-se, no esquema rimático das estrofes I e III, uma parte que se repete e uma parte variante (I: **abbcca** | III: **abbacc**); mais: as rimas da parte que se repete são uníssonas: **on cito cito**, e as rimas da parte que varia também, apenas mudam de posição e de peso (**en en on / on en en**);
- Na segunda estrofe, os três primeiros versos apresentam o esquema rimático **abc**; no entanto, a hipometria do segundo verso convida a supor a perda de uma palavra, sendo o fim do verso mais propício a essa perda<sup>8</sup>. Se a palavra perdida terminasse em “on”, também nesta estrofe teríamos um esquema rimático com as mesmas características do esquema rimático das estrofes II e III, ou seja, primeira parte que se repete e segunda variante: **abbaab**; neste caso, sempre com as mesmas duas realizações de rima: **en on**;
- A palavra em posição de rima, com uma sílaba, terminada em “on” e melhor candidata a ter sofrido eliminação durante a transmissão é certamente “non” (talvez “nō”), o que, de resto, terá acontecido também na cópia do verso 13 da cantiga de d. Dinis – *En grave dia, senhor, que vos oi* (B572; V176), já que também ali falta essa palavra, em posição de rima, como resulta da sintaxe e do sentido (– Des que vos vi e vos oi falar,

<sup>8</sup> Todos os editores dessa cantiga propuseram integrações neste verso, mas a meio do verso. Lapa (1970, p. 612) propôs: “dizer por vós [atal]: que, a feito”, (proposta reproduzida na plataforma CMGP) e Lorenzo Gradín e S. Marcenaro (2010, p. 248-255) propuseram: “dizer por vós [aqui]: que, a feito”.

[non] / vi prazer, senhor, nen dormi nen folguei (Ferreiro *et al.* [2018-], p. 590).

O padrão rimático com parte repetida e parte variante que reconhecemos na cantiga de Roi Queimado não é maioritário, mas não é caso único. Encontramo-lo numa cantiga de Joam Garcia de Guilhade (70,14: I: abablaa, II: ababbbb, III: ababccc); Roi Martins do Casal (145,7: I,III: ablb II: ablab); Juião Bolseiro (85,19: I: aablab; II, III: aablc); Diego Pezelho (28,1: I: aablab; II,IV: aablc)<sup>9</sup>.

A edição permite também uma interpretação mais coerente com o conjunto satírico a que a cantiga pertence, na medida em que nela vemos “d. Estevan”, ou seja, o arcebispo Joam Viegas de Portocarreiro, a ser criticado pela estupidez, pela incapacidade argumentativa e pela inabilidade no jogo social, características impróprias de figuras obrigadas a frequentar a corte e os círculos do poder.

Ainda um exemplo diferente (e mais recente) do mal de editar com expetativas envolve o romance do escritor português oitocentista Camilo Castelo Branco, publicado pela primeira vez em folhetins no jornal *Aurora do Lima*, entre janeiro de 1858 e setembro do mesmo ano. Depois dos folhetins, o *Carlota Ângela* foi publicado segunda vez em volume, impresso na mesma tipografia do *Aurora do Lima*, também em 1858 provavelmente no último trimestre. Já em 1860, o romance foi de novo publicado pelo editor Cruz Coutinho e, pela quarta vez, em 1875, pelo mesmo editor. As quatro edições em vida do autor são reveladoras do sucesso da obra e também do próprio Camilo Castelo Branco.

Considerando que, em 1875, o escritor se encontrava vivo e em plena atividade, as edições posteriores à morte do autor, mesmo as mais recentes (Castelo Branco, 1967; Castelo Branco, 2017), procederam na expectativa de que Camilo Castelo Branco teria acompanhado e, portanto, revisto a última edição do romance. Havendo variantes entre todas as edições publicadas em vida do escritor, os editores atribuíram maior autoridade à última edição saída em vida de Camilo Castelo Branco, precisamente no pressuposto de que as variantes substantivas dessa edição (assim como as variantes substantivas de todas) a ele se deveriam e corresponderiam à sua última vontade para o texto do romance. Ou seja, nenhum editor hesitou em adotar a edição de 1875, a última publicada em vida do autor, como testemunho-base.

No entanto, feita a história das circunstâncias da publicação do *Carlota Ângela* (Correia; Pimenta, 2023), comprovou-se que a quarta e a terceira edições

<sup>9</sup> Dados recolhidos em Tavani (1967).

foram publicadas pelo editor Cruz Coutinho em momento em que esse editor e Camilo Castelo Branco se encontravam de relações cortadas. A publicação terá, portanto, sido possibilitada pela venda da propriedade do romance, primeiro aos editores do *Aurora do Lima*, que a terão depois vendido a Cruz Coutinho, conferindo-lhe assim o direito de publicar o romance sem nenhuma intervenção de Camilo.

A análise da correspondência entre Camilo e o primeiro editor, bem como a análise das próprias variantes também permitiu concluir que o escritor não acompanhou a segunda edição, nem sequer reviu provas da primeira edição em folhetins. Camilo limitou-se, no caso desse romance, a enviar o manuscrito, bastante emendado, para a tipografia do Aurora do Lima, em partes, à medida que os folhetins iam sendo publicados, ao longo de quase um ano. Nunca chegou sequer a fazer uma revisão de conjunto do romance, e há diversos indícios desse facto, nomeadamente inconsistências e outras falhas. As variantes substantivas entre as edições devem-se, portanto, à intervenção de revisores e editores, que procuraram, em boa medida, sanar a falta de afinação final do autor.

Contra as expetativas dos editores, que aceitaram como camilianas lições espúrias, a edição mais autorizada das quatro publicadas em vida do autor é, no caso do *Carlota Ângela*, não a última, mas a primeira, feita a partir do perdido manuscrito.

Apesar desses três exemplos, em que as expetativas de vários editores determinaram escolhas desacertadas, momentos há em que a expetativa pode ter efeitos benéficos em sede de edição.

A cantiga anónima<sup>10</sup> *Des'oje mais me quer'eu* foi transmitida exclusivamente pelo Cancioneiro da Ajuda. As edições críticas dessa cantiga, disponíveis atualmente, concordam no essencial, o que se justifica pelo facto de o testemunho único não apresentar grandes dificuldades, nem de leitura nem de interpretação.

No verso 12, no entanto, um editor experiente em lírica galego-portuguesa, isto é, um leitor com razoável memória do *corpus* lírico galego-português poderá tropeçar numa expetativa linguística, que ali resulta frustrada. Usarei a edição de Ferreiro *et al.* ([2018-], p. 436), embora nenhuma das edições críticas posteriores à de Carolina Michaëlis (1990, p. 534-535) difira significativamente dessa (negrito nosso):

<sup>10</sup> Resende de Oliveira (1994, p. 63) fundamenta a identificação, já proposta por Harold Livermoore, entre o anónimo autor dessa cantiga e o trovador Vasco Peres Pardal. Graña (2007, p. 397-402) procura reforçar a defesa dessa proposta apontando afinidades retórico-estilísticas entre as cantigas anónimas e as de Vasco Peres Pardal, que, no entanto, não seria difícil encontrar também entre ambos e outros autores.



Des oje-mais me quer'eu, mia sen[n]or,  
 quitar de vos mia fazenda dizer,  
 per bõa fe, se o poder fazer,  
 pois vejo que avedes gran sabor  
 que vos non diga quanto mal me ven  
 por vós; pero non poderei per ren  
 sofrer a coita en que me ten Amor

por vós, mia sennor, ca muit'á, de pran,  
 que vos eu dixे toda mia razon  
 e quanto mal sofri á gran sazón,  
 e qual pavor de mort'e quant'afan,  
**por vós, e nunca fezeistes por mí**  
 ren; mais non poss'eu sofrer des aqui  
 quantas coitas meus cuidados me dan

por vós, mia sennor, que sempr'amarei,  
 mentr'eu for vivo, máis ca min nen al:  
 perdi o sén e sofri muito mal,  
 e, pois vos praz, oje-mais sofrerei  
 de vos non dizer ren, pois prol non mi á  
 que vo-lo diga; pero ben sei ja  
 que desta coita morte prenderei

por vós, [mia] sennor, que servi, muit'á:  
 prenderei morte, pois que Deus non á  
 doo de min, nen vós, que sempr'amei.

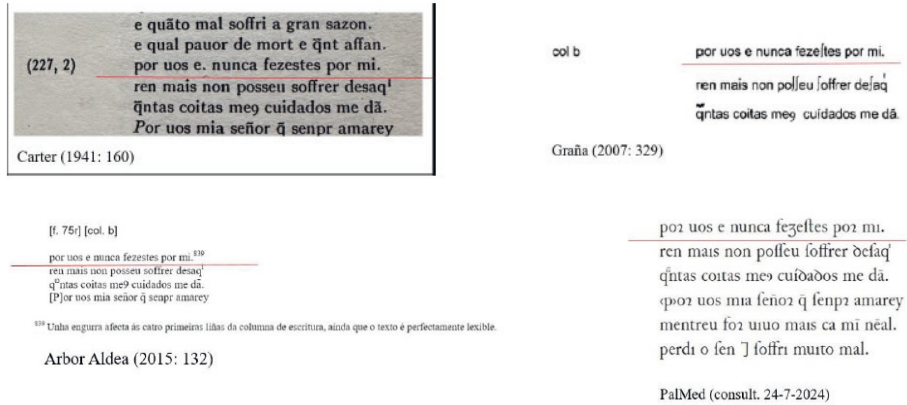
A expectativa que um editor experiente pode ter é que, no verso 12, se siga a “por vós” a forma verbal “ei”, que ali faz falta<sup>11</sup> mas não se encontra: eu já vos disse há muito tempo [...] toda a ânsia que por vós [tenho] (muit'a, de pran, que vos eu dixе [...] quant'afan, por vós [ei]).

Esta expectativa, frustrada em todas as edições críticas disponíveis (Vasconcelos 1990, p. 534-535: “por vos; e nunca fezeistes por mi”; Graña, 2007, p. 331: “por

<sup>11</sup> Precisamente, em Ferreiro *et al.* ([2018-], p. 436), na paráfrase ao texto foi acrescentada entre parênteses a palavra “(teño)”, o que dá conta da mesma expectativa, embora sem consequências nem na edição nem na anotação.

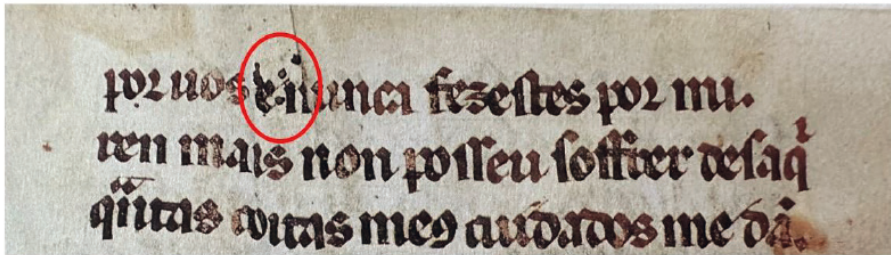
vós, e nunca fezestes por mi<sup>12</sup>”; Ferreiro *et al.*, [2018-], p. 436: “por vós, e nunca fezestes por mi<sup>12</sup>”), é também frustrada em todas as edições paleográficas disponíveis, onde não encontramos vestígio, nem da forma verbal nem de nenhuma perturbação, que pudesse indicar uma transmissão defeituosa:

## FIGURA 1 – EDIÇÕES PALEOGRÁFICAS



Porém, o regresso ao manuscrito para observação do lugar, em busca de algum sinal revelador de uma eventual perturbação que pudesse dar explicação às expetativas frustradas, permite enfim ver o que antes não fora visto, apesar de há séculos lá estar.

## FIGURA 2 – VERSO NO CANCIONEIRO DA AJUDA



Cancioneiro da Ajuda, fl. 75rB, l.1

<sup>12</sup> É também substancialmente este o verso que encontramos na plataforma CMGP, consultada em julho de 2024, assim como no caderno de "exercícios ecódóticos" (III) de Rios Milhã. Disponível *on-line*: [https://www.academia.edu/37014591/L%C3%ADrica\\_trovadoresca\\_em\\_I%C3%ADngua\\_portuguesa\\_Exerc%C3%ADcios\\_ecd%C3%B3ticos\\_3\\_](https://www.academia.edu/37014591/L%C3%ADrica_trovadoresca_em_I%C3%ADngua_portuguesa_Exerc%C3%ADcios_ecd%C3%B3ticos_3_)

Na verdade, observa-se na linha 1 da coluna B do fólíio 75r, logo a seguir à letra “e”, que todos os editores leram como uma conjunção copulativa, uma sequência de três pontos que evoluem verticalmente para a margem superior inclinando-se para a direita. Paralelamente, à esquerda e sobre o “e” foi desenhado um “i”, perfeitamente legível. Depois de identificada, a indicação de correção é bastante clara: sem espaço para desenhar um “i” à direita do “e”, o copista marcou com três pontinhos o lugar da emenda e lançou-a à esquerda da letra. Sendo bastante vistosa, a emenda não foi vista, nem transcrita nem comentada; confesso que nem eu a teria visto, se não tivesse a expectativa de encontrar naquele lugar a forma verbal “ei” e não tivesse procurado vestígios dela no manuscrito. Nesse caso, foram portanto benéficas as expectativas da editora, contribuindo para melhorar a edição de um verso, com pleno apoio no testemunho que o transmite: “por vós ei. Nunca fizestes por mi”.

As expectativas durante o trabalho de edição crítica emergem da experiência dos editores e são inevitáveis; na verdade, são mesmo especialmente importantes na fase do método científico que constitui o levantamento de hipóteses. Apesar do título deste artigo, diante de exemplos contraditórios, é forçoso concluirmos que as expectativas dos editores não são, em si ou só por si, nem um mal nem um bem, provindo o mal ou o bem das ações que os editores decidam fundar nelas. A confiança excessiva em expectativas, que dispense os testes da fase de prova, obrigatória no método científico, torná-las-ão mais provavelmente num mal. O acolhimento das expectativas sob escrutínio atento, até que provem o seu valor, poderá revelá-las um benefício. Mas também os fundamentos da expectativa não são indiferentes. Haverá mais probabilidade (embora não necessariamente) de resultados positivos nas expectativas que se fundamentem no conhecimento do mesmo *corpus* em que o editor está a trabalhar, do que em práticas usuais noutros *corpora*. Em ambos os casos, exige-se total consciência de que uma expectativa é um pressuposto e, nesta medida, será conveniente tratá-la como hipótese, não como facto. Teste-se e comprove-se, antes de acolher.

## REFERÊNCIAS

- ARBOR ALDEA, Mariña. *Cancioneiro da ajuda*. Transcripción e notas. Washington DC: Virtual Center for the Study of Galician-Portuguese Lyric, 2015.
- BÍBLIA SAGRADA. Tradução interconfessional do hebraico, do aramaico e do grego em português corrente. Trad. de António Augusto Tavares *et al.* Lisboa: Difusora Bíblica, 1993.

BRAGA, Teófilo. *Cancioneiro portuguez da vaticana*. Edição crítica restituída sobre o texto diplomático de Halle, acompanhada de um glossário e de uma introdução sobre os trovadores e cancioneiros portugueses. Lisboa: Imprensa Nacional, 1878.

CANCIONEIRO da ajuda. Edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda. Apresentação, estudos e índices. Lisboa: Távola Redonda, 1994.

CANCIONEIRO português da biblioteca vaticana. Centro de Estudos Filológicos. Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1973.

CARTER, Henry H. *Cancioneiro da ajuda*. A diplomatic edition. London: Oxford University Press, 1941.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Carlota Ângela*. Fixação de texto por Teresa Amado. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1967.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Carlota Ângela. O retrato de Ricardina*. Fixação de texto por Sérgio Guimarães de Sousa e João Paulo Braga. Lisboa: Glaciár, 2017.

CINTRA, Luís Filipe Lindley. *Crónica geral de Espanha de 1344*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984. v. 3.

CMGP - CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS. Coord. de Graça Videira Lopes *et al.* Lisboa: Instituto de Estudos Medievais. Disponível em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt>. Acesso em: jul. 2024.

CORREIA, Ângela. *Ama*. A importância de um nome no conhecimento sobre os trovadores medievais galego-portugueses. Lisboa: Bibliotróica Portuguesa, 2017.

CORREIA, Ângela. *O outro nome de “Don Estevan”*. Oito sátiras trovadorescas relacionadas com Sancho II de Portugal. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2021.

CORREIA, Ângela; PIMENTA, Carlota. “Nota editorial” *Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2023.

FERREIRO, Manuel; ARBOR ALDEA, Mariña; ARIAS FREIXEDO, Bieito; EIRÍN, Leticia (Ed.). *Universo cantigas*. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa. Coruña: Universidade da Coruña, [2018-]. Disponível em: <http://universocantigas.gal>. Acesso em: 2024.

GRÑA, Dulce Maria Fernández. *Edición crítica e estudo dos textos anónimos da lírica profana medieval galego-portuguesa*. 2007. Tese (Doutorado) - Universidade da Coruña, Corunã, 2007.

HEIST, William W. *The fifteen signs before doomsday*. Michigan: Michigan State College Press, 1952.

LAPA, M. Rodrigues. *Cantigas d’Escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. 2. ed. Vigo: Galaxia, 1970.

LORENZO GRADÍN, Pilar; MARCENARO, Simone. *Il canzoniere del trovatore Roi Queimado*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2010.

MACHADO, Elza Pacheco; MACHADO, José Pedro. *Cancioneiro da Biblioteca Nacional antygo Colocci-Brancuti*. Lisboa: Revista de Portugal, 1940-1964. 8 vols.

MCGANN, Jerome. *A critique of modern textual criticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

MONACI, Ernesto. *Il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*. Halle: Max Niemeyer, 1875.

NUNES, José Joaquim. *Crestomatia arcaica*. Excertos da literatura portuguesa desde o que mais antigo se conhece até ao século XVI acompanhados de introdução gramatical, notas e glossário. 5. ed. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1959.

OLIVEIRA, António Resende. *Depois do espectáculo trovadoresco*. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV. Lisboa, Colibri, 1994.

PALMED – base de datos paleográfica da lírica galego-portuguesa [base de dados *on-line*]. Versão 2.1.1. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Santiago de Compostela. Disponível em: <http://www.cirp.gal/palmed>. Acesso em: jul. 2024.

TAVANI, Giuseppe. *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis. Quindecim signa ante iudicium. *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, [s. l.], v. XLVI, p. 35-43, 1870.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Cancioneiro da ajuda*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990. 2 vols. Reimpressão da edição de Halle, 1904.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Glosas marginais ao cancioneiro medieval português*. Trad. Yara Fratescchi Vieira et al. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2004.

WEST, Martin L. *Textual criticism and editorial technique*. Stuttgart: Teubner, 1973.

## ***Que farei com este livro? Os editores e as correções aos Lusíadas***

Sheila Hue

O título deste artigo é tomado de empréstimo da peça de teatro de José Saramago “Que farei com este livro?”, de 1980, que trata das questões sociais circundantes à publicação da primeira edição de *Os Lusíadas*. Nela temos personagens como o humanista e cronista Damião de Góis, o amigo de Camões e também escritor Diogo do Couto, o revisor do Santo Ofício da Inquisição frei Bartolomeu Ferreira, os confessores do rei, a dama da corte dona Catarina de Ataíde, que atuam em cenas quase sempre pequenas e em diálogos de falas concisas. Chegando da Índia com seu então desconhecido poema épico, Camões tenta publicá-lo, enfrentando uma série de obstáculos, a ponto de se perguntar, ao final da peça: “Que farei com este livro?”

Havia muitas coisas complicadas naquele poema épico no entender do Santo Ofício da Inquisição, coisas que jamais tinham sido vistas em letras de forma nas tipografias portuguesas. Algumas delas seriam atenuadas ou censuradas na segunda edição de *Os Lusíadas*, em 1584. Estas censuras caíam sobre trechos do episódio da Ilha dos Amores e sobre o uso pouco piedoso que Camões faz no poema das palavras *deus* e *deusa*, ou de seus plurais, emprego considerado inadequado por aqueles que diziam aos leitores “que todos os deuses dos gentios são demônios”, como escreve frei Bartolomeu Ferreira na licença para a publicação de *Os Lusíadas* em 1572, a primeira edição do poema. Havia questões profundas de interpretação que mudavam radicalmente o entendimento da obra, como por exemplo a sugerida leitura metafórica do episódio da “ilha namorada”, feita pelos comentaristas da segunda edição do poema, em que os mergulhos eróticos das ninfas nuas nas águas deveriam ser lidos como a representação das águas correntes do ribeiro.

De qualquer forma, ao ser publicado o poema passou a estar sob o escrutínio dos leitores. Uma das formas de controle sobre a leitura eram os paratextos dos livros, que visavam guiar o leitor e estabelecer uma interpretação global da obra, uma chave de leitura, por meio de textos posicionados nas primeiras páginas dos livros, a modo de introdução. Os paratextos dessa época trazem alvarás régios, licenças da Inquisição, prólogos aos leitores, epístolas dedicatórias e poemas laudatórios, sempre eficazes em produzir uma interpretação global da obra e encaminhar para uma leitura unívoca. No entanto, mesmo com a ação controladora

dos paratextos, os leitores eram capazes de fazer a sua leitura privada, particular, como demonstram as anotações marginais manuscritas que antigos donos dos exemplares da edição *princeps* deixaram em suas páginas. Mas ao contrário desses leitores privilegiados, que deixaram seus comentários e associações de ideias nas folhas de seus exemplares, rabiscando à mão, livremente, sem censura, os editores atuaram de forma bem diversa e mais conservadora. Parece haver uma marcha concertada, uns seguindo os outros, reproduzindo determinadas opções editoriais e interpretações consagradas ao longo dos anos, com poucas exceções. Os que saem da tradição editorial são quase sempre rechaçados pelos seus pares, como aconteceu com o Morgado de Mateus e sua renovadora edição do início do século XIX, depois paulatinamente absorvida, com “correções”. De forma que, quase sempre, há um tom dominante, uma leitura que se ancora na tradição, controlando a interpretação do poema e também o seu texto.

A esse respeito fala Damião de Góis, no primeiro quadro do segundo ato da peça de Saramago, quando a publicação de *Os Lusíadas* dependerá de uma leitura benévola por parte das instâncias censórias, que não leve em consideração a exuberância erótica do mundo greco-latino nos verdadeiros quadros vivos pintados pela poesia camoniana. A Vênus das virgíneas tetas como limões, do roxo lírio, as ninfas retratadas com imagens botânicas, e muitas outras cenas vivas protagonizadas pelos “deuses gentios” precisariam ser lidas como uma representação erudita, como uma “ficção dos Deuses dos gentios [...] como isto é Poesia e fingimento”<sup>1</sup>, nas palavras de frei Bartolomeu Ferreira na benévola licença de aprovação para a impressão do poema épico (ele mesmo assinará a licença para a segunda edição, censurada).

Damião de Góis pondera sobre as duas facções políticas atuantes naquele momento, que poderiam auxiliar ou atrapalhar a publicação do livro.

**DAMIÃO DE GÓIS:** A diferença estará nos olhos que o lerem. A parte que ficar vencedora fará que seja o livro lido com os olhos que mais lhe convierem (Saramago, 1980, p. 54-55).

A observação vale tanto para uma interpretação global do poema, por parte de intérpretes e leitores, quanto para o trabalho editorial daqueles que seriam responsáveis pela elaboração das sucessivas edições de *Os Lusíadas*. Gerações de

<sup>1</sup> Licença da Inquisição: *Os Lusíadas* (1572). Disponível em: <https://purl.pt/1>. Acesso em: 27 jan. 2024.

editores foram ao longo do tempo introduzindo alterações, substituindo palavras, reproduzindo correções antigas, normatizando o texto, uniformizando a grafia e o vocabulário, de forma que o resultado, o texto que se lê em alguns trechos não é exatamente fiel aos efeitos poéticos, sonoros, ou à produtividade semântica dos versos da edição *princeps*.

Muitas das alterações efetuadas pelos editores, geralmente qualificadas como “correções”, são decorrentes de uma chave de leitura do poema, que roda azeitadamente numa fechadura moldada por três principais mãos: Igreja Católica, nacionalismo português, e vontade uniformizadora e normativa dos editores.

A partir do século XIX um dos principais motores das mudanças perpetradas no texto original foram as edições escolares, numa época em que *Os Lusíadas* passou a ser usado massivamente na escola, tornando-se por vezes uma obra base em que se poderia estudar diversas matérias, como geografia, gramática, retórica, análise sintática, história, oratória<sup>2</sup>. Já na segunda edição do poema, em 1584, conhecida como *dos piscos*, comentada em tom marcadamente didático<sup>3</sup>, podemos observar tal intenção: seus exemplares trazem nas primeiras páginas uma tábua alfabética de “todas as cousas que o autor tocou nesse livro e sobre a qual se fez anotação” e a correspondente página, de forma a que o professor ou o aluno pudessem localizar rapidamente *astrolábio*, *Ásia*, *austro*, *Argonautas*, nas folhas do livro e usá-lo como já foram usadas as enciclopédias no século passado<sup>4</sup>. Nessa segunda edição, além disso, foram executadas vastas alterações no texto da *princeps*, sempre com intenção moralizadora e de acordo com as diretrizes da “santa fé”, como diziam as licenças de publicação. A edição *dos piscos* é um exemplo isolado em sua época. Será no século XIX que os exemplares de edições voltadas para a escola vão ser impressos aos milhares. No Brasil, um exemplo são as publicadas pela tipografia Laemmert<sup>5</sup>, no Rio de Janeiro, algumas belamente

<sup>2</sup> Cf. Hue (2015, p. 185-194).

<sup>3</sup> O título indica o trabalho de comentadores anônimos: *Os Lusíadas de Luís de Camões. Agora de novo impresso. Com anotações de diversos autores* [negrito nosso]. Na portada está estampada a marca do impressor Manuel de Lira: Orfeu tocando seu instrumento. *Os Lusíadas/de Luis de Camões*. Lisboa: Manoel de Lyra, 1584. Disponível em: <https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/idurl/1/14680>. Acesso em: 27 jan. 2024

<sup>4</sup> Conferir a ilustração da tábua de matérias.

<sup>5</sup> Cf. *Os Lusíadas poema épico de Luiz De Camões. Nova edição para uso das escolas feita debaixo das vistas da mais accurada crítica em presença das duas Edições primordiais e das posteriores de maior crédito e reputação*. Rio de Janeiro: Casa dos Editores Eduardo & Henrique Laemmert, 1868. Até onde pude entender, ainda não se sabe quem foi o editor responsável pelo estabelecimento do texto dessa edição, que comparou dois exemplares da *princeps* com as edições contemporâneas mais respeitadas.



ilustradas<sup>6</sup>, eventualmente com cores, em bom papel e excelente qualidade gráfica e tipográfica. As edições de *Os Lusíadas* feitas pelos irmãos Henrique e Eduardo Laemmert, sempre com alta qualidade gráfica, seguiram o texto das principais edições da época<sup>7</sup>.

Uma das mais curiosas edições escolares produzidas no Brasil, censuradas e emendadas, foi a preparada, impressa e distribuída pelo barão de Macaúbas, o empreendedor da área educacional Abílio César Borges, proprietário de escolas e editor de livros didáticos de grande alcance nacional. O título não deixa dúvidas sobre o tipo do trabalho editorial a que o texto do poema foi submetido:

Os Lusíadas,  
poema épico de Luiz de Camões,  
edição publicada por Abilio Cesar Borges, para uso das escolas brasileiras;  
**na qual se acham supressas todas as estancias que não devem ser lidas  
pelos meninos**<sup>8</sup>



O que faz a edição do barão de Macaúbas se destacar em sua época é uma inovação: além da supressão de estâncias inteiras, comum a outras edições, apresenta pontilhados no lugar dos versos para indicar as estrofes eliminadas. Tal expediente gráfico pelo menos tinha a virtude de indicar que algo tinha sido retirado dali, ao contrário dos demais editores que simplesmente retiravam as estrofes sem o menor aviso ao leitor. De todo o modo, na edição escolar de Abílio César Borges se observa a vontade censória, movida pelo ímpeto moralizador do educador de meninos. As vítimas eram quase sempre as ninfas da Ilha dos Amores e outras passagens consideradas indecentes. O texto do poema invariavelmente seguia uma das edições oitocentistas respeitadas, como a do Morgado de Matheus, a de Francisco Freire de Carvalho, e a de Barreto Feio e José Gomes Monteiro, que já traziam algumas tradicionais alterações do texto, muitas vezes introduzidas ainda no século XVI.

<sup>6</sup> Ver a edição de 1856, da tipografia Laemmert: *Os Lusíadas, poema épico. Nova edicao seguida de annotacoes criticas, historicas e mythologicas, com estampas*.

<sup>7</sup> As edições Laemmert seguiram o texto das edições do Morgado de Matheus, de Francisco Freire de Carvalho, e a de Barreto Feio e José Gomes Monteiro, mas com alterações.

<sup>8</sup> Grifos meus. *Os Lusíadas*, edição publicada por Abilio Cesar Borges. Bruxellas: Typographia e lithographia E. Guyot, (rua Pacheco, 12), 1879.

FIGURA 1. TÁBUA DE MATÉRIAS NAS PRIMEIRAS PÁGINAS DA EDIÇÃO DOS PISCOS

																																			
<p>SEGVE SE A TÁVOA DA PELLA OR- dem A, b, c, de todas as cousas que o autor tocou neste liuro, sobre que se fez annotação.</p>																																			
	<table> <tr> <td>Phrica, &amp; Asia.</td> <td>Fol. 2</td> </tr> <tr> <td>Alexandro Magno.</td> <td>2</td> </tr> <tr> <td>Aurora, que he.</td> <td>7</td> </tr> <tr> <td>Aphonso de Alboquer- que.</td> <td>7</td> </tr> <tr> <td>Argonautas, que sam.</td> <td>9</td> </tr> <tr> <td>Arcturo, que cousa he.</td> <td>10</td> </tr> <tr> <td>Austro, qual he.</td> <td>11</td> </tr> <tr> <td>Afsyria, Região de Asia menor.</td> <td>12</td> </tr> <tr> <td>Africo, vento.</td> <td>12</td> </tr> <tr> <td>Apollo quem foy.</td> <td>16</td> </tr> <tr> <td>Arabia Região.</td> <td>19</td> </tr> <tr> <td>Antartico, 4. circulo do ceo.</td> <td>20</td> </tr> <tr> <td>Acheronte, alagoa.</td> <td>20</td> </tr> <tr> <td>Aurora, donde se diriuu</td> <td>22</td> </tr> <tr> <td>Asia terceira parte do mundo.</td> <td>22</td> </tr> <tr> <td>A India, sua descripçam.</td> <td>24</td> </tr> <tr> <td>Amphi-</td> <td></td> </tr> </table>	Phrica, & Asia.	Fol. 2	Alexandro Magno.	2	Aurora, que he.	7	Aphonso de Alboquer- que.	7	Argonautas, que sam.	9	Arcturo, que cousa he.	10	Austro, qual he.	11	Afsyria, Região de Asia menor.	12	Africo, vento.	12	Apollo quem foy.	16	Arabia Região.	19	Antartico, 4. circulo do ceo.	20	Acheronte, alagoa.	20	Aurora, donde se diriuu	22	Asia terceira parte do mundo.	22	A India, sua descripçam.	24	Amphi-	
Phrica, & Asia.	Fol. 2																																		
Alexandro Magno.	2																																		
Aurora, que he.	7																																		
Aphonso de Alboquer- que.	7																																		
Argonautas, que sam.	9																																		
Arcturo, que cousa he.	10																																		
Austro, qual he.	11																																		
Afsyria, Região de Asia menor.	12																																		
Africo, vento.	12																																		
Apollo quem foy.	16																																		
Arabia Região.	19																																		
Antartico, 4. circulo do ceo.	20																																		
Acheronte, alagoa.	20																																		
Aurora, donde se diriuu	22																																		
Asia terceira parte do mundo.	22																																		
A India, sua descripçam.	24																																		
Amphi-																																			

Fonte: *Os Lusíadas*, na tipografia de Manuel de Lira (1584).

FIGURA 2. *Os Lusíadas*, EDIÇÃO ESCOLAR DO BARÃO DE MACAÚBAS (1879)

254

## OS LUSIADAS

## LXX

Sigamos estas deosas, e vejamos,  
Se phantasticas são, se verdadeiras.  
Isto dito, velozes mais que gamos,  
Se lançam a correr pelas ribeiras.  
Fugindo as nymphas vão por entre os ramos;  
Mas mais industriosas, que ligeiras,  
Pouco e pouco sorrindo, e gritos dando,  
Se deixam ir dos galgos alcançando.

A 10x10 grid of dots on a white background, intended for graphing the function  $y = \sin(x)$  for  $0 \leq x \leq 2\pi$ .

## LXXXV

Huma dellas maior, a quem se humilha  
 Todo o coro das nymphas, e obedece,  
 Que dizem ser de Cælo e Vesta filha,  
 O que no gesto bello se parece,  
 Enchendo a terra, e o mar de maravilha,  
 O Capitão illustre, que o merece,  
 Recebe alli com pompa honesta e regia,  
 Mostrando-se senhora grande e egreja ;

O uso extensivo em escolas e sala de aula, o lugar central que o poema ocupa na língua portuguesa, na literatura lusófona, e na identidade nacional, provocaram a normatização acentuada do texto original camoniano da edição *princeps*, a impressa em 1572, marcado por uma ampla variação gráfica das palavras, por um uso peculiar das maiúsculas, pela inventividade sintática e por uma liberdade com a língua distante das normativas que futuramente se escreveriam. A normatização do texto efetuada pelos editores muitas vezes acaba por incorrer em hiper-correções, que deturpam, esmaecem ou apagam o quadro pintado com palavras, como um restauro excessivamente intervencionista de uma pintura. Alterar uma cor, que pode ter significados simbólicos, rasurar uma sombra, esconder figuras ao fundo, alterar o ponto de entrada da luz são gestos, com intenções corretoras e normativas, que domam os aspectos, digamos assim, selvagens do texto impresso em 1572, provavelmente com a presença do autor na tipografia.

Aqui trataremos de três vertentes das alterações habitualmente feitas pelos editores no texto de 1572. Em primeiro plano se destacam as correções de cunho político e ideológico, sendo o poema, como sabemos, veículo desde sempre de nacionalismo além de símbolo de uma nação. Em segundo lugar, invertendo o paradigma Fé e Império, veremos as alterações efetuadas sob a ação censória da Inquisição e das emanações moralizadoras que daí evoluíram. E em terceiro lugar, traremos para a discussão algumas hipercorreções sofridas pelo texto, causadas pela atuação normatizadora dos editores.

#### I.

Um bom exemplo das correções, ou alterações, movidas por questões ideológicas e políticas são os versos em que a palavra *império*, presente na edição *princeps* é substituída pela palavra *empório*.

Vejamos no canto X, a estância 123, verso 6:

Malaca por **Empério** enobrecido.

A alteração feita ao texto da *princeps* é a substituição da palavra império por empório, gesto editorial que fará parte de uma tradição, isto é, será reproduzido por praticamente todos os editores a seguir. Assim, na maior parte das edições de *Os Lusíadas* lemos:

Malaca por **empório** enobrecido

Vejamos o que está acontecendo na trama de *Os Lusíadas*, nesse passo do canto X. *Thetis*, em um discurso profético, no canto da ninfa, no ponto culminante da aventura de Vasco da Gama, este já inclusive divinizado ao se casar com a deusa, fala aos portugueses ali reunidos – e aos leitores do poema –, descreve os lugares onde estes farão grandes coisas, lugares que serão transformados pela ação dos lusitanos:

Olha Tavay, onde começa  
De Sião largo o **império** tão comprido,  
Tessanari, Quedá, que é só cabeça  
Das que Pimenta ali tem produzido:  
Mais avante fareis que conheça  
Malaca, por **Empério** enobrecido,  
Onde toda a província do mar grande,  
Suas mercadorias ricas mande<sup>9</sup>.

Com a ação dos portugueses, diz Tétis, Malaca se transformará um verdadeiro império, rica, poderosa. Em outras palavras, os portugueses farão com que Malaca seja conhecida como um *Empério* enobrecido, ou seja, rico. Todos no futuro saberão da brilhante importância comercial e econômica de Malaca, disputada por portugueses e espanhóis. Importância esta um presente histórico para o autor do poema, quando Malaca já era o que a ninfa descreve como futuro.

A troca de *Empério* por *empório* é comum em quase todas as edições modernas, como as de Emanuel Paulo Ramos e a de Costa Pimpão. O argumento implícito nessa correção é que Malaca não é um império: Roma, sim, foi um império. Portugal era, na ocasião, um império, que em diferentes momentos históricos foi representado no próprio poema e no emprego ideológico deste, não apenas nas escolas. Nesta substituição de palavras, de *Empério* para *empório*, está subjacente o argumento: a pequena Malaca não era em si mesma um império, não era o centro de uma geopolítica imperial. Portanto, segundo os editores, *Empério* está errado, deve ter sido um descaso ou uma má leitura do impressor, do tipógrafo, do compositor, muito eventualmente do autor, quase sempre eximido pelos editores das falhas que estes encontram no poema. Portanto, seguindo essa linha de

<sup>9</sup> Os grifos são meus, assim como os demais neste artigo. Todas as citações de *Os Lusíadas* serão da primeira edição, Lisboa, Antônio Gonçalves (1572), com consulta a vários exemplares, e principalmente a *Os Lusíadas*, edição fac-similar, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras (1972).

raciocínio, *Empério* é uma gralha, uma má leitura do original que estava na tipografia, um tropeço do compositor. E, portanto, no entender dos editores, deve ser substituída por *empório*, que tudo indica, para eles, ser a palavra original, mal lida e deturpada na tipografia.

Reparemos que há duas ocorrências da palavra *império* na estrofe. Tal repetição também repugna grande parte dos editores, que não gostavam de ver palavras repetidas nas estâncias de *Os Lusíadas*. Entretanto, o emprego poético de palavras iguais ou do mesmo campo lexical é uma prática frequente na poesia. No trecho aqui analisado, trata-se da paronomásia, quando palavras com som semelhante, mas significados diferentes, são postas próximas (na mesma estância, no caso) para provocar um jogo poético-musical com as palavras. Portanto, a presença na mesma estância de *império* e *Empério*, e na mesma posição no verso, iniciando na quinta sílaba do verso e com *pé* na posição da sexta tônica. É um efeito sonoro e semântico buscado, e conseguido. E não um erro, um descuido, uma palavra repetida por um poeta que, segundo os editores, não incorreria no grosseiro erro de estilo ao empregar palavras idênticas na mesma estrofe. Entretanto, ao longo de *Os Lusíadas* encontramos palavras iguais em posição de rima e também respigadas no meio dos versos, como é o caso da estância 123, a dos impérios (*império*/*Empério*), paronomásias, poliptotos e outras figuras com as quais o poeta tinha muita intimidade, mas não os seus futuros editores.

Nessa estância temos duas grafias diferentes, uma palavra inicia com minúscula e a outra com maiúscula, e, além disso, seus significados são diferentes. O que temos aqui nesses versos é uma exploração semântica, sonora e visual com a palavra *império*. É a poesia de Luís de Camões exibindo seus virtuosismos, seus laços com poetas como Horácio e Virgílio, na exploração semântica dos sons e das manifestações gráficas das palavras.

O largo *império* tão comprido de Sião é o longo, extenso domínio, senhorio, de Sião sobre as terras circundantes. *Império* aqui é sinônimo de domínio, senhorio. Enquanto *Empério*, com maiúscula, quatro versos abaixo, é o império conotativo de Malaca, a ilha rica e importante, tão rica, tão luxuosa com suas mercadorias, verdadeiramente imperial. No canto X, estância 44, temos a *Opulenta Malaca nomeada*.

Podemos concluir que, para os editores que fizeram tal alteração do texto original (trocando *Empério* por *empório*), *império* é uma palavra politicamente sensível, que toca em pontos nevrálgicos da identidade nacional e de uma determinada leitura do poema épico camoniano. *Império*, no entendimento dos editores que primeiro fizeram essa alteração e para aqueles que não a desfizeram, é

uma categoria política que pode ser atribuída somente a Portugal, e não a outro lugar, como Malaca. Parece ilógico, para eles, que o poeta qualifique Malaca como império. Daí a facilidade com que alteram o texto da edição *princeps*.

Como vimos, a troca de *Empério* por *empório* altera de diversas formas os versos impressos em 1572, prejudicando as características poéticas da estância, apagando efeitos sonoros, visuais e semânticos, e rasurando a prática, comum em *Os Lusíadas*, da exploração poética de uma mesma palavra em diferentes grafias, produzindo uma série de sugestões sonoras e semânticas.

Não foi difícil para os editores quinhentistas e alguns seiscentistas entenderem que Malaca podia sim ser qualificada como império. Nos comentários presentes nessas edições podemos ler descrições vivas da cidade, que estava presente no cotidiano de muitos lusitanos do período, momento de intenso deslocamento pelos territórios ocupados por portugueses.

As edições do século XVI e as das primeiras décadas do XVII respeitaram o *império* de Malaca, como o comentário de Manuel Correia na edição de 1613 explicita:

Esta cidade é cabeça de todo Reino assi chamado. [...] Tem muito bom porto, e frequentado de todas as nações do mundo, porque de todas as cousas é muito abundante. E para remate de tudo, o que dela se pode dizer, basta o epíteto que tem de ouro, assi por haver muito nela, como por ser fermosíssima, e cheia de todas as cousas boas do mundo<sup>10</sup>.

A primeira vez que a lição *empório* ocorre em *Os Lusíadas* impressos em 1631. Nas primeiras páginas do livro, a licença do revedor da Inquisição, frei Thomas de S. Domingos, “Magister”, indica claramente que seu trabalho censório para aquela edição produziu alterações no texto do poema: “Este Camões **foi revisto** por mim e aprovado **na forma em que está** [...], 15 de fevereiro de 1630”<sup>11</sup>. “Na forma em que está” significa do jeito que agora está, com as alterações indicadas pelo censor. Nesta mesma edição houve ainda outra mão revisora, a de João Franco Barreto, que na epístola ao leitor diz ter emendado o poema com apuro:

<sup>10</sup> Manuel Correa, in *Os Lusíadas*, 1613, fol. 53r. *Os Lusíadas/do grande Luis de Camoens...*; commentados pelo licenciado Manoel Correa, Examinador synodal do Arcebispado de Lisboa...; dedicados ao Doctor D. Rodrigo d’Acunha, Inquisidor Apostolico do Santo Officio de Lisboa per Domingos Fernandez seu livreyro. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1613. Disponível em: <https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/idurl/1/14608>. Acesso em: 27 jan. 2024.

<sup>11</sup> *Os Lusiadas/de Lvys de Camões*. Lisboa: Pedro Crasbeeck impressor delRey, 1631.

[...] tomei por empresa (vendo os vícios com tão corrupto andava [o poema] [...]) assistir à emenda com maior cuidado do que minhas ocupações o permitiram; pelo que me parece que sairá mais apurado do que até agora<sup>12</sup>.

As edições seguintes parecem reproduzir esta última e trazem *empório* de Malaca<sup>13</sup>, o mesmo ocorrendo com a importante edição comentada por Manuel de Faria e Sousa<sup>14</sup> e que será um paradigma para editores posteriores até o século XX, e que inclusive justifica a alteração de *Empério* para *empório*<sup>15</sup>. Portanto, o gesto editorial do revisor da Inquisição frei Thomas de S. Domingos e do segundo revisor, J. F. Barreto, permaneceu na tradição, sendo repetido até o século XXI. De forma que até hoje lemos em diversas edições “Malaca por **empório** enobrecido”.

Há outro trecho bastante conhecido em que a mesma alteração é no canto VI, estrofe 56, verso 8:

No grande **empério** foi parar de Frandes.

Os editores corrigem para:

No grande **empório** foi parar de Flandres.

Nesse trecho de *Os Lusíadas* estamos no contexto de uma viagem. No meio do episódio conhecido como dos Doze de Inglaterra. O Magriço, um dos doze portugueses que se dispõem a ir defender a honra de damas inglesas, resolve ir por terra, viaja, conhece lugares, como os altíssimos perigos dos Pireneus, passa

<sup>12</sup> *Os Lvsíadas/de Lvys de Camões*. Lisboa: Pedro Crasbeeck impressor delRey, 1631. João Franco Barreto ao leitor, fol. 5r.

<sup>13</sup> *Os Lvsíadas/de Lvys de Camões*. Lisboa: Lourenço Crasbeeck impressor delRey, 1633. // *Os Lusíadas/de Luis de Camões*. Lisboa: Paulo Crasbeeck, Impressor & Liureiro das tres Ordens Militares, & a sua custa, 1644. // *Os Lvsíadas/de Lvis de Camões*. Lisboa: Paulo Craesbeeck, Impressor das Ordens Militares, & asua custa, 1651

<sup>14</sup> *Lusiadas/de Luis de Camoens...*; comentadas por Manuel de Faria i Sousa, Cavallero de la Orden de Christo, i de la Casa Real. En Madrid: por Iuan Sanchez, 1639. Vol. 2.

<sup>15</sup> A importante edição com os argumentos de João Franco Barreto também traz *empório*. *Os Lusíadas/de Luis de Camoens; com os Argumentos do L.do. João Franco Barreto; com hum Epitome de sua vida*; dedicadas ao illustrissimo senhor Andre Furtado de Mendoça Deão, & Conego dignissimo da S. Sè de Lisboa, Doutor em a Sagrada Theologia, Deputado da Junta dos Tres Estados do Reyno, &c. Impressas em Lisboa: à custa de Antonio Craesbeeck de Mello, impressor de Sua Alteza, 1663. Disponível em: <https://purl.pt/14104>. Acesso em: 27 jan. 2024.



pela França onde vê cousas grandes e, finalmente, vai parar no grande *empério* de Flandres. E é justamente ali, em Flandres, como diz a estância seguinte, que ele resolve parar. Não passa rapidamente por ali, como pelos outros lugares. Em Flandres “se deteve muitos dias”, “fosse caso ou manha”. Magriço queria viajar, como diz ele, queria “conhecer terras estranhas”. Na descrição de sua viagem, ele se detém ali, onde, como nos diz a estrofe 68, fez “um serviço notável” à condessa de Flandres.

Vejamos as estrofes que nos interessam:

Assi diz e, abraçados os amigos,  
E tomada licença, enfim se parte,  
Passa Lião, Castela, vendo antigos  
Lugares que ganhara o pátrio Marte,  
Navarra cos altíssimos perigos  
Do Perineu que Espanha e Gália parte;  
Vistas enfim de França as cousas grandes,  
No grande **empério** foi parar de Frandes

Ali chegado, ou fosse caso ou manha,  
**Sem passar se deteve muitos dias,**  
Mas dos onze a ilustríssima companha  
Cortam do mar do Norte as ondas frias;  
Chegados de Inglaterra à costa estranha,  
Pera Londres já fazem todos vias,  
Do Duque são com festas agasalhados  
E das damas servidos e amimados (Camões, 1572).

O primeiro a efetuar a alteração de *empério* para *empório*, nesse trecho, é Manuel de Faria e Sousa, que afirma em sua edição comentada que o “título” de Flandres sempre foi de condado, e que o poeta não lhe havia de dar outro, concluído ainda, rapidamente, que o “título de Imperio no tiene que ver” com Flandres, enquanto que o de *empório* lhe é natural<sup>16</sup>. E com esse argumento Faria e Sousa deixou sua marca, influenciando a maior parte das edições até o século XXI, que seguem a sua alteração do original, escrevendo *empório*.

<sup>16</sup> *Lusiadas/de Luis de Camoens, comentadas por Manuel de Faria i Sousa*. Madrid: Iuan Sanchez, 1639. vol. 1, fol. 123.

O argumento empregado aqui pelos editores é o mesmo do passo anterior. Acreditam eles que Flandres não é um império. Entretanto, sabemos da centralidade de Flandres no reinado de Carlos V, a importância política, comercial e cultural que teve naquele período e adiante. Seguindo o mesmo raciocínio de Faria e Sousa, os editores entenderam que não é correto apodar Flandres de *império*. Apoiados nessa suposição, nessas conjecturas, a palavra é substituída por *empório*, mesmo nas edições de Costa Pimpão e Emanuel Paulo Ramos. A importância geopolítica de Flandres é substituída por uma concepção comercial da região, apagando os outros possíveis sentidos figurados de *império*. Gomez de Tapia, um dos tradutores de *Os Lusíadas* para o castelhano em 1580, traduziu *empério* por *estado*, o estado de Flandres. Benito Caldera, outro tradutor contemporâneo, usou *império*, assim como os demais quinhentistas, e também Manuel Correia na sua importante edição de 1613.

Para grande parte dos editores, como vimos, o tipógrafo ou o compositor pode ter lido mal justamente dois versos em que a palavra *império* foi empregada para designar nações ou cidades. Numa atitude redutora, ignorando a amplitude de sentidos do vocábulo. No dicionário Bluteau/Morais de 1789<sup>17</sup> encontramos nos verbetes *império* e *imperioso* um campo semântico que engloba domínio, influência e grandeza no sentido figurado. Vemos mesmo a referência a umas “calças imperiais”, muito elaboradas, que foram proibidas por d. João III nas leis extravagantes do reino. Ao longo das estâncias de *Os Lusíadas*, a palavra *império* é empregada numa ampla exploração de seu campo semântico, algo que o poeta gosta de fazer com as palavras, variando grafias, sonoridades, significados, como podemos observar numa leitura atenta do poema.

Ainda na esfera das correções políticas ao texto da edição *princeps*, temos outro caso curioso, em que ocorre também uma substituição de palavras. É no canto IV, estância 11, onde temos *matadores* trocado por *moradores*, alteração comum a várias edições, inclusive nas de Costa Pimpão, Hernani Cidade, e Emanuel Paulo Ramos.

Também movem da guerra as negras fúrias  
A gente Bizcainha, que carece  
De polidas razões e que as injúrias  
Muito mal dos estranhos compadece;

<sup>17</sup> *Dicionário da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro*. Lisboa: Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789.

A terra de Guipúscua e das Astúrias,  
Que com minas de ferro se enobrece,  
Armou dele os soberbos **matadores**,  
Pera ajudar na guerra a seus senhores (Camões, 1572).

Aqui se faz o elogio dos povos ibéricos, de suas qualidades. Estamos no longo discurso do Gama ao rei de Melinde. É um panegírico da história portuguesa. Nesse trecho a *gente Biscainha* é belicosa, positivamente belicosa, um atributo de valores épicos guerreiros. Os biscainhos “movem da guerra as negras fúrias”. E o ferro que há em suas terras e nas terras das Astúrias armaram as suas próprias gentes, para ajudar seus senhores na guerra. Portanto são eles, como diz a estância, *soberbos matadores*, valentes guerreiros.

Na troca de *matadores* por *moradores*, promovida pela operação editorial de preparação do texto, o elogio bélico, mais do que abrandado ou eliminado, é domesticado. Não mais *matadores*, mas *moradores* pacíficos. Nas edições modernas, como na de Costa Pimpão, usada como modelo por tantas outras que seriam impressas depois, são os *soberbos moradores* de Guipúzcoa e de Astúrias os que defendem seus senhores. É interessante observar que todas as edições quinhentistas portuguesas, assim como as traduções castelhanas de Tapia e de Caldera usaram *matadores*, num momento em que o elogio bélico caía melhor.

A primeira edição a fazer a alteração parece ter sido a de 1644<sup>18</sup>, e as seguintes passam a reproduzir a lição *moradores*. Será apenas no início do século XIX, com o Morgado de Mateus, em sua edição de 1817, que voltaremos a ler o verso como no original: *soberbos matadores*. Mas a lição *soberbos moradores* teve maior adesão e pode ser encontrada mesmo em edições do século XXI.

## 2.

Gostaria agora de observar algumas alterações feitas ao texto original de 1572 com o intuito de corrigir desvios que indicariam opções pouco ortodoxas do ponto de vista da religião católica. É notável o que acontece, ao longo das edições, com as iniciais minúsculas do léxico cristão presentes na primeira edição de *Os Lusíadas*. Ainda hoje, as minúsculas iniciais em palavras do vocabulário cristão que encontramos nas páginas da edição *princeps* causam espécie em leitores do século XXI criados sob intensa doutrinação da Igreja Católica no século XX.

<sup>18</sup> *Os Lusíadas*/de Luis de Camões. Lisboa: Paulo Crasbeeck, Impressor & Liureiro das tres Ordens Militares, & a sua custa, 1644.

Houve nesse aspecto por parte dos editores uma revisão geral. Todas as iniciais minúsculas iniciais do vocabulário católico, que lemos na edição *princeps*, foram substituídas por maiúsculas. O texto passou por uma verdadeira conversão religiosa ortográfica.

O *céu* católico, quase sempre grafado com letra minúscula em 1572, foi corrigido para *Céu* em praticamente todas as edições. O que se escrevia *Céu*, com maiúsculas, na edição *princeps*, era o céu astronômico, cosmográfico, ou aquele onde se movem Júpiter e os deuses “gentios”, maiúscula inicial amplamente rechaçada por editores de todos os séculos. Mesmo o *Céu* onde um vidente do Catual lê presságios, no canto VII, estância 56, em um episódio de “magia” como diz o poema, está grafado C maiúsculo, ao contrário do *céu* católico, como observamos, quase sempre com minúsculas, uma opção gráfica que percorre *Os Lusíadas* do início ao fim.

Na edição *princeps*, temos *virgem pura* (no canto II, estância 11), *sancta providencia* (X, 83), *divina providencia* e *guarda soberana* (II, 31), *intérprete divino* (II, 81), e a *fé* católica eventualmente com inicial minúscula<sup>19</sup>. Praticamente todos os editores alteram o uso das minúsculas iniciais, e o emendam, passando a iniciar essas palavras com letra maiúscula, de forma a tornar o texto mais respeitoso com o léxico católico.

Ainda sobre os usos de maiúsculas e minúsculas iniciais, podemos notar na primeira edição do poema que acidentes geográficos, como ilha ou cabo, estão geralmente em maiúsculas, assim como mercadorias e produtos, como a *Pimenta*. Animais, plantas, minerais também com maiúsculas, assim como o vocabulário náutico: *Piloto*, *Vento*, *Aurora*, *Sol*, *Mar*. Tudo isso tem um sentido, uma visualidade no texto impresso, um significado, uma ênfase. E quase sempre essas maiúsculas são convertidas em minúsculas pelos editores modernos, de acordo com os atuais regramentos da língua.

Na edição *princeps*, Júpiter é *Padre* com P maiúsculo, num passo do canto II, entre as estrofes 33 e 37, um trecho repleto de deuses do Olimpo e maiúsculas muito inquietantes para o editor respeitoso das ortografias católicas. Foram todas convertidas em minúsculas pelos editores. O resultado do trabalho editorial perpetrado pelas edições modernas e nossas contemporâneas, no que toca ao aspecto que estamos tratando, é que o poema, visualmente, fica muito diferente

<sup>19</sup> São os seguintes: fé de Cristo (Camões, 1572, V, 13), fé da madre Igreja (Camões, 1572, X, 40), Padecerá pola fé santa sua (Camões, 1572, X, 93), Quando a fé, que no mundo se publica (Camões, 1572, X, 109), Sabia bem que se com fé formada (Camões, 1572, X, 112), Sem irdes a pregar a santa fé? (Camões, 1572, X, 119).

do original, e mais católico, piedoso. Temos a eliminação das maiúsculas empregadas para os deuses do Olimpo, para os acidentes geográficos, plantas, animais, minerais, mercadorias, vocabulário náutico, etc, todas passando a ser escritas em minúsculas. E temos a introdução das maiúsculas no léxico católico, quando estas inexistem na edição *princeps*, como vimos.

Neste ponto da exposição é proveitoso fazer uma comparação com o poema épico de Jerônimo Corte Real, *Sucesso do segundo cerco de Diu*, impresso em 1574 na mesma tipografia, a de Antônio Gonçalves em Lisboa, que imprimiu *Os Lusíadas* dois anos antes. Há muitas diferenças entre os poemas. Aqui nos convém observar, brevemente, apenas um aspecto: as invocações que os poemas épicos costumam fazer. Em *Os Lusíadas* temos, em um primeiro momento, as Tágides, as ninfas do Tejo, invocadas pelo narrador: “E vós, Tágides minhas”. No poema de Corte Real, o narrador épico pede alento a Deus, que é o agente de tudo, dos sucessos, das cenas, de todas as ações. No fôlio 104 lemos: “Inspirai-me, Senhor, um novo alento”. No poema camoniano, temos invocações a Calíope, as ninfas do Tejo e do Mondego. Vasco da Gama invoca a *divina providência* (II, 31), com iniciais minúsculas, mas é atendido por Vênus, em um passo muito discutido pelos comentadores.

Ao contrário de *Os Lusíadas* de 1572, o poema épico de Corte Real grafa *Fé* sempre com maiúsculas, assim como *Antiguas Scripturas*, *Igreja santíssima Romana*. e são frequentes as seguintes formas tipográficas: C H R I S T O, I E S U, M A R I A. Em maiúsculas também: *Sol*, *Aquário*, *Tauro*, *Leo*, assim como palavras relativas a astronomia, navegação, cosmografia. Apolo é empregado como sinônimo de sol. O léxico do comércio, como *perlas* e *seda*, está preferencialmente em minúsculas.

Comparando com *Os Lusíadas*, portanto, chama atenção o léxico católico majoritariamente em maiúsculas no poema épico de Jerônimo Corte Real, onde aliás é mais abundante. São opções gráficas diferentes, aparentemente tomadas pelos próprios autores, visto que os dois têm seus livros impressos na mesma tipografia, provavelmente por equipes de compositores semelhantes, todos dirigidos por Antônio Gonçalves, e as opções gráficas são opostas no que toca ao emprego das minúsculas e maiúsculas, como vimos observando.

Pondo a questão de outra forma, chama atenção o léxico católico em minúsculas em *Os Lusíadas* comparado ao *Segundo cerco de Diu*, impresso dois anos mais tarde, na mesma tipografia. Também é interessante observar que a primeira *La Araucana*, de Alonso Ercilla, poema épico impresso em 1569, se assemelha a *Os Lusíadas* ao grafar eventualmente *fé*, e *ley* com letra minúscula, para nos atermos a poucos exemplos.

Podemos observar, portanto, que *Os Lusíadas* são muito mais católicos ortograficamente nas edições modernas do que eram quando foram impressos pela primeira vez em 1572. Uma página do poema, por exemplo, na edição de Emanuel Paulo Ramos pode parecer algo muito mais piedoso e convencional, como na estância 31 do canto II (*Divina Providencia /Guarda Soberana*).

## 3.

Para terminar essa breve exploração das alterações efetuadas no texto original da edição de 1572, gostaria de dar alguns poucos exemplos de casos de hipercorreção do poema. No canto III, estância 63, temos a substituição da expressão *de longo* por *de longe*: “Vem sustentar **de longo** a terra e a gente” é geralmente corrigido para “Vem sustentar **de longe** a terra e a gente”. Tal alteração é produto de uma leitura do texto empreendida da forma mais fácil, e não pela *lectio difficilior* (leitura mais difícil) recomendada pela crítica textual. *De longo* parece à primeira vista uma gralha, onde se leria a forma corrente *de longe*. Tal leitura, simplificadora, também advém do desconhecimento da expressão *de longo*, empregada por escritores portugueses do século XVI no âmbito de cenas da expansão marítima e territorial, como João de Barros e Diogo do Couto. Pero Vaz de Caminha, na carta de 1500, já usa a expressão: “E assim seguimos nosso caminho por este mar, **de longo**, até a terça-feira da Oitava de Páscoa, no dia 21 de abril” (Caminha, 2021, p. 27). *De longo*, tanto em Caminha quando em Camões e outros, significa uma rota direta, reta, por uma longa extensão, um longo tempo, sem desvios.

Contudo, a hipercorreção levada a cabo pelos editores, substituindo *de longo* por *de longe*, e eliminando o termo correntemente empregado no século XVI, é reproduzida pela maior parte das edições, e faz com que o verso camoniano fique muito mais simples e plano. Um dos editores a serem fiéis ao *de longo* original é o Morgado de Mateus, em sua edição do início do século XIX. Entretanto, *de longe* parece ser a lição mais empregada por edições dos séculos XX e XXI.

Seguindo a lição da edição princeps temos:  
 Eis a nobre Cidade, certo assento  
 Do rebelde Sertório antigamente,  
 Onde ora as águas nítidas de argento  
 Vem sustentar **de longo** a terra e a gente  
 Pelos arcos reais que cento e cento  
 Nos ares se alevantam nobremente,

Obedeceu por meio e ousadia  
De Giraldo, que medos não temia (Camões, 1572).

Outra correção, esta mais desfiguradora, é a no canto IX, estância 16, em que o *temidos* do original é substituído por *tímidos*.

Apartadas assi da ardente costa  
As venturosas naus, levando a proa  
Pera onde a natureza tinha posta  
A Meta Austrina da esperança boa,  
Levando alegres novas e reposta  
Da parte Oriental pera Lisboa,  
Outra vez cometendo os duros medos  
Do mar incerto, **temidos** e ledos (Camões, 1572).

Desde a edição de 1584, que já traz “Do mar incerto, **tímidos** e ledos”, até os nossos dias, as edições se dividem entre essas duas lições: *temidos*, como a *princeps*, e *tímidos*, como 1584 e outras. Faria e Sousa no seu comentário a essa estância escreve contra a lição *temidos* (*têidos*) que, segundo ele “no es bueno”, preferindo e defendendo *tímidos*. O Morgado de Mateus, sempre fiel ao texto de 1572 e explorando os campos abertos pela *lector difficilior*, usou *temidos*, entendendo o termo no sentido de “aqueles que temem”, como registra o dicionário Morais/Bluteau de 1789, e nesse mesmo sentido Camões usa *temida* *Gazela* no canto IX, estância 63<sup>20</sup>, gazela temerosa, que teme o caçador.

Como vimos por meio de poucos exemplos, algumas alterações feitas no texto da edição *princeps* apagam os efeitos poéticos dos versos camonianos. A normatização de viés ideológico, religioso ou aquela empreendida pelo estabelecimento do texto para a impressão muitas vezes desfigura o poema. No que toca ao trabalho de revisão, os editores, eventualmente, rasuram a instabilidade criativa da ortografia<sup>21</sup>, a polissemia gráfica das palavras, apagando as sugestões semânticas, informações poéticas que seriam interessantes para vários tipos de leitura. No poema camoniano podemos observar uma exploração contínua das possibilidades de uma língua ainda não inteiramente regrada, usada pelos poetas de forma

<sup>20</sup> Aqui a fugace Lebre se levanta// Da espessa mata, ou **temida** Gazela (Camões, 1572, IX, 63).

<sup>21</sup> As palavras são grafadas de diversas maneiras, com grafias latinas, eruditas, arcaizantes, populares, italianizantes, etc., exibindo um amplo diálogo com fontes escritas e orais.

livre e experimental. A normatização e a uniformização efetuada pelos editores muitas vezes mascara o labor poético presente em *Os Lusíadas*, estabelecendo um território plano, unívoco, em lugar da plurivocidade presente do texto de 1572.

Tudo o que parece estranho, não comum, é alterado para uma forma mais entendível e corrente, como vimos com *de longo* e com *temidos*, e para citar mais dois exemplos, decorrentes desse mesmo procedimento, *atente* é substituído por *atento* [V, 85]<sup>22</sup>, e as duas grafias da mesma palavra, *laciva* (III,134)<sup>23</sup> e *lasciva* (X, 47)<sup>24</sup>, são uniformizadas apagando os dois diferentes sentidos: *laciva*, no episódio de Inês de Castro, para dizer brincalhona, e *lasciva*, com conotações sexuais, no canto X<sup>25</sup>.

Para concluir, voltemos à peça de Saramago, e vejamos a fala da cena final, onde o poeta faz duas perguntas, a última delas destinada aos leitores:

LUÍS DE CAMÕES: (Segurando o livro com as duas mãos.) Que farei com este livro? (Pausa. Abre o livro, estende ligeiramente os braços, olha em frente) Que fareis com este livro? (Pausa)(Saramago, 1980).

Podemos aqui adaptar, para o propósito deste artigo, a pergunta final do personagem Camões e aplicá-la aos editores de *Os Lusíadas*: “Que fareis com este livro?” Ou, ainda, retomar a afirmativa de Damião de Góis: “A parte que ficar vencedora fará que seja o livro lido com os olhos que mais lhe convierem” (Saramago, 1980, p. 54-55).

Ao longo das edições do poema, as censuras, alterações, normatizações, uniformizações e hipercorreções foram tentando domar o texto de *Os Lusíadas* e aproximá-lo de um estado de dicionário, de gramática, de forma a fazer dele um texto pronto para a análise sintática, para o uso exemplar em sala de aula, sem surpresas ou dubiedades. A maioria dos editores, nesses casos que vimos, parece ter passado longe da *lectio difficilior*, optando pelas soluções mais comuns e simples, o que termina por obscurecer o emprego rico das possibilidades da língua, característico de poetas como Luís de Camões.

<sup>22</sup> “Nova quietação do pensamento/Nos deste e vês aqui, se **atente** ouviste,/Te contei tudo quanto me pediste”. (Camões, 1572, V, 85).

<sup>23</sup> “Sendo das mãos **lacivas** maltratada”. (Camões, 1572, III, 134).

<sup>24</sup> “Mas cûa escrava vil, **lasciva** e escura.” (Camões, 1572, X, 47).

<sup>25</sup> A distinção ortográfica é mantida na edição censurada de 1584, conhecida como *dos piscos*.



## REFERÊNCIAS

- CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta de Achamento do Brasil*. Edição comentada por Sheila Hue. Campinas: Editora Unicamp, 2021.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Lisboa: Em casa de Antonio Góçalvez, 1572. Disponível em: <https://purl.pt/1>. Acesso em: 27 jan. 2024.
- DICCIONARIO da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro. Lisboa: Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789.
- HUE, Sheila Moura. Camoniana brasileira. Séculos XIX e XX. In: BERNARDES, José Augusto Cardos (coord.). *Camões nos prelos de Portugal e da Europa (1563-2000)*: a Biblioteca Camoniana de D. Manuel II. Lisboa: Imprensa da Universidade de Coimbra: Fundação da Casa de Bragança, 2015. v. 2. p. 185-194.
- SARAMAGO, José. *Que farei com este livro?* Alfragide: Editorial Caminho, 1980.

## **Uma edição modernizada de um texto histórico politestemunhal: o caso emblemático do mais antigo texto biográfico do Marquês de Pombal sob a perspectiva de um antagonista**

Alícia Duhá Lose

Rafael Marques Ferreira Barbosa Magalhães

### INTRODUÇÃO

O marquês de Pombal é, sem dúvida, uma personalidade que atrai muitas atenções sobre si. Bastante já foi escrito sobre ele e sobre suas famosas reformas, os resultados práticos das medidas implementadas durante sua administração no reinado de dom José I, “pois que as reformas ou medidas decretadas pelo seu famoso ministro, Sebastião José de Carvalho, foram indubitavelmente do mais alto e rasgado progresso social” (Soriano, 1866, p. xiii). Contudo, as qualidades da administração pombalina não são unanimidade: se de um lado há exaltações ao progresso a que levou o reino português, de outro há, também, acusações de excessos e falta de idoneidade.

Depois do falecimento de dom José I, sobe ao trono dona Maria I, acabando com os mandos e desmandos do poderoso marquês que é destituído das funções de primeiro ministro. O reinado de dona Maria I marcou o declínio da carreira do estadista. No entanto, sua memória se perpetua e sua figura e seus feitos geram sempre opiniões controversas.

Como nos lembra Maxwell (2001), para conhecer o marquês de Pombal é impreterível conhecer Sebastião José de Carvalho e Mello. Tal lição já havia sido posta em prática anteriormente por Joaquim Veríssimo Serrão, que escrevera sobre *O marquês de Pombal: o homem, o diplomata, o estadista* (Serrão, 1982, p. 9), iniciando seu texto com as seguintes palavras:

Cada homem tem o seu destino, a marca que soube imprimir aos seus pensamentos e ações, o vínculo mais ou menos relevante que o prende à história. Compreender um itinerário que foi singular, supõe também captar na perspectiva do tempo o ambiente que o gerou. Daí que possamos sempre evocar-se a ascendência de família, os bens de fortuna e os

laços sociais para definir com justeza um homem que soube alcançar uma dimensão histórica.

Com a crise da figura do herói, no século XVIII, motivada pela ascensão da razão baseada na filosofia das luzes, o elogio dos grandes homens “[...] evoca claramente os valores que se quer transmitir à sociedade – valores humanitários, de moderação no desempenho das responsabilidades, de criatividade no ofício. [...]” (Dosse, 2009, p. 167).

O marquês de Pombal é uma personalidade histórica propícia a ser objeto de textos de natureza biográfica, como se pode verificar pela vasta literatura existente a seu respeito. Seria, portanto, de se pressupor que já na época se tivessem escrito textos com o intuito de legar à sociedade letrada o seu perfil (para o bem ou para o mal).

Um desses textos, escritos já à época do marquês, se encontra custodiado no Arquivo da Universidade de Coimbra, especificamente na Coleção Jardim de Vilhena e é considerado por nós como o mais antigo texto biográfico escrito sobre o marquês de Pombal.

O texto, certamente, foi escrito ao longo de certo período circunscrito entre o início do reinado de dona Maria I e dom Pedro III e a proximidade do final da vida de Sebastião José de Carvalho e Melo.

O texto ao qual nos referimos foi encontrado em três testemunhos, até o momento, sendo um deles facilmente identificado como original e os dois outros identificados como cópias do primeiro.

O documento está organizado em 86 capítulos – sendo 83 numerados e mais 3 não numerados – que compreendem temas variados, iniciando com o nascimento de Sebastião José de Carvalho e Mello e a sua introdução na corte, até os lutos, nascimentos e casamentos das pessoas reais, perpassando por fatos e ações administrativas que, majoritariamente, contavam com o protagonismo do marquês. O documento trata ainda do estado de Portugal no século XVIII; da reforma da Universidade de Coimbra; do terremoto de 1755 e das providências para reconstrução da cidade; da reforma da marinha; e das querelas entre a administração pombalina e os jesuítas.

Além de as características materiais do manuscrito situarem a produção do documento – tanto o original quanto as suas cópias – em período contemporâneo a Pombal, o autor dessas *memórias* anuncia ter acesso privilegiado aos sujeitos envolvidos. (Magalhães, 2016), além de denotar ter muito conhecimento de causa, citando fatos e documentos que embasaram ações, além de datas e personagens diretamente envolvidos nos fatos.

## UM DOCUMENTO, TRÊS TESTEMUNHOS

Nossa história com esse documento será contada considerando a cronologia dos nossos encontros, pois o primeiro testemunho a ser localizado – por um mero acaso – foi, como depois pudemos constatar, o último testemunho a ser produzido, dentre aqueles com os quais lidamos.

Quanto mais testemunhos houverão de ter sido produzidos e distribuídos por todo o reino e colônias, não sabemos. E, caso algum pesquisador se depare com um texto que se assemelhe a esse ora apresentado, vamos agradecer o contato e, se pudermos, analisá-lo-emos com o mesmo cuidado e atenção com que analisamos os testemunhos aqui apresentados.

### *O CÓDICE 132 DO ARQUIVO DO MOSTEIRO DE SÃO BENTO DA BAHIA:* O PRIMEIRO TESTEMUNHO LOCALIZADO

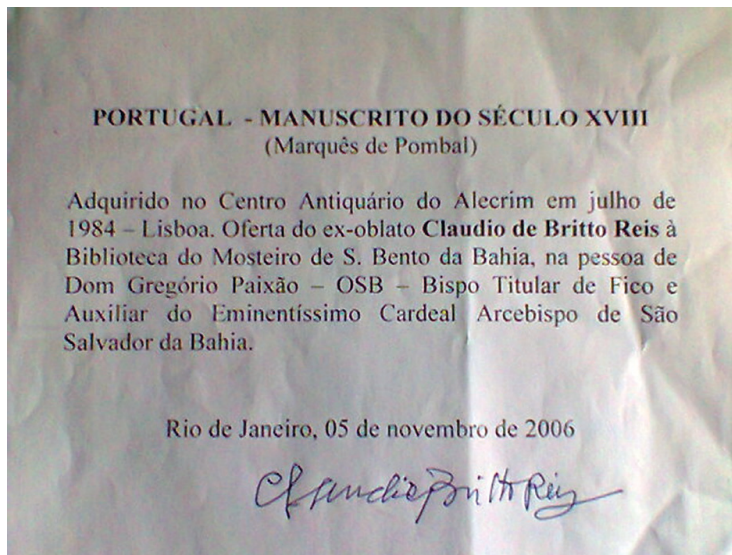
Este testemunho, ao qual chamaremos posteriormente de MSBB, foi encontrado por nós em 2010, após um pequeno incêndio no Arquivo Histórico do Mosteiro de São Bento da Bahia, em Salvador, Brasil<sup>1</sup>, em meio às atividades de sua reorganização.

Alguns alunos de graduação em letras e história e pesquisadores em nível de iniciação científica – modalidade de bolsa de pesquisa existente no Brasil, mas não em Portugal – se deparam com um documento curioso, misturado entre os cadernos manuscritos que diziam respeito à administração do mosteiro beneditino baiano.

O volume manuscrito, que continha na lombada a inscrição “Portugal – Manuscrito do século XVIII”, trazia uma folha impressa encartada na qual se encontrava a informação de que fora doado pelo advogado baiano Cláudio de Britto Reis, em 2006, ao Mosteiro de São Bento da Bahia. Segundo o doador, o manuscrito havia sido adquirido no Centro Antiquário Alecrim, na cidade de Lisboa, em 1984.

<sup>1</sup> O incêndio foi causado por problemas eletrostáticos de um aparelho desumidificador instalado no arquivo.

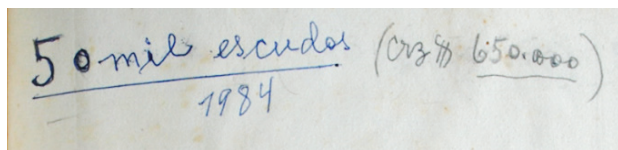
FIGURA 1 – TERMO DE DOAÇÃO DO CÓDICE 132, TESTEMUNHO MSBB



Fonte: registro dos autores.

No verso do último fólio, em escrita posterior, encontra-se o valor pago pelo documento em 1984 (50 mil escudos), e o valor correspondente em cruzeiros no ano da sua aquisição (650 mil cruzeiros).

FIGURA 2 – DETALHE DA ANOTAÇÃO SOBRE O VALOR DO MANUSCRITO



Fonte: registro dos autores.

O manuscrito do mosteiro beneditino apresenta 360 fólhos, escritos em recto e verso; mede 223 mm x 317 mm x 48 mm, tendo sua lombada 60 mm. A mancha escrita mede 261 mm x 155 mm no fólio 278r e o papel 300 mm x 210 mm. A encadernação é moderna (século XX, certamente) e de qualidade duvidosa, não condizendo com a importância e a beleza do documento que envolve.

O miolo é composto por papel de trapo de dois fabricantes italianos com significativa circulação em Portugal e no Brasil no século XVIII. Como podemos ver pelas marcas d'água e contramarcas, o primeiro apresenta a figura de um cavalo rampante, com fitas esvoaçantes junto à cabeça e sela no dorso, acompanhado da contramarca principal com o monograma AGC, de Andrea Galvani, fabricante da Itália, Friul, Veneza Júlia, Pordenone, Cordenons.

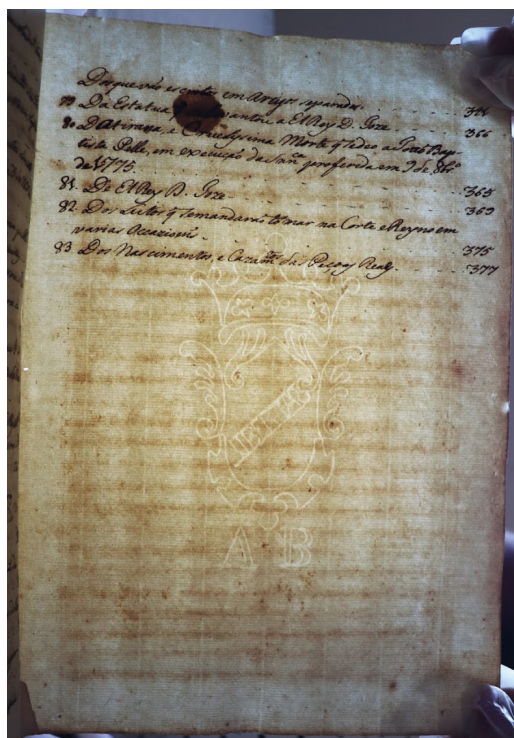
FIGURA 3 – AMOSTRA DAS MARCAS D'ÁGUA PRESENTES NO *CÓDICE 132*



Fonte: registro dos autores.

O segundo papel apresenta um brasão encimado por uma coroa de marquês e uma tarja central, em sentido ascendente, com a inscrição “Libertas” e, logo abaixo, o monograma AB.

FIGURA 4 – AMOSTRA DA MARCA D'ÁGUA COM INSCRIÇÃO  
*LIBERTAS AB* NO *CÓDICE 132*



Fonte: registro dos autores.

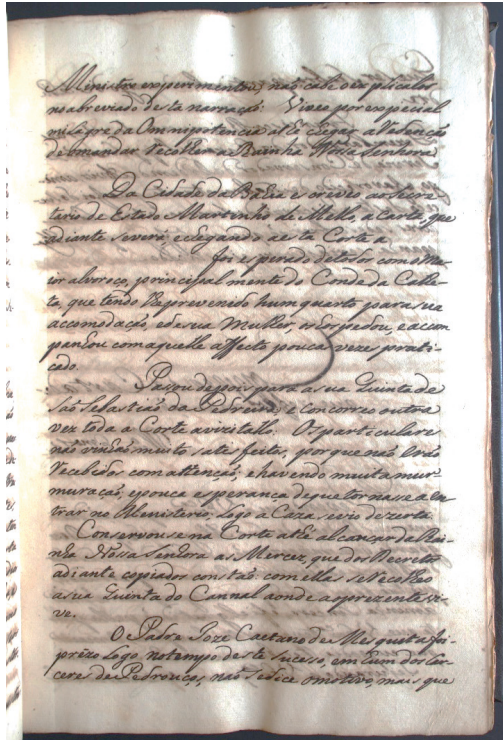
O miolo não apresenta numeração de fólhos, mas, curiosamente, o volume contém um “index” com indicações de números de fólhos correspondentes a cada início de capítulo. Tais indicações, como se disse, trazem números de fólhos, e não de páginas; indicando quando o capítulo referido inicia no verso. No index há também indicações de localização de capítulos utilizando o termo latino *ibidem*, na sua forma abreviada – *ib.*, curiosamente sempre seguida da indicação *verso*, também na sua forma abreviada.

O estudo paleográfico que realizamos sobre o volume indicou que os elementos constituintes da escrita – *ductus*, peso, inclinação (sempre à direita), módulo, espaço entre linhas e parágrafos, ângulo e forma das letras – mantêm-se regulares em toda a extensão do códice, o que indica ter sido todo o volume produzido por uma única mão – destra e bem treinada nas artes caligráficas, no estilo que hoje chamamos de letra humanística cursiva de modelo inglês. Além da limpeza



do texto, que praticamente não traz rasuras ou vacilações, chama a atenção a regularidade da disposição da mancha escrita no papel, com recorrência absoluta de 29 linhas por fôlio, mesmo contando aquelas deixadas em branco.

FIGURA 5 – FÓLIO 25R DO CÓDICE 132, TESTEMUNHO MSBB



Fonte: registro dos autores.

A riqueza de informações e o detalhamento de dados que o manuscrito contém deixava clara a sua importância para a historiografia. Tratava-se de uma memória-crítica, contendo apontamentos de fatos e feitos da administração pombalina, com indicações detalhadas de documentos exarados para cada uma das determinações: ordens, leis, alvarás etc.

Embora, à época do “descobrimento” do manuscrito e ao longo dos primeiros anos de nossos estudos sobre ele, não tenhamos obtido informações que revelassem a autoria mecânica do *Código 132* – ou seja, a mão que segurou a pena e



traçou a escrita do códice – vimos que, por vezes, o autor intelectual se apresentava em primeira pessoa do singular.

O tom crítico dessas *memórias*... é patente em todo o documento, muitas vezes usando o recurso de fazê-las inserindo interpolações.

Por vezes, o autor do texto – que, posteriormente descobrimos ser o cardeal patriarca de Lisboa, dom José de Mendóça – também se posiciona por meio de críticas positivas e elogiosas a outros personagens, como a Diogo Ignacio de Pina Manique.

De modo geral, é fácil perceber que o tom de todo o texto é de grande crítica aos feitos de Sebastião José de Carvalho e Mello. Por exemplo: “No Cappitulo [-]<sup>2</sup> fica mostrado, que **para o fim de sassiar a sua ambição Sebastião Joze**, se servia de pessoas da sua confiança, fazendo as perpetuas nos Lugares, que de sua natureza, e de sua creação, por elle formada deviaõ ser trienaes, ou annuaes”

Em raríssimos casos, vemos comentários elogiosos ao marquês, geralmente, logo seguidos de nova crítica.

Considerando todos os elementos materiais (papéis sobre os quais está produzido o documento, tintas e instrumentos de escrita utilizadas, traçados das letras e estruturas linguísticas) e considerando ser afirmado textualmente, logo no início do volume manuscrito, que o **autor** vivia na corte, sendo dona Maria I e dom Pedro III os soberanos, estabelecemos, para esse primeiro testemunho encontrado, a datação *a quo* do documento a partir de 1777, quando inicia sua regência; e o limite *ad quem* o ano de 1786, quando morre dom Pedro III (Magalhães, 2016, p. 20).

Até o ano de 2018, não tínhamos notícias que pudessem indicar a autoria do manuscrito com o qual estávamos trabalhando ou a existência de outros testemunhos do mesmo texto.

### *MEMÓRIAS DE EL REY DOM JOSÉ I: O ENCONTRO DE UM NOVO TESTEMUNHO*

Durante o levantamento do *corpus* documental do Projeto Pombalia (Pombal Global), localizou-se, no Arquivo da Universidade de Coimbra em Portugal, um volume manuscrito que continha um texto intitulado *Memórias de El Rey Dom José I* (nº 22, depósito IV, secção III, estante 3, tabela 1 do Arquivo da Universidade de Coimbra). À primeira vista, o conteúdo de tal volume

<sup>2</sup> Utilizamos o código [-] para indicar informação ausente no documento, em todos os testemunhos.

apresentava enorme similitude ao do *Códice 132* pertencente ao mosteiro de São Bento da Bahia, no Brasil.

Sobre a autoria do documento encontrado em Portugal, João de Vilhena afirma, em uma anotação de próprio punho lançadas nas folhas de guarda das referidas “memórias”, que:

Este Codice foi escrito pelo Principal Mendonça que foi Reitor da Universidade de Coimbra e Patriarca de Lisboa e que foi privádo do Marquez de Pombal. Escrito por ele e tambem por seu secretario, visto haver duas ou mais caligrafias.

Ele não deu forma de Memorias, mas ia escrevendo ao sabor dos acontecimentos, com a critica dos atos do Marquez e tudo o mais que pudesse interessar.

Havia outro Codice que tinha na lombada o algarismo 2, mas este era um amontoado de cartas dirigidas ao Principal e relações de causas varias. Foi desmembrado e aplicado as suas partes a destinos diversos.

Tenho-me referido a este codice em artigos meus, no Instituto de Coimbra. Em um artigo publicado no nº 2 do volume 85 do Instituto, digo como adquirir este volume.

João Jardim de Vilhena (*Memórias...*, AUC, folha de guarda volante).

E em artigo publicado em 1933, Vilhena afirma (1993, p. 121), “Quere-nos parecer que essas *memórias* foram escritas pelo principal Mendonça e pertence-ram ao Bispo de Coimbra D. Francisco de Lemos de Faria Pereira Coutinho”.

Essa pertença anterior a d. Francisco de Lemos de Faria Pereira Coutinho não pode ser, até o momento, por nós comprovada, mas, sobre a autoria do manuscrito, Filipe Folque de Mendóça (2010, p. 203) vai mais longe e afirma reconhecer a caligrafia de dom José de Mendóça como uma das mãos que produziram o documento:

Este códice de memórias do Cardeal-Patriarca Dom José de Mendóça foi iniciado a partir de 1777, já no reinado de Dona Maria I, como ele próprio refere no capítulo 6º – “[...] nem a Princeza, nem o Senhor Infante Dom Pedro, hoje nossos Amabilissimos soberanos, [...]”. Estas memórias foram escritas ao longo de um grande período de tempo, pelo menos até cerca de 1793, ou mais ainda, talvez até 1799, pois para o fim a caligrafia do Cardeal vai-se deteriorando cada vez mais.

Para além da caligrafia do Cardeal, existem mais duas diferentes, provavelmente de seus secretários.

Com base nessas informações de Jardim de Vilhena e de Folque, fizemos uma análise detalhada do volume das *memórias*... para verificar a correspondência entre os textos e para que se pudesse estabelecer se se tratavam de dois testemunhos do mesmo texto ou cópias parciais de um ou de outro; comparando ainda, mesmo que Folque (Mendóça, 2010) já o tivesse feito, as características da caligrafia do cardeal patriarca com as do documento da Coleção Jardim de Vilhena. Essa análise nos possibilitou perceber, inclusive, qual a relação cronológica entre os testemunhos, verificando, sem sombra de dúvidas, que o manuscrito que pertenceu a Jardim de Vilhena é anterior ao *Códice 132*, do mosteiro beneditino baiano.

#### O COTEJO ENTRE OS DOIS PRIMEIROS DOCUMENTOS LOCALIZADOS

As semelhanças entre os *Códice 132*, do Arquivo do Mosteiro de São Bento da Bahia, e as *Memórias de El Rey Dom Jozé I*, do Arquivo da Universidade de Coimbra, são ostensivas e, para fins de verificação e confirmação de tratar-se do mesmo documento, em caráter inicial, elegemos o *index*, presente em ambos, como amostra de comparação, considerando que seria possível verificar em que medida tanto o texto quanto o conteúdo dos documentos corresponderiam entre si.

Nesse cotejo, percebemos que há pouquíssimas discrepâncias entre um documento e outro, a maioria provavelmente deriva de *lapsus calami*, e não se refere ao conteúdo, e sim, tão somente, à forma. Os capítulos são os mesmos, estão, em sua grande maioria, na mesma ordem e têm o mesmo teor, como podemos ver a seguir.

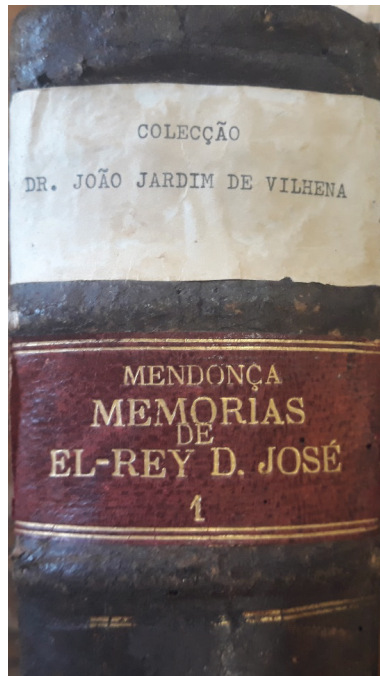
O cotejo entre os *index* do *Códice 132* e das *memórias*... evidencia a correspondência entre as amostras textuais, corroborando tratarem-se de dois testemunhos de um mesmo texto.

Para saber qual seria a relação de hierarquia entre eles, foi feita uma análise exaustiva, cotejando integralmente os dois testemunhos. As características materiais das *memórias*... deixam evidente que o documento do Arquivo da Universidade de Coimbra é produção anterior ao *Códice 132* e a ele deu origem, indiretamente, como veremos mais adiante.

*MEMÓRIAS DE EL-REY D. JOSÉ 1*

O documento custodiado pelo Arquivo da Universidade de Coimbra é um livro manuscrito organizado em cadernos solidários por costura e encadernação, medindo sua capa 210 mm x 325 mm e a lombada 70 mm. Essa última possui 7 nervuras, contendo uma etiqueta branca, em papel, na primeira entrenervura, em que se lê: COLECÇÃO // DR. JOÃO JARDIM DE VILHENA; na segunda entrenervura, uma etiqueta, em couro atado vermelho, em que se lê: MENDONÇA // MEMÓRIAS // DE // EL – REY D. JOSÉ // 1.

FIGURA 6 – DETALHE DA LOMBADA



Fonte: registro dos autores.

Na última entrenervura está afixada uma etiqueta do arquivo indicando a cota do documento no acervo da instituição:

FIGURA 7 – DETALHE DA ETIQUETA CONTENDO A COTA DO DOCUMENTO



Fonte: registro dos autores.

A encadernação é feita em couro e já está bastante desgastada. Há marcas nas duas pastas que sugerem a preexistência de cantoneiras. Apresenta escrita posterior autógrafa de João Jardim de Vilhena na folha de guarda e na guarda falsa, bem como na falsa retaguarda. Colado à folha de retaguarda, consta um outro manuscrito, a que o mesmo João Jardim de Vilhena atribui ao marquês de Pombal.

FIGURA 8 – CAPA DO MANUSCRITO DAS *MEMÓRIAS*...



Fonte: registro dos autores.

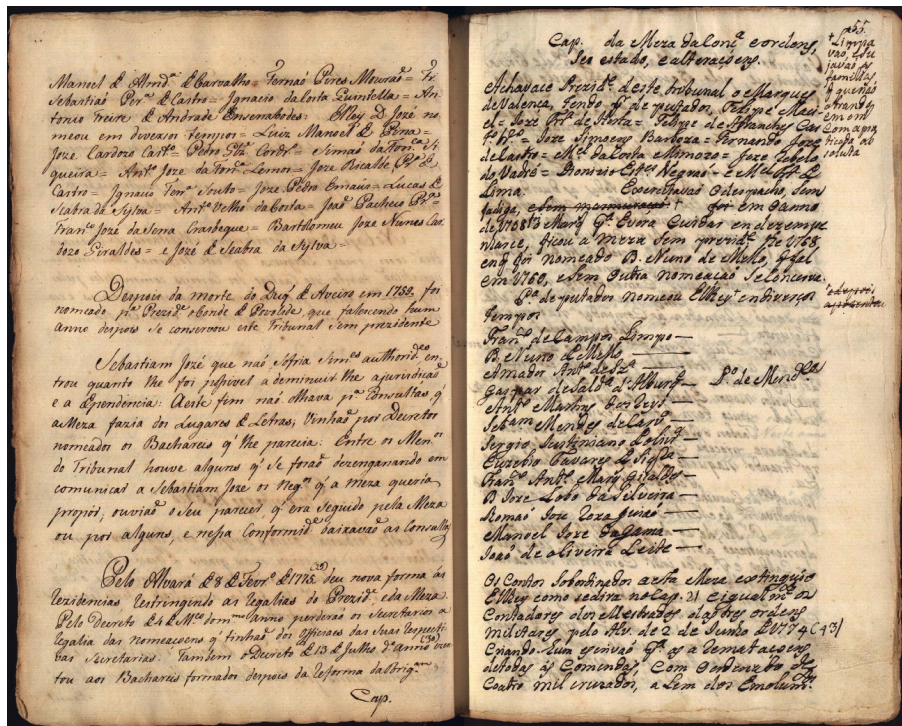
Diferentemente do testemunho do mosteiro, esse códice apresenta numeração de fólhos. No entanto, falta o fólho 82. Após os fólhos 236 e 240 há fólho com ângulo mutilado. Não há o fólho 288; de 289 pula-se para 294. O fólho 295 foi numerado como 296, número que se repete no fólho seguinte. Entre 296 e 296 há duas folhas de dicionário soltas, em que se relatam os “Terramotos que se tem havido em Lisboa desde que ha noticias escriptas” e o “Supplicio de João Baptista Pelle”.

Entre os fólhos 14 e 15, encontra-se, colado, um pequeno recorte de jornal contendo uma genealogia do marquês de Pombal.

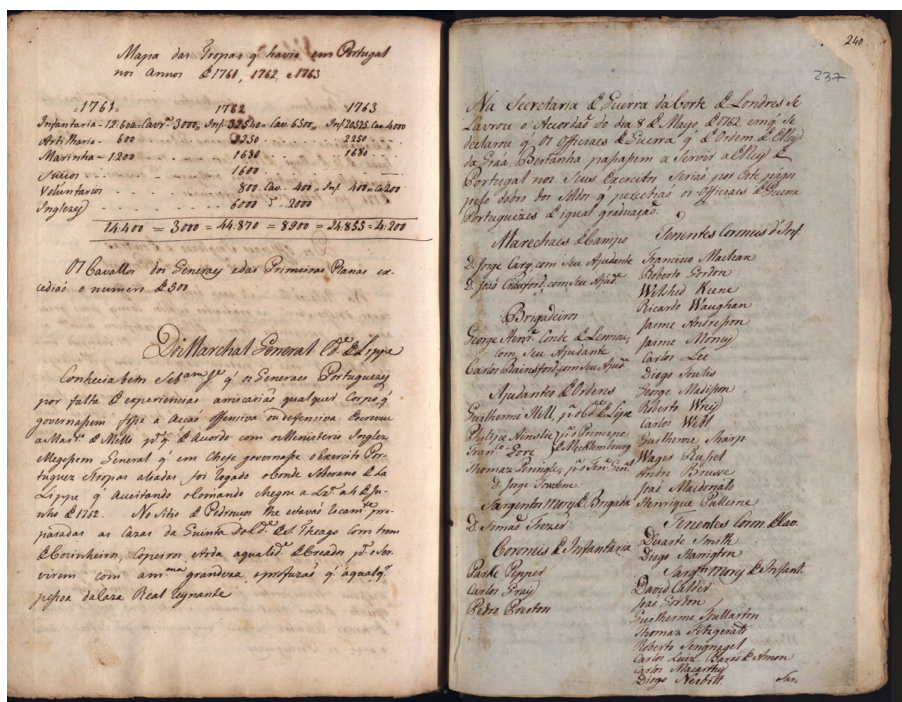


As memórias... são apresentadas em um volume composto por vários papéis de trapo com qualidades, tamanhos e colorações diferentes. Como se pode perceber através das imagens a seguir:

FIGURA 9 – AMOSTRA DE PAPÉIS DO VOLUME MEMÓRIAS...



Fonte: registro dos autores.



Fonte: registro dos autores.

Pela variação de papéis, no miolo das *memórias*... encontramos diversas marcas d'água de famosos papeleiros italianos com grande circulação em Portugal no período em que situamos a produção do texto (de meados ao final do século XVIII).

Não apenas as histórias desses papeleiros, mas, em especial, a profusão de documentos que encontramos ainda hoje nos acervos portugueses e brasileiros forjados no final do século XVIII sobre eles, nos ajudam a afirmar que a produção material destas *memórias*... são comprovadamente do período contemporâneo a Pombal e a dom José I.

Vemos, a seguir, algumas marcas d'água, contramarcas e marcas complementares ou secundárias presentes nos papéis utilizados para produzir o código do Arquivo da Universidade de Coimbra.



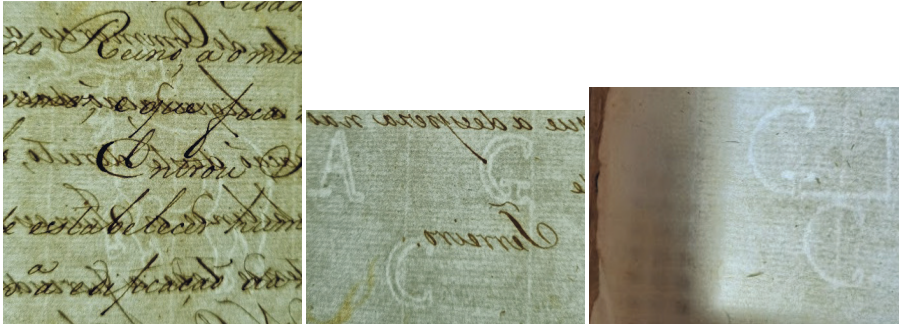
FIGURA 10 – MARCAS D'ÁGUA PRESENTES



Brasão Libertas AP de Andrea Pollera usado em dois modelos



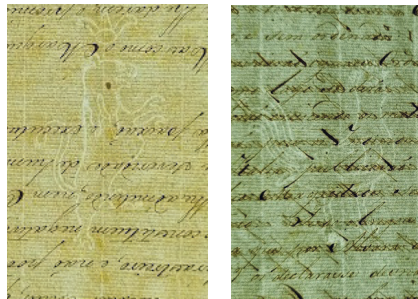
Touro e Cavaleiro picador, figuras usadas em conjunto tanto por Giovanni Battista Deferrari como por Giovan Battista Quartino



Cavalo rampante, contramarca principal e contramarca de canto de Andrea Galvani  
Fonte: registro dos autores.

Além desses, há papéis cujos fabricantes não puderam ser identificados, mas que apresentam elementos muito frequentemente usados como marca d'água de fabricantes italianos fornecedores de papel para o reino de Portugal, como o leão rampante coroado e o galo.

#### FIGURA II – MARCAS D'ÁGUA PRESENTES



Leão rampante coroado

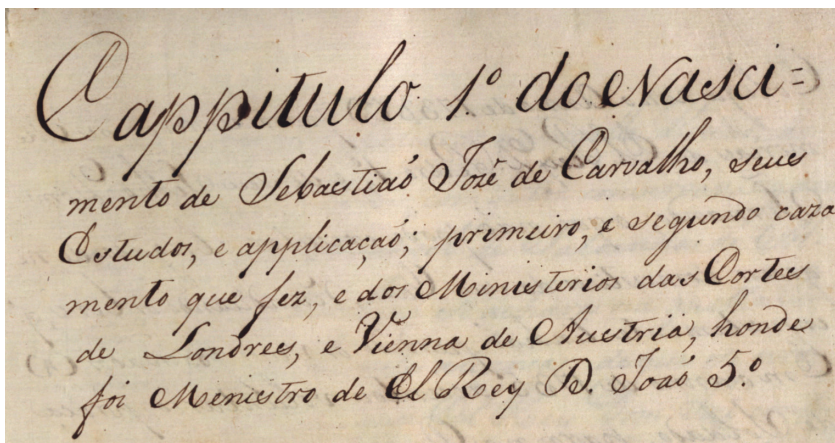
Galo

Fonte: registro dos autores.

A respeito da escrita do documento em si<sup>3</sup>, é possível perceber a presença de cinco mãos, sendo uma delas, visivelmente, a mão da autoridade, ou seja, aquela que faz emendas – por acréscimos e cancelamentos – e que são assimiladas no texto passado a limpo, como veremos adiante.

O *scriptor* 1<sup>4</sup> apresenta uma escrita caligráfica, elegante, com inclinação dextrógira, hastes longas e retas.

FIGURA 12 – *SCRIPTOR* 1



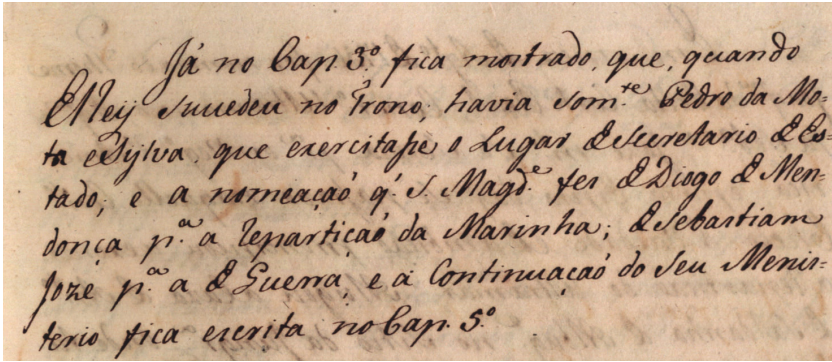
Fonte: registro dos autores.

O *scriptor* 2 também apresenta uma escrita caligráfica, embora menos elegante, com mais ligaduras e nexos e menor contraste entre o corpo da letra e as hastes.

<sup>3</sup> Mais duas mãos compõem o códice, de maneira geral: a que produz o documento posterior anexado ao final da encadernação, e a escrita, nas folhas de guarda, de Jardim de Vilhena. Ambas são desconsideradas, pois não fazem parte da composição do miolo do documento aqui analisado.

<sup>4</sup> Identificados os *scriptores* com numeração arábica crescente pela ordem de aparecimento de cada um na produção do texto.

FIGURA 13 – SCRIPTOR 2

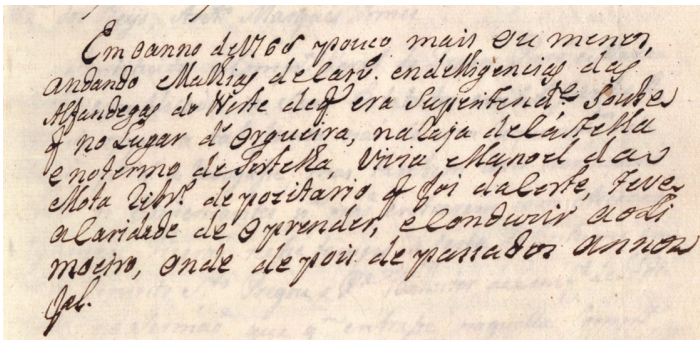


Já no Cap. 3.º fica mostrado, que, quando  
 Meij. succedeu no trono, havia com.<sup>te</sup> Pedro da Mo-  
 ta e Silva, que exercitava o lugar & Secretario & Es-  
 tado, e a nomeação q.<sup>a</sup> J. Magd. fez & Diogo & Men-  
 donça p.<sup>ra</sup> a repartição da Marinha; & Sebastian  
 Jone p.<sup>ra</sup> a Guerra, e a continuação do seu Menis-  
 terio fica escrita no Cap. 3.º

Fonte: registro dos autores.

O scriptor 3 apresenta uma escrita deselegante, por vezes claudicante, com tendência à inclinação ascendente em relação à pauta de escrita.

FIGURA 14 – SCRIPTOR 3



Em banno de Moço mais ou menos,  
 andando Matias de Laro. endeligeniis das  
 Afundegas do Norte de Era Supentenda. Subo  
 & no Lugar d' Orqueira, na Laja de La. Fella  
 e no termo de Cortella, Vivia Manoel das  
 Mota Lib.<sup>to</sup> de pozitario & foi da Corte, Feve  
 a Caridade de Oyrender, e Conduzir a oti  
 moseira, onde de pou de ganados annos  
 q.<sup>ta</sup>

Fonte: registro dos autores.

O scriptor 4 apresenta uma escrita caligráfica, de modelo redondo, elegante, com pouca inclinação e pouca cursividade, inclinação dextrógrica; hastes curtas e retas. Ele escreve apenas um fôlio e meio.



FIGURA 15 – SCRIPTOR 4

Sendo-me presente q' Joze Nicoz de Lx.<sup>a</sup> Corte  
 Real foi condemnado por S<sup>ma</sup> da Rel<sup>am</sup> pello=  
 crime de falvario, em degredo p.<sup>a</sup> Benguela, alem=  
 de outras penas; considerando q' este homem he  
 indigno da sociedade das gentes, porq' inventará, ou  
 inquietará com os seus pessimos e escandolosos cos=  
 tumes quaqueir terra em q' habitar: Sou servido q'  
 seja recluso por toda a sua vida na Encovia subter=  
 ranea da Torre de S. Lourenço da barra: mudado o  
 degredo nesta prizaõ perpetua; em a qual não fal=  
 lará com pessoa alguma; e quando se lhe adminis=  
 trar o q' for preciso, será com toda a cautella, e res=  
 goando; para o que, e p.<sup>a</sup> a segurança da prizaõ na  
 sobredita fôrma, mando dar a providencia neces=  
 saria pela parte q' toca. O Duque Regedor da casa=  
 da suplicação, o tenha assim entendido, e faça ex=  
 cutar na parte q' lhe pertence. Lx.<sup>a</sup> de Junho d' 1753

Fonte: registro dos autores.

O scriptor 5 apresenta uma escrita caligráfica, elegante, com inclinação dextrógrafa, hastes longas e curvas. Ele escreve apenas 3 fólhos.

FIGURA 16 – SCRIPTOR 5

Sobre as pessoas q' S. Mag<sup>de</sup> prohibe q' se p<sup>de</sup> de=  
 metidas aentrarem nas suas audiencias publicas  
 1.<sup>a</sup> Brades Nacionais q' não sejaõ os Prelados m<sup>aj</sup>or  
 destes Reynos ou seus substitutos, em l<sup>as</sup>as d<sup>er</sup>ror.  
 the ou audiencias, e p<sup>de</sup> tais emtegramte Condesidos  
 2.<sup>a</sup> Brades ouseculares Estrangieros q' não onos ho

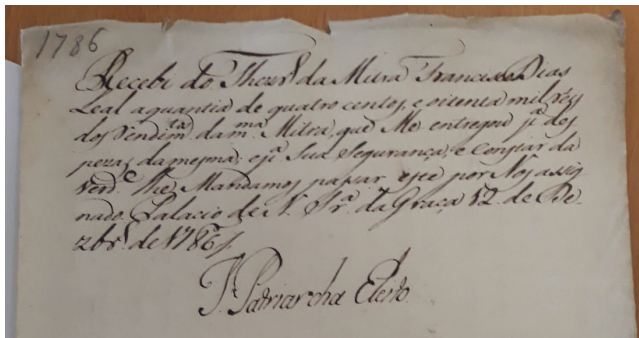
Fonte: registro dos autores.

## UM DOCUMENTO AUTÓGRAFO

Com vistas a confirmar a autoria do documento que Jardim de Vilhena havia indicado como sendo do cardeal patriarca José de Mendôça, consultamos documentos do Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa para pesquisar amostras da escrita do patriarca e de seus escrivães.

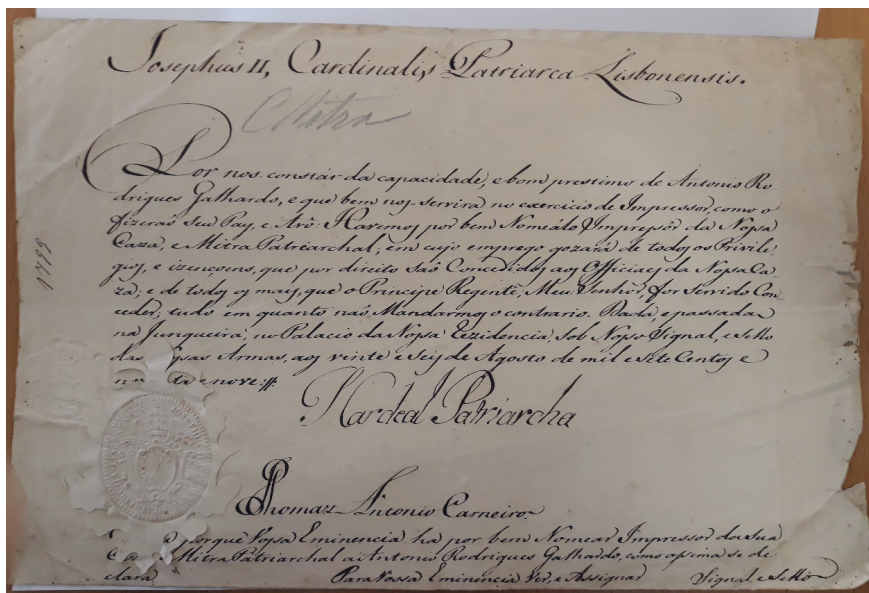
Foram consultadas caixas de documentos referentes a “Decretos e provisões e editais” cronologicamente localizados entre 1788 e 1820. Dois dos documentos vistos apresentaram dados relevantes para a investigação, a saber: 1. Caixa 1: 1786, Dezembro, 12. Nota do patriarca eleito de como recebeu a quantia de 480.000 reis dos rendimentos da Mitra que o respetivo Tesoureiro, Francisco Dias Leal [lhe] fez entregar; 2. Caixa 2: 1799, Agosto, 26: Carta de nomeação para Impressor da Casa e Mitra Patriarcal a favor de António Rodrigues Galhardo. Em ambos os documentos é possível ver a assinatura do Cardeal.

FIGURA 17 – CAIXA 1: 1786, DEZEMBRO, 12. NOTA DO PATRIARCA



Fonte: registro dos autores.

FIGURA 18 – CAIXA 2: 1799, AGOSTO, 26: CARTA DE NOMEAÇÃO

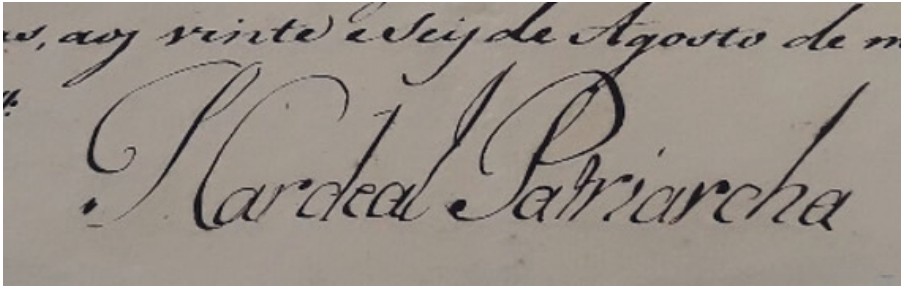


Fonte: registro dos autores.

Ambos são documentos diplomáticos *stricto sensu*, e um deles ainda apresenta, no selo de papel cortado, a marca de validação, além da assinatura.

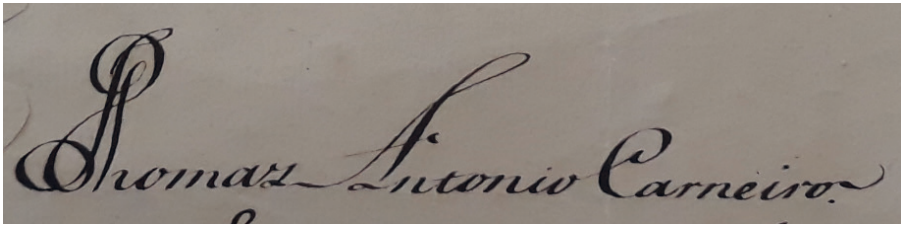
Os documentos elencados dão mostras da escrita de dom José de Mendóça, constituídas apenas pelo seu sinal em raso, já que ambos são escritos por outras mãos e apenas assinados pelo cardeal patriarca (Figura 19). A carta de nomeação, mais particularmente, para além disso, revela a autoria de sua escrita, por Thomaz Antonio Carneiro (Figura 20), que se identifica e a assina.

FIGURA 19 – ASSINATURA DO PATRIARCA

A close-up photograph of a handwritten signature in dark ink on aged paper. The signature is written in a highly cursive, flowing script. The word 'Patriarcha' is clearly legible, with a large, ornate initial 'P'. Above it, the date '20 de Agosto de m...' is partially visible in a similar cursive hand.

Fonte: registro dos autores.

FIGURA 20 – ASSINATURA DE THOMAZ ANTONIO CARNEIRO

A close-up photograph of a handwritten signature in dark ink on aged paper. The signature is written in a cursive script. The name 'Thomaz Antonio Carneiro' is clearly legible, with a large, ornate initial 'T'. The script is fluid and connected.









Fonte: registro dos autores.

A exígua amostra de escrita do patriarca limita as possibilidades de análise, mas não impede que sejam observados elementos suficientes para obter informações sobre a escrita, levando em consideração, em primeira instância, que as amostras *são* provenientes da assinatura do patriarca e não de um contexto de produção textual.

O primeiro procedimento adotado foi a identificação das variantes grafemáticas utilizadas pelo patriarca. Feito o levantamento, alguns grafemas chamaram a atenção por manifestarem particularidades que os individualizam e permitem aproximá-los daqueles utilizados pelo *Scriptor 3* nas *memórias*... Assim, elaboramos o quadro comparativo a seguir, explicitando tais aproximações. Dessa forma, pudemos comprovar que os elementos constitutivos da escrita – módulo; ângulo; *ductus*; peso; altura; cursividade; ligaduras – são idênticos, como se pode ver a seguir:



QUADRO 1 – COTEJO ENTRE A MÃO DO PATRIARCA E O *SCRIPTOR* 3

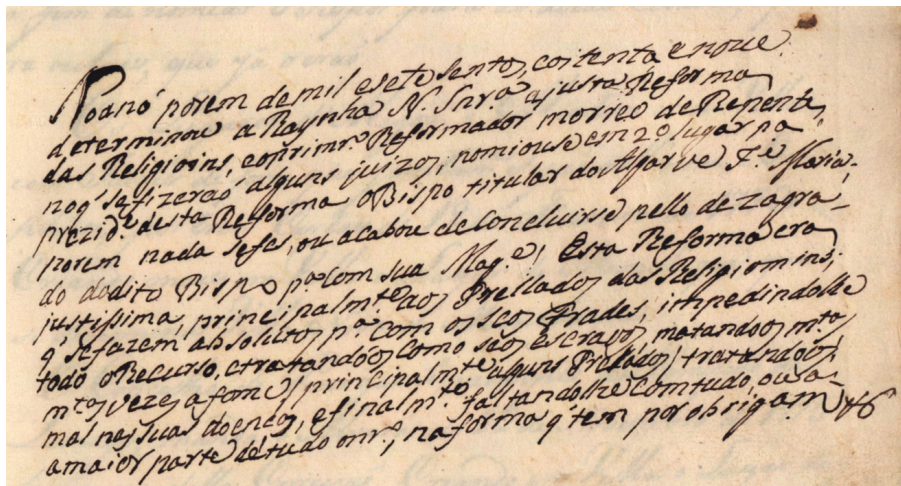
Patriarca	<i>Scriptor</i> 3	Descrição
		<a> minúsculo redondo, executado com apenas um traço e com ponto de ataque levemente separado da parte superior da haste.
		<a> minúsculo redondo, executado com apenas um traço e, no ponto de ataque, um traço à esquerda, inserido no corpo (na barriga) da letra.
		<d> minúsculo executado com dois traços; um fazendo o corpo (a barriga) da letra e outro fazendo a haste, que apresenta, no ponto de ataque, um pequeno traço para a esquerda.
		<t> minúsculo executado com apenas um traço para o corpo e o corte, ocasionando uma laçada na metade superior da letra.

Fonte: elaborado pelos autores.

As semelhanças apontadas em tal amostra **não deixam margem a dúvidas de que a mão que produziu os sinais rasos do patriarca é a mão do *Scriptor* 3 das memórias...** Essas mesmas características podem ser vistas ao longo de todas as anotações produzidas por ele nas *memórias*... Independentemente da mudança de instrumento, da porosidade ou lisura do papel, e de possíveis questões situacionais que interferem na execução gráfica, os elementos básicos constitutivos da escrita, já mencionados acima, se mantêm inalterados.

Como já dissemos anteriormente, Folque (Mendóça, 2010, p. 203) comenta que “Estas memórias foram escritas ao longo de um grande período de tempo, pelo menos até cerca de 1793, ou mais ainda, talvez até 1799, pois para o fim a

caligrafia do Cardeal vai-se deteriorando cada vez mais”. E parece ter razão, pois a variação na qualidade de execução gráfica da mão do autor é evidente, como se pode ser no excerto a seguir:

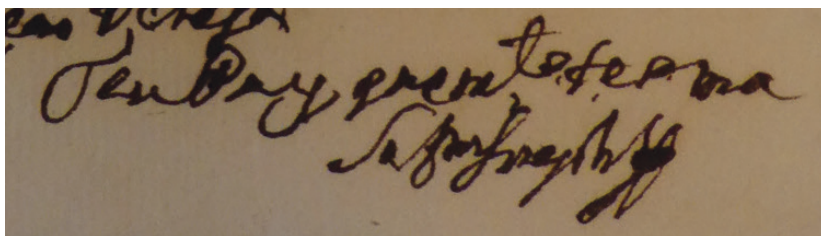
FIGURA 2I – *SCRIPTOR* 3

Fonte: registro dos autores.

Embora saibamos que vários fatores podem interferir na qualidade de execução gráfica – como, por exemplo, circunstância e situação da escrita; local de apoio e base para escrita; tempo utilizado para fazê-la; qualidade do suporte e do instrumento, entre outros –, tendemos a concordar com Folque de que a variação do traçado do patriarca se deve à claudicância da mão.

Outro elemento importante a ser analisado quando nos detemos na escrita do patriarca – o nosso *Scriptor 3* – é o **linguístico**. A relação entre a quantidade de poder de uma pessoa e a qualidade grafemática e linguística de sua produção escrita não é necessariamente direta e proporcional. Pelo contrário, é comum vermos escritos produzidos por homens muito poderosos que, pelos parâmetros de habilidade de escrita, seriam considerados como mãos inábeis. Haja vista a nada caligráfica e deselegante letra do marquês de Pombal. O homem mais poderoso de seu tempo, certamente foi a cabeça pensante por trás de milhares de textos, mas sua mão produziu uma quantidade infinitamente inferior de escritos.

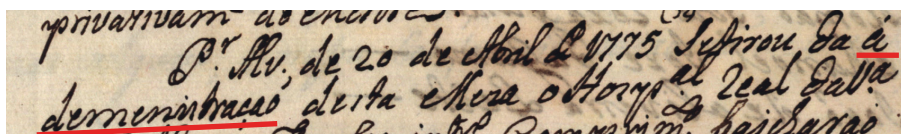
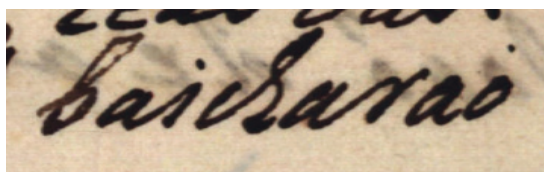
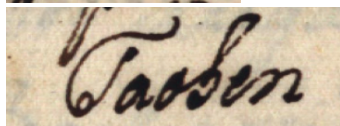
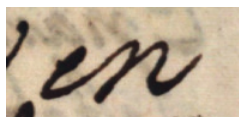
FIGURA 22 - LETRAS DE SEBASTIÃO JOSÉ DE CARVALHO E MELLO EM SAUDAÇÃO FINAL EM UMA CORRESPONDÊNCIA ESCRITA A SEU FILHO



Fonte: registro dos autores.

No miolo das *memórias...*, a escrita produzida por dom José de Mendôça é a que mais se distancia – entre todos os *scriptores* que produzem o documento – das normas linguísticas e ortográficas já existentes e vigentes no período de produção do documento. Vemos, por exemplo, o uso sistemático feito por ele da <n> ao final de palavras; vemos também o uso ocasional de <ch> por <x>; a presença de hiper e hipossegmentação pouco usuais, entre outros:

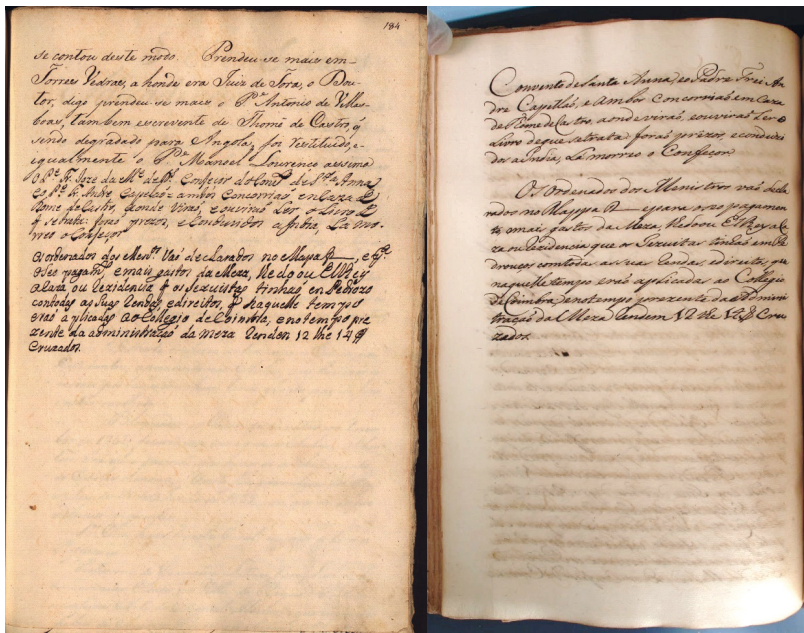
FIGURA 23 – AMOSTRAS DE ESCRITA DO SCRIPTOR 3



Fonte: registro dos autores.

As *memórias*... do Arquivo da Universidade de Coimbra, além de apresentarem a interferência de diversas mãos, como vimos, apresentam lapsos, vacilações, correções, emendas e acréscimos. Quase todos os movimentos de correção presentes nas *memórias*... foram assimilados na escrita do *Códice 132*, o que denota que este é uma versão posterior e aprimorada daquele.

FIGURA 24 – COMPARAÇÃO ENTRE O *CÓDICE 132* E AS *MEMÓRIAS*...  
ACRÉSCIMOS DO SCRIPTOR 3 ASSIMILADAS NO *CÓDICE 132*

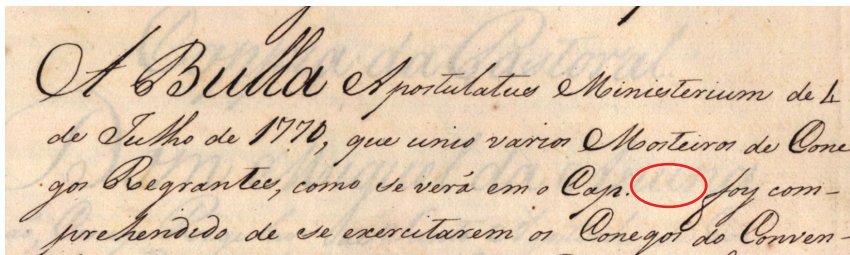


Fonte: registro dos autores.

O cotejo entre os dois testemunhos deixou claro que há uma relação de hierarquia entre ambos, sendo as *memórias*... o documento anterior, provavelmente original, usado para produzir o *Códice 132* que se constitui, como dissemos, de uma versão passada a limpo das *memórias*... No entanto, apesar de ser uma segunda versão, o *Códice 132* ainda traz incompletudes, com espaços

deixados pelo *scriptor* para complemento de informações que não chegaram a ser incluídas.

FIGURA 25 – EXCERTO DO CÓDICE 132



Fonte: registro dos autores.

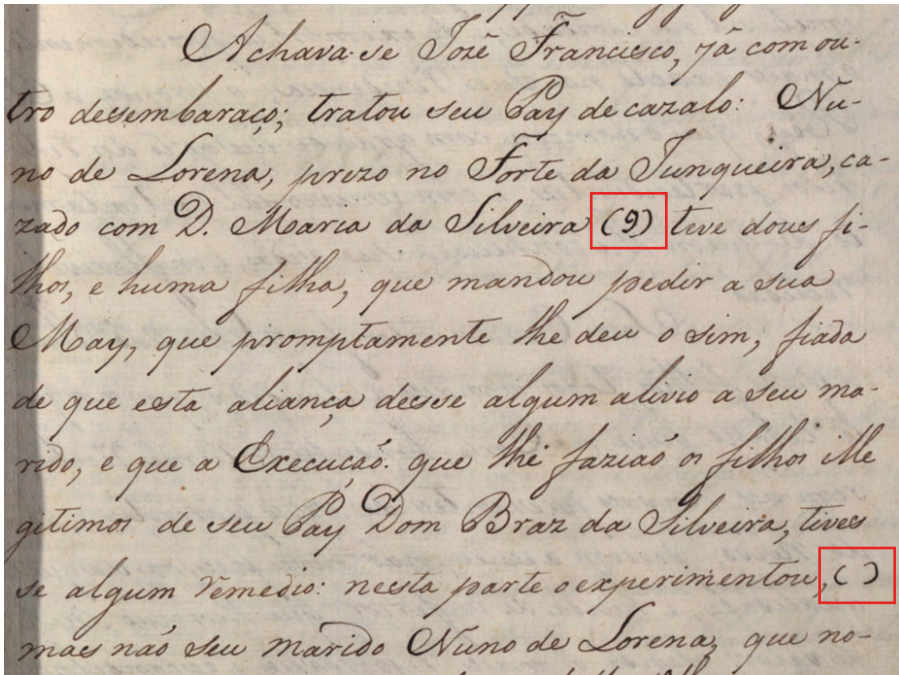
Traz também números entre parênteses, acrescentados pelo patriarca e assimilados pelo *Códice 132*. Essa numeração vai de 01 a 115 e deixa de ser acrescida nas *memórias*... no fólho 92r. Por vezes, também, são postos apenas parênteses em branco. Tanto os números entre parênteses quanto os parênteses em branco são assimilados pelo *Códice 132*. Também no fólho 213 (recto e verso) das *memórias*... há indicações, entre parênteses, de letras que vão de (a) a (h), mas que não encontram correspondência ao longo do documento.

Nosso palpite é de que esses números inseridos posteriormente se refeririam a documentos complementares às *memórias*... No entanto, deles não se teve notícias até o momento e, portanto, a motivação da presença desses insertos não passa de especulação de nossa parte<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Por não encontrarmos correspondência alguma entre esses números e letras inseridas entre parênteses e outros documentos, optamos por excluí-los da edição aqui proposta.



FIGURA 26 – EXCERTO DO CÓDICE 132



Achava-se João Francisco, já com outro desumbarão; tratou seu Pai de casalo: Nuno de Lorena, prouro no Forte da Junqueira, casado com D. Maria da Silveira (9) teve dois filhos, e humma filha, que mandou pedir a sua Mãe, que promptamente lhe deu o sim, fiada de que esta aliança desse algum alívio a seu marido, e que a Execução que lhe faria o filho illegitimo de seu Pai Dom Braz da Silveira, tivesse algum remédio: nesta parte o experimentou, (1) mas não seu marido Nuno de Lorena, que no-

Fonte: registro dos autores.

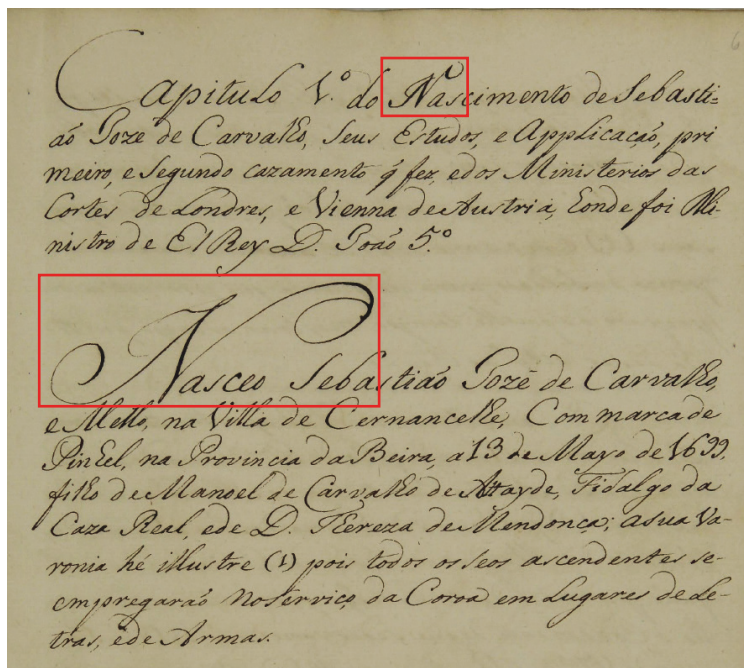
## O ENCONTRO DE UM TERCEIRO TESTEMUNHO

Depois de muito tempo de trabalho com o objetivo de preparar uma edição das *memórias*... a partir do cotejo entre os dois testemunhos, descobrimos, também por mero acaso, um documento intitulado *Historia politica economica do reinado do S. Rey D. Jozé I*, na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, na Universidade de São Paulo (USP). O título basicamente descrevia o documento com o qual estávamos trabalhando. Para nossa sorte, o documento estava integralmente digitalizado e disponível à distância de alguns cliques, já que foi descoberto durante o período da pandemia da covid-19.

Qual não foi a nossa surpresa quando nos deparamos com um manuscrito quase idêntico ao *Códice 132*. O testemunho da USP havia sido produzido,

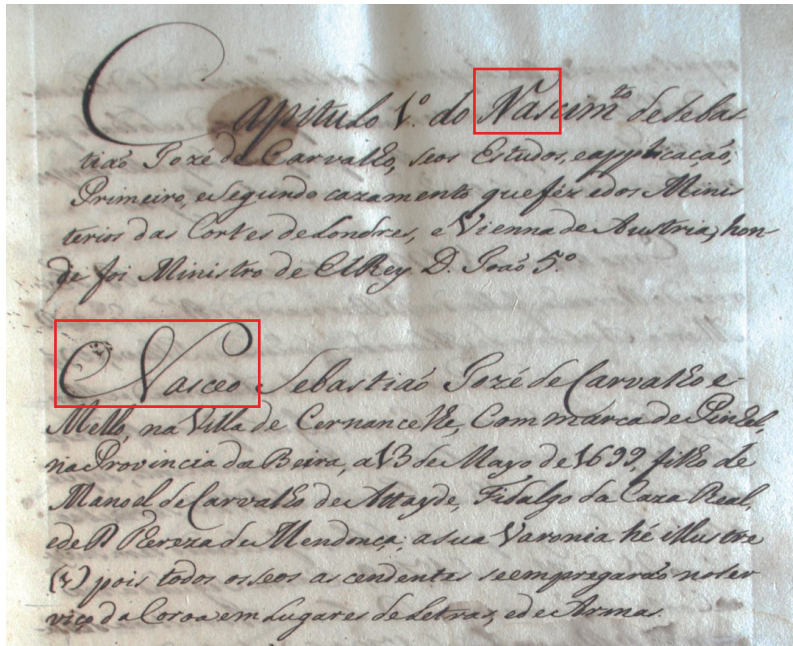
indubitavelmente, pelo mesmo *scriptor* que produziu o testemunho pertencente ao do Mosteiro de São Bento da Bahia.

FIGURA 27 – EXCERTO DO TESTEMUNHO DA USP



Fonte: registro dos autores.

FIGURA 28 – EXCERTO DO TESTEMUNHO MSBB



Fonte: registro dos autores.

Usando apenas o grafema <N> no seu módulo maiúsculo para fins de exemplo, vemos que o formato das letras é idêntico, inclusive no uso das variantes, que no título se apresenta traçada em ângulos mais retos, na inicial do primeiro parágrafo, apresenta traços mais soltos e arredondados. Optamos, portanto, por identificar esse *scriptor* pelo número 6. Sendo assim, afirmamos, sem nenhuma dificuldade, que o *scriptor* 6 produziu os dois volumes que se encontram em acervos brasileiros.

Essa descoberta de um novo documento nos obrigou a proceder a um novo cotejo para confirmar, mais uma vez, se se tratava do mesmo documento ou de uma cópia parcial deste ou, até mesmo, mais completa que os anteriores.

Assim como havíamos feito anteriormente, elegemos o *index*, presente nos três manuscritos que tínhamos à frente, como amostra de comparação, considerando que seria possível verificar em que medida, tanto o texto quanto o conteúdo, dos documentos, corresponderiam entre si.



Nesse cotejo, percebemos, mais uma vez, a existência de pouquíssimas discrepâncias entre os documentos, a maioria provavelmente derivada de *lapsus calami*.

Para melhor entendimento, destacamos os pontos variantes entre os documentos em negrito e desenvolvemos as abreviaturas presentes em cada um com destaque em itálico para as letras acrescidas por nós; mantivemos também o uso de maiúsculas e minúsculas conforme se encontram nos respectivos documentos.

QUADRO 2 – PONTOS VARIANTES ENTRE OS DOCUMENTOS

Index	Index	Index
Proemio	Proemio	Proemio
1.º Do Nascimento de Sebastião Jozé de Carvalho, seus Estudos, e applicaçõ. Primeiro, e Segundo Cazamento que fez: E dos Menisterios nas Cortes de Londres, e Vienna de Austria, onde foi Menistro de ElRey Dom Joaõ 5º.	<b>Cappitulo</b> 1º. Do nascimento de Sebastião Jozé de Carvalho. <b>Seus</b> Estudos, e applicaçõ: primeiro e segundo cazamento que fez: E dos Menisterios nas Cortes de Londres, e Vienna de Austria, onde foi Menistro de El Rey Dom João 5º.	<b>Cappitulo</b> 1º. Do nascimento de Sebastião Jozé de Carvalho. <b>Seus</b> Estudos, e applicaçõ: primeiro e segundo cazamento que fez: E dos Menisterios nas Cortes de Londres, e Vienna de Austria, onde foi Menistro de El Rey Dom João 5º.

Fonte: elaborado pelos autores.

É importante informar que o *proemio*, indicado em todos os *index*, não consta em nenhum dos testemunhos.

Depois, voltamos ao início do trabalho e cotejamos integralmente este outro documento com os dois anteriores e pudemos ter a certeza de que trataram de testemunhos do mesmo texto.

Em visita presencial à Biblioteca Guita e José Mindlin, nos foi possível fazer uma detalhada análise material do volume e capturar imagens de diversos elementos relevantes para descrição e análise material do códice, como já havíamos feito com os demais volumes trabalhados anteriormente.

Este testemunho, ao qual agora chamamos de USP, apresenta 350 fólios, escritos em recto e verso. A encadernação, em couro castanho com salpicos de preto à guisa de decoração, mede 300mm x 210mm. A lombada, redonda, mede 70mm, e apresenta 6 entrenervuras, decoradas com filetes triplos dourados. Na segunda entrenervura, uma etiqueta em couro vermelho com o título dourado em tipos de caixa alta. Na última entrenervura, encontra-se uma etiqueta

(já partida) com um número de cota. Esta última entrenervura, como sói acontecer, está bastante desgastada.

FIGURA 29 – LOMBADA DO TESTEMUNHO USP



Fonte: registro dos autores.

O miolo, feito em papéis de trapo de alta gramatura, mede 295mm x 210mm. Foi produzido com papéis de dois fabricantes italianos também utilizados para produção dos testemunhos encontrados e analisados anteriormente.

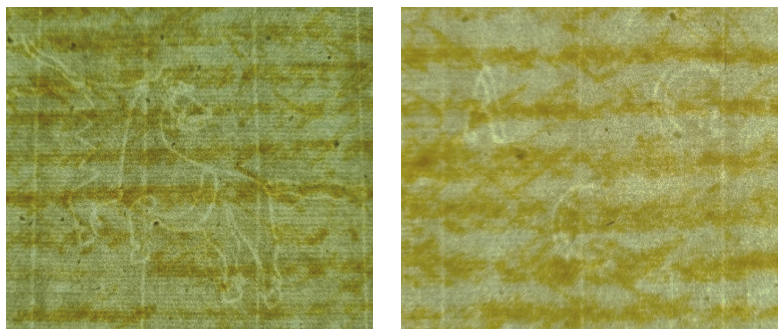
FIGURA 30 – DIFERENÇA DE COLORAÇÃO DOS PAPÉIS QUE COMPÕEM O MIOLO DO TESTEMUNHO USP



Fonte: registro dos autores.

A primeira parte apresenta marcas d'água de Andrea Galvani, trazendo o clássico cavalo rampante com sela e fitas ao pescoço e o monograma ACG.

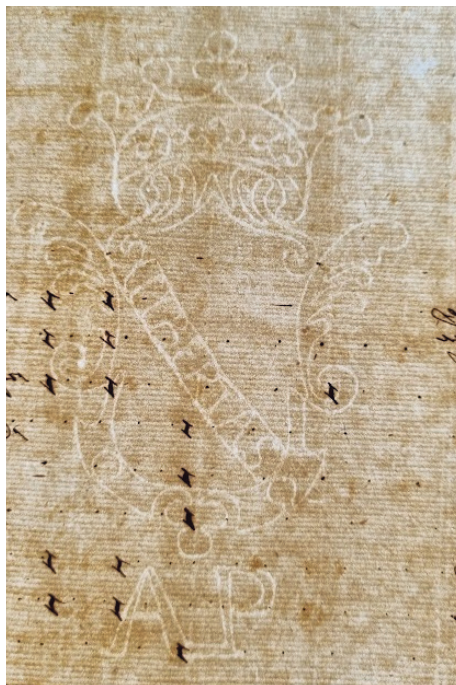
FIGURA 31 – MARCA E CONTRAMARCA DE ANDREA GALVANI NO PAPEL DO TESTEMUNHO USP



Fonte: registro dos autores.

A segunda parte do miolo é produzido com papéis de Andrea Pollera, trazendo como, marca d'água, o brasão coroado libertas com monograma AP.

FIGURA 32 – MARCA DE ANDREA POLLERA NO PAPEL DO TESTEMUNHO USP



Fonte: registro dos autores.

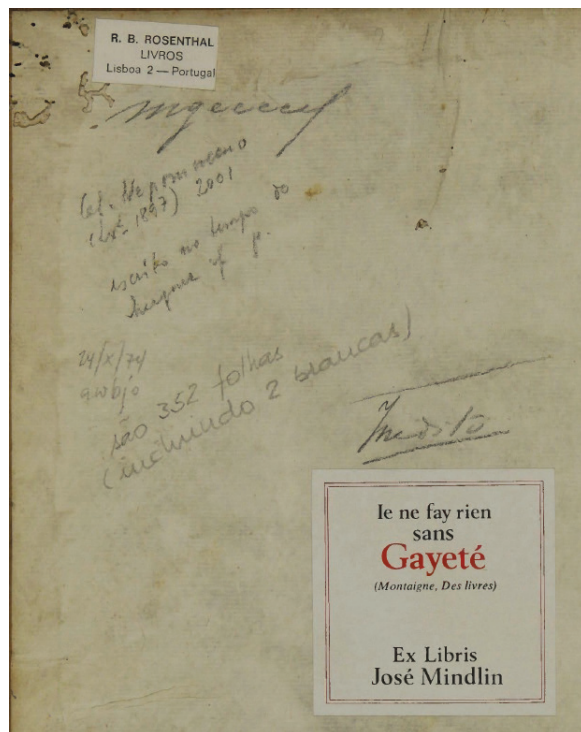
O miolo não apresenta fólhos numerados, mas, assim como o testemunho MSBB, o “index” com indicações de números de fólhos correspondentes a cada início de capítulo.

O documento é todo produzido por uma só mão, a *descriptor* 6. O texto praticamente não traz rasuras ou vacilações, tem a mancha escrita disposta regularmente no papel, com recorrência majoritária de 29 linhas por fólho, mesmo contando aquelas deixadas em branco, como também se verifica no testemunho MSBB.

No verso da capa, vemos o ex-libris de José Mindlin e informações sobre a proveniência da obra até compor a sua biblioteca. Há uma etiqueta branca colada, próximo à borda externa, com a inscrição “R. B. Rosenthal / LIVROS / Lisboa 2, Portugal”. E acrescidas algumas informações manuscritas a lápis grafite, por quatro mãos diferentes. Com uma caligrafia, temos as seguintes informações:

“mge[†]<sup>6</sup> / Inedito”; com outra caligrafia, vemos “Cel. Nepomuceno (Lxa. 1897) 2001 / escrito no tempo do Marquez f. p.”; com a terceira, lemos uma data (talvez referente a alguma aquisição do manuscrito) “24/X/74 / acobjo”; e, por fim, a quarta mão escreve “São 352 folhas / (incluindo duas brancas)”.

FIGURA 33 – ANOTAÇÕES, ETIQUETA E EX-LIBRIS NA PRIMEIRA FOLHA DE GUARDA FIXA



Fonte: registro dos autores.

## QUEM DEU ORIGEM A QUEM: O *STEMMA CODICUM*

Analisando os pontos variantes – conjuntivos e disjuntivos – dos três testemunhos, conseguimos estabelecer o *stemma codicum*, que é o que se apresenta a seguir. Para fins de clareza e adequação da análise estemática, passamos a nos

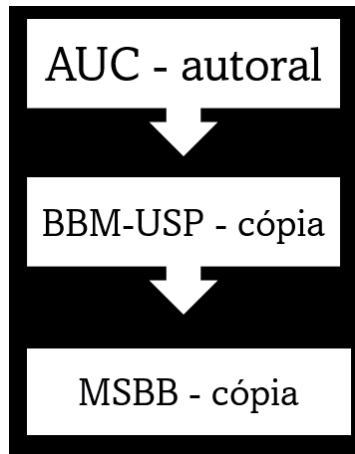
<sup>6</sup> Código de indicação de escrito não identificado.

referir ao *Códice 132*, do Arquivo Histórico do Mosteiro de São Bento da Bahia como **testemunho MSBB**; às *Memórias de El Rey Dom José I*, do Arquivo da Universidade de Coimbra como **testemunho AUC**; e à *Historia política economica do reinado do S. Rey D. José I*, da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, da USP, como **testemunho USP**.

Comprovamos que o testemunho AUC é o primeiro e original, e foi produzido ao longo de alguns anos; o testemunho USP é o segundo e derivou diretamente do original; e, por sua vez, foi a base para o testemunho MSBB. Ambos os testemunhos foram feitos num só lançamento e são, claramente cópias. Como já dissemos anteriormente, as duas cópias mantêm as lacunas de informações presentes no original, o que nos impede de considerá-los como textos terminais. Materialmente, situamos ambas as cópias no mesmo período do documento original.

Como não temos, até o momento, notícias de outros testemunhos, é possível que esse documento nunca tenha chegado a sua versão definitiva e completa.

FIGURA 34 – *STEMMA CODICUM*



Fonte: registro dos autores.

## A IMPORTÂNCIA INFORMACIONAL DO DOCUMENTO

Nenhum dos três testemunhos aqui analisados apresenta explicitamente um título para essa obra. Ao que parece, nenhum deles possui encadernação de época e não há folhas de rosto onde pudessem constar títulos para este documento<sup>7</sup>.

Já se discutiu se o texto poderia ser classificado como *memórias*, como *vida* ou como *biografia* (Magalhães, 2016), sem se chegar a nenhuma conclusão categórica. O que é certo é que o tom de todo o relato é memorialístico, trazendo, bem ao gosto iluminista, feitos e datas, com indicações documentais com o intuito de dar caráter de verdade à obra. Muitas vezes pegamos o autor falando em primeira pessoa e se colocando, de forma privilegiada na cena dos fatos.

Embora os testemunhos AUC e USP tenham sido intitulados, nos respectivos arquivos como sendo uma *história* ou *memória* que teria como protagonista o monarca dom José I, chama a nossa atenção que apenas os últimos capítulos, dos mais de 80 que compõem a obra, são destinados efetivamente a este e, curiosamente, tratando de assuntos quase triviais. Assim, o capítulo 81º traz dados biográficos e descreve a compleição física e a personalidade do monarca; aborda a organização do seu tempo entre o trabalho e o lazer, em suas várias residências ao longo do ano; o capítulo 82º trata dos nascimentos e casamentos das pessoas reais; e o capítulo 83º trata dos lutos que se mandaram tomar na corte e reino em várias ocasiões.

Os 80 capítulos anteriores trazem a pessoa do marquês de Pombal como centro das narrativas. É Sebastião José de Carvalho e Mello, seus feitos e efeitos, mandos e determinações – mesmo antes de se tornar o todo-poderoso primeiro-ministro – o real assunto desta obra.

Por isso, não nos custa compreender que esta é uma obra sobre o marquês de Pombal e seu tempo, tendo el-rei dom José I como figura coadjuvante.

Outro ponto perceptível é que esse documento só poderia mesmo ter sido escrito e posto em circulação – o que é indiciado pelo fato de terem sido feitas cópias – após a derrocada do marquês, pois o tom de todo o documento é de crítica, fina e, algumas vezes, dissimulada, mas, na maioria dos casos, explícita, direta e comprovada com indicação de documentos.

<sup>7</sup> Folque (2010) apresenta o título *Memórias do principal e depois Cardeal-Patriarca Dom José de Mendôça, realizadas durante o Reinado da Rainha D. Maria I, relativas ao período do Reinado de El-Rei Dom José I e ao Governo do Marquês de Pombal*, que não conseguimos identificar em que teria sido baseado.

A datação das *memórias*... foi estabelecida, inicialmente, de maneira conservadora, com base nas informações mais latentes presentes no texto, notadamente a regência de dona Maria e dom Pedro III foram as balizas temporais escolhidas. Contudo, esse posicionamento tímido não se sustentou mediante o avanço das investigações sobre o texto.

As análises revelaram dados muito significativos que orientaram uma nova abordagem a esse tema. Já havíamos percebido, na análise inicial ao testemunho MSBB que o texto teria sido escrito ao longo de um dado período, mas somente as informações obtidas com a análise dos demais testemunhos conhecidos e com o cotejo entre os textos permitiram dar contornos mais consistentes aos limites temporais para a produção do texto.

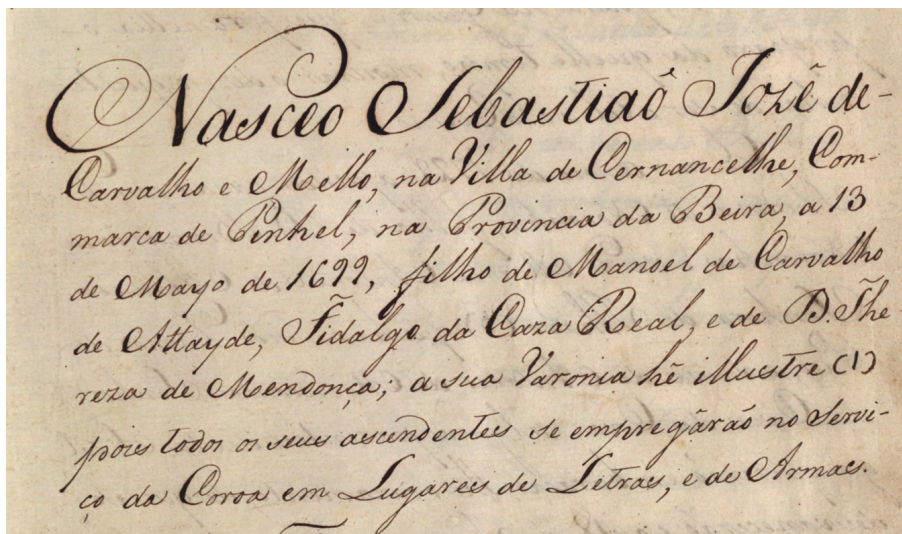
O principal elemento que aponta essa datação é a dêixis temporal do elocutório. Relativamente à data de início, não foram identificados, até então, elementos que permitissem sua ampliação. Contudo, a data limite pode ser estendida até 1803, data em que José de Seabra e Silva encontrava-se na Quinta do Canal, conforme indicado nos Registros Paroquiais de Lisboa citados por Miguel Gorjão Henriques (Henriques, 2013, p. 143), considerando a indicação no texto das *memórias*... de que “[...] José de Seabra e Silva se recolheu à Quinta do Canal onde ao presente vive”.

A riqueza de detalhes das informações apresentadas dá ideia da correção e assertividade dos dados presentes nesta obra. São muitas as informações encontradas neste manuscrito, e uma delas muda o curso da historiografia biográfica<sup>8</sup> de Sebastião José de Carvalho e Mello, indicando como local de seu nascimento a Vila de Sernancelhe, onde ficava a casa de sua família:

<sup>8</sup> Praticamente todos os textos que trazem dados biográficos são unânimes em situar o nascimento de Sebastião José em Lisboa, tendo como base o registro do seu batismo que teria ocorrido na capital, meses após o seu nascimento.



FIGURA 35 – EXCERTO DO TESTEMUNHO AUC RELATANDO O NASCIMENTO DO MARQUÊS DE POMBAL<sup>9</sup>



Nasceo Sebastião José de  
Carvalho e Mello, na Villa de Cernancelhe, Com-  
marca de Pinhel, na Provincia da Beira, a 13  
de Mayo de 1699, filho de Manoel de Carvalho  
de Attayde, Fidalgo da Casa Real, e de D. The-  
reza de Mendonça; a sua Varonia hé illustre (1)  
pois todos os seus ascendentes se empregárao no Servi-  
ço da Coroa em Lugares de Letras, e de Armas.

Fonte: registro dos autores.

Sendo assim, esse documento – em todos os três testemunhos até o momento encontrados – de caráter memorialístico-crítico pode ser situado materialmente e informacionalmente, com toda a segurança, no segundo quartel do século XVIII, produzido por delegação e determinação de dom José Francisco Miguel António de Mendôça, o cardeal patriarca de Lisboa, conhecido também como o principal, e com correções e acréscimos de próprio punho deste, assimilados pelas cópias contemporâneas, muito provavelmente fazendo a obra circular entre as pessoas a quem se endereçava. Portanto, pode-se afirmar que o documento foi produzido ainda em vida do marquês de Pombal, mas depois da diminuição de seu enorme prestígio. Sendo assim, esse seria o mais antigo texto biográfico de Sebastião José até o momento encontrado.

<sup>9</sup> Nasceo Sebastião Jozé de Carvalho e Mello, na Villa de Cernancelhe, Commarca de Pinhel, na Provincia da Beira, a 13 de Mayo de 1699, filho de Manoel de Carvalho de Attayde, Fidalgo da Casa Real, e de Dona Thereza de Mendonça; a sua Varonia hé illustre (1) pois todos os seus ascendentes se empregárao no Serviço da Coroa em Lugares de Letras, e de Armas. (f. 1r)

## UMA EDIÇÃO MODERNIZADA

A despeito da importância destes documentos como base para futuros trabalhos de natureza linguística, a edição preparada para eles é de caráter modernizador, a pedido dos coordenadores do Projeto Pombal Global, dentro do qual este trabalho nasceu.

Assim, considerando a relevância das informações constantes desse texto, a edição aqui apresentada pretende abranger um público amplo. Dessa forma, estabeleceu-se uma edição com ortografia e sintaxe atualizadas para o estado atual da língua portuguesa, considerando a variante europeia para as atualizações ortográficas, em conformidade com o *Acordo Ortográfico* de 1990.

Tratando-se de um documento polítestemunhal, depois de um exaustivo cotejamento entre os três testemunhos, como se viu anteriormente, o trabalho de edição considerou a estrutura estemática apontada, em que se sabe que o testemunho AUC é o mais antigo e que dele derivou o testemunho USP que, por sua vez, foi a base para o testemunho MSBB.

Para o estabelecimento do texto, elegeu-se o testemunho AUC, pois, apesar de ser o mais antigo e, portanto, apresentar o texto em uma versão mais primária, é comprovadamente o documento que saiu da lavra do cardeal patriarca dom José de Mendôça, o autor intelectual do documento, que se apresenta também como a mão da autoridade, fazendo correções e acréscimos que são assimilados pelos demais testemunhos.

Os dois outros testemunhos de cópias (o USP e o MSBB) foram usados como complemento no que se refere aos pontos variantes (sejam eles convergentes ou divergentes). Sendo assim, as informações ausentes no testemunho AUC que se encontravam mais completas nos testemunhos USP e MSBB, foram inseridos na edição, com as devidas indicações e com notas de pé de página, informando em qual testemunho se encontrava a informação acrescida. Agindo dessa forma, temos consciência de que criamos um quarto testemunho, de caráter factício, já que apresenta um texto que, provavelmente nunca existiu, no qual se unem todas as variantes de acréscimo encontradas ao longo dos três testemunhos.

Para o estabelecimento do texto apresentado na edição preparada a partir de então, foram seguidos os critérios já estabelecidos pela equipe do Projeto Pombal Global, com alguns ajustes devidos à peculiaridade do material editado.

Assim, a despeito do que possa crer o senso comum, a preparação de uma edição modernizada exige dos editores, cuidado e atenção extremos, além de estabelecimento de critérios exaustivos. Os que foram usados para o estabelecimento

da edição modernizada das referidas *Memórias do Cardeal Patriarca Dom José de Mendôça*, que deverá ser publicado em Portugal ainda em 2024, consideram todos os aspectos dispostos a seguir:

#### ATUALIZAÇÃO ORTOGRÁFICA GERAL

- redução de consoantes duplas a simples;
- substituição de *y* > *i*;
- introdução de *i* entre *e* e *o* e entre *e* e *a*, em terminações nominais e verbais *ea* > *eia*;
- substituição de *e* > *i* em ditongos *-ae* e *-oe* > *-ai* e *-oi*;
- simplificação dos dígrafos *th*, *ch*, *gm*, *pt*, *sc*, *ch* > *c*, *qu*;
- regularização do uso do *h* segundo a vigência ortográfica atual;
- substituição de *m*, *n* e vogais com til representando vogais e ditongos nasais por til (*certidoens* > *certidões*, *sermam* > *sermão*, *queriaõ* > *queriam*, *estam* > *estão*, *parecião* > *pareciam*, *cõ* > *com*);
- flexão em número, conforme o contexto, das formas verbais *tem/vem* > *têm*, *veem*, grafadas indistintamente no singular e plural no original;
- substituição de *e* / *i*, conforme o caso (*quasi* > *quase*; *disvelo* > *desvelo*; *mãi* > *mãe*; *defirir* > *deferir*; *infirir* > *inferir*; *destribuição* > *distribuição*; *involver* > *envolver*);
- inversão da posição do *r* na metátese *per* / *pre* (*pertender* > *pretender*);
- substituição de *ou* / *oi*, conforme o caso (*cousa* > *coisa*; *dous* > *dois*);
- acréscimo de *s* no conjunto *sc*, conforme o caso (*florece* > *florescer*; *crece* > *crescer*);
- opção pela forma mais conservadora em caso de variantes ortográficas de duplas grafias dentro da variante do português europeu (*carácter* / *caráter*; *sector* / *setor*);
- substituição de formas gráficas peculiares (*sobescrevi* > *subscrevi*; *te* > *até*; *inda* > *ainda*).

#### ATUALIZAÇÃO ORTOGRÁFICA DE ANTROPÓNIMOS E TOPÓNIMOS

- substituição por formas vigentes atualmente, em caso de nomes portugueses (*Manoel* > *Manuel*; *Antonio* > *António*; *Thomaz* > *Tomás*; *Gouvea* > *Gouveia*; *Joseph* > *José*);

- manutenção de nomes como *Baptista* e *Octávio*;
- manutenção dos nomes aportuguesados quando assim aparecem no documento original (*José Juveny* por *Joseph Jouveny*);

## ARCAÍSMOS

- manutenção dos vocábulos caídos em desuso ou considerados arcaísmos, mas que ainda se encontram dicionarizados;
- manutenção das flexões verbais arcaicas, como *teres* para *terdes* (ex.: “Podeis fazê-lo, porém depois de o *teres* advertido”);
- manutenção das formas arcaicas, como *comua* / *comũa*, *impida*, *estê* (= *esteja*).

## MAIÚSCULAS

- no início de frase e de nome próprio;
- na designação de locais ou caminhos (*Rota Romana*, *Caminho de Santiago*);
- na designação de monumentos ou edifícios (*Palácio de Queluz*, a *Torre dos Clérigos*, a *Ponte D. Luís*);
- na designação de batalhas específicas (a *Batalha de Aljubarrota*);
- na designação de tratados, acordos, convenções (o *Tratado de Cateau-Cambrésis*, a *Convenção de Évora Monte*, a *Carta Constitucional*);
- na designação de conjunto de regras, normas e leis ou corpos de direito (*Estatuto*, *Estatutos*, *Decretais*, *Decreto*, *Instituta*, *Pandectas*, *Ordenações*, *Ordenação*);
- na designação de períodos históricos (*Renascimento*, *Descobrimentos*, *Jurássico*, *Século de Ouro*);
- na designação de acontecimentos históricos (a *Restauração*, a *Reconquista*);
- no sentido de assembleia deliberativa (*Cortes*, *Conselho*);
- na referência a um evento determinado (*Tribunal da Inquisição*; *Concílio*, *Conselho*, *Concílio Vaticano II*, *Conselho Geral de...*);
- no sentido de casa nobiliárquica (*Casa de Bragança*, ou apenas *Casa*);
- no sentido de órgão da administração e da ordem (*Conselho de Estado*, *Secretaria de Estado*, *Chancelaria*, *Real Erário*, *Junta dos Três Estados*, *Três Estados*, *Cúria*, *Cúria Romana*, *Casa da Câmara*, *Tribunal da Relação*, *Armada Real*);

- em denominações simplificadas em referência a *Casal da Torre de São Vicente*; *Câmara Real*, *Herdade de Bucelas*, *Igreja Patriarcal* (*Casal*, *Câmara*, *Herdade*);
- no sentido de comunidade de cristãos, corpo social organizado, instituído por Cristo (*Igreja*);
- em nomes próprios do planeta, satélite, astro (*Terra*, *Lua*, *Sol*);
- no sentido de pontos cardeais e expressões similares usadas como designações de localidades específicas (*Nordeste*, por nordeste do Brasil, *Norte*, por norte de Portugal, *Meio-Dia*, pelo sul da França ou de outros países, *Ocidente*, por ocidente europeu, *Oriente*, por oriente asiático).
- em pronomes de tratamento solenes (*Sua Alteza*, *Sua Majestade*, *Sua Santidade*, *Vossa Mercê*, *Sua Excelência*, *Vossa Senhoria*, *Eminência*);
- no pronome de tratamento comum, quando referente a Deus ou Jesus Cristo (*Senhor*);
- em nome próprio de instituição de ensino, mesmo quando apenas mencionado o termo designativo de nível (*Universidade*, *Colégio*, *Gerais*, *Faculdade*, *Universidade de Coimbra*, *Universidade de Lisboa*, *Real Colégio das Artes*, *Estudos Gerais*, *Faculdade de Teologia*);
- no sentido de texto bíblico (*Escritura*, *Escrituras*, *Sagrada Escritura*, *Palavra de Deus*);
- em numeração romana (*século XV*, *tomo II*);
- na designações de obras que não correspondem propriamente ao título, mas que são designações tipológicas (*Arte*, *Prefação*, *Dissertação*);
- em expressões como *República das Letras*;
- na designações oficiais das ordens religiosas e ordens terceiras (*Companhia de Jesus*, *Sociedade Jesuítica*, *Ordem Terceira de São Francisco*, *Misericórdia*);
- em termos como *Espírito de Deus*, *Juízo Final*;
- na designação do móvel onde foram acondicionados os documentos referentes aos “delitos” dos jesuítas (*Armário Jesuítico*, *Cartório dos Jesuítas*);
- nos dias de festa ou solenidades específicas (*Quarta-feira de Trevas*);
- referindo-se a lista de livros proibidos ou expurgados (*Catálogo*, *Index*);
- no sentido de governo / entidade / conjunto das instituições (*Estado*, *Índia Oriental*, *V Governo Constitucional*);
- nas designações de regimes políticos específicos (*República de Veneza*, *República Portuguesa*).

## MINÚSCULAS

- em nomes de funções / títulos / cargos (*marquês* – com exceção de *Marquês Pombal* –, *conde*, *rei*, *el-rei*, *papa*, *geral*, *santo padre*);
- em referência às ordens religiosas quando não se trata da designação oficial (*jesuítas*; *benedictinos*);
- nos nomes dos pontos cardeais ou equivalentes, quando empregados absolutamente (no *norte*, no *sul*, *vento do norte*);
- nas designações de áreas de saber em geral e designações específicas dos cursos e das cadeiras da Universidade (curso de *leis*, *cânones*, *teologia*; cadeira de *véspera*, *prima*, *filosofia natural*, *lógica*);
- em numerais ordinais junto a nomes próprios (D. João o *terceiro*, D. Filipe *segundo*);
- em partes de obras, seja por extenso seja abreviadas (*parte*, *divisão*, *capítulo*, *livro*, *tomo*, *introdução*);
- em designações plurais, e, portanto, genéricas, (*santos padres*, *padres*, *livros sagrados*, *regulares*, *seculares*, *escolas maiores*, *escolas menores*, *estudos maiores*, *estudos menores*);
- em nomes de instituições de segurança (*exército*, *marinha*);
- nas designações de documentos, mormente régios e eclesiásticos (*alvará*, *apostila*, *carta*, *provisão*, *bula*, *breve*); (nota: exceção em *Bula da Ceia*, *Bula da Cruzada*);
- em designações de atributos divinos e crenças (*mão onipotente*, *omnipotência*, *providência*, *fé*, *fé católica*);
- nas designações de regimes políticos genéricos (*monarquia*, *república*);
- nas designações genéricas de regimes administrativos de viés religioso (*cristandade*, *islão*, *turco*);
- no sentido de nação, reinos e estados da cristandade (*estado*).

## MANUTENÇÃO DAS ABREVIATURAS

- cap. (capítulo de livros)
- cf. (conferir)
- col. (coluna) / cols. (colunas)
- coord. (coordenação ou coordenador) / coords. (coordenadores)
- ed. (edição ou editor) / eds. (editores)

- fl. (fólio) / fls. (fólios)
- introd. (introdução de)
- mç. (maço)
- *op. cit.* (*opus citatum*)
- org. (organização ou organizador) / orgs. (organizadores)
- p. (página) / pp. (páginas)
- Sept. (Separata)
- s.d. (sem data)
- s.l. (sem lugar de edição)
- s.n. (sem nome de editora)
- ss. (seguintes) [ex. p. 14 ss.]
- t. (tomo)
- trad. (tradução de)
- vol. (volume) / vols. (volumes)
- *Ibid.*
- *Id.*
- *v.g.*
- *e.g.*
- c. (cerca)
- etc. (et cetera)
- séc./ sécs. (século / séculos)
- Fr. (Frei ou Frade)
- P.<sup>c</sup> (Padre)
- S. (São)\*
- S.<sup>to</sup>/ S.<sup>ta</sup>/ (Santo/ Santa)\*
- D. (Dom ou Dona)\*
- \* são desenvolvidas as abreviaturas D. > Dom/ Dona, S. > São, S.<sup>to</sup> > Santo / S.<sup>ta</sup> > Santa em nomes de ordens religiosas e edifícios.

As demais abreviaturas presentes no texto original são desenvolvidas, sempre que possível sua decodificação, sem indicação gráfica.

Manter a abreviatura S. mesmo quando atualmente usaríamos S.<sup>to</sup>, e vice-versa.

#### RISCADOS, SOBRESCRITOS, EMENDAS

- os segmentos riscados / anulados no documento não são transcritos nem indicados em nota;

- os segmentos inseridos nas entrelinhas serão incluídos na linha principal do texto, no lugar correspondente, sem indicação;
- os segmentos emendados pelo *scriptor* terão sua última versão considerada e apresentada na edição, sem fazer menção à escrita anterior.

#### SEPARAÇÃO OU JUNÇÃO DE PALAVRAS

- aglutinação ou separação de palavras segundo o uso atual, de acordo com o contexto (*em quanto* > *enquanto*, *em fim* > *enfim*, *de pressa* > *depressa*, *a pesar* > *apesar*, *de baixo* > *debaixo*, *por ventura* > *porventura*; *senão* > *se não*, *tão bem* > *também*);
- manutenção de *da* / *do* quando hoje deveria ser *de a* / *de o*.

#### APÓSTROFO E ASPAS

- supressão do apóstrofo nos casos em que a contração não é hoje normalmente usada, inserindo-se a vogal elidida; nos outros casos, fez-se a contração;
- havendo necessidade de usá-lo, fazê-lo sem espaço a seguir;
- uso de aspas angulares « » e, dentro de citação já indicada por estas, uso de aspas duplas elevadas “ ”.

#### LATIM E OUTROS IDIOMAS

- uso de itálico na edição de termos ou trecho em latim e outros idiomas diferentes do usado no texto principal.

#### SÍMBOLOS EDITORIAIS

- as lacunas de informação no texto são indicadas com hífen dentro de parênteses retos [-], caso não haja proposta de leitura;



- os segmentos acrescentados a partir de outros testemunhos são inseridos entre parênteses angulares < >, acompanhados de nota com a referência do testemunho de onde foram extraídos;
- os segmentos emendados ou acrescentados pelo editor através de conjectura são inseridos no texto editado entre parênteses retos [ ].

#### SINAIS, NUMERAÇÃO E SUBLINHADOS

- manutenção do sinal § correspondente a “parágrafo” e/ou “secção”, sem ponto, apenas espaço (ex: § 1);
- manutenção da numeração das partes ou parágrafos que aparece no corpo dos textos;
- introdução de abreviatura do ordinal quando está só o cardinal (*1. parte* > *1.<sup>a</sup> parte*)
- manutenção dos sublinhados do texto original.

#### ANOTAÇÕES ÀS MARGENS

- As anotações marginais, inserem-se em rodapé, dando indicação do local onde se encontram no documento original.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS EM CORPO DE TEXTO EDITADO

- uso de maiúsculas apenas na primeira letra da primeira palavra dos títulos de obras (*História da origem, regras, constituições, aumento, progresso e propagação da Ordem dos Jesuítas*);
- designações de livros bíblicos em redondo se em vernáculo, em itálico, se em latim ou outro idioma diferente do texto principal.

#### NUMERAIS

- escritos por extenso de um a nove, e em algarismos depois de 10;
- no caso dos números ordinais, devem ser apresentados assim 2.<sup>o</sup>/2.<sup>a</sup>

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É imprescindível conhecer a vida e os feitos de Sebastião José, para que se possa compreender o Marquês de Pombal, porquanto um texto biográfico a ele contemporâneo, especialmente quando localizado temporalmente no último quartel do século XVIII, merece ser estudado com o máximo rigor científico (Magalhães, 2016). Não por outra razão, trata-se de um documento politestemunhal e o entendimento da relação que entre os três testemunhos conhecidos impõe-se como incontornável para o adequado entendimento do texto.

O cotejo dos testemunhos permite observar em detalhe os movimentos que conduzem o texto a sua conformação (quase) final e revelam peculiaridades do processo de transmissão. Coextensivamente, a materialidade dos testemunhos revela aquilo que está para além do conteúdo. É essa leitura atenta que permite resgatar informações que de outra maneira permaneceriam jazendo nas páginas empoeiradas dos documentos sobre as prateleiras que os acomodam.

Assim, estamos cientes de que um bem editor deve saber ponderar as características do texto editado para estabelecer critérios coerentes de edição; ser minucioso e coerente na aplicação dos critérios de edição; pensar no seu trabalho para além do seu interesse individual; saber projetar as demandas do público-alvo da sua edição; saber dialogar com diversos públicos para além do âmbito acadêmico; conhecer a estrutura e o funcionamento do fazer editorial dentro e fora no âmbito comercial.

Edições de textos históricos feitas a partir de etapas metodológicas coerentes, leituras e transcrições corretas e aplicação rigorosa de critérios, geram material de qualidade para que muitas outras pesquisas e leituras possam sobre elas se debruçar de maneira confiável. É com essa esperança que realizamos o trabalho aqui apresentado.

## REFERÊNCIAS

- BIBLIOTHECA NACIONAL DE PORTUGAL. *Inventario dos manuscriptos (seocção xiii)*. Collecção Pombalina. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 1891 [1889].
- DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Edusp, 2009.
- GONÇALVES, Marina Furtado. *Fazer e usar papel: caracterização material da documentação avulsa da Coleção Casa dos Contos do Arquivo Público Mineiro*

(1750-1800). Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, 2021.

GORJÃO-HENRIQUES, Miguel. José de Seabra da Silva e a sua família: iconografia e mobilidade social no antigo regime. *Direito e Justiça*, Lisboa, v. 2 n. especial, p. 76-155, 2013.

LOSE, Alícia Duhá; MAGALHÃES, Rafael Marques Ferreira Barbosa. *O mais antigo texto biográfico do marquês de Pombal sob a perspectiva de um antagonista*. Lisboa: Câmara Municipal de Sernancelhe, 2024.

LOSE, Alícia Duhá. Edições de documentos históricos: a quem interessam? A quem se destinam? *Revista da Abralin*, [s. l.], v. 16, p. 71-86, 2017. Disponível em: <https://revista.abralin.org/index.php/abralin/article/view/463/456>. Acesso em: 21 fev. 2016.

LOSE, Alícia Duhá. Uma história escrita à mão: edição de documentos históricos brasileiros. In: CARRILHO, Ernestina *et al.* (Org.). *Estudos linguísticos e filológicos oferecidos a Ivo Castro*. Lisboa: Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, 2019. p. 779-803. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/39619>. Acesso em: 21 fev. 2016.

LOSE, Alícia Duhá. Ver más allá del texto: análisis material de los Pasquines Sediciosos de la Revolución de los Sastres en Bahía en el siglo XVIII. *Espacio Tiempo y Forma. Serie IV, Historia Moderna*, Madrid, n. 35, p. 71-96, 2022. Disponível em: <https://revistas.uned.es/index.php/ETFIV/article/view/35755>. Acesso em: 21 fev. 2016.

MAGALHÃES, Rafael Marques Ferreira Barbosa. “Assumptos profundos de penetrar”: a escrita do Códice 132 do Mosteiro de São Bento da Bahia e um possível novo testemunho. *Travessias Interativas*, São Cristóvão, v. 10, n. 20, p. 313-327, 2020.

MAGALHÃES, Rafael Marques Ferreira Barbosa. *As mãos que escrevem para o Marquês de Pombal: uma busca pela autoria material do Códice 132*. 2022. 318 p. Tese (Doutorado em Língua e Cultura) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

MAGALHÃES, Rafael Marques Ferreira Barbosa. *Portugal – manuscrito do século XVIII*: edição do Códice 132 do Arquivo do Mosteiro de São Bento da Bahia. 2016. 831 p. Dissertação (Mestrado em Língua e Cultura) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

MAXWELL, Kenneth. *O marquês de Pombal: paradoxo do Iluminismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

MENDOÇA, Filipe Folque. *O Cardeal-patriarca D. José de Mendóça e a encomenda de obras artísticas (1780-1808)*. 1999. 241 f. Tese (Mestrado em História da Arte) – Universidade Lusíada, Lisboa, 1999.

MENDOÇA, Filipe Folque. *O Cardeal-patriarca de Lisboa Dom José de Mendóça: o homem e o seu tempo (1725-1808)*. Lisboa: Universidade Lusíada Editora, 2010.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo. *O Marquês de Pombal: o homem, o diplomata, o estadista*. Lisboa: Câmaras Municipais de Lisboa, Oeiras e Pombal, 1982. 204p.

SORIANO, Simão José da Luz. *Historia da guerra civil e do estabelecimento do governo parlamentar em Portugal comprehendendo a historia diplomatica, militar e politica d'este reino desde 1777 até 1834*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1866. 619 p. Disponível em: [https://ia802700.us.archive.org/0/items/bub\\_gb\\_EYcDAAAAYAAJ/bub\\_gb\\_EYcDAAAAYAAJ.pdf](https://ia802700.us.archive.org/0/items/bub_gb_EYcDAAAAYAAJ/bub_gb_EYcDAAAAYAAJ.pdf). Acesso em: 21 fev. 2016.

VILHENA, João Jardim de. José de Seabra da Silva: a sua política e seu desterro. *O Instituto*. Coimbra, v. 85, p. 117-134.

## Errância/errata: editar *O Guesa*<sup>1</sup>

Tânia Dias

Jussara Menezes Quadros

Qual a contribuição de uma edição crítica de *O Guesa* para a historiografia e a crítica literárias e que questões ela apresenta para a crítica textual? A ausência até hoje de uma edição crítica do poema aponta para os limites e dificuldades que até há bem pouco tempo se impunham: o caráter disperso e raro das várias edições oitocentistas do poema, dos testemunhos alógrafos de *O Guesa*. Obstáculo à recensão e colação de exemplares que se somava à ausência de manuscritos autógrafos, de provas tipográficas ou mesmo de correspondências pessoais documentando sua gênese e as especificidades singulares de sua publicação. A título de exemplo, lembre-se que, apenas em 1977, Luiza Lobo localizou na biblioteca da Universidade de Cornell o único exemplar existente de *Harpas Eólias*, de 1870, volume que também inclui a primeira versão do Canto IV de *O Guesa*, indispensável a uma edição crítica por seu elenco de variantes.<sup>2</sup> Assim como permanece extremamente raro o segundo volume de *Impressos*, publicado em São Luís do Maranhão, em 1869, pela Typ. de B. de Mattos, único testemunho da primeira versão do Canto III, ainda hoje em mãos privadas e não digitalizado. Já em sua época, o volume fora descrito como de tiragem limitadíssima, como frisava uma resenha do *Diário do Povo*, do ano de sua publicação: “Delle se fez uma tiragem limitadíssima, que foi distribuída entre amigos, sem que haja no mercado um único exemplar da obra”.<sup>3</sup> O afastamento do comércio do livro, a impressão de pequenas tiragens voltadas a um círculo seleto de leitores, almejando um reconhecimento entre pares — amigos literatos, resenhistas de periódicos, autores e

<sup>1</sup> As observações e reflexões expressas neste artigo partiram do trabalho de preparo da edição crítica de *O Guesa*, que vem sendo desenvolvido pelas autoras no Setor de Filologia, Centro de Pesquisa da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB). Integram ainda o projeto as professoras Flora Süsskind (FCRB/Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro [Unirio]) e Cilaine Alves Cunha (Universidade de São Paulo), assim como o estabelecimento do texto e sua atualização ortográfica contou com a contribuição inestimável de Ivette Couto (FCRB).

<sup>2</sup> LOBO, Luiza. *Épica e modernidade em Sousândrade*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. p. 65-67.

<sup>3</sup> A resenha do *Diário do Povo*, do Rio de Janeiro, de 1869, vem reproduzida na “Memorabilia” de *Obras poéticas*. Ver SOUZA-ANDRADE, J. de. *Obras poéticas*. New York: [s.n.], 1874. p. iii.

personalidades a quem se oferta a obra -, esses gestos autorais próprios às “edições de autor”, mostram-se ainda mais salientes no caso de Sousândrade, e das edições de *O Guesa* publicadas em Nova York e Londres, que destoam nitidamente dos padrões editoriais observados à época.

A história textual de *O Guesa*, obra poética concebida *in progress*, em edições sujeitas a hiatos e descontinuidades, num arco temporal de quase vinte anos, é atravessada pelas errâncias do poeta, inseparável de geografias distintas, de tempos e contextos de publicação variados, que não só afetaram como resultaram na singular complexidade, nas interrelações estreitas, em aparência mesmo confusas, entre os processos de elaboração e transmissão de seu texto. A própria descrição bibliográfica da obra sousandradina ainda gera confusões, como observava Jomar Moraes, na introdução à edição fac-similar, por ele preparada em 1979, da última edição londrina de *O Guesa*: “Em virtude da maneira singular por que publicou sua obra, existe certa confusão entre os livros que escreveu e os volumes que lançou, já que estes não correspondem exatamente àqueles”.<sup>4</sup> Tais disjunções, os limites imprecisos entre texto e obra, as indefinições de fronteiras entre as formas do texto e a materialidade física dos livros, evidenciam a natureza processual da construção poética de *O Guesa*, sua dinâmica de incompletude e expansão, sua fragmentação e sua desmesura. O que Jomar Moraes constatava é a dificuldade em circunscrever a unidade da obra frente à sua textualidade plural, frente a distintas versões sucessivas de uma obra de incontornável complexidade e magnitude, ao final interrompida e inacabada.

Se não é possível reconstituir os percursos que levaram o poema, composto e publicado ao longo de muitos anos, de sua gênese em manuscritos a suas publicações impressas, os códigos bibliográficos, porém, de suas edições de Nova York e Londres, por sua excepcionalidade, por não seguirem normas e convenções do ramo editorial, mostram-se valiosos pelo que omitem. A sequência de edições publicadas em Nova York não registra casas editoriais ou tipografias responsáveis por sua impressão, caso de *Obras poéticas*, de 1874, e das edições avulsas de cantos de *Guesa errante* publicadas em brochura em 1876 e 1877. Ausentes da folha de rosto, a data e o local da edição de 1876 só aparecem inscritos ao final de uma errata assinada pelo autor: “New York, 1876. J. de Sousândrade”. Do mesmo modo, apenas indiretamente, ao final de uma nota prefacial, o autor acrescentava a data de 1877, data de atribuição da primeira edição do Canto X, então ainda Canto VIII, primeira versão do episódio do inferno de Wall Street, como é hoje

<sup>4</sup> MORAES, Jomar. (org., pref.). *O Guesa*. Ed. fac-similar. São Luis: Sioge, 1979. p. xv.

conhecido. Já na folha de rosto da última edição de *O Guesa*, constam seu local de impressão e tipografia: London, Printed by Cooke & Halsted, The Moorfields Press, E. C., omitindo-se, no entanto, a data de publicação do livro.

Livros impressos em português em países estrangeiros, por contemporâneos de Sousândrade, como Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Bernardo Guimarães, entre outros, indicavam nas folhas de rosto e no verso das folhas de anterosto as casas editoriais e as oficinas tipográficas com seus respectivos endereços. O catálogo da casa Garnier, do Rio de Janeiro, divulgava a venda ou a subscrição de diversas obras em português impressas e encadernadas em Paris. Gonçalves de Magalhães, exercendo cargos diplomáticos na Europa, imprimia seus livros em português em oficinas tipográficas de Viena ou Roma, cabendo ao selo editorial Garnier, responsável pela difusão comercial de seus livros no Brasil, o lugar de destaque no frontispício das edições.<sup>5</sup> Esses detalhes bibliográficos ganham importância no preparo de edições críticas e possuem sua justificativa metodológica: na história textual de *O Guesa*, códigos bibliográficos evidenciam a ausência da intermediação de um editor, afastando a hipótese de intervenções não-autorais significativas em modificações do texto que afetariam a integridade e a autoridade de seus testemunhos. As edições impressas em Nova York sobretudo, permitem conjecturar, com relativa margem de certeza, um maior controle autoral nos processos de passagem dos textos às formas materiais do livro.

Códigos bibliográficos, como os conceitualizou Jerome McGann em *The textual condition*, ao distingui-los dos códigos propriamente linguísticos do texto, guardam materialmente marcas da historicidade do texto, dos contextos sociais de sua publicação e recepção, possuindo uma dimensão simbólica significativa.<sup>6</sup> A edição de *Obras poéticas* (1874), com o retrato do autor na abertura do volume, ilustrada por gravuras intercaladas a cantos do *Guesa errante*, e por seus vários paratextos, guarda indiscutíveis marcas da presença autoral, ou de um autor assumindo funções atribuíveis a um editor. O que se evidencia tanto pela

<sup>5</sup> Além da importante relação de Gonçalves Dias com a editora F.A. Brockhaus de Leipzig, nos anos 1857-1858, ainda poderíamos citar alguns outros exemplos posteriores: MAGALHÃES, Gonçalves de. *Cantos fúnebres*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier; Vienna: Imperial e Real Typographia, 1864; MAGALHAENS, D. J. G. *A alma e o cérebro: estudos de psychologia e de physiologia*. Rio de Janeiro: Livraria de B. L. Garnier; Roma: Typographia Fratelli Pallota, 1876; GUIMARÃES, Bernardo; *A ilha maldita; O pão de ouro*. Rio de Janeiro: B.L. Garnier; Havre: Typographia de A. Lemale Ainé, 1879. Os catálogos da editora Garnier do Rio de Janeiro divulgavam, à época, inúmeras edições de obras brasileiras, de diversos gêneros, impressas em tipografias francesas, sob seu selo editorial.

<sup>6</sup> MCGANN, Jerome J. *The textual condition*. Princeton: Princeton University Press, 1991. p. 48-68.

apresentação gráfica esmerada, pela atenção à recepção, reproduzindo extratos de resenhas críticas a publicações anteriores de suas obras (“Memorabilia”), quanto pela peculiar organização das divisões internas do livro, com sua numeração de páginas descontínua. Tratava-se de uma coletânea de “livros distintos de diferentes numerações”, como explicava Sousândrade numa nota prefacial, por deverem ser “continuados em outros”:

Neste volume reuni tudo que em diversas epochas eu havia publicado. Dei a *Memorabilia* da critica benevola com que foram saudados os *Impressos*, formando os trez primeiros cantos do Guesa errante e as Eolias livros distintos de diferentes numerações pôr terem de ser continuados em outros. Nas *Harpas Selvagens* fiz as alterações que me pareceram necessarias, e cri tornar mais comprehensíveis as *Noites*...<sup>7</sup>

A justificativa algo confusa do autor pode parecer compreensível se pensarmos que Sousândrade apresentava *Obras poéticas* aos leitores como um primeiro volume de obras reunidas, já a inusitada numeração segmentada e descontínua projetava livros futuros, dimensionando a obra como ainda aberta e incerta de seus limites. Num movimento retrospectivo, a coletânea reunia republicações revisadas da lírica anterior, e numa dinâmica prospectiva, incluía versões expandidas de cantos de *Guesa errante* na abertura do volume. A organização interna do livro, porém, com suas seções de numerações distintas, exibia mais desarticulações do que articulações, mescla heterogênea, as obras acomodavam-se provisoriamente no espaço do livro, Sousândrade criando expectativas de sequências para além de seus limites. As edições nova-iorquinas de 1876 e 1877, com novos cantos de *Guesa errante*, retomavam a numeração interrompida em *Obras poéticas*, edições de autor que, mais uma vez, se desviavam de padrões editoriais, ambas sendo impressas sem folhas de rosto, sem indicações de tipografias, ou mesmo do título da obra e de seu autor. Como brochuras avulsas, a obra era somente identificável pelo título “Guesa errante” no alto de cada página do texto, datas e autoria sendo relegadas aos paratextos, ao final de uma errata, caso da edição de 1876, ou ao final da “Memorabilia”, na de 1877.

<sup>7</sup> SOUZA-ANDRADE, J. de. *Obras poéticas*: primeiro volume. New York: [s. n.], 1874.



Como já salientou Roger Chartier, o processo de publicação “não separa a materialidade do texto da textualidade do livro”.<sup>8</sup> No caso das edições publicadas por Sousândrade, ainda que essas visassem uma unidade ideal futura, algo da fragmentariedade de textos passíveis de revisões e transformações, incompletos como *Guesa errante*, deixavam marcas de instabilidade nas próprias formas gráficas das edições. A “mão do autor”, a intervenção do poeta na produção material do livro, mostra-se perceptível nas discrepâncias peculiares, nas divergências que se observam entre o que é afirmado em paratextos e logo se vê contrariado na ordem interna do livro e seus conteúdos. A título de exemplo, em nota prefacial de *Obras poéticas*, Sousândrade anunciava aos leitores que a coletânea incluía os três primeiros cantos de *Guesa errante*, quando, na verdade, o poeta acrescentara uma extensa segunda versão do Canto Quarto, ausente do índice do volume. Do mesmo modo, a edição de 1876 abria-se com uma errata aos Cantos V e VII, quando o volume incluía ainda um fragmento do Canto VI (Canto VIII da edição londrina), que na “Memorabilia” da edição seguinte, de 1877, Sousândrade afirmava não ter sido ainda impresso: “Por motivos particulares não foi ainda impresso o Canto VI do poema...”.<sup>9</sup> Como a dupla datação em *Obras poéticas*, 1874 (New-York: MDCCCLXXIV) em sua folha de rosto, e 1872 ao final da “Memorabilia” (New York, 1872), os códigos bibliográficos evidenciam lapsos temporais relativamente longos entre etapas de impressão das edições, permitindo conjecturar que as intervenções autorais não se limitavam à correção de provas. Sousândrade revisava, alterava e introduzia novos elementos semânticos e textuais, a criação poética e os processos de fabricação do livro interceptando-se em operações intervalares e descontínuas.

Certo amadorismo nessas edições de autor, fruto de decisões (e indecisões) de Sousândrade, não apagam a nítida busca por esmero gráfico, notadamente em um volume como o de *Obras poéticas*, sendo necessário ressaltar que o poeta em Nova York pôde conviver com um universo editorial efervescente e em franca modernização naquela década de 1870. Em Nova York desde 1871, Sousândrade tornara-se colaborador do periódico *O Novo Mundo*, publicado por José Carlos Rodrigues, chegando a ser escolhido, em 1875, vice-presidente da The Novo Mundo Association, após uma “bela subscrição” ao seu capital social.<sup>10</sup> O *Novo Mundo* tinha sua sede no mesmo prédio do *New York Times*,

<sup>8</sup> CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura, séculos XI-XVIII*. São Paulo: Editora Unesp, 2007. p.13.

<sup>9</sup> Cf. MEMORABILIA transcrição do Novo Mundo. In: SOUSANDRADE, J. de. *Guesa errante*. Nova York: [s. n.], 1877. p. III.

<sup>10</sup> Como noticiado nas páginas de *O Novo Mundo*: “[...] elegendo para vice-presidente o sr. Souza Andrade a diretoria quis

na Print House Square, que Rodrigues classificava como “o grande centro jornalístico” do continente:

O lugar onde está em New York o edifício do Times, onde temos nossos escritórios e, desde o princípio do mês, a nossa tipografia, é notável por ser o grande centro jornalístico deste continente. É impossível calcular-se exatamente o número de resmas de papel que quotidianamente são entregues ao prelo, mas ele deve ser extraordinário. Só o Tribune tem uma edição diária de mais de 50.000, Times diariamente 40.000 [...].<sup>11</sup>

Ao que se seguia uma longa lista de jornais sediados na Print House Square e nas adjacências de Park Row, entre eles destacando-se, além do *Times*, *The New York Sun*, *The New York Globe*, *The New York Observer*, *The Examiner*, *The Scientific American*, *The National Police Gazette*, *The Guardian*, *The Albion*, etc.

No Canto X de *O Guesa*, a paisagem noturna de Park Row, às altas horas da noite, o ar atravessado pelo “gemer mechanico dos prelos”, as imagens feéricas de seus prédios iluminados como palácios, prestavam-se à exaltação por Sousândrade da imprensa norte-americana:

Vai alta a noite; do comércio a vaga  
Desfez-se a pouco e pouco; sobre os gelos  
Se ouve em silêncio o passo que transvaga.  
No ar o gemer mecânico dos prelos.  
E iluminados, altos os andares,  
Os marmóreos palácios fora de horas  
Quais fantásticas fábricas dos ares  
São, que da noite ao umbror forjam auroras,  
Que sobre o dia raiarão. Da imprensa

---

reforçar o elemento brasileiro na Associação, atraindo distinto cavalheiro e literato, que mostrou sua fé na empresa por bella subscrição de seu capital social”. Cf.: o periódico *O Novo Mundo, Periodico Illustrado do Progresso da Edade*, Nova York, v. V, n. 58, p. 23, 23 jul. 1875.

<sup>11</sup> *O Novo Mundo, Periodico Illustrado do Progresso da Edade*, Nova York, 24 de janeiro de 1872, v. II, p. 67. Sousândrade iniciou sua colaboração no *Novo Mundo* em novembro de 1871. André Rebouças registrou em seu diário um encontro com o poeta na sede do periódico em 21 de junho de 1873. Cf. CARNEIRO, Alessandra da Silva. *O Guesa em New York: republicanismo e americanismo em Sousândrade*. 2016 Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) -- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo 2016. p. 54-61.

São os paços reais onde as ideias  
 São tiranos cuja onipotência  
 Do moral edifício as gigânteas  
 Colunas lentamente vão firmando,  
 Que, pesar dos opostos elementos,  
 Eternas permanecerão – ‘mas, quando?  
 Oh! *sweet by-and-by* do pensamento!  
 – Não é Franklin que ali velado tendes  
 Aos serões generosos de Park-Row  
 E de Lincoln no sangue que se acende  
 O facho da nova era que raio?’.<sup>12</sup>

A menção aos “serões generosos de Park-Row”, fazia alusão ao trabalho noturno da imprensa, de seus prelos mecânicos incessantes que fabricavam as “auroras” dos jornais matinais. O poeta situava-se num dos centros dinâmicos do espaço público da metrópole, não apenas como passante ou observador fortuito, mas numa possível proximidade com o universo da imprensa e suas práticas, e se suas edições nova-iorquinas omitiam editoras e oficinas tipográficas, pode-se conjecturar que elas se deveram, como encomendas de autor, a vínculos talvez mais pessoais, “generosos”, do que estritamente comerciais. Trata-se, no entanto, de uma conjectura, baseada nas relações do poeta com *O Novo Mundo*, seu ambiente e contexto, sem que correspondências ou outros documentos autógrafos possam confirmá-la. Ainda assim, ela desenha os contornos de uma experiência, a da imprensa norte-americana e seu impacto, que foi capaz de motivar uma transformação nas formas do poema, a factualidade prosaica dos jornais sendo incorporada à matéria poética no Canto X de *O Guesa*, então Canto VIII da edição de 1877: “No Canto VIII agora, o Auctor conservou nomes próprios tirados à maior parte de jornaes de New York e sob a impressão que produziam. Elle vai ouvir a voz de cada natureza; e tracta o genio de cada lugar á luz do momento em que por alli passa [...]”.<sup>13</sup> A defesa da inovação era discreta, encoberta no subterfúgio do apelo à natureza, na conexão entre o clássico “*genius loci*” e o gênio poético individual romântico. As páginas dos jornais, o lugar da página, de onde o poeta extrai suas impressões momentâneas, é proposto como análogo a uma paisagem contemplada. Retórica e convenção, e recurso ao *genius*

<sup>12</sup> SOUSANDRADE, J. de. *Guesa errante*. Nova York: [s. n.], 1877. Canto VIII, p. 267-268. A grafia foi atualizada.

<sup>13</sup> *Ibid.*, “Memorabilia”, p. III.

*loci* da tradição antiga, o enquadramento clássico-romântico da argumentação, não afastam a novidade que se introduz na postulação do encontro entre a poesia e a notícia, encontro só possível na inversão do ideal estético preconizado, num terreno formal de antagonismo derrisório. Sousândrade referia-se ao episódio infernal do Canto X, conhecido como “inferno de Wall Street” como o denominaram os poetas concretistas, no qual o poema se abria à atualidade, ao presente, num modo vertiginoso e fragmentário. Os nomes próprios, extraídos de notícias, funcionam como personificações alegórico-satíricas da moderna e tumultuada vida social e política norte-americanas, embaralhados aos acontecimentos do Brasil do Segundo Império e ampliados à escala da história mundial. No episódio, Sousândrade transformava em procedimento formal as justaposições de fatos desconectados e fragmentários que caracterizam as páginas de jornais. O jornal e seu discurso, no extremo oposto ao da poesia, adentrava o poema por via da incongruência heteróclita, Sousândrade mobilizava a tradição literária, a mitologia clássica, inúmeras alusões cultas, e variadas línguas, para um jogo intrincado de colisões com a factualidade do presente imediato. E se Sousândrade tornava os jornais fontes legítimas de poesia, ao mesmo tempo empregava no episódio de Wall Street subgêneros poéticos como *nursery rimes* e *limericks*, poesia nonsense de fórmulas e padrões rítmicos marcados e rimas fônicas disparatadas, de radical contraste com a escritura jornalística. O impacto dos jornais e do contexto editorial norte-americano, por outro lado, podem ter aguçado a consciência tipográfica do poeta, exacerbando-se no Canto X, desde sua primeira versão de 1877, a exploração da função expressiva dos caracteres tipográficos e sinais gráficos, uma verdadeira enunciação tipográfica, de múltiplos efeitos, sendo assimilada aos dispositivos poéticos. À primeira vista, a conexão entre o poético e o tipográfico poderia parecer já ter sido antecipada pelo poeta no episódio do inferno amazônico do Canto II, quando em verdade, em suas primeiras versões publicadas no Brasil, o uso de recursos tipográficos ainda se mostrara comedido. E se com a nova versão do canto publicada em *Obras poéticas* (1874) novos elementos gráficos foram acrescidos, somente na última edição londrina do poema, após a publicação do Canto X, em 1877 (então Canto VIII), a função da materialidade tipográfica se intensifica, potencializando a complexidade desconcertante do jogo de vozes, modulando graficamente, num desorbitado uso de parênteses, travessões, duplos travessões, itálicos, versaletes, o entrechoque desnordeante de posições enunciativas de ambos episódios infernais. Dessa forma, a atenção bastante singular à materialidade gráfica, se já presente desde 1867-1868, quando não por acaso Sousândrade intitulara de

“Impressos” volumes poéticos publicados no Maranhão, se exponencia em sua função estilística e em seus efeitos poéticos durante os anos de estada do poeta em Nova York.

Já da folha de rosto da última edição de *O Guesa*, constam seu local de impressão e tipografia: London, Printed by Cooke & Halsted, The Moorfields Press, E. C., mas omite-se a data de publicação do livro. Na ausência de documentos, ou correspondências do autor, as circunstâncias que motivaram Sousândrade a uma publicação em Londres permanecem desconhecidas, como é meramente conjectural a sugerida passagem do poeta por Londres em 1884 ou 1885, antes de seu regresso definitivo ao Brasil. Pesquisas de Luiza Lobo corrigiram a hipótese levantada por Fredrick Williams em seu livro *Vida e obra de Sousândrade*, que propunha 1888, data do depósito legal do livro no British Museum, como data da edição londrina. Luiza Lobo a retificou, ao descobrir uma data anterior, 14 de junho de 1887, carimbada em uma errata do volume enviada pelo poeta à Astor Library, atual Biblioteca Pública de Nova York.<sup>14</sup> Na Biblioteca Nacional do Chile, também localizamos uma correspondência de 1887, do escritor Eduardo de La Barra encaminhando a José Victorino Lastarria um exemplar por ele recebido de *O Guesa*. Ainda que insuficientes para fixar uma data exata, esses novos elementos permitem conjecturar 1885 ou 1886 como datas prováveis da última edição de *O Guesa*.

O processo mesmo da escrita do poema e os diversos modos de sua publicação talvez tenham de alguma forma dificultado o seu acesso ao reduzido grupo de letrados do Brasil da segunda metade do século XIX. As publicações parciais em pequenas tiragens colaboraram, em parte, para a dispersão de exemplares do poema e explicam, até certo ponto, o ostracismo a que se viu relegado por muitos anos. As perguntas desconcertantes de Pereira da Silva, em resenha de *A reforma* (1877), davam a medida dos inconvenientes de uma recepção à distância: “Quem é, todavia, Joaquim de Souza Andrade? Onde vive? O que faz? O que escreveu? Somente o *Guesa errante*?”<sup>15</sup> O fato de Sousândrade ter publicado quase todos os seus livros em lugares distantes dos centros de poder político, econômico e intelectual do império, – à exceção de *Harpas selvagens* (1857), impresso por Laemmert no Rio de Janeiro – se afetou negativamente o reconhecimento

<sup>14</sup> LOBO, Luiza. *Épica e modernidade em Sousândrade*, p. 68-69.

<sup>15</sup> Cf. Memorabilia Transcrição do Novo Mundo. In: SOUSANDRADE, J. de. *Guesa errante*. Nova York, [s. n.], 1877. p. I-III. A resenha de Pereira da Silva referia-se à edição nova-iorquina de 1876, que incluía sete dos cantos do poema, e não sua última edição londrina, com os doze cantos e o canto-epílogo.

de sua obra, talvez tenha sido sobretudo o tratamento dado à linguagem – aqui entendida como processo de organização e reorganização constante dos elementos poéticos envolvidos no processo de composição do poema – o fator decisivo para despertar, ao longo do tempo, crescentes resistências à sua inteligibilidade, fazendo com que poema caísse em esquecimento ou fosse pouco apreciado por gerações, ao menos é o que se pode depreender de leituras críticas de Augusto e Haroldo de Campos, Luiz Costa Lima e Adolfo Hansen, críticos que mais demoradamente se detiveram na análise dos princípios poéticos de *O Guesa*.<sup>16</sup> Em texto sobre *Colombo* de Araújo Porto Alegre, Flora Süssekind igualmente tece comentários comparativos breves, mas bastante elucidativos, sobre esses aspectos do poema.<sup>17</sup>

A história de *O Guesa* é singular e demonstra que não há *a priori* um modelo de edição crítica pronto e acabado a ser seguido. Uma comparação entre a sua história textual e a de seus contemporâneos, nacionais ou estrangeiros, deixa ainda mais evidente a diferença entre elas, exigindo que também se singularizem conceitos e métodos de edição, de estabelecimento do texto e de sua apresentação. A proposta de uma edição crítica de *O Guesa* tem, por um lado, o propósito de identificar as diversas instâncias mediadoras que interferiram direta ou indiretamente no controle e nas operações do autor sobre seu próprio texto, por outro, na ausência de prototextos, propomos a perspectiva de uma gênese editorial, enfatizando a relevância de aspectos de transição entre estados do texto em suas diferentes edições e versões impressas, especialmente as retomadas, revisões e reescrituras do autor em textos já impressos, variantes que indicam movimentos de criação poética pós-publicação e entre publicações. A ausência de manuscritos do poema, a quase inexistência de documentos da época a seu respeito, o uso de diferentes suportes materiais, os seus diversos modos de publicação – os intervalos de tempo entre uma e outra edição, a introdução de

<sup>16</sup> Fausto Cunha também já chamara a atenção, em 1954, para a modernidade dos elementos formais e da linguagem no poema, ao comparar o processo de criação de novas palavras por Sousândrade em *O Guesa* ao de escritores como Ezra Pound e Joyce. Seus artigos foram republicados em CUNHA, Fausto. *O romantismo no Brasil*: de Castro Alves a Sousândrade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971. Os ensaios de Haroldo e Augusto de Campos foram reunidos na antologia *ReVisão de Sousândrade*, de 1964, republicados e ampliados em CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *ReVisão de Sousândrade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. Ver também HANSEN, João Adolfo. Etiqueta, invenção & rodapé: *O Guesa* de Sousândrade. In: OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de; CORREIA, Everton Barbosa; CARNEIRO, Flavio. (org.). *De Antônio Vieira aos contemporâneos: reflexões sobre literatura e cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Contracapa:UERJ, 2024. p. 61-84.

<sup>17</sup> SÜSSEKIND, Flora. Colombo e a épica romântica brasileira. *Revista USP* 12, p. 131-142, 1992. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i12p131-142>.

novos cantos a cada edição, as constantes revisões dos procedimentos poéticos, o uso de paratextos, ilustrações e elementos gráficos introduzidos ou eliminados em muitos delas – são, portanto, elementos de extrema importância para que se possa repensar os próprios pressupostos teóricos definidores de uma edição crítica e problematizá-los.

Tomamos como texto-base para a edição crítica do poema, que deverá ser também seu texto de chegada, a edição londrina de *O Guesa*: Joaquim de Sousândrade. *O Guesa*, London, Printed by Cooke & Halsted, The Moorfields Press, E. C., [188-]”, menos por se ajustar ao critério da última vontade autoral, mas por ser a única versão extensa do poema, com seus doze cantos e um canto-epílogo, estrutura ausente nas versões prévias. No caso de *O Guesa*, a história textual do poema está inscrita igualmente nas várias edições que precederam a edição londrina, e não apenas nesta última. A publicação parcial de cantos do poema, numa progressão de edições que se estenderam ao longo de vários anos (1867, 1868, 1869, 1870, 1874, 1876, 1877), até sua última edição em Londres, configuram um *corpus* no qual o poema surge na pluralidade de suas efetuações textuais, suas variantes testemunhando a incidência de vontades autorais plurais e diversas em distintos contextos e temporalidades. E se edição londrina possui a maior autoridade como última edição revisada em vida pelo poeta, significativamente, ela apresentava o poema ainda em estado inacabado, com fragmentos e cantos “interrompidos”, expressão empregada por Sousândrade ao final do livro.

Por isso, antes de tomar a edição londrina como definitiva e de lhe conferir uma unidade e estabilidade que não possui, o importante é reconhecer o inacabamento como uma característica formal proeminente em *O Guesa* e considerar suas implicações nos pressupostos a serem adotados para sua edição crítica. Neste sentido, ao mesmo tempo em que a versão publicada em Londres é eleita como texto-base, o projeto de edição crítica de *O Guesa* busca não incorrer na ilusão filológica e hermenêutica de um ideal de texto a ser restituído por uma edição crítica estável e definitiva do poema.<sup>18</sup> Condiçãoada pelo ideal de objetividade, essa tendência da crítica textual deixa de prever as temporalidades que marcam cada uma das etapas do texto e a produção de suas variantes, supondo que, no processo inventivo, seja precário o estágio anterior àquele estabelecido

<sup>18</sup> Cf. CUNHA, Gilaine Alves; QUADROS, Jussara M. Para uma edição crítica de *O Guesa*, de Sousândrade: alguns princípios e problemas. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, v. 28, n. 4, p. 49-68, 2019.

como a última intenção autoral.<sup>19</sup> Também desconsidera aqueles pressupostos da teoria estética do romantismo que relativizam o conceito de “obra definitiva”, perfeita ou acabada e que antes propõem uma concepção orgânica e dinâmica das formas poéticas, sempre sujeitas a transformações. Considerando que a consciência reflexiva e criativa se modifica de acordo com o tempo e a possibilidade de alterações na identidade autoral, operadas pelo tempo e pela experiência, a criação romântica, concebida como fragmentária e experimental, pode ironicamente dramatizar essas transformações observadas no interior da obra. Tendo em vista uma obra moderna – especialmente aquela como *O Guesa*, concebida de acordo com um processo quase constante e renovado de criação, revisão e reformulação – uma edição crítica deve ensinar ao leitor, por meio da transcrição das variantes dos Cantos no aparato crítico, o acesso ao trabalho minucioso da composição poética, aos estados ainda intermediários e instáveis do texto. A característica profusa das variantes de *O Guesa* pode ser associada à dinâmica do ato poético, correções e alterações autorais que descrevem um percurso, não apenas uma margem no processo textual. Em seu conjunto, certas alterações autorais em *O Guesa* não se mostram necessariamente melhores ou piores. Elas apresentam soluções poéticas de diferentes tempos e contextos históricos, de distintos estilos sedimentados na obra em sucessivos estágios de tempo.

Do ponto de vista da organização de sua composição, *O Guesa* apresenta um movimento de mão dupla aparentemente contraditório e que de certa forma o diferencia de outras narrativas em verso escritas ao longo do século XIX brasileiro. Por um lado, apresenta uma “fragmentação propositada” da forma, já apontada por Flora Süssekind;<sup>20</sup> e, por outro, se verifica um desejo de finalizar o poema, o que poderia ser comprovado, em certa medida, pela própria história de sua publicação, reafirmado pelo autor na “Memorabilia” de 1876 ao explicitar claramente que “Continuo [o poema]; ainda que [...] e tão só com a consciência de que todas as forças úteis da minha existência aí serão empregadas [...]”.<sup>21</sup> Essa segunda característica – intenção de finalizar o poema – aproximaria Sousândrade, a nosso ver, de outros escritores brasileiros. Pense-se mais especificamente no poema *Colombo* de Araújo Porto Alegre, poema igualmente

<sup>19</sup> Cf. HANSEN, João Adolfo; MOREIRA, Marcelo. *Para que todos entendais: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra: letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. v. 5, p. 17-40.

<sup>20</sup> SÜSSEKIND, Flora. *Colombo e a épica romântica brasileira*, p. 133.

<sup>21</sup> SOUSANDRADE, J. de. *Guesa errante*. Nova York: [s. n.], 1876. p. III.



de longa elaboração e composição, mas que, diferentemente de Sousândrade, publica seu poema “completo” em 1866. No entanto, de acordo com informações da ABL, Porto-Alegre trabalha no seu projeto desde 1840, publicando trechos dele em revistas na década de 1850. Partes do “Prólogo”, por exemplo, podem ser lidas na revista *Guanabara*.<sup>22</sup> Mas o movimento em direção ao acabamento do poema leva Sousândrade e Porto-Alegre a elaborações poéticas bem diversas, resultantes de modos diferentes de organizar formalmente o texto e a linguagem poética. Porto Alegre opta por um “alongamento contínuo e linear”, segundo Flora Süssekind, ao deixar de lado os elementos estruturais de sua escrita que, direta ou indiretamente, poderiam, de certa forma, por em questão e enfraquecer o projeto de realização de um poema épico nos moldes clássicos como planejado inicialmente por ele.<sup>23</sup> Enquanto Sousândrade, ao contrário, expõe, a partir de suas diversas “campanhas de escrita”, as tensões que estruturam seu poema já explicitada desde o início do projeto. Uma atitude poética que sublinha a distância entre “completude” e “incompletude” da escrita, muito embora ele nunca tenha abandonado o projeto de finalizar o poema, o que é reafirmado até a última edição. Segundo Flora Süssekind, a própria extensão de *Colombo* seria uma tentativa de “deter estilhaçamentos e fragmentações”<sup>24</sup> latentes no poema, de negar a impossibilidade da escrita da épica, gênero escolhido para narrar os deslocamentos e contemplações do personagem Colombo. De acordo com sua leitura, a impossibilidade de uma escrita épica pode ser, em certa medida, entrevista nas tensões temporais que alinhavam *Colombo*, ou tematizadas, como no canto VII ao travar com Magalhães um diálogo sobre o estado das artes no Brasil de então. E também na experimentação em paralelo com o gênero da sátira e da caricatura com a publicação do periódico *A Lanterna Mágica* (1845-1846).

Se há, de fato, em *O Guesa* um impulso em direção à finalização do poema interpretado aqui pelo “contínuo [...] contínuo” já declarado na “Memorabilia”, a retomada da escrita parece justamente trabalhar em direção contrária a esse movimento. O “estilhaçamento da forma”, que se manifestava desde o início como o “princípio subjacente à elaboração do poema”, cresce à medida que o

<sup>22</sup> Parte do “Prólogo [...]” foi publicada na revista *Guanabara*, em 1850, p. 3-13, sob a rubrica ‘Fragmento de um poema’, com o título ‘O triunfo’ (PORTO-ALEGRE, 1850, t. I, p. 3-13). Cf. nota 29 dos editores Cynthia Beatrice da Costa, Gilson Santos e José Américo Miranda à edição de ASSIS, Machado de. O jornal e o livro. *Machadiana Eletrônica*, Vitória, v.6, n. 11, p. 97-107, jan.-jun. 2023. p.100.

<sup>23</sup> SÜSSEKIND, Flora. Colombo e a épica romântica brasileira, p. 133-134.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 134-138.

autor, por meio de uma nova visada crítica dos procedimentos poéticos anteriormente usados, retoma a escrita de trechos de um canto publicado anteriormente, introduz novos cantos, novas estrofes, desloca o lugar dos versos numa mesma estrofe, junta trechos de dois diferentes versos, por exemplo. A extensão do poema *O Guesa*, portanto, trabalha exatamente no sentido de ampliar a estruturação fragmentária dos cantos e da ligação entre eles. Ainda que a reorganização dos cantos por que passa o poema na última edição possa ser interpretada como uma tentativa de articular melhor a “sequência dos Cantos” e suas “complexas ligações intratemáticas” em relação ao desenvolvimento narrativo,<sup>25</sup> esta solução ou procedimento formal parece deixar ainda mais expostas as tensões que estruturam o poema, na medida em que ela não impede as interrupções contínuas de leituras impostas pelas fragmentações operadas em todos os planos da linguagem, por exemplo. E um dos resultados do uso desses recursos poéticos é um esgarçamento da continuidade narrativa que às vezes torna quase impossível a sua reconstituição entre um grupo de estrofes de um mesmo canto ou torna às vezes pouco compreensíveis retomadas de temas e motivos em cantos diferentes. E ressaltando-se as respectivas diferenças, podemos aproximar também, comparativamente, a problemática do inacabamento em *O Guesa*, daquela dos poemas longos inacabados de Wordsworth, Byron, Keats, Lamartine, Victor Hugo, dentre outros, obras ambiciosas nas quais o desígnio épico, e o extravasamento da subjetivação lírica, colidem e se instabilizam reciprocamente. O inacabamento insere, assim, *O Guesa*, numa tradição literária que partilha a valorização romântica do fragmento e a idealização da obra magna, do poema extenso que, mesmo quando defrontado com sua impossibilidade, mesmo quando “falho”, seria capaz de atestar a determinação de uma autêntica vocação poética.

Uma outra dimensão importante, onde a instabilidade igualmente pode ser observada, e é um desafio à ao trabalho de modernização da ortografia do texto, é a variabilidade também da língua portuguesa no poema. Se a pontuação, cujas inúmeras mudanças se poderia atribuir, quase que exclusivamente, a motivações de cunho autoral – devido às inúmeras introduções de novas estrofes, deslocamento de versos numa mesma estrofe ou junção de trechos de versos diferentes para reconfiguração de um outro – acredita-se que a instabilidade ortográfica possa ser explicada por outros fatores além daqueles de ordem puramente textual. Ela não é só o que se observa em outros autores, como é um fato linguístico já exaustivamente

<sup>25</sup> Cf. CUNHA, Cilaine Alves; QUADROS, Jussara Menezes. Para uma edição crítica de *O Guesa*, de Sousândrade: alguns princípios e problemas, p. 57.

analisado por estudiosos da história da ortografia da língua portuguesa. No caso destes, são registrados, por exemplo, usos de diferentes grafemas para a fixação de um mesmo som. No caso de Sousândrade, no entanto, ocorre uma particularidade que não pode ser evidentemente desprezada no que diz respeito, por exemplo, ao uso dos grafemas cultos “ph, th e ch”. É curioso que, a cada nova edição, sobretudo na última edição londrina, o autor vai tornando a escrita das palavras desse grupo mais e mais etimológica. É possível que se interprete esse fato como uma intenção clara do autor, ligada a seu projeto estético, de resgatar e conservar certos arcaísmos gráficos<sup>26</sup> que convivia, à época de escrita da última edição de seu poema, com outras formas de representar os mesmos sons. No entanto, é preciso também levar em consideração as dificuldades ou mesmo hesitações quanto aos modos de fixação de certos sons da língua portuguesa. Talvez os relevantes estudos sobre a história da ortografia portuguesa, a que tivemos acesso até agora, possam ajudar o editor contemporâneo a interpretar as prováveis razões que o levaram a usar diferentes grafias para uma mesma palavra ao longo de suas várias edições.<sup>27</sup> A instabilidade ortográfica que se apresenta no conjunto das publicações de *O Guesa* pode ainda ser problematizada a partir da pesquisa que realizamos em dicionários de língua portuguesa do período, que vai do fim do século XVIII até meados do século XX<sup>28</sup>. Há nesses dicionários uma variação nas formas de

<sup>26</sup> Evidentemente que não estamos nos referindo aos elementos fonéticos e fonológicos ligados à prosódia peculiar da época ou mesmo do autor, uma vez que eles foram respeitados nessa proposta de edição. Como exemplo, cito os casos em que ocorrem a ditongação “ei” em posição átona em vocábulos como *areial*, que hoje é grafada apenas com o “e”; ou ao emprego do “c” diante de certas consoantes quando ela aponta uma pronúncia característica da época e também de hoje; ou ao recurso do uso da vogal “i” em posição átona para conseguir o efeito poético da aliteração, por exemplo; e muito menos ao emprego de certos grafemas, sobretudo das vogais átonas, hoje em desuso, na formação de neologismos.

<sup>27</sup> KEMMLER, Rolf. *Esboço para uma história da orthografia portuguesa: o texto meta-ortográfico e periodização da ortografia do século XVI até os prelúdios da primeira reforma ortográfica de 1911*. 1916. Tese (Mestrado em Filologia Romana) – Eberhard Karls-Universität, Tübingen, 1916. GONÇALVES, Filomena Candeias. *As ideias ortográficas em Portugal: da etimologia à reforma (1734-1911)*. 1998. Tese (Doutorado em Linguística Portuguesa) – Universidade de Évora, Portugal, 1998. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10174/11066>. Acesso em: 15 out. 2025.

<sup>28</sup> Entre outros, foram consultados: BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez, e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico ...* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712; SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da lingua portugueza*. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789; SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da lingua portugueza*. Lisboa: Na Typographia Lacerdina, 1813; SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da lingua portugueza*. Lisboa: Typographia de Joaquim Germano de Souza Neves, 1877-78; SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da lingua portugueza*. Lisboa: Typographia de Antonio José da Rocha, 1858; SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da lingua portugueza*. Lisboa: Editora-Empresa Litteraria Fluminense de A. A. da Silva Lobo, 1890; SOLANO CONSTÂNCIO, Francisco. *Novo dictionario critico e etymologico da lingua portugueza*. Paris: Typographica de Casimir, 1836; VIEIRA, Frei Domingos. *Grande dicionário*

representar graficamente um mesmo som de uma mesma ou diferente palavra. O que é bastante interessante é que, nos dicionários consultados, a oscilação não obedece a uma “evolução cronológica”; ela ocorre inclusive nas publicações de um mesmo autor. Diante do acima exposto, não seria o caso de dispensar tratamento diferenciado àquelas inovações elaboradas por Sousândrade, que contribuem, sem dúvida alguma, para o enriquecimento da linguagem poética e mesmo da língua corrente e deixar aos historiadores da língua o registro e o estudo das diferentes grafias etimológica e/ou “falsa etimológica”?

Como já tratamos, em artigo anterior, das múltiplas versões e variantes de *O Guesa*,<sup>29</sup> e dos desafios que apresentam, apenas gostaríamos ainda de salientar que elas problematizam os limites do formato livro como suporte ideal para a futura edição crítica em preparo. Quando edições críticas têm por objeto obras compostas por poemas breves, ou mesmo poemas longos, mas não da extensão de *O Guesa*, uma solução adotada consiste em justapor versões, apresentá-las em paralelo, ou numa sequência, com o aparato crítico correspondente a cada uma delas disposto à margem esquerda da página ou no rodapé. No caso de *O Guesa*, há um pronunciado desequilíbrio, distintas versões e grande incidência de variantes concentradas em alguns cantos (Cantos I, II, III, IV, V, VIII, IX e Canto X), e ausentes em outros (Cantos VI, VII, XI, XII e Canto Epílogo), impedem o ajuste do texto para a justaposição de suas versões nas páginas, ao mesmo tempo que a hipótese de incorporar todas as versões em sua integralidade em apêndice talvez inviabilize o possível interesse de editoras comerciais em sua publicação. Como uma solução de meio termo, seria adequado reproduzir em apêndice, aquelas versões julgadas indispensáveis à melhor compreensão do texto, como as dos Cantos II e X, que incluem os segmentos infernais do poema, corrigindo eventuais erros tipográficos que escaparam ao autor e atualizando sua ortografia. Decisões sobre a apresentação das variantes no aparato crítico

*portuguez ou thesouro da língua portuguesa*. Porto: Ernesto Chardron e Bartholomeu H. de Moraes; Rio de Janeiro: A. A da Cruz Coutinho e Antonio Rodrigues Quelhas, 1871; CARVALHO, Antonio José; DEUS, de João de. *Diccionario prosodico de Portugal e Brazil*. Porto: LOPES & C. <sup>a</sup> -successores de CLAVEL & C. <sup>a</sup>; Rio de Janeiro: Frederico Augusto Schmidt, 1895; FIGUEIREDO, Candido de. *Nôvo dictionário da língua portuguêsã*. Lisboa: Livraria Editôra Tavares Cardoso & Irmão, 1899; VIANA, A. R. Gonçalves. *Vocabulário ortográfico e ortoépico da língua portuguesa: conforme a ortografia nacional do mesmo autor*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1909; AULETE, Caldas. *Diccionario contemporâneo da língua portuguesa*. Lisboa: Typographia da Parceria Antonio Maria Pereira, 1913; FREIRE, Laudelino. *Grande e novíssimo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: A Noite S.A Editora, 1939-44.

<sup>29</sup> Cf. CUNHA; Cilaine Alves; QUADROS, Jussara M. *Para uma edição crítica de O Guesa, de Sousândrade: alguns princípios e problemas*, p. 49-68.

ainda exigem a finalização do estabelecimento do texto e da transcrição integral de suas variantes, pela primeira vez sendo realizada. Não poderíamos resumir aqui observações sobre outros diversos aspectos do trabalho em andamento da edição crítica de *O Guesa*, gostaríamos apenas de reafirmar que uma de nossas expectativas é que ele possa servir de base para uma futura edição crítica digital do poema, aquela que poderia, mais adequadamente, estar à altura da complexidade desafiadora de seu(s) texto(s).

## **Edição das obras completas de Rui Barbosa**

Laura do Carmo

Soraia Farias Reolon

### **I. HISTÓRICO**

A edição dos textos (preparação, publicação, difusão) das Obras Completas de Rui Barbosa (OCRB) é um trabalho de pesquisa que se mescla com a história da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB). Atualmente sob responsabilidade do Setor Ruiano, foi elemento motriz para a criação do Centro de Pesquisa dessa Fundação. Cabe à Casa de Rui promover “a publicação de seu arquivo e de suas obras completas” (Brasil, 1937). A coleção é constituída da produção intelectual de Rui Barbosa ao longo dos seus mais de 50 anos de vida pública (1865-1923). São textos jornalísticos, parlamentares, jurídicos, traduções, alguns poemas. Os temas variam e estão em consonância com as questões de sua época (educação, direitos humanos, reforma política, papel do Judiciário, legislação, abolicionismo etc.) e com as atividades que exerceu (advogado, jurisconsulto, jornalista, homem de Estado, parlamentar, diplomata).

Nos idos anos de 1930, quando se planejava a publicação dos textos de Rui, um dos primeiros desafios foi estabelecer os critérios de organização. Em 1937, sugere-se que os livros fossem ordenados em séries e por assuntos. Em 1941, no entanto, decidiu-se que a organização seria por ano (Brasil, 1941), em um total de 50 volumes. É importante esclarecer que os três primeiros volumes correspondem à produção inicial de Rui, em um período de 12 anos: desde o Ginásio Baiano, passando pelos tempos de faculdade, pelos primeiros anos do retorno à Bahia, até seu casamento (vol. 1. Trabalhos produzidos de 1865 a 1871; vol. 2. 1872 a 1874; vol. 3. 1875 e 1876). Do quarto volume em diante, cada ano de trabalho corresponde a um volume (vol. 4. 1877; vol. 5. 1878; [...] vol. 50. 1923). Cada volume é composto, geralmente, por mais de um livro físico. Esses livros ou tomos reúnem textos de áreas afins, alguns com temáticas bastante específicas. Ou seja, a ordenação é cronológica para os volumes e temática para os tomos.

Por exemplo, a tabela a seguir mostra a distribuição do volume 40, correspondente à produção ruiana em 1913. Na tabela, é possível ver a data de publicação e o título de cada tomo.

TABELA 1. DISTRIBUIÇÃO DO VOLUME 40.

Vol.	Escrita	Tomo	Publicação	Título do tomo
40	1913	1	1948	<i>As cessões de clientela e a interdição de concorrência nas alienações de estabelecimentos comerciais e industriais</i>
40	1913	2	1962	<i>Trabalhos jurídicos</i>
40	1913	3	1964	<i>Trabalhos jurídicos</i>
40	1913	4	1965	<i>Discursos parlamentares. O caso do Amazonas</i>
40	1913	5	1966	<i>Discursos parlamentares e jornalismo</i>
40	1913	6	1991	<i>Trabalhos diversos</i>
40	1913	7	2016	<i>Trabalhos diversos</i>

Fonte: elaborado pelas autoras.

Acontece ainda de o tema ser tão extenso que ocupa vários tomos, como *A ditadura de 1893 (Jornal do Brasil)*, distribuída em três tomos ou a *Queda do Império*, temática que preenche oito tomos, totalizando cerca de 2.800 páginas (são artigos publicados no *Diário de Notícias* em 1889, quando Rui era seu redator-chefe), ou ainda, os temas relacionados à revisão do Código Civil, em 1902, em quatro tomos.

A coleção prevê 169 tomos. No ano de escrita deste artigo, 144 estão publicados. Alguns estão em fase de edição e editoração; outros, em fase de pesquisa. Em 2007, com apoio do Supremo Tribunal Federal, a coleção publicada até aquela data foi digitalizada e está disponível, gratuitamente, na internet.<sup>1</sup>

O preparo dos textos e a edição não seguem ordem cronológica. A prioridade é dada pela relevância política ou jurídica dos seus conteúdos, pelo acesso aos textos que serviriam como fonte e ainda pelo interesse acerca dos temas tratados. O primeiro tomo foi publicado em 1942. Intitula-se *Reforma do ensino secundário e superior* (com textos de 1882). Segundo Luciano Mendes Faria Filho (2017),

<sup>1</sup> Cf. OCRBdigital: <http://antigo.casaruibarbosa.gov.br/rbonline/obrasCompletas.htm>. Acesso em: 13 mar. 2025.

a escolha desse tomo estava em consonância com assunto que mobilizava “os principais intelectuais da educação do período”, e com a atenção dada às políticas educacionais no período da gestão Capanema.

Quase 60% da coleção (101 livros) foi publicada entre 1941 e 1974. Entre 1975 e 1999, foram publicados 36 tomos, a maioria na década de 1970. De 2007 até o momento, foram publicados sete tomos e sete estão em fase de conclusão.

Em 1974, veio a lume um referencial facilitador para a reunião dos textos de Rui: o *Roteiro das obras completas de Rui Barbosa* (dois volumes com cerca de 800 páginas).<sup>2</sup> O *Roteiro* é uma coletânea que lista os textos escritos por Rui ano a ano, distribuindo-os em temas, ordenando a sequência cronológica dos textos em cada tomo e informando sobre a existência e localização de originais e publicações esparsas para cada um dos textos, ou seja, estabelecendo o histórico de sua transmissão. Os exemplares do *Roteiro* usados para trabalho estão repletos de correções e complementações, de punhos de diferentes pesquisadores, com datas espaçadas, sinalizando as camadas de pesquisa dos que vêm trabalhando há décadas na localização e descrição das versões de cada texto. Como é inerente aos pesquisadores com espírito filológico, há sempre a expectativa de se localizar um original dado por perdido, ou um documento que esclareça questões de data ou de autoria. Assim, estas anotações continuam se sobrepondo.

Os textos que vão compor as obras são encontrados em anais da Câmara, do Senado e da Assembleia Provincial da Bahia; em manuscritos e datiloscritos; em variados periódicos, que reproduziram seus discursos na íntegra; em folhetos, em separatas. Não raro, um mesmo texto tem várias publicações. Devido ao cuidado de Rui relativamente à paulatina construção de seu arquivo pessoal (inclusive conservando anotações preliminares a seus textos), a FCRB guarda a maioria dos originais e reproduções do que Rui escreveu. Há, contudo, textos e documentos dispersos por outros acervos: arquivos particulares (como os catálogos de Batista Pereira, Fernando Nery, Artur Mota), Biblioteca Nacional, Arquivo Nacional, Biblioteca Mário de Andrade, Itamaraty, Biblioteca da Universidade de Brasília, entre outros.

Previamente à feitura do *Roteiro*, houve, naturalmente, a organização dos papéis, a reunião de dispersos, catalogação de seu arquivo e biblioteca. O Arquivo de Rui é composto de cerca de 60 mil documentos, ativos e passivos. A sua biblioteca é composta de cerca de 23 mil títulos, distribuídos em 37 mil volumes.

<sup>2</sup> A autoria é de Américo Jacobina Lacombe, com colaboração de Norah Levi, Rejane de Almeida Magalhães, Maximiano de Carvalho.



Américo Jacobina Lacombe presidiu a FCRB durante mais de cinco décadas. Ao coordenar a publicação das obras completas, Lacombe atraiu “alguns dos mais brilhantes intelectuais brasileiros para discutir e comentar os mais diferentes aspectos, fazendo do conjunto de prefácios e introduções uma quase Brasileira, na qual muitos dos problemas nacionais eram discutidos em diálogo com o pensamento ruiano” (Alencar, 2009). A partir dessas reflexões e áreas de atuação de Rui é que foi se constituindo o Centro de Pesquisa da FCRB. Os setores atendem às áreas de estudos de Rui, daí os setores de Filologia, Ruiano, de História, de Direito.<sup>3</sup> O Setor Ruiano foi criado em 1968.

O Centro de Pesquisa da Casa de Rui Barbosa foi criado em 1952, justamente a partir de um núcleo de trabalho filológico. Quando a Casa, em 1942, dez anos antes, começou a publicar as obras completas de Rui Barbosa, o núcleo editorial era formado por trabalhadores voluntários, filólogos que aqui se reuniam para o estabelecimento do texto da obra completa de Rui. Esse trabalho era feito, segundo o testemunho do dr. Américo Jacobina Lacombe, que eu própria e vários de nós aqui ouvimos, quase sempre aos sábados, porque eles tinham suas atividades profissionais durante a semana e, no sábado à tarde, seu momento de lazer e descontração era o de reunião para preparar os textos de Rui para publicação. Foi a partir desse núcleo de filólogos que se formou, que nasceu a ideia de se criar na instituição o Centro de Pesquisa (Valença, 2008, p. 21-22).

Publicar os textos de Rui, de maneira ordenada e cuidada, envolveu e envolve grande número de intelectuais. Um breve passeio pelos créditos de cada tomo das obras completas, seja na edição, na redação dos prefácios e das notas, assim como na pesquisa de originais, ilustra as “sociabilidades intelectuais” envolvidas na publicação desses tomos. Essas sociabilidades foram iniciadas por Américo Jacobina Lacombe. Entre esses intelectuais, encontram-se Lúcia Miguel Pereira, Fernando Néri, José Câmara, Thiers Martins Moreira, San Tiago Dantas, Astrojildo Pereira, Pedro Calmon, Afonso Arinos de Melo Franco, Evaristo de Moraes Filho, Austregésilo de Ataíde, padre Augusto Magne; Rejane de Almeida Magalhães, Norah Levi, Rachel Valença, Eni Valentim Torres, Beatrix Rui Barbosa, Silvana Maria da Silva Telles; mais recentemente, no século XXI, Cristiane Laidler, Cláudia Viscardi, Marta de Senna, Soraia Farias Reolon,

<sup>3</sup> Mais recentemente, o Setor de Políticas Culturais veio agregar valor a esse conjunto de estudos.

Laura do Carmo, Christian Lynch, José Almino de Alencar. Acrescentem-se a esses nomes o de Batista Pereira, responsável pela organização de parte da documentação ruiana.

Os envolvidos nessa tarefa, no entanto, extrapolam os nomes aqui citados. Plínio Doyle conta que ele começara a frequentar a Casa de Rui Barbosa

[...] para colaborar com o Lacombe na revisão das Obras Completas de Rui que a instituição (ou melhor, o próprio Lacombe) estava editando. A leitura a dois facilitava a revisão das provas, e nenhum volume saía para Imprensa Nacional sem o visto final do Lacombe, com seus característicos e conhecidos sinais vermelhos. Nessas revisões muito colaboraram Hélio Viana, Thiers Martins Moreira e San Tiago Dantas e ainda, segundo informações do Lacombe, o próprio ministro Capanema (Doyle, 1999, p. 126).

“Rui Barbosa foi um homem de ação, homem de ação política sobretudo, e só escreveu para ação, em virtude da ação, sob as inspirações e ao calor dos acontecimentos numerosos e diversos”.<sup>4</sup> São discursos, peças jurídicas, artigos jornalísticos, raros ensaios. Embora parte de sua produção tenha sido coligida em livros enquanto vivia, Rui Barbosa não organizou uma publicação com suas reflexões ou propostas sobre determinado tema. Essas reflexões estavam presentes na tribuna política, na imprensa, na atuação como jurista e desenvolviam-se ao sabor dos acontecimentos. Para acessar o seu pensamento crítico, portanto, é necessário ler o que escreveu sob diferentes perspectivas e apresentou ao público em diferentes canais e em datas variadas.<sup>5</sup>

## 2. PREFÁCIOS E NOTAS EDITORIAIS

Os prefácios das OCRB são uma “chave de leitura” para se conhecer o pensamento ruiano. São estudos acerca dos textos de cada tomo, do contexto de época, das questões que envolvem os temas debatidos no livro, da relação de Rui com as questões ali apresentadas e com as personagens públicas nelas envolvidas. Alguns estendem-se por dezenas de páginas.

<sup>4</sup> Palavras do ministro Gustavo Capanema, publicada no *Diário Oficial da União*, em 4 de outubro de 1941, para ressaltar a importância da publicação da obra de Rui e fundamentar a sua organização cronológica. Cf. Faria Filho (2017).

<sup>5</sup> Para ilustrar essa questão, Cf.: Cintra (2016).

Além dos prefácios, grande parte dos textos é antecedida de notas editoriais, dando conta do conteúdo apresentado, das fontes utilizadas, da relação entre diferentes textos.<sup>6</sup>

Alguns prefaciadores acumularam a responsabilidade pelas notas e pela revisão. Em termos numéricos, destacam-se Fernando Néri, que organizou 17 tomos e assinou seis prefácios, sendo que 11 deles só foram publicados após seu falecimento em 1946. José Câmara assinou 22 prefácios; e Américo Jacobina Lacombe, 11. Fernando Néri conviveu com Rui e foi zelador da Casa entre 1928 e 1930. Américo Jacobina Lacombe foi presidente da FCRB entre 1939 e 1993, ano de seu falecimento. Câmara era desembargador do Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro. Os três eram advogados.

Entre os prefaciadores, José Câmara praticamente atém-se a comentar a materialidade dos textos: fontes, datas, manuscritos perdidos, rasuras, condições de produção, dados sobre os processos a que se referem os textos. Juntamente com Américo Jacobina Lacombe, foi o que trabalhou na coleção por mais tempo, inicialmente como revisor e preparador de originais (tomos de 1889, *Queda do Império*), em seguida como organizador e prefaciador, sempre em livros com temática jurídica. Câmara explicita em mais de uma ocasião que os prefácios deveriam primar pela objetividade.

Impõe-se, como sempre, breve notícia acerca de cada opúsculo, quanto à sua fonte, texto usado como base da edição atual, como é de rigor em publicações desta ordem, pois um prefácio desse tipo deve ser eminentemente informativo ou técnico, abstraindo-se o seu autor de comentários dispensáveis e de cunho pessoal. Objetividade é tudo o que se faz necessário e indispensável (Câmara, 1976, p. x).

Essa postura é reiterada diversas vezes, como esta, escrita em 1986:

Poderia ser mais analítico, mais dilatadas as considerações do signatário, alongando-se mais este em que diz respeito à matéria. Todavia, casos como este, como tantos outros, prévia explicação, acham-se adstritos a certas limitações, pois há normas próprias previamente fixadas às quais não é possível ficar indiferente aquele que tem o senso da disciplina e

<sup>6</sup> Cf.: OCRB, v. 13, de 1886, t. 2, p. 7-8, 192 e 230; v. 16, de 1889, t. 8, p. 186; v. 40, de 1913, t. 2, p. 3-4, 107-108, 167-168, 193-195.

concisão. Não se confunda essa tendência com outras formas de deficiência, nem se acoime de limitado aquele que não se afasta de normas a observar. O destinatário de um prefácio é o leitor, o fim que o caracteriza é eminentemente informativo, orientando-se quem terá, porventura, de examinar o conteúdo (Câmara, 1991, p. xiv).

E ainda, no mesmo ano de 1986: “Prefácio não é desafogo intelectual” (Câmara, 1999, p. xx). Trata-se, visivelmente, de crítica a outros prefaciadores da coleção.<sup>7</sup>

Críticas e ressentimentos à parte, Câmara e Lacombe são os organizadores dos tomos publicados no século XX que mais explicitam questões relativas ao preparo dos originais. Como já se disse, os textos introdutórios (à revelia de José Câmara) são fonte de consulta fundamental para penetrar o pensamento de Rui Barbosa.

### 3. TRATAMENTO EDITORIAL E FILOLÓGICO NO SÉCULO XX

Desde sempre os princípios que vêm norteando a edição dessas obras são a fidedignidade e a acessibilidade. O texto fonte é escolhido após análise e comparação dos testemunhos localizados. Os cotejos são feitos em duplas, as diferenças relevantes entre os conteúdos de diferentes fontes são destacados (mesmo nas edições mais recentes, que não são edições críticas) pelos organizadores dos tomos. Os textos às vezes são acompanhados de notas de caráter histórico, referencial, linguístico, tradução de trechos em língua estrangeira. A variedade de editores e a extensão de tempo dedicada ao preparo desta coleção resulta, entretanto, em um conjunto de livros nem sempre homogêneos seja na padronização, na elaboração de notas e nos critérios filológicos. Além disso, os padrões editoriais vão se alterando, assim como os recursos tipográficos e o projeto gráfico.

Em todos os períodos, as intervenções procuraram se restringir a atualizar grafia, por vezes a pontuação, a padronizar e completar as referências e, eventualmente, a assinalar incoerências e problemas de composição.

Contudo, mesmo com prejuízo da rapidez, temos feito timbre em que as nossas publicações sejam conformes aos originais (se os conhecemos) ou

<sup>7</sup> Luciano Mendes Faria Filho, no item “As tensões e distensões das sociabilidades intelectuais” (p. 152-177), de seu livro *Edição e sociabilidades intelectuais*, reúne cartas que demonstram certa insatisfação de José Câmara quanto ao tratamento recebido por Américo Jacobina Lacombe comparativamente com os demais organizadores e prefaciadores.

a edições revistas. Se houve modificações, feitas pelo autor, do original para a publicação, ou de uma edição para outra, sempre as assinalamos (Lacombe, 1945, p. 189).

Apesar do empenho, sobretudo de Américo Jacobina Lacombe, desde a década de 1930, para que a organização dos livros se mantivesse coesa, as diretrizes acerca dos critérios filológicos a serem seguidos pelos editores são um tanto fluidas e se encontram esparsas, especialmente nos prefácios, advertências e notas da coleção. As mais frequentes referem-se às identificações dos textos e informações sobre as variantes acessadas pelo organizador do tomo.

Quanto aos critérios linguístico-filológicos propriamente ditos, as anotações são relativamente superficiais. Os tomos com aparato crítico restringem-se a indicar as variações entre as diferentes fontes. As diferenças resultam em grande parte de equívocos de impressão. Rui pouco alterava os seus textos. Ele fazia alterações ligeiras nas versões datilografadas. Mesmo os seus manuscritos quase não têm rasuras.

Há também orientação acerca da atualização de grafias e de pontuação e de intervenções na escrita de Rui. Esta última, apenas de forma excepcional e circunstanciada, como se lê no prefácio de Thiers Martins Moreira, datado de novembro de 1940, para o tomo intitulado *Reforma do ensino secundário e superior*.

De fato, a obra apresenta certa ausência de cuidado nos pormenores de sua organização. Perceber-se-á, com frequência, que não houve, ou houve mal, os cuidados finais de preparação e revisão dos trabalhos. Há omissão na numeração dos capítulos, enganos na dos artigos e notas. Ausência de uniformidade no emprego de maiúsculas nos nomes das instituições. O anteprojeto, sobretudo, contém uma redação despreocupada, atendendo a que se destinava a estudo e voto do Parlamento que fatalmente o emendaria, para só depois obter a redação final. Não acreditamos, porém, que apesar disso estivéssemos autorizados a retocar os trabalhos ainda que somente nesses pormenores, a não ser nos raros pontos acima enumerados, em que se fazia evidente a materialidade do engano.

O texto, pois, da presente edição repete, com absoluta fidelidade, o do parecer e do anteprojeto da separata emendado de acordo com a errata nela existente. Para podermos agora afiançar a exatidão do texto, muito contribuiu a assistência pessoal dada pelo diretor da Casa de Rui Barbosa, aos trabalhos de revisão, o que aqui agradecemos (Moreira, 1942, p. xxvii).

#### 4. EDIÇÃO DAS OCRB NO SÉCULO XXI

##### 4.1. O TIPO DE EDIÇÃO

Desde 2002,<sup>8</sup> não são feitas edições críticas. Também não são seguidas as diretrizes de uma edição diplomática-interpretativa, pois o trabalho vai muito além disso: são feitas diversas notas, e as intervenções, no sentido de atualizar grafia, pontuação, referências, extrapolam as recomendações relativas a esse tipo de edição.

São seguidos os critérios da crítica textual na tentativa de se transmitir ao leitor um texto fidedigno e genuíno. Trata-se, portanto, de um texto crítico, não de uma edição crítica.

Uma vez escolhido o texto a ser usado como fonte, as variantes só são indicadas se necessário. Quando o testemunho parece conter um erro que poderia ser corrigido ou conter dúvida que poderia ser sanada por meio de fonte diversa, recorre-se a esta outra fonte. No caso a seguir, o jornal *Correio da Manhã* é a fonte, mas na edição foram usados outros testemunhos para ratificar a decisão.<sup>9</sup>

##### EXEMPLO 1.

Texto de Rui Barbosa	Nota das editoras
Mas o caso cessa de ser <i>meramente</i> político, desde que nele se envolvem direitos legais de uma pessoa, de caráter privado ou público, judicialmente articulados* contra outra.	*Assim no <i>Diário de Notícias</i> e no <i>Jornal do Commercio</i> , o que parece ser a forma correta, já que o antecedente é “direitos legais”. O <i>Correio da Manhã</i> registra “articulado”, no singular.)

##### 4.2. O LEVANTAMENTO DAS FONTES: CRITÉRIOS

No levantamento dos testemunhos, para a escolha do texto fonte, os critérios de seleção costumam adequar-se à praticidade. Ou seja, obedecidos os critérios básicos que são autenticidade e testemunho autorizado pelo autor, privilegia-se o

<sup>8</sup> A partir dessa data, as edições passaram a ser responsabilidade das pesquisadoras Marta de Senna (até 2018), Laura do Carmo e Soraia Farias Reolon (até o presente momento). Anos depois, graduandos, graduados e mestres dos programas de bolsas da FCRB passaram pela orientação das pesquisadoras a fim de se capacitarem para o trabalho de levantamento de fontes e edição das OCRB e colaborarem com o trabalho de edição.

<sup>9</sup> Cf. comentário sobre “Oração aos moços” (a nota sobre o texto fonte).

testemunho que esteja mais legível e acessível em termos materiais. Os critérios práticos são: estar em uma biblioteca do Rio de Janeiro, não estar deteriorado, estar disponível para consulta.

Há casos em que o original teria sido acessado por pesquisador ou outro trabalhador do Setor Ruiano, que o datilografou ou digitou. As buscas atuais não recuperam a sua localização (porque o modo de catalogação mudou; porque o documento está se deteriorando e ficou inacessível; porque o acesso deixou de ser franqueado etc., etc.). Qual a opção: não publicar ou publicar seguindo a cópia datilografada? Em alguns casos, opta-se por utilizar a versão datilografada, dando sempre a informação em nota. Outras vezes, quando possível, a publicação é adiada, na expectativa de ser possível aceder ao documento original.

Todo esse levantamento gera a feitura da primeira nota: a do texto fonte, tarefa às vezes simples, às vezes complexa. Por exemplo, a escolha do texto fonte de “Oração aos moços”, famoso discurso que deveria compor o volume 48, tomo 3, de 1921 das OCRB, demandou pesquisa sobre sua longa história editorial. No *Roteiro das obras completas de Rui Barbosa*, estavam listados sete jornais, três revistas e 12 livros, como testemunhos do discurso. Na base de dados da FCRB (Sophia), encontramos 60 registros ligados ao título, entre documentos de arquivo e publicações: testemunhos e paratextos do discurso. Entre eles, vale ressaltar o primoroso estudo de Carlos Henrique da Rocha Lima, tese de concurso para uma das cadeiras de Português do Colégio Pedro II, publicada em 1949: *Através da “Oração aos moços”: tentativa de interpretação estilística de Rui Barbosa*. No capítulo II (Interpretação estilística da “Oração aos moços”), o item 1 trata do manuscrito de Rui e sua redação definitiva.

Rui fora convidado a ser o paraninfo da turma de bacharelandos de 1920 da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, onde o próprio Rui se formara 50 anos antes. Estando doente, tenta recusar o convite, mas a turma não aceita uma negativa e adia a formatura para o ano seguinte. Rui, ainda adoentado, não pôde comparecer, mas escreveu o texto e enviou uma cópia datilografada com algumas rasuras, a qual foi lida pelo professor Reinaldo Porchat a 29 de março de 1921. O manuscrito autógrafo, com 111 páginas, está sob a guarda do Arquivo Histórico e Institucional da FCRB. O datiloscrito, com 40 páginas, só pôde ser acessado por meio de uma edição fac-similar da Universidade de São Paulo, de 1949.

O discurso fez grande sucesso e inicia sua história editorial: no dia seguinte à leitura, já aparece estampado em sete jornais, e os bacharéis, entusiasmados,

pedem a Rui Barbosa que ele possa ser publicado no mensário acadêmico *Dionysos*. Rui concorda, e eles lhe dão o título de “Oração aos moços”. A publicação só foi aprovada por Rui após ele mesmo ter revisto e corrigido três provas tipográficas. Na terceira, ainda com muitas correções registradas, deu o “imprima-se”. A edição príncipes *Dionysos*, da Faculdade de Direito de São Paulo, ocorreu em outubro de 1921. Foram impressos 2.000 exemplares em papel bouffant e 50 em Whatman numerados e assinados por Rui. Depois dessa, houve muitas edições, mas destacam-se as que foram feitas com rigor filológico: as de 1949, 1956, 1979 (e reimpressões, até a sexta em 2003).

Duas edições foram feitas como comemoração do centenário de Rui Barbosa em 1949: a edição Nacional – Casa de Rui Barbosa e a da Universidade de São Paulo.

A edição Nacional – Casa de Rui Barbosa foi promovida pela comissão organizadora do Congresso Brasileiro de Língua Vernácula em Comemoração do Centenário de Rui Barbosa, a partir da indicação de um membro da comissão, o filólogo Sousa da Silveira, aprovada na sessão de 22 de março de 1949. O congresso ocorreu na FCRB, de 22 a 29 de outubro de 1949. O estabelecimento do texto, prefácio e notas foram preparados por Carlos Henrique da Rocha Lima, que escolheu como texto base aquele da edição autorizada por excelência: a edição promovida pela revista *Dionysos* (RD), publicada em outubro de 1921 pela editora O Livro. Rocha Lima informa: “A 1ª edição, corrigimos-lhe os erros tipográficos evidentes e cotejamos com o original manuscrito [...] os passos que nos pareceram duvidosos. Conferimos, também, com o maior cuidado, todas as fontes citadas pelo autor” (Barbosa, 1949, p. xii).

Além do prefácio e do texto estabelecido, a edição de Rocha Lima (RL) apresenta também “Obras citadas nas notas” e “Documentos para a história da Oração aos Moços (do Arquivo da Casa de Rui Barbosa)”, onde consta a carta de 17 de novembro de 1920 de Rui ao sr. Soares de Mello (que era o representante da comissão de bacharelandos), falando sobre seu estado de saúde.

A edição da Universidade de São Paulo é fac-similar (a partir do datiloscrito). É dividida nas seguintes partes: a) “Explicação prévia” (redigida por José Soares de Mello); b) “Cartas e telegramas” (telegrama de Rui à comissão de bacharelandos da Faculdade de Direito de São Paulo; correspondência da Congregação da Faculdade de Direito de São Paulo no dia da colação, assinada pelos bacharelandos; fotografia na residência de Rui em Botafogo: “Bacharelandos de 1920, ao convidar Rui Barbosa para paraninfo”; carta de Reinaldo Porchat, em que agradece a honra de ter lido a peça oratória, com



acréscimo de agradecimentos dos bacharelados e especialmente de Soares de Mello); c) “Notícias de jornais” (recortes sobre o convite para ser paraninfo e a associação ao Jubileu de Rui Barbosa); “Oração aos moços” (antes do texto, vem uma fotografia de Rui com os dizeres: “Aos meus caros colegas, os bacharelados paulistas de 1920. Rio, novembro de 1920”); a seguir, vem o fac-símile do datiloscrito com emendas de Rui.

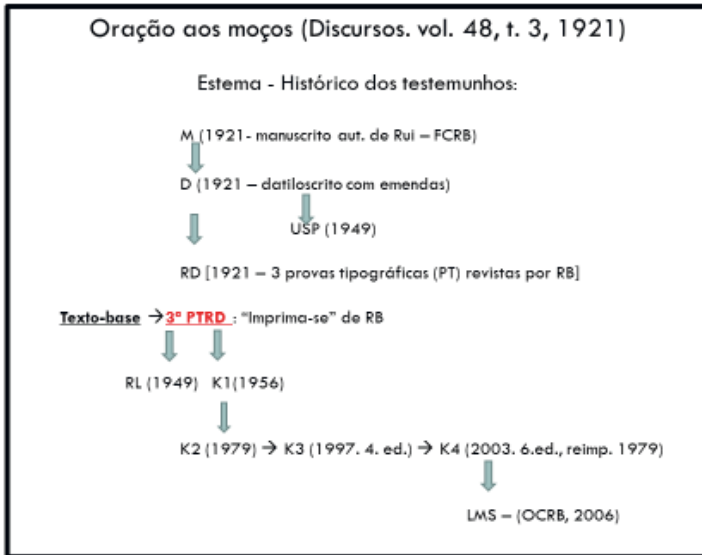
Em 1956, houve uma edição crítica da Casa de Rui Barbosa (K1), com estabelecimento do texto e notas por Adriano da Gama Kury, e prefácio de Edgard Batista Pereira. O índice mostra as partes da obra: “Advertência desta edição”; “Prefácio”; “Apenso”; “Oração aos moços” [texto estabelecido]; “Tábua das divergências entre a redação do manuscrito existente na Casa de Rui Barbosa e a definitiva da edição Dionysos”; “Apêndices: Documentos para a história da Oração aos moços” [telegramas dos bacharelados a Rui, carta de Rui a Soares de Melo] e “Fac-símile das terceiras provas da edição Dionysos, revistas por Rui Barbosa”.

Anos depois, essa importante edição estava esgotada e, a pedidos, a direção da FCRB solicitou a A. G. Kury que fizesse uma edição popular anotada. Em “Advertência”, o pesquisador informa que tomou como base o texto de 1956, retirou o aparato crítico, aumentou o número de notas e fez novo cotejo com o manuscrito, quando pôde corrigir pequenos lapsos. Foi publicada essa nova edição em 1979 (K2), a qual fez um grande sucesso e depois foi reimpressa, sendo que a quarta edição foi em 1997 (K3) e a sexta em 2003 (K4), esta última disponível à equipe que faria a edição do texto nas OCRB (LMS).<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Cf. nota 8, neste artigo.

Diante do exposto, o estema abaixo sintetiza a pesquisa e decisão final pelo texto fonte:

FIGURA 1. ESTEMA DE “ORAÇÃO AOS MOÇOS”



Fonte: elaborada pelas autoras.

A nota do texto fonte para “Oração aos moços” nas OCRB ficou assim:

Discurso de RB como paraninfo da turma de 1920 da Faculdade de Direito de São Paulo. Impedido de assistir à colação de grau por motivo de saúde, pede ao Prof. Reinaldo Porchat que o represente na solenidade de 29 de março de 1921, fazendo a leitura do datiloscrito, que nos dois dias subsequentes seria publicado nos principais jornais do Rio e São Paulo. Entretanto, esse não é o texto definitivo da peça oratória. Antes desta publicação nas Obras Completas, “Oração aos moços” teve longa história editorial (tem-se notícia de 17 publicações em livros ou revistas), que se resume aqui. A primeira edição surge da admiração por Rui e da empolgação com o discurso por parte de bacharelandos, entre eles Edgard Batista Pereira, que solicitam autorização do autor para editá-lo, e os mesmos o intitulam “Oração aos moços”. Rui revê três provas tipográficas e, na terceira, autoriza sua impressão na revista *Dionysos*, da Faculdade

de Direito de São Paulo, o que ocorre em outubro de 1921. À ocasião do centenário de Rui, 1949, houve duas edições comemorativas: uma pela Universidade de São Paulo (fac-símile da cópia datilográfica emendada pelo autor) e outra da Editora Nacional e Casa de Rui Barbosa (reproduzindo texto da *Dionysos*, com notas de Carlos Henrique da Rocha Lima). Em 1956, é publicada pela Casa Rui Barbosa a edição crítica anotada de Adriano da Gama Kury, tendo como texto-fonte a edição de 1921. Foi feita colação integral com os originais manuscritos e com a cópia datilográfica emendada por Rui. Todas as citações de autores clássicos foram conferidas. Além do texto fixado, Kury apresenta o fac-símile das últimas provas revistas pelo autor e uma tabela de modificações introduzidas por Rui na sua primeira redação. Anos depois, esgotada a edição e a pedidos, quis a Direção da Casa que se produzisse uma edição popular anotada. Kury realiza novo cotejo e introduz emendas a pequenos lapsos das colações anteriores. Retira o aparato crítico e aumenta as notas. Em 1979, esta nova edição vem a público. Esgotadíssima, é reimpressa em 2003, como sexta edição, sobre a qual se debruçou a equipe responsável por este tomo. Foram também consultados o manuscrito, a terceira prova tipográfica para a *Dionysos* e todo o aparato crítico da edição de 1956. Estando o texto já altamente depurado, a equipe restringiu-se a pequeníssimas alterações no texto, reduções nas notas e complementação de algumas (principalmente quanto às referências bibliográficas), somente para adaptá-los ao padrão editorial das Obras Completas. São registradas as notas originais de RB, as de A.G. Kury e as complementações desta edição (Barbosa, 2011).

#### 4.3. SOBRE CRITÉRIOS EDITORIAIS

Na colação e análise de possíveis emendas, são seguidos critérios básicos, adaptados ao padrão editorial em vigor na FCRB, tais como uso de maiúsculas e minúsculas, destaques gráficos para citações e palavras em língua estrangeira, atualização da ortografia, desdobramentos das abreviaturas, entre outros. Algumas questões merecem atenção especial, respeitando-se o estilo da época e a escrita de Rui. Dentre essas questões destacam-se:

- respeito à paragrafação, à divisão do texto em partes numeradas ou com subtítulos, ao uso de maiúsculas ou de caixa-alta (quando Rui

estilisticamente quis dar destaque), à pontuação original (quase sempre),<sup>11</sup> à oscilação entre variantes linguísticas;

- conservação: das remissivas, citações e referências, indicando-se sempre quais são as notas originais de Rui, as que são complementadas pelas editoras quando necessário e aquelas que são notas das editoras;<sup>12</sup>
- emenda dos erros evidentes e sinalização em nota das alterações.<sup>13</sup>

#### 4.4. FEITURA DE NOTAS

Após o levantamento das fontes, colação e emendas, outra etapa importante da pesquisa é a feitura de notas. Cada tipo de nota revela facetas interessantes de Rui Barbosa e também o universo de conhecimentos que ele acessava, de vários tempos históricos. Além da nota sobre o texto fonte, são feitas notas bibliográficas (de referência), notas explicativas históricas, literárias e linguísticas.

Uma das premissas seguidas nas edições mais recentes das OCRB é conferir as remissões e citações feitas por Rui, diferentemente do que era praxe nos números anteriormente publicados, que trazia a informação tal como Rui apresentara. Se um dos objetivos é oferecer ao leitor informações que ele não obteria facilmente, conferir as remissões e completar as referências é tarefa importante e possível devido ao fato de Rui Barbosa possuir a quase totalidade dos títulos de que se vale.

Muitas vezes Rui coloca apenas uma parte do título da obra ou só um nome do autor, já que o público para o qual escrevia conhecia aquelas obras e autores.<sup>14</sup> Embora cifrada e incompleta, sua maneira de referenciar é precisa. Quando estão presentes na referência título, ano, tomo, capítulo, página, eles invariavelmente conferem. E no livro as partes citadas estão assinaladas com o lápis vermelho usual. Muitas vezes é penoso localizar acórdãos e jurisprudências, sobretudo estrangeiros. Quando se encontra a saída do labirinto que é a referência desse tipo de texto, lá está a questão mencionada por Rui.

<sup>11</sup> Cf. exemplo 7, *infra*.

<sup>12</sup> Cf. nota de rodapé 14, neste artigo.

<sup>13</sup> Cf. exemplo 1, *supra*.

<sup>14</sup> Referências apresentadas de maneira cifrada para o leitor contemporâneo no original em uso — por exemplo: “A Ord. do Liv. 3º, tit. 59” — são desdobradas, em nota de rodapé bibliográfica, para: PORTUGAL. *Ordenações do Reino de Portugal*. Recopiladas por mandado d’el rei d. Filipe, o Primeiro. 11. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1847, livro 3º, título 59º.

O cuidado em conferir citações de Rui leva a observações interessantes, que ilustram certo “manejo” das informações, para fortalecer seu argumento. A seguir, um extrato do texto da “Apelação cível 6.866”, em que esse recurso é ilustrado:

EXEMPLO 2.

Texto de Rui Barbosa	Nota das editoras
<p>O assento da matéria, entre nós, é a <i>Ordenação</i>, livro 4, título 19, princ., que reza:</p> <p>Se algumas pessoas fizerem contrato de venda ou de outra qualquer convença, e ficarem para fazer escritura desse contrato, antes que se a tal escritura faça, se pode arrepender e arredar da convença o que havia de fazer a escritura. E isto haverá lugar, quando o contrato for tal, que segundo direito não possa valer sem escritura, e que a escritura seja da substância do contrato, assim como nos contratos que se devem fazer e insinuar, e em contrato enfiteutico <i>de coisa eclesiástica</i> [...]*</p>	<p>* Rui interrompe a transcrição do texto das <i>Ordenações</i> em ponto estratégico, uma vez que, depois de “contrato enfiteutico de coisa eclesiástica” vem vírgula e “e em outros, que segundo direito são de semelhante qualidade e condição” (Barbosa, 2007, p. 136).</p>

A passagem das *Ordenações* prossegue de tal maneira que lhe enfraqueceria o argumento de que “a escritura pública é substancial nas enfiteuses eclesiásticas; logo, não o é nas enfiteuses seculares”.<sup>15</sup>

Normalmente são produzidas diversas notas linguísticas, que se ocupam de questões léxico-gramaticais, principalmente sobre pontuação, léxico e tradução (de palavras, expressões ou citações, geralmente do inglês, francês e latim). Há notas linguísticas que tratam de questões pragmático-textuais: explicações linguísticas ligadas a coesão, coerência, variantes sociais, usos estilísticos.

Chega-se assim a outra questão peculiar com relação à edição dos textos de Rui Barbosa e sua biblioteca, que são as obras de referência. Ele as possuía em grande número e variedade de tipologia, línguas e datas, dos mais antigos, como o *Vocabulário* de Rafael Bluteau (publicado em 1721-1728) ao mais moderno de sua época, como a terceira edição do *Novo dicionário da língua portuguesa*, de Cândido de Figueiredo, de 1922. A consulta a essas obras ajuda a avaliar usos da época, entender os sentidos e, quando necessário, esclarecer as nuances lexicais e semânticas para o leitor contemporâneo, por meio das notas. O critério que se vem usando, desde 2002 é: se a palavra, expressão ou sentido estiver consignada

<sup>15</sup> Para melhor esclarecimento acerca dessa questão cf. Senna (2002, p. 5-9).

no *Dicionário Houaiss* (edição de 2001), não será feita nota. Atualmente, leva-se também em consideração o *Aulete digital* e o dicionário de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, de 2010. Assim, palavras como *escanzelado*, *resfolgar*, *anediado*, no trecho a seguir, não merecerão notas linguísticas. No texto de Rui, lê-se:

### EXEMPLO 3.

Ora graças, que ainda chego a tempo de acudir ao Brasil, não para lhe poupar mais uma decepção e um ridículo, mas, ao menos, para o forrar à despesa de uma espórtula de missa.

Já o contemporâneo empina a cabeça no extremo do pescoço *escanzelado* pelos jejuns da devoção à causa do partido, dilata ao ar as narinas, *resfolga* com estrépito pelos gorgomilos, e *anedia* amorosamente o ventre patriótico, farejando carniça (Féria política VI. Traços para a história da oposição em 1883. v. 11, 1884, t. 2 em preparo).

Conhecer o sentido das palavras e expressões ajuda no processo de edição, de entender a sintaxe, a pontuação e a própria morfologia:

### EXEMPLO 4.

Texto de Rui Barbosa	Nota das editoras
Não negaria eu, decerto, quanto vai de temeridade em me alongar tanto quanto da medida usual me tenho alongado, quando me abalanço a falar, como tantas vezes me tem acontecido, a multidões por três e quatro horas a reio. Mas não será menos certo que, durante essas três ou quatro horas de enfiada, me têm elas sempre escutado a <b>pé quedo</b> ,* não a se espreguiçarem, não cochilando, bocejando, ou sussurrando, mas atento, comovendo-se, exaltando-se, indignando-se comigo, sublinhando, ponteando, interrompendo, a cada período, a cada momento, às vezes frase a frase, com os sinais mais calorosos de adesão [...]	* Na edição dita de 1920 e na da USP, havia uma vírgula logo após “pé”, em erro evidente, já que “a pé quedo” é uma expressão encontrada no dicionário de Moraes, que significa “sem largar campo ou se afastar donde está”. (A imprensa e o dever da verdade. <i>Campanha da Bahia</i> . v. 47, 1920, t. 1 em preparo)
[...] s. ex., que aliás era então chefe, e depois ainda continuou a sê-lo, nunca, entretanto, chegou a saber <b>quantas praças</b> * foram enviadas para a secretaria de estrangeiros [...]	*À época de Rui, conforme o <i>Dicionário</i> de Cândido de Figueiredo, “praça”, na acepção de “soldado”, era substantivo feminino. (Uma escaramuça conservadora. O crime de 25 de outubro. <i>Trabalhos jurídicos e políticos</i> . v. 46, 1883, t. 5 em preparo.)

Às vezes a palavra está dicionarizada, mas há possibilidade de ambiguidade. No exemplo abaixo, seria “surta” – particípio com valor adjetivo (ancorada, fundada, aportada) – ou “surta” – verbo no presente do indicativo? Nesse caso (raro), faz-se a nota:

EXEMPLO 5.

Texto de Rui Barbosa	Nota das editoras
<p>– E há muito que saiu do Brasil?</p> <p>– Logo que rebentou a insurreição de Custódio de Melo. Eu atacava energicamente na imprensa o ministério, e era chefe da oposição no Senado. Avisaram-me que tinham sido decretadas contra a minha pessoa medidas perseguidoras, e refugiei-me a bordo do <i>Madalena</i>, no qual tomei passagem para a Bahia, minha terra. O capitão do <i>Madalena</i> indo a terra soube que havia ordem de prisão contra mim, e avisou-me. Entretanto, o almirante da esquadra inglesa <i>surta</i>* no Rio, conhecendo também a resolução do governo, deu ordem imediata ao capitão do vapor para me não entregar e mandou uma lancha com cinquenta marinheiros, quatro oficiais e um canhão proteger o vapor. Mas o <i>Madalena</i> ia para a Bahia e para evitar ali qualquer questão, resolvi refugiar-me a bordo do <i>Aquidabã</i>, onde esperei a chegada do paquete <i>Galícia</i>, e neste embarquei para Buenos Aires. (Rui Barbosa em Lisboa. <i>Trabalhos diversos</i>. v. 21, 1894, t. 1 em prepero)</p>	<p>* O texto refere-se aqui à esquadra inglesa ancorada no Rio de Janeiro.</p>

A decisão quanto às variantes gráficas ou fonológicas seguem as mesmas diretrizes dos primeiros tomos, alterando-se “grafia de 1943” por grafia de 2009.

Foram conservadas, na presente edição, as formas preferidas de Rui Barbosa nestes escritos quando admitidas na grafia de 1943 (*regímen*, e não *regime*; *registro* e não *registo*); bem assim as variantes que, na revisão da edição de 1892 [...] o próprio Rui admitiu (*oiro* e *ouro*...) e os plurais em *-is* (*projetis*). Rio, agosto, 1946. Fernando Néri (1947, p. xvii).

Além de respeitar o uso de Rui Barbosa, registra-se em nota:

EXEMPLO 6.

Texto de Rui Barbosa	Nota das editoras
É da mesma forja da mentira e delação, a que, há dias, aludiram, indignados, alguns dos mais respeitáveis periódicos portugueses, é da mesma onde se têm fabricado as conjurações imperialistas, para alimento à ignóbil falsidade, que pôs ao movimento de 5 de setembro o qualificativo de restaurador, da mesma, cuja espionagem* anda rebuscando até as portas dos hotéis às listas das visitas recebidas pelos brasileiros suspeitos à ditadura. (A Revolução Brasileira: Carta de Rui Barbosa ao jornal <i>Correio da Manhã</i> . <i>Trabalhos diversos</i> . v. 21, 1894, tomo 1 em preparo.)	* Variante linguística de “espionagem”.

As questões de pontuação são um pouco mais delicadas. Segundo Antonio Houaiss, em *Elementos de bibliologia*, a pontuação de autores mortos está em consonância com a usada no tempo em que viveu/escreveu, e pode não apresentar feição sistemática apreensível. O crítico textual deve, segundo o autor, seguir um de dois critérios e ter uma motivação para essa escolha. Os critérios são “a) ou se segue a pontuação do autor através do autógrafo, ou do copista, através de apógrafo, ou de edição autorizada, segundo os casos; b) ou se pontua à moderna, segundo as possibilidades existentes para os autores vivos.” (Houaiss, 1967, p. 98).

A opção corrente é respeitar a pontuação e fazer nota quando o uso vigente à época é diferente da norma atual:



EXEMPLO 7.

Texto de Rui Barbosa	Nota das editoras
<p>A maior de quantas distâncias logre a imaginação conceber é a da morte; e nem esta separa entre si os que a terrível apartadora de homens arrebatou aos braços uns dos outros. Quantas vezes não entrevemos, nesse fundo obscuro e remotíssimo, uma imagem cara?* quantas vezes não a vemos assomar nos longes da saudade, sorridente, ou melancólica, alvoroçada, ou inquieta, severa, ou carinhosa, trazendo-nos o bálsamo, ou o conselho, a promessa, ou o desengano, a recompensa, o castigo, o aviso da fatalidade, ou os presságios do bom agoiro? Quantas nos não vem conversar, afável e tranqüila, ou pressurosa e sobressaltada, com o afago nas mãos, a doçura na boca, a meiguice no semblante, o pensamento na fronte, límpida, ou carregada, e lhe saímos do contato, ora seguros e robustecidos, ora transidos de cuidado e pesadume, ora cheios de novas inspirações, e cismando, para a vida, novos rumos? Quantas outras, não somos nós os que vamos chamar esses leais companheiros de além-mundo, e com eles renovar a prática interrompida, ou instar com eles por alvitre, em vão buscado, uma palavra, um movimento do rosto, um gesto, uma réstia de luz, um traço do que por lá se sabe, e aqui se ignora?</p>	<p>* Observe-se o uso de minúsculas em seguida a ponto de interrogação, nas sequências interrogativas. Hoje, é acentuada a preferência pela maiúscula. A opção de RB pela minúscula justifica-se por seu valor estilístico, pois a segunda pergunta representa um desdobramento da anterior, repetindo e desenvolvendo a mesma ideia, como se fosse uma continuação. [Nota de A. G. Kury, complementada por esta edição.] (Barbosa, 2011, p. 24).</p>

Só não é seguida a pontuação de Rui em passagens cujo entendimento seria comprometido. Uma construção não tão simples é o uso de vírgula nas orações adjetivas. É convenção atual trazer as orações explicativas entre vírgulas, e as restritivas, sem vírgula. Rui e outros autores da época usam a vírgula indistintamente. Nem sempre é possível determinar se há uma restrição ou uma explicação do conceito, da ideia. Como respeitar o critério relativo à legibilidade da informação? A opção tem sido seguir a regra atual. As dúvidas desse teor se repetem, as decisões nem sempre são coerentes. O estranhamento causado pela vírgula entre sujeito e verbo (não incomum no período em questão) comprometeria o sentido? Corrige-se? Faz-se nota a cada ocorrência? Faz-se nota no

texto de apresentação dos critérios de edição? Normalmente a vírgula entre sujeito e verbo é retirada. Se for tópico (e não sujeito), ela é mantida.

As referências e alusões feitas por Rui em sua produção intelectual extrapolam a época de sua produção e revelam o ecletismo de seu conhecimento. São informações de caráter histórico, político, jurídico, filosófico, linguístico, literário etc. etc, que muitas vezes geram a necessidade de notas históricas, literárias... Alguns exemplos:

#### EXEMPLO 8.

Texto de Rui Barbosa	Nota das editoras
Bem-vindo o novo instrumento de educação, que instituístes. Nasceu em terra mineira debaixo de auspícios felizes, e, assim, há de ser luminoso, há de ser honesto, há de ser crente, como o povo que deste ambiente se nutre. Chama-se <i>Radium</i> , bem posto o nome, que nos anuncia atividade, energia e vida. É o que minguia entre nós; e, se o novo periódico, encerra em si um pequenino da substância desse renovador miraculoso, bem ajam os autores desse achado e os aplicadores desse remédio, com as suas propriedades maravilhosas, ao melhoramento da nossa gente e à preservação da nossa mocidade. (Discurso aos estudantes mineiros. <i>Campanha da Bahia</i> . v. 47, 1920, t. 1 em preparo)	* Neste parágrafo, Rui Barbosa estabelece uma relação entre o nome da revista e o elemento químico rádio, que fora descoberto em 1898 e isolado do mineral pechblenda (uraninita) em 1902, pelo casal Pierre e Marie Curie. Nas primeiras décadas do século XX, considerava-se, principalmente na Europa, que o elemento radioativo rádio, por emanar energia e luminosidade, tinha propriedades ligadas à beleza, ao rejuvenescimento, trazendo à pessoa dentes e pele radiantes, por exemplo. Na época, muitos produtos farmacêuticos, de higiene e de beleza franceses foram produzidos utilizando fração deste elemento químico ou alegando (enganosamente) conter o elemento na composição dos produtos. Somente depois da segunda metade do século passado é que foram descobertos os malefícios do uso inadequado da energia radioativa para o ser humano. Rui Barbosa utiliza o conceito de rádio à sua época e associa os benefícios então associados a esse elemento aos benefícios que a revista <i>Radium</i> da faculdade de Medicina traria à juventude mineira.

Texto de Rui Barbosa	Nota das editoras
<p>Não fui bem compreendido, entre outros pontos, nos que dizem respeito às circunstâncias da minha expatriação, à minha petição de <i>habeas corpus</i>, em favor das vítimas do incidente Wandenkolk* à arguição de pouca atividade contra um dos meus colegas no Governo Provisório, e aos qualificativos, de “violento e intolerante”, que não assaquei pessoalmente ao sr. conselheiro Afonso Celso, mas à política imperial nos dias do seu governo.</p> <p>(Cartas a <i>O Século</i> e <i>Correio da Manhã</i>. <i>Trabalhos diversos</i>. v. 21, 1894, t. 1 em preparo)</p>	<p>* Refere-se ao caso de Eduardo Wandenkolk, ministro da Marinha e senador brasileiro, que, signatário do Manifesto dos 13 generais (o qual, após a renúncia de Deodoro da Fonseca, exigia a convocação imediata de eleições presidenciais), foi reformado por decreto de Floriano Peixoto, de 7 de abril de 1892, e embora fosse senador da República, foi preso e enviado para Tabatinga, no Amazonas, onde permaneceu detido por algum tempo. Em junho de 1893, Wandenkolk assume o comando do navio <i>Júpiter</i> no porto de Buenos Aires; recebe armas e munições no Uruguai, e junto de Custódio de Melo e outros oficiais, dirige-se para o Sul com o objetivo de se unir aos federalistas gaúchos, em guerra contra o governo do Rio Grande do Sul. O navio foi aprisionado pelo cruzador <i>República</i> no litoral de Santa Catarina. Os 48 civis e os militares a bordo, incluindo Wandenkolk, são presos e o caso ficou conhecido como “incidente Wandenkolk”. Wandenkolk foi levado para a fortaleza de Santa Cruz, em Niterói. Rui Barbosa impetrou pedido de <i>habeas corpus</i> junto ao Supremo Tribunal Federal em favor de Wandenkolk e outros presos. O STF negou o pedido. Posteriormente, na presidência de Prudente de Morais (1894-1898), Eduardo Wandenkolk foi anistiado e retomou sua cadeira no Senado Federal.</p>

Notas literárias:<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Os dois textos em Exemplo 9 encontram-se em Barbosa (2018, p. 117 e p. 79).

## EXEMPLO 9

Texto de Rui Barbosa	Nota das editoras
<p>Foi para esses inconscientes que G. Sand escreveu a frase: “<i>Je déclare infâme ou absurde l’homme qui pourra prendre au sérieux l’étude de la chicane</i>”.</p>	<p>* Trata-se de uma frase da obra <i>Horace</i> (1852), de George Sand (pseudônimo de Aurore Dupin, 1804-1876), romancista francesa do Romantismo. Eis a frase na íntegra: “<i>Je déclare infâme ou absurde tout jeune homme qui pourra prendre au sérieux l’étude de la chicane; je le méprise, je le hais!...</i>” (“Declaro infame ou absurdo todo jovem que possa levar a sério o estudo da chicana; eu o desprezo, eu o odeio!...”). A personagem-título do romance faz todo um discurso contra o direito, que considera “<i>un tissu de mensonges</i>” (um tecido de mentiras) e que iguala a “chicana”.</p>
<p>O presidente da República prometeu falar aos seus amigos e tudo fez por si diretamente e por intermédio dos ministros da Justiça e da Fazenda. Conhecendo o dr. Passos a contingência humana, tendo feito a um ministro do Supremo Tribunal o favor de nomear um seu genro empregado da Prefeitura, e tendo um outro ministro preso à melhoria de vencimentos de um filho, também empregado da Prefeitura, não teve escrúpulos e fez o seu trabalho, apaixonadamente, aterrado ante a visão da sombra de Banquo,* OS DEZ CONTOS A PAGAR.</p>	<p>* Banquo é personagem da tragédia <i>Macbeth</i>, de Shakespeare (1564-1616), assassinado por ordem do protagonista, e cuja “sombra” (ou espírito) aparece num banquete, como uma visão, para assombrar Macbeth, que se fizera coroar rei da Escócia.</p>

## 5. BREVE CONSIDERAÇÃO

A consulta a edições preparadas por diferentes pesquisadores desde 1941 mostra que os critérios são um tanto fluidos, oscilando de acordo com o conhecimento que cada editor tem, de acordo com o acesso a informações relevantes sobre o texto. Observa-se, entretanto, que, em toda a coleção, há a tentativa de manter um equilíbrio entre legibilidade, “sabor” do tempo e erudição.

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José Almino de. Deus está no detalhe. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, n. 60, p. 155-174, jul./set. 2009.
- AULETE digital: dicionário contemporâneo da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Lexikon Digital, [2004-]. Disponível em: <https://aulete.com.br/> Acesso em: jan. 2025.
- BARBOSA, Rui. *Obras completas de Rui Barbosa*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1942-2017. Disponível em: <http://antigo.casaruibarbosa.gov.br/rbonline/obrasCompletas.htm> Acesso em: nov. 2024.
- BARBOSA, Rui. *Suplemento 1: trabalhos jurídicos*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2007.
- BARBOSA, Rui. *Discursos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. (Obras Completas de Rui Barbosa, v. 48, 1921, t. 3).
- BARBOSA, Rui. *Trabalhos jurídicos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa: 7 Letras, 2018. (Obras Completas de Rui Barbosa, v. 28, 1901, t. 2).
- BARBOSA, Rui. *Oração aos moços*. Rio de Janeiro: Editora Nacional; Casa de Rui Barbosa, 1949. Estabelecimento do texto, prefácio e notas por Carlos Henrique da Rocha Lima.
- BRASIL. Presidência da República. *Decreto-Lei 3.668, de 30 de setembro de 1941*. Dispõe sobre as Obras Completas de Rui Barbosa. Rio de Janeiro: Congresso Nacional, 1941. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-3668-30-setembro-1941-413534-publicacaooriginal-1-pe.html#:~:text=Disp%C3%B5e%20sobre%20a%20publica%C3%A7%C3%A3o%20das,que%20lhe%20confere%20o%20art.> Acesso em: 13 mar. 2025.
- BRASIL. Presidência da República. *Lei n. 378, de 13 de janeiro de 1937*. Dá nova organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública. Rio de Janeiro: Presidência da República, 1937. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/1930-1949/10378.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1930-1949/10378.htm). Acesso em: out. 2024.
- CÂMARA, José Gomes B. Prefácio. In: BARBOSA, Rui. *Trabalhos jurídicos*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1976. (OCRB, v. 23, 1896, t. 4.)
- CÂMARA, José Gomes B. Prefácio. In: BARBOSA, Rui. *Trabalhos jurídicos*. Rio de Janeiro: Secretaria da Cultura, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1991. (OCRB, v. 34, 1907, t. 3.)

CÂMARA, José Gomes B. Prefácio. In: BARBOSA, Rui. *Trabalhos jurídicos*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1999. (OCRB, v. 42, 1915, t. 3.)

CINTRA, Wendel Antunes. Liberalismo, justiça e democracia: Rui Barbosa e a crítica à Primeira República Brasileira (1910-1921). *Lua Nova*, São Paulo, n. 99, p. 201-231, 2016.

DOYLE, Plínio. *Uma vida*. 2. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Edições Casa de Rui Barbosa, 1999.

FARIA FILHO, Luciano Mendes. *Edição e sociabilidades intelectuais: a publicação das Obras Completas de Rui Barbosa (1930-1949)*. Belo Horizonte: Autêntica: Editora da UFMG, 2017.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

HOUAISS, Antônio. *Elementos de bibliologia*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1967.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva: 2001.

LACOMBE, Américo Jacobina. A publicação das Obras Completas de Rui Barbosa. *Anuário Brasileiro de Literatura*: 1943-1944, Rio de Janeiro: Liv. Ed. Zélio Valverde. p. 189-191, 1945.

MOREIRA, Thiers Martins. Prefácio. In: BARBOSA, Rui. *Reforma do ensino secundário e superior*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1942. (OCRB, v. 9, 1882, t. 1).

NERI, Fernando. Prefácio. In: BARBOSA, Rui. *Discursos parlamentares*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1947. (OCRB, v. 19, 1891, t. 2)

OCRB. Ver BARBOSA, Rui. *Obras completas de Rui Barbosa*. Disponível em: <http://antigo.casaruibarbosa.gov.br/rbonline/obrasCompletas.htm>. Acesso em: dez. 2024

VALENÇA, Rachel. A Casa de Rui Barbosa e os estudos sobre a língua portuguesa. In: LIMA, Ivana Stolze; CARMO, Laura do (org.). *História social da língua nacional*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008. p. 21-26.

SENNA, Marta de. *A retórica das citações: Machado de Assis e Rui Barbosa*. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <https://rubi.casaruibarbosa.gov.br/handle/20.500.11997/847>. Acesso em: out. 2024.

## Editar o *Macunaíma* de Mário de Andrade: retalhos e avesso

Telê Ancona Lopez  
Tatiana Longo Figueiredo

### I. UMA EDIÇÃO CRÍTICA PARA OS 50 ANOS DE *MACUNAÍMA*

A BULB, Biblioteca Universitária de Literatura Brasileira, criada em 1977, foi um projeto arrojado de José Aderaldo Castello, diretor do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Publica, em 1978, a primeira edição crítica do *Macunaíma* de Mário de Andrade, realizada por Telê Porto Ancona Lopez. Impressa pela LTC, Livros Técnicos e Científicos, dedica-se inicialmente à recuperação de revistas brasileiras escolhidas e apresentadas por pesquisadores. São elas: *Lanterna Verde e o modernismo*, estudada por Roselis Oliveira de Napoli; *Rosa Cruz*, por Antonio Dimas; *Nova Cruzada*, assim como *Klaxon & Terra roxa e outras terras*, por Cecília de Lara; *Festa*, por Neusa Pinsard Caccese; *Novíssima: Estética e ideologia na década de vinte*, por Maria Lúcia Fernandes Guelfi. Aposta igualmente nas edições críticas: Manuel Antonio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias*, preparada por Cecília de Lara; José de Alencar, *Senhora*, por José Carlos Garbuglio, e *Iracema*, reedição do trabalho de M. Cavalcanti Proença. Paralelamente, a BULB promove coletâneas de textos de teoria, crítica e história literária, de artigos sobre a língua portuguesa no Brasil e sobre biblioteconomia; além de *Modernismo no Rio Grande do Sul: materiais para estudo*, por Ligia Chiappini de Moraes Leite.

Até 1959 pouco se estudava a crítica textual em sala de aula. É quando Antonio Candido, pioneiro, ministra a disciplina Introdução aos estudos literários, na Faculdade de Ciências e Letras de Assis. As classes detinham-se com rigor nas principais questões da crítica textual, vinculadas à teoria e ao estudo de casos. Contavam com projeção de imagens e trabalhos práticos para sessões de estudos. Despertaram os alunos para o valor dos manuscritos e das edições em vida dos autores, da mesma forma para as edições críticas, na cadeia da criação e da difusão de obras literárias. O curso não foi repetido, mas os ensinamentos continuaram na cuidadosa apostila, *Noções de análise histórico-literárias*, cujas

cópias mimeografadas alcançaram mais estudantes e pesquisadores cientes da importância do conteúdo e da abordagem didática. A Humanitas, editora da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), publicou-a em 2005.

Ilustrada com desenhos a guache de Pedro Nava oferecidos a Mário de Andrade, a primeira edição crítica de *Macunaíma o herói sem nenhum caráter* comemorou o cinquentenário do livro lançado em 1928. Proença pretendia fazer essa edição, mas, em 1966, mudou-se para o campo vasto do céu. Esse *Macunaíma* concretizado na BULB observou primeiramente a edição crítica de *Iracema* por M. Cavalcanti Proença e as edições resultantes da Comissão Machado de Assis. Valeu-se sobretudo do diálogo pontual com Antonio Candido e José Aderaldo Castello, apoiado nas três versões de texto integral impressas em 1928, 1937 e 1944, bem como nos excertos divulgados por jornais e revistas até o falecimento do autor, na noite de 25 de fevereiro, 1945. A essas versões convergiram aquelas em exemplares de trabalho, isto é, o texto que se renova em determinada unidade do livro por meio de modificações autógrafas do próprio escritor, e de subsídios no autógrafo de páginas iniciais da obra conservadas por Luís Saia, amigo de Mário.

A orientação de Antonio Candido, professor de Teoria Literária e Literatura Comparada na FFLCH-USP desde 1962, afora as quase solenes conversas, no IEB-USP, sobre problemas ditados por questões polêmicas no tecido das versões de texto – os cortes moralizadores do escritor no capítulo “Ci, Mãe do Mato” e o apagamento da tentativa de Macunaíma seduzir três normalistas –, corporificou-se nas *Noções de análise histórico-literárias*, junto ao empréstimo dos livros em que a apostila se escudara. Pasquali, Jannaco, Paul Maas, manancial de conceitos e prática. Giorgio Pasquali, na *Storia della tradizione e critica del testo*, transmitindo o direito à flexibilidade, no volume portador da lembrança de uma estadia feliz do Mestre em Roma, nos anos 1970. A orientação de Castello foi, principalmente a prontidão paciente para as dúvidas de uma afoita neófita interrompendo-lhe o trabalho no Instituto. E para ajudá-la nos embates durante a impressão da obra.

A edição crítica de 1978 trazia alguns avanços perante a crítica textual da época. Ainda que de modo incipiente, pensava como uma escritura em movimento o contínuo burilar do texto, destoando das expressões “definitiva” e “completa”, originalmente apostas aos manuscritos remanescentes, aceitas como rótulos pela filologia. No artigo “Travessia de uma edição crítica”, em 25 de fevereiro, 1979, a responsável pelo livro franqueia o *modus faciendi* ao leitor,



descerrando-lhe fontes primárias no trabalho realizado e facilitando-lhe o entrelaçar de aspectos da criação literária e da história, numa perspectiva de certo modo didática (Lopez, 1979).

O volume de 500 páginas, *in memoriam* de M. Cavalcanti Proença, compõe-se de “Introdução” assinada pela pesquisadora; “Bibliografia da edição crítica”; “Agradecimentos” e três partes. A “Introdução” apresenta as versões que concorreram para fixar o texto crítico da rapsódia, no cotejo das edições em vida:

- versão integral do texto impresso da 1ª. edição: São Paulo (Estabelecimento Graphico Eugenio Cupolo), 1928;
- versão integral do texto no “exemplar de trabalho” da 1ª. edição, com características de manuscrito, agregando, em 1936, copiosas e significativas rasuras a tinta preta ao texto impresso, destinada à 2ª. edição;
- versão integral do texto impresso da 2ª. edição. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1937;
- versão integral do texto no exemplar de trabalho da 2ª. edição, sujeitando quantidade menor e menos relevante de rasuras a tinta preta ao texto impresso, destinada à 3ª. edição (1944);
- versão integral do texto impresso da 3ª. edição ou a 1ª. nas Obras Completas, volume IV. São Paulo: Livraria Martins Editora (1944).

As versões de texto integral foram cotejadas com os fragmentos dos autógrafos guardados por Saia, os quais a edição crítica denominou “reliquias do texto”, e com excertos para divulgação:

- “Caso da cascata”, capítulo IV. *Verde*: Revista de Arte e Cultura, a. 1, nº 3; Cataguases, nov. 1927, p. 3;
- “Entrada de Macunaíma”, capítulo I. *Revista de Antropofagia*, a. 1, nº 2; São Paulo, jun. 1928, p. 3;
- “Macunaíma”, capítulo VII. *Diário Nacional*. São Paulo, 14 jun. 1928.

Quanto ao título da obra, evidenciaram-se as capas com título inteiro, captando o aposto especificativo, sem a vírgula:

- capa impressa da 1ª edição, 1928;
- capa do exemplar de trabalho da 1ª edição, 1928, corrige, acentuando “herói” a tinta preta;

- capa do nº 2294 da 3ª. edição com acréscimo a tinta preta, “o herói sem nenhum caracter”, e círculo contendo a advertência: “Exemplar corrigido para servir/a futuras reedições)/M.”; não teve os cadernos a espátula (1944 – fev. 1945).

Após o texto crítico, a edição LTC de *Macunaíma* inova nas “Variantes e comentários”, na classificação e no comentário crítico, atento para a estilística, exemplificados com o acréscimo “o bacororô a cucucogue” ao terceiro parágrafo, autógrafo a tinta preta no exemplar de trabalho que se afirma como manuscrito: “Porém respeitava os velhos e frequentava com aplicação a murua a poracê o torê o bacororô a cucucogue, todas essas danças religiosas da tribo.”. No registro das variantes, chama-se a atenção para a mescla quanto à origem na qual Mário de Andrade situa seu personagem, um tapanhumas que vive na esfera do maravilhoso, levando-o a frequentar, em sua própria tribo, festas de várias nações indígenas (p. 152). Deste modo, “a integração do herói em sua cultura, no Uraricoera, aparece aqui muito bem na elaboração da frase, quando na enumeração, vemos o autor preocupado com o ritmo de sua prosa poética, ou seja, com o ‘canto’, no contar do seu narrador rapsodo. Seu trabalho de construção do discurso faz com que, depois de uma rima (‘poraCÊ’ – ‘toRÊ’, pretenda explorar a repetição de sílabas de modo a criar um efeito sonoro (onomatopaico) que sugere o som de instrumentos musicais primitivos em enumeração sem vírgulas, aglutinando assim os sons (‘bacoRORÔ’ – ‘CUCUicogue’).”

A consciência estrutural e estilística que caracteriza a incursão do escritor ao longo das variantes convive com a censura puritana na recepção e a autocensura, quando Mário Andrade suprime, a tinta preta, no exemplar de trabalho da 1ª. edição, determinados aspectos em sequências relativas a sexo, no capítulo “III. Ci, Mãe do Mato”. Também quando reduz o número de capítulos, ao fundir o “XI. As três normalistas” e “XII. A velha Ceiuci”, banindo o episódio central do capítulo XI, o assédio de *Macunaíma* a “moças de família”.

Folheando a edição crítica de 1978, fomentam a revelação da escritura, quanto a etapas e trajeto, os fac-símiles que, na grafia do escritor, iluminam as “Relíquias do texto” e presentificam os trechos expurgados por Mário de Andrade, apondo-se a matéria inédita: fólios de duas versões de *Macunaíma*, ao lado de prefácios e notas de trabalho.

A segunda parte “Mário de Andrade: *Macunaíma/Macunaíma*” congrega considerações do autor sobre seu personagem e a obra, entre 1926 e 1945, na correspondência ativa, em entrevistas, nas anotações de leitura do ficcionista nas margens

do lendário indígena organizado por Theodor Koch-Grünberg, como segundo volume de *Vom Roroima zum Orinoco*, nas notas de pesquisa para a segunda edição, nos esclarecimentos para a tradução estadunidense e em crônicas na imprensa.

“A fortuna crítica”, terceira parte, escolhe textos nos 50 anos da avaliação do livro, elenco de artigos relevantes, bibliografia atualizada, relação das edições até 1978, excertos de traduções e “*Macunaíma*, matriz geradora”, como a arte que suscita a recriação na poesia, na prosa paródica, no cinema, no samba-enredo e nas artes plásticas. A edição crítica da BULB mostra-se fartamente ilustrada. Recupera manuscritos, capas das edições em vida, anúncios, cartazes, gravuras, pinturas, desenhos e charges. Em todos os seus aspectos, apostou na partilha das conquistas da pesquisa, com leitores e estudiosos de Mário de Andrade. Mereceu o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Artes – APCA.

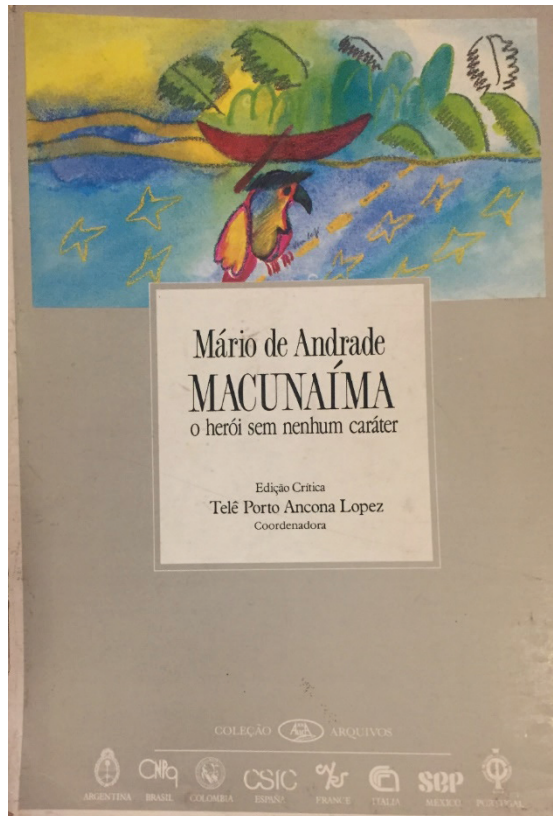
## 2. 1988: *MACUNAÍMA ARCHIVOS*, EDIÇÃO CRÍTICA INTERNACIONAL

Dez anos mais tarde, sai uma nova edição crítica de *Macunaíma*, na Coleção Archivos da Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaine du XX<sup>e</sup> siècle – (ALLCA XX<sup>e</sup> siècle). Projeto concebido pelo Prof. Amos Segala, em 1987, reuniu obras e autores de primeira plana. Teve como países signatários, França, Espanha, Itália, Portugal, Brasil, Argentina, Colômbia e México, cada qual representado por instituições científicas e pesquisadores renomados. Editada sob os auspícios da Unesco, no Comitê Científico Internacional da Coleção destacaram-se os nomes de Giuseppe Tavani (Itália), Louis Hay (França) e Antonio Candido de Mello e Souza (Brasil). As edições críticas d’*A paixão segundo G. H.*, romance inédito de Clarice Lispector, e da rapsódia de Mário de Andrade consumadas respectivamente por Benedito Nunes e por Telê Porto Ancona Lopez, marcaram o primeiro encontro da Coleção em Roma, outubro de 1988.

A Coleção Archivos teve o IEB-USP como campo de pouso e decolagem que lhe ratificou o aporte da crítica literária, da crítica genética, da filologia e da arquivística, simultâneo à interlocução com o Institut des textes et manuscrits modernes, do Centre national de la recherche scientifique (ITEM-CNRS). O respaldo financeiro foi-lhe assegurado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e pela instituição governamental francesa. Em 1993, Samuel Gordon, da Universidade de Pittsburgh, no artigo “La colección archivos y los cambios de paradigma en la crítica literaria latinoamericana” realça que as bases teóricas das edições foram evoluindo, ao longo dos anos, com a crítica genética e a estética da recepção (Gordon, 1993).

A segunda edição crítica de *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*, em 1988, tem a dedicatória: “A Antonio Candido, o Mestre”. Obedeceu a proposta estrutural e gráfica da Coleção Archivos que primou, nas capas dos livros, pela recriação plástica da obra na lavra de artistas contemporâneos. Vera Café, na predominância do azul, cor da plenitude para Mário de Andrade, uniu o papagaio guardião das frases e feitos de Macunaíma às estrelas refletidas no estuário do Uraricoera, entre as quais está certamente o herói que virou Ursa Maior.

FIGURA 1. CAPA DA ARTISTA PLÁSTICA BRASILEIRA VERA CAFÉ, 1988



Fonte: registro feito pelas autoras.

No livro de cinco partes, “I. Introdução” divide-se em “Liminar” de Darcy Ribeiro, no apanhado das direções mestras, e “Nota filológica Vontade/

Variante” pela coordenadora. “II. O Texto/*Macunaíma o herói sem nenhum caráter*” liga texto crítico a variantes alinhadas na margem direita e a notas no rodapé que as classificam na dinâmica da criação, elucidando-se na crítica genética. A “III. História do texto/Percorso e Percalços” recebe os críticos Alfredo Bosi e Silviano Santiago, a “Bibliografia comentada” por Diléa Zanotto Manfio, uma “Cronologia”, focalizando Mário de Andrade do nascimento em 1893 à morte em 1945, colateral a fatos pinçados na História do Brasil. Abriga, contíguo, o cabeçalho “Imagens”, com a fotografia agrupando retratos do escritor, a experiência dele como fotógrafo moderno e a parcela “Macunaíma: texto/livro”, para exibir fac-símiles de um primeiro momento conhecido da criação na marginália do romancista; um exemplo do corte no capítulo “As três normalistas”, anúncios, capas das edições em vida, o trecho “Entrada de Macunaíma”, aperitivo na *Revista de Antropofagia*, em maio de 1928 para o lançamento no mês seguinte. A parte “IV. Leituras do texto/Distanciamento e Aproximações” colige ensaios de Raúl Antelo, Maria Augusta Fonseca, Eneida Maria de Souza e Telê Porto Ancona Lopez. A contribuição substancial de “V. Dossier da Obra: Memória. O Texto e o Livro” abraça notas prévias e texto rematado de *Macunaíma*. Nessa parte, “Vínculos” sustenta-se na profusa marginália a grafite no volume II. *Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuna Indianer* (Stuttgart: Strecker & Schröder, 1924), fiadora da apropriação/transfiguração nos diversos capítulos de *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Beneficia-se de “Makunaíma und Piá”, o mito dos deuses gêmeos que relata a perda da perna pelo herói e metamorfoses em constelações, lidas por Mário de Andrade, sem anotar, no exemplar de *Indianermärchen aus Südamerika* (Jena: Eugen Diederichs), tiragem de 1927, em sua biblioteca. Continuando, os “Vínculos” apontam o contágio com o diário do Turista Aprendiz na viagem pela Amazônia, em 1927. Em “2. Notas de Pesquisa e Preparo”, uma seleção de notas prévias dá ao “Dossier” a minúcia do processo criativo quanto a leituras ou fontes, de 1926 a 1937. “3. Fac-símile dos Manuscritos” frisa, de imediato, o percurso da criação, tempo e textos, nos autógrafos de páginas das primeiras versões, de notas esteio no projeto estético e nos dois prefácios revelados pelo autor que até pensou em mais um, nunca posto no papel. Essa cogitação molda o item “4. Um prefácio desejado: 1929?”. Ao supor necessidades de um leitor que desconhece o Brasil, “5. Notas para a tradução norte-americana: 1930”, empenham-se no desembaraçar do tecido textual e indiretamente sublinham o projeto literário. O item 6 alarga-se nas “Considerações em cartas: 1927-1945”, “Considerações em entrevistas” de 1927 a 1944, em crônicas e na confiança extraída do diário íntimo. Constituem a

sétima separação no “Dossier” amostras das nove traduções de *Macunaíma*, finalizadas até 1987, eleito um parágrafo do capítulo “VI. A francesa e o gigante”. Em inglês, nos Estados Unidos, por Margaret Richardson Hollingsworth, E. A. Goodland e Larry Gordon; em espanhol por Héctor Olea e Carybé com Raúl Brié; no italiano por Giuliana Segre; em francês, alemão e húngaro por Jacques Thiériot, Curt Meyer-Clason e Pál Ferenc. O item “8. Jamachi” performa o glosário assinado por Diléa Zanotto Manfio; em “9. Bibliografias”, Darcilene Sena Rezende unifica as consultas dos colaboradores e de toda a edição.

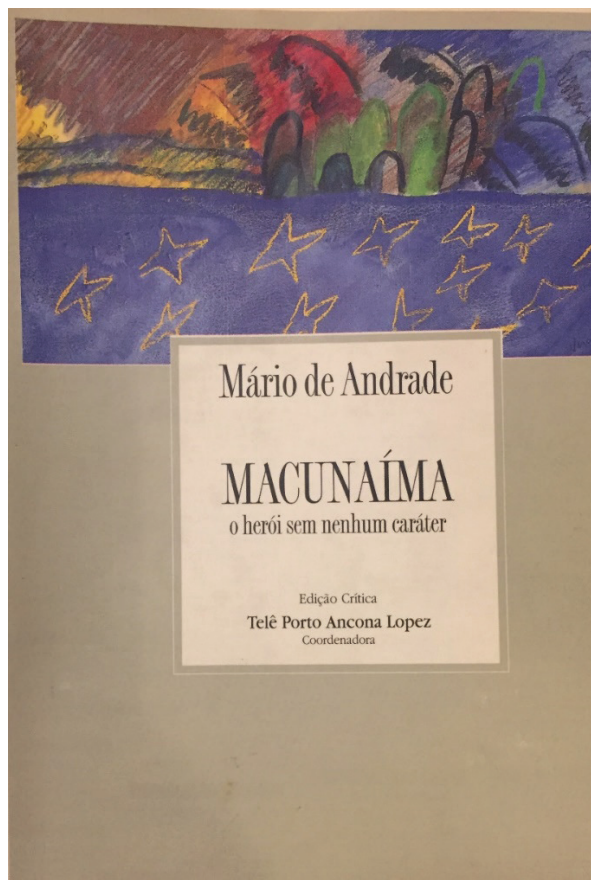
Recepcionando a segunda edição crítica de *Macunaíma*, publicada pela Coleção Archivos, Elisa Guimarães salienta no seu texto para *O Estado de S. Paulo*, em 1989, 25 de fevereiro: “Diferente de outros aficionados da crítica textual – os quais se autopremiam com o gozo da convicção de terem descoberto o melhor texto ou a ‘última vontade’ do autor –, a pesquisadora prefere isentar-se de tal pretensão. Atribui, antes, ao texto crítico em apreço a função de repositório de escolhas refletindo fases da vontade cambiante de Mário, e o define como ‘apenas mais um texto de *Macunaíma* para ser lido em confronto com os demais’”.

### 3. A SEGUNDA EDIÇÃO CRÍTICA ARCHIVOS

Em 1996, Vera Café pinta o céu de vigoroso azul cobalto, chão das estrelas douradas que se miram na água do Uraricoera, abrindo, na Coleção Archivos, a segunda edição crítica subscrita por Telê Porto Ancona Lopez de *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*, agora em sete partes, capa dura e papel-bíblia. Na primeira parte, Darcy Ribeiro atualiza sua “Liminar”, preambulando a “Introdução da Coordenadora” e o estudo, por ela, “Nos caminhos do texto”. Na segunda, há o estabelecimento da versão, das variantes e dos comentários que a esquadrinham. “III. História do Texto”, nos ensaios de Alfredo Bosi e Silviano Santiago e nos tópicos da “Bibliografia”, percorrida por Diléa Zanotto Manfio, a empreitada incrementa-se com outra “Cronologia”, na qual Tatiana Maria Longo dos Santos e Telê prendem excertos da produção do polígrafo. Essa contextualização encadeia “Imagens”, repartidas em “1. Retratos”, “2. Mário de Andrade fotógrafo” e “3. *Macunaíma*: Texto/Livro”. Em “IV. Leituras do texto. Distanciamento e Aproximações”, a crítica prolonga-se com Gilda de Mello e Souza, Haroldo de Campos, Ettore Finazzi-Agrò, Šárka Grauová, Héctor Olea e Pierre Rivas. Espraia-se em “V. Dossier” nas referências epistolares, nas considerações em um prefácio inédito de *Belazarte*, como também nas amostras das traduções de *Macunaíma* que saltam para dez, no parágrafo eleito do capítulo

“VI. A francesa e o gigante”. Em inglês, Margaret Richardson Hollingswort, E. A. Goodland e Larry Gordon; em espanhol, Héctor Olea e Carybé com Raúl Brié; em italiano, francês, alemão, húngaro e tcheco, na devida ordem, Giuliana Segre, Jacques Thiériot, Curt Meyer-Clason, Pál Ferenc e Šárka Grauová. O “Jamachi” por Diléa Zanotto Manfio forma “VIII. Glossário”. Como nas predecessoras, o desejo da edição crítica de compartilhar com leitores e estudiosos mariodeandradianos as conquistas de uma pesquisa em movimento distingue-se em “IX. Bibliografias”, a unificada dos colaboradores e a geral.

FIGURA 2. CAPA DA ARTISTA PLÁSTICA BRASILEIRA VERA CAFÉ, 1996



Fonte: registro feito pelas autoras.



No que concerne ao respaldo institucional para a edição *Archivos* 1988 e 1996, é mister ressaltar, na atuação do CNPq, o firme compromisso dos dirigentes, Profs. José Jobson de Andrade Arruda e Marisa Barbar Cassim, braços dados, na USP, com os Profs. Antonio Candido de Mello e Souza, no Comitê Científico Brasileiro da Coleção, Ruy Gama, na Diretoria do IEB; com Diana Mindlin, especialista gráfica, e Romulo Fialdini, fotógrafo, assessores convidados.

#### 4. APREENDER E EDITAR *MACUNAÍMA*, UM TEXTO NO SÉCULO XXI

Em 2007, pesando a proximidade do ingresso da obra em domínio público, decorridos 70 anos da morte daquele que o século XXI reverencia como o Multimário, a família do escritor procurou reforçar o zelo quanto à integridade dos textos por ele produzidos. Representada pelo cunhado de Mário, Eduardo Ribeiro dos Santos Camargo, taquígrafo e genealogista, desde a morte do escritor em 1945 até a própria em 1966 (e, em seguida, pelo filho, o engenheiro Carlos Augusto de Andrade Camargo), esse propósito guiava o contato com o IEB a partir da integração do Acervo Mário de Andrade à instituição em 1968 (Lana, 2010). Em verdade, prosseguia a vigilância sobre o contrato, de 1943, do autor com a Livraria Martins Editora, relativo às Obras Completas. Com o falecimento do editor José de Barros Martins, foram transferidos para a Editora Itatiaia/Vila Rica os direitos autorais dos títulos no contrato original e de outros derivados da pesquisa na área de Literatura Brasileira no IEB-USP, logo que o acervo começou a ser ali organizado.

Ao cessar o contrato com a empresa mineira em 2007, a Família aliou-se à editora carioca Nova Fronteira/Agir, cancelando a preparação, pela Equipe Mário de Andrade do IEB-USP, coordenada por Telê Ancona Lopez, de edições fidedignas dos títulos escolhidos na poligrafia mariodeandradiana e o acompanhamento da revisão até a boca do forno, o *imprimatur*. Na experiência das edições críticas do *Macunaíma* de 1978 a 1996, a equipe discerniu uma espécie de endez polivalente: a fidelidade ao projeto do escritor. Concebeu, então, um plano editorial avançado e abrangente, onde a fixação dos textos amparou-se nas edições em vida e nos manuscritos para aproximar-se do projeto do autor em cada título, em cada área, munindo-se da crítica genética, da filologia, da estilística, da arquivística, da história e de estudos específicos, como antídoto contra armadilhas. Dentre elas, a mais astuta: o depoimento/encenação de Mário a respeito da redação do *Macunaíma* em “seis dias”, ou menos, quando o arquivo dele acumula etapas de escritura. E a armadilha que tolhe a crítica na cobrança anacrônica, na idealização, no acreditar ingênuo.



A primeira leva do projeto Nova Fronteira/Agir/IEB-USP, 2008, lança o idílio *Amar, verbo intransitivo* e as crônicas d'*Os filhos da Candinha*, ao lado da rapsódia *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, em edições preparadas respectivamente por Marlene Gomes Mendes, João Francisco Franklin Gonçalves e por Telê Ancona Lopez com Tatiana Longo Figueiredo. No exemplar oferecido ao jornalista Paulo Zingg, em 1945, Mário de Andrade sacramenta o aposto quando acrescenta, a tinta preta, uma vírgula ao título – “*Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*”. Na edição de 2008, o texto estabelecido no confronto com as edições críticas resolveu desacertos e afiançou, na transcrição dos fac-símiles, a leitura nítida dos prefácios e notas de trabalho. É muito gratificante dizer que o acordo, em seus anos de duração, marca, indelével, a exigência ética da busca à fidelidade ao texto e aos projetos de Mário polímata. Nesse sentido, o presente artigo sublinha a compreensão companheira de Maria Cristina Antônio Jerônimo, discípula de Cleonice Berardinelli, no circuito da produção dos livros no Rio de Janeiro.

A chegada do domínio público para os direitos autorais do escritor acentuou, na Equipe Mário de Andrade do IEB-USP, a preocupação com a responsabilidade de respeitar o direito do leitor ao texto confiável. Em 2018, lembrada a alta qualidade das seletas de poesia, conto e crônica brasileiras (no caso da poesia, também a portuguesa), capitaneadas pela escritora Edla van Steen, na Global Editora, o IEB-USP conveniou com essa casa, no ano seguinte, a publicação do inédito de Mário de Andrade, *Aspectos do folclore brasileiro*, organizado por Angela Teodoro Grillo e, em 2023, a de *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, no trabalho das pesquisadoras que costuram jubilosas, para a ressuscitada revista *Escritos*, estes retalhos de uma pequena história. Para o selo da Global, no retomar do *Macunaíma* nonagenário e confirmado em suas proposições modernas na discussão do centenário do modernismo brasileiro, as pesquisadoras, conscientes do privilégio da incumbência e do cabedal da obra, intentaram uma edição fidedigna, na qual se descortinasse o projeto estético, ideológico e linguístico moderno de Mário de Andrade. Para assentar o texto, confrontaram versões em manuscritos e impressas durante a vida do escritor, fragmentárias e completas, de 1926 até a morte dele em 1945, versões nas edições críticas e versões apuradas. Passados 95 anos do início do processo criativo de *Macunaíma*, a edição, dedicada à memória de Antonio Candido e José Aderaldo Castelo, aprecia os caminhos da criação e da crítica, no intuito de expandir a leitura de uma obra que estimula a reflexão sobre a “entidade nacional dos brasileiros”, conforme a lucidez dos prefácios mariodeandradianos. Na montagem, “Varanda” é o sumário para o texto estabelecido da rapsódia e “Macunaíma/

Macunaímas”, o ensaio que, de acordo com o projeto literário do escritor, focaliza documentos remanescentes da criação da rapsódia, desde a primeira versão conhecida, versão fragmentária nas margens do lendário indígena recolhido por Theodor Koch-Grünberg em *Vom Roroima zum Orinoco*. Essa fonte primordial da criação, garimpada na biblioteca do romancista, junta-se a outros documentos nos arquivos da criação que historiam etapas, percalços, definições. “Varanda” aponta, depois, o “Dossiê *Macunaíma*” subdividido nos tópicos – “Matrizes da criação”, “Manuscritos de *Macunaíma*”, “Arquivos da criação”, compostos de “Fragmentos da correspondência de Mário de Andrade sobre *Macunaíma*” e de dois comentários que o autor assinou em periódicos. São eles a carta-aberta “A Raimundo Moraes”, no *Diário Nacional*, São Paulo, 20 de setembro, 1931, e “Notas diárias”, com *nuance* de um novo prefácio, em *Mensagem* (Quinzenário de Literatura e Arte), Belo Horizonte, 20 de julho, 1943. Nos “Arquivos da criação”, comparecem documentos fac-similados e em transcrição: os paratextos, as primeiras versões, prefácios inéditos, na retomada da criação em notas prévias e exemplares de trabalho, a perspectiva de novas edições, nos anos de 1930 e em 1945. Nos exemplares de trabalho, as rasuras, fundindo-se à parte impressa, edificam novas versões. Nos “Arquivos da criação”, feitos de fac-símiles de capas e matérias em páginas de livros, é Mário de Andrade quem testemunha: matrizes, projeto, empenho; quem acena a temporalidade da criação e as próprias contradições. “Crítica” seleciona abordagens jornalísticas na recepção das três edições de *Macunaíma*, consumadas na vida do autor. Reúne o próprio Mário de Andrade, anônimo, desvendado pelo professor José de Paula Ramos Júnior, o crítico literário Tristão de Ataíde (1893-1983), o modernista Oswald de Andrade (1890-1954), João Ribeiro filólogo e crítico (1870-1934); aviva-se na participação da ensaísta Leyla Perrone Moisés.

## REFERÊNCIAS

- GORDON, Samuel. La colección archivos y los cambios de paradigma en la crítica literaria latino-americana. *Revista Iberoamericana*, [s. l.], v. 158, n. 159, 1992. In: GORDON, Samuel (Intr. e Ed.), *La Colección Archivos: hacia un nuevo canon*. Colección Archivos, 1993. p. 11-19.
- LANNA, Ana Lúcia Duarte (Org.). *Guia do IEB: o acervo do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 2010. p. 196-201.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. Travessia de uma edição crítica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 de fevereiro de 1979. Suplemento Cultural.



DOCUMENTOS



## Fac-símiles de manuscrito de Autran Dourado

No Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, encontram-se manuscritos e datiloscritos de obras de Autran Dourado. No caso de alguns dos manuscritos verifica-se a peculiaridade de o autor ter empregado a taquigrafia. Acompanhando o material do livro *Novelário de Donga Novais*, há um cartão, tendo impresso no cabeçalho nome e endereço de Autran Dourado, dirigido a Plínio Doyle, bibliófilo e diretor do Arquivo. Datilografado (com data e assinatura manuscritas, além de emendas também manuscritas), é este o texto do cartão:

Rio, 12-4-76

Plínio,

Aí vão algumas páginas taquigrafadas do meu livro em andamento – NOVELÁRIO DE DONGA NOVAIS (não divulgue o título que sou supersticioso, acho que seca). As 1as e 2as versões em geral escrevo à taquigrafia (sou taquígrafo profissional – fui); das 3as em diante trabalho o texto à máquina. É para você dar, como me pediu (estou ficando velho, entrando para museu literário), para o departamento próprio da Casa Rui Barbosa. Que merda! Que glória! Pra quem nasceu, ou melhor – pra quem é de Monte Santo de Minas está danado de bom, não esperava nem merecia tanto...

Afetuosos abraços do

Autran Dourado

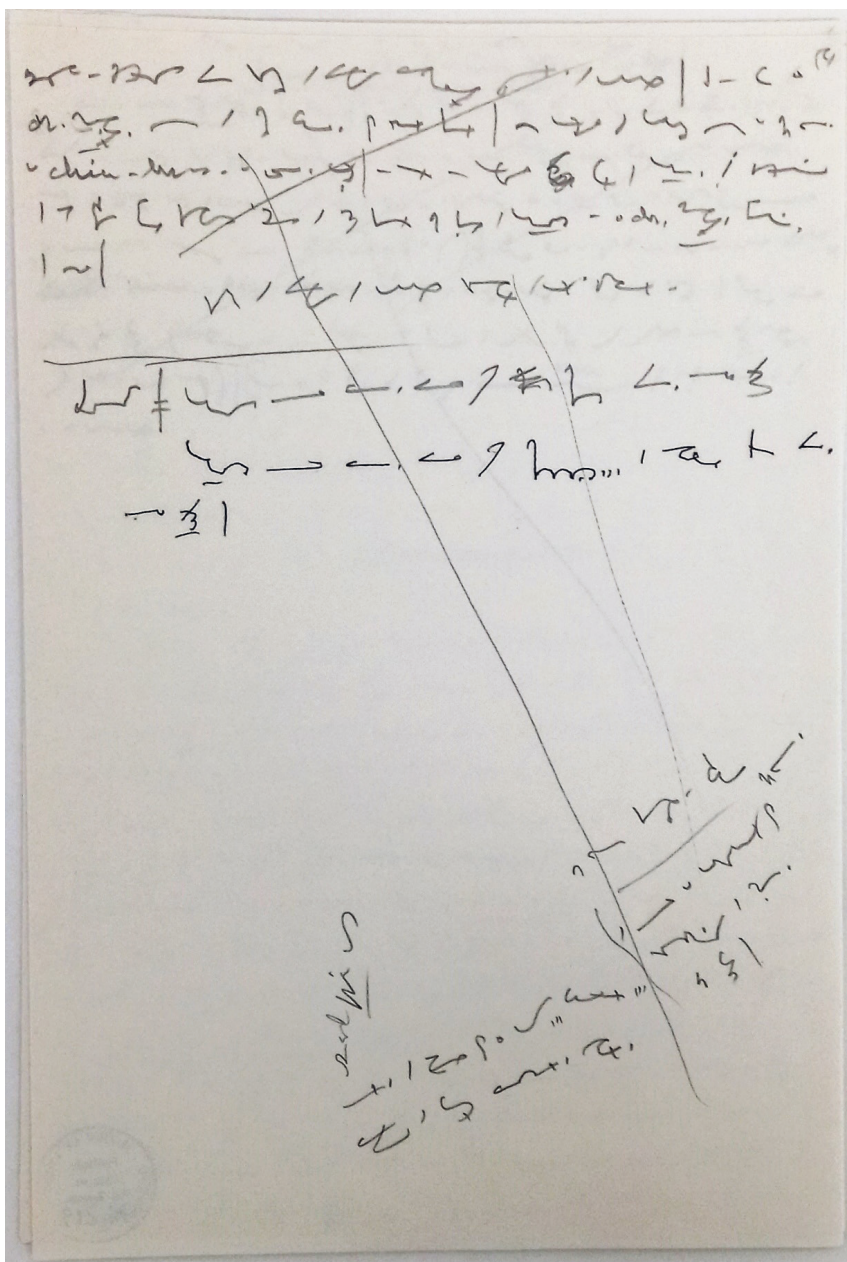
Como este número da *Escritos* traz um dossiê sobre edição, considerou-se que seria de interesse a publicação desse material preparatório do livro *Novelário de Donga Novais*; ele constitui uma situação singular entre as questões que podem surgir no âmbito da elaboração de uma edição. Assim, reproduzem-se a seguir imagens de algumas das páginas taquigrafadas.





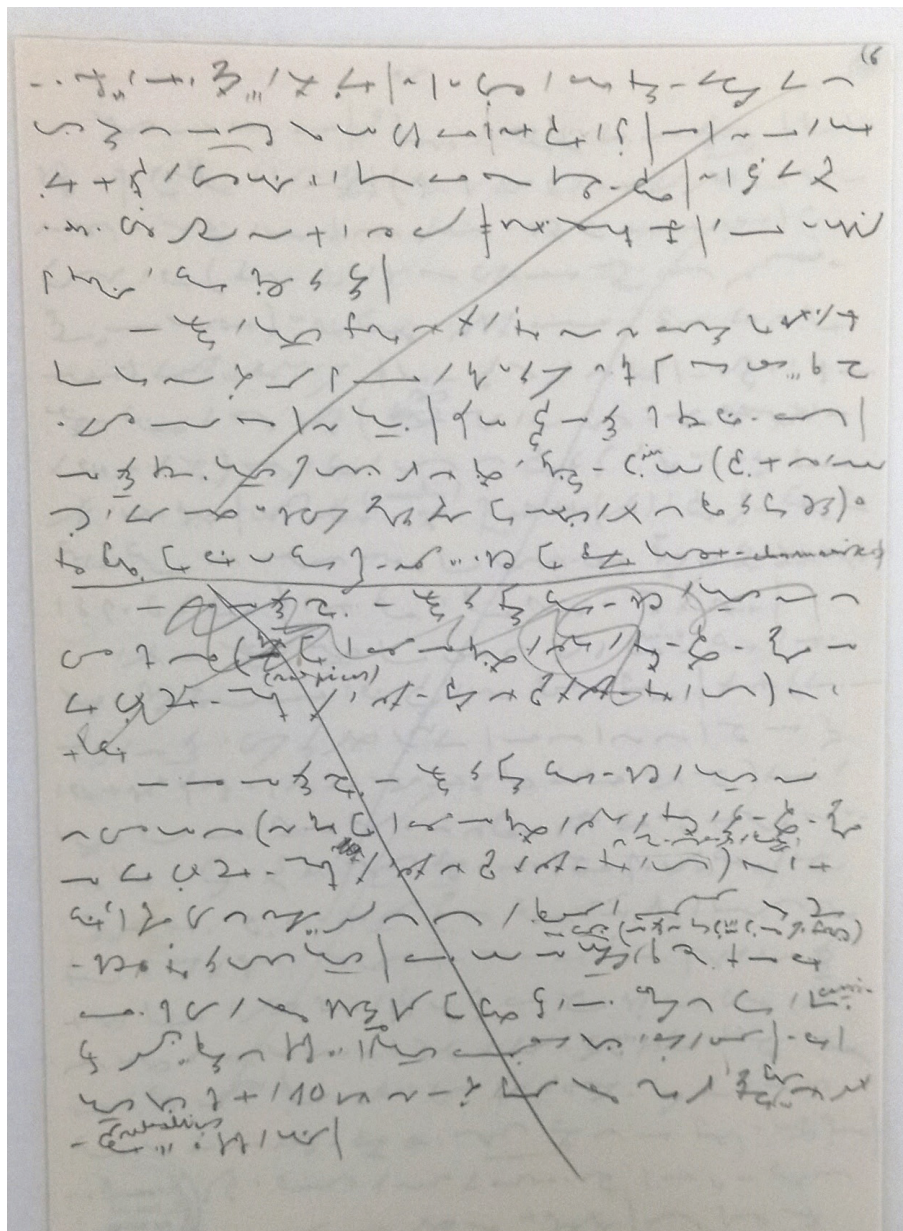
*[The page contains handwritten mathematical notes in Arabic script, which are mostly illegible due to fading and bleed-through from the reverse side.]*















DE POESIA



## Metamorfoses das artes na forma do poema: a música e a pintura na lírica de Murilo Mendes

Wesley Thales de Almeida Rocha

No exame do espólio de Murilo Mendes, ressalta-se seu interesse e proximidade com outras artes além da literatura, em especial a música e a pintura. Murilo foi, desde a infância em Juiz de Fora (como nos conta, em *A idade do serrote*), um aficionado pela música (“nasci com a música”; “Juiz de Fora naquele tempo era um trecho de terra cercado de pianos por todos os lados”, diz ele). Conforme relata, quando tinha 3 anos, a flauta de Isidoro e o piano junto do canto de Mamãe Zezé introduziam-no no mundo pela arte dos sons (Mendes, 2014a, p. 17). Mais tarde, já adulto e morando no Rio de Janeiro, essa paixão se tornará uma das marcas da atuação de Murilo Mendes junto à intelectualidade carioca, principalmente pelas famosas sessões de audição de música clássica organizadas por ele.

Segundo o que Murilo conta também em *A idade do serrote*, é pelo cinema que a sua atração pelo mundo das imagens desperta. Prendiam sua atenção principalmente as imagens do corpo feminino, fixação que o levou a colecionar fotografias de mulheres, principalmente de atrizes e cantoras. A visão do cometa Halley, que passa bastante visível da terra em 1910 (quando Murilo tinha 9 anos), intensifica essa ruptura com o mundo imediato, abrindo sua inteligência às projeções imaginárias de outros mundos. Já no Rio de Janeiro, em 1921 Murilo Mendes conhece Ismael Nery e, então, seu interesse e entendimento das artes plásticas se alarga. Ismael, em duas viagens à Europa, pôde travar contato com as ideias da arte de vanguarda que se propagavam por lá; e será ele o principal guia de Murilo Mendes junto ao expressionismo, o cubismo e o surrealismo, onde o poeta juizforano encontra Max Ernst, de Chirico, grandes influências sobre seu trabalho criativo, ao lado do amigo Ismael. A aproximação com as artes plásticas se acen-tuará dos anos 1930 em diante, pela amizade com diversos pintores de renome, como Arpad Szenès e Maria Helena Vieira da Silva, então refugiados no Rio. Depois, já morando em Roma, tais relações serão ainda mais intensas e podem ser reconhecidas pelo grande acervo de obras plásticas que Murilo Mendes lá reuniu.

Esses breves dados biográficos, além de darem a dimensão da figura humana e intelectual de nosso poeta, instigam-nos à análise de como a música erudita e a pintura constituem elementos partícipes da criação literária muriliana. Isso pode



ser notado flagrantemente nos livros publicados a partir de 1959, cuja matéria primordial é o itinerário cultural por lugares, paisagens e obras artísticas representativas de vários países de eleição do poeta. No entanto, é possível perceber como na fase de lirismo mais exacerbado de Mendes, situada entre *Poemas* (1930) e *Poesia liberdade* (1947), esse diálogo com a música e a pintura é também profícuo e até decisivo, permitindo a ele introduzir na forma do poema recursos estéticos e analogias semânticas próprias a essas outras artes.

Em *Territórios/conjunções: poesia e prosa de Murilo Mendes*, Júlio Castañon Guimarães abriu o caminho para essas análises, estabelecendo os termos e as referências fundamentais para a compreensão dessas interlocuções. Nessa apresentação, quero seguir os passos desse mestre na leitura da obra muriliana, trilhando alguns dos caminhos indicados por ele. Repassando algumas composições de livros desse período entre 1930 e 1947, pretendo analisar como Murilo Mendes valia-se de seus conhecimentos sobre música e sobre pintura para compor a pauta dissonante e arritmica, bem como a imagética insólita, que distinguem sua poética. Como o poeta exprime em “Aproximação do terror”, de *Poesia liberdade*, suas criações líricas erigem-se das “perturbações dos sentidos” (“vejo, ouvindo, ouço vendo”), pelas quais se vai das “inclinações do erro” às “cicatrices da liberdade” (Mendes, 1997f, p. 432).

E só pelos títulos dos poemas, vê-se como era recorrente no exercício criativo de Murilo Mendes a inspiração em formas e composições musicais. Em um breve percurso pelos seus livros entre *Poemas* e *Poesia liberdade*, encontramos tais títulos associados à música: “Noturno resumido”, “Modinha do empregado de banco”, “Sonata sem luar, quase uma fantasia” e “Ritmos alternados”, do livro *Poemas* (1930); em *O visionário* (1930-1933), há “O concerto” e “Estudo quase patético”; em *Os quatro elementos* (1935), numa composição intitulada “Mozart”, Murilo expõe essa que é uma de suas obsessões: a arte musical do compositor de Viena; no livro *As metamorfoses* (1938-1941), além do antológico “O pastor pianista”, encontramos oito poemas com nome de “estudo”, seis deles apenas numerados e outros com o título “Estudo para uma ondina” e “Estudo para um caos” – nessas composições a experimentação formal dá-se bem à maneira do virtuoso nessa forma musical, o polonês Frédéric Chopin; o poema “Fantasia”, de *Mundo enigma* (1942), surge traçando visões barrocas de um anjo desconcertado “entre sua forma e sua fôrma” (Mendes, 1997e, p. 387); por fim, em *Poesia liberdade* (1943-1945), temos “Cantiga escura”, no qual oboés vêm falar ao sujeito lírico sobre a vida eterna, e “Aproximação do terror”, em que de uma ópera do mundo se elaboram visões caóticas da existência.

Em relação aos poemas baseados na pintura, temos explicitamente: “Glória de Cícero Dias”, “Aquarela” e “Saudação a Ismael Nery”, de *Poemas*; “Operação plástica” e “Maria Helena Vieira da Silva, de *As metamorfoses*; em *Mundo enigma*, há outro poema associado à pintura da artista portuguesa Vieira da Silva, intitulado “Harpa-sofá (um quadro de Vieira da Silva)”; já em *Poesia liberdade*, consta uma composição já pelo título (“Vermeer de Delft”) dedicada ao pintor holandês Johannes Vermeer, e ainda a de nome “Naturezas mortas”. Além dos poemas acima listados, há uma série de outros que recebem os títulos sugestivos de “Paisagem”, “Perspectiva”, “Visão” com algum adjetivo ou locução adjetiva associado. Em todos eles, a plasticidade é marcante e significativa, operando, como observou Júlio Castañon Guimarães (1993, p. 63), como “linguagem, isto é, como artes visuais, ou artes plásticas, cuja presença se dá como referência, em diferentes graus, seja a determinada obra de arte, seja a determinado artista”.

Ainda precedendo aos comentários sobre os textos poéticos em si, é preciso destacar como as composições de Murilo Mendes são trabalhadas com base em procedimentos criativos que colocam a concepção de “obra de arte” dentro de um novo horizonte, tão radicalmente novo que espantou até mesmo Mário de Andrade. Em texto escrito no calor da hora, quando da publicação do livro de estreia de Murilo, *Poemas* (1930), Mário viu na poética apresentada pelo autor juizforano a emergência de uma “nova ordem de criação”, pautada na “negação de toda inteligência superintendente” (Andrade, 1974, p. 45). De fato, esse livro pode ser visto como transcendendo o próprio espírito do modernismo brasileiro até aquele momento, não apenas na medida em que vai além das questões ligadas à identidade nacional, ao cotidiano e à história do país, mas principalmente porque traz um modo de expressão que ultrapassa os limites do despojamento verbal e formal e visa atingir uma dramaticidade peculiar, inclusive pela exploração das potencialidades tanto construtivas quanto destrutivas da linguagem.

José Guilherme Merquior (1976, p. xi), destacando o lugar marginal de Murilo Mendes na tradição dominante da lírica de língua portuguesa, assinala o quanto sua poesia é deflagradora de um espanto, uma perturbação capaz de passar até mesmo seus leitores mais “armados”, como foi com Mário de Andrade. É que, como assinala o crítico:

A audácia de suas imagens, o feitio irredutível de seu ritmo, a violenta frequentação do visionário de onde brotam ambas essas características, e a conjunção impassível, de uma absurda naturalidade, com que a plena

fantasia e o mais vulgarmente cotidiano se entrelaçam em seu verso – tudo isso foge à média de uma tradição convencional, sem arestas nem conflitos, sem asperezas de expressão e sem sustos de comunicação (Merquior, 2013, p. 71).

Permeada de tensões, ambivalências, irregularidades que fugiriam à média da tradição, a poesia de Murilo Mendes não apenas assombrava (como supõe Merquior), mas incomodava mesmo. E uma marca distintiva dessa poética é o senso de tensão e de choque, bem como o de desajuste e o de irregularidade. Trata-se de uma poética que tem como destaque a força que nela assumem o intricado de desejos e imprecações, bem como o transe entre delírios e crenças, o anseio do eterno e as amarras do mundo contingente; em suma, uma poética vertiginosa, que faz vibrar na linguagem e na imaginação os dilaceramentos vários que ecoam no nível da expressão. E tais efeitos de sentido e estéticos se obtêm muito pela musicalidade trabalhada na pauta compositiva do poema, a qual tende a explorar a descontinuidade, a dissonância, o contraponto e a síncope rítmica como recursos de expressão.

Começemos por “Sonata sem luar, quase uma fantasia”, do primeiro livro de Murilo Mendes, *Poemas*, a analisar como um processo criativo assim orientado se realiza. Eis, abaixo, o poema na íntegra:

### **Sonata sem luar, quase uma fantasia**

Das cinco regiões onde navios angulosos  
sangram nos portos da loucura  
vieram meninas morenas,  
pancadões, com os seios empinados gritando  
Mamãe eu quero um noivo!

Os cemitérios do ar esquentam  
com o fogo saído dos sonhos da vizinha  
rebolando no nariz do poeta dia e noite,  
as cordas do sangue estalam.

Não pode, não pode!  
É o homem que trabalha enquanto os vegetais sonham,  
o mar se espreguiça,

os minerais dormem a vida inteira.  
Níquel de luz.  
As estrelas torram o serviço,  
ninguém sabe se é o céu ou o peito duma negra.  
Cadê o luar?  
Gato comeu.  
Greve da inteligência  
e um grito deste tamanho, do homem  
tentando romper os moldes do previsto.  
Acabou o amor,  
cadê a lógica, a resignação?  
Gato comeu.

Lá onde acaba a ação, a vida curva  
e o abandono começa.  
Os cheiros da terra sumiram,  
cemitério, fogos fátuos, coração vazio,  
as cordas da vontade estalam.  
Além das fronteiras do espírito, mais além!  
O olho fixo do demônio determina a paisagem.

Eu não te disse  
que tu não ias pro amor, a luta, o esporte.  
Adeus meus lindos conhecimentos,  
adeus realidade, minha secretária.  
Venham a mim, diabos, almas penadas,  
venham, me arrastem!  
(Mendes, 1997a, p. 103-104).

O poema tem um diálogo evidente com a famosa Sonata para piano n.º 14, Op. 27 n.º 2, popularmente conhecida como “Sonata ao luar”, de Beethoven, como o próprio título exhibe. Porém, Murilo já introduz aí uma subversão, porque em sua composição diz “sem luar”, o que sugere o desencanto e a tensão subjetiva que se veem no plano semântico do poema. Esse diálogo com a peça musical de Beethoven se dá já na estruturação da composição em analogia com os gêneros musicais a que faz referência. A sonata de Beethoven possui três movimentos, convenção clássica que é seguida pelo compositor alemão, mas já

fora do padrão de *exposição, desenvolvimento, reexposição – rápido, lento, rápido*, já que o primeiro movimento é lento e os dois seguintes mais rápidos.

Murilo Mendes estrutura seu poema em cinco estrofes, que parecem descontínuas uma à outra, já que não se tem evidente uma progressão temática nem estética entre uma e outra. Apesar da divisão das estrofes em seu poema não espelhar a forma da sonata, é possível discernir em sua peça poética a composição formal também em três movimentos: isso porque a segunda estrofe apresenta-se como desdobramento da primeira, já que em ambas se apresenta o tema; além disso, elas têm uma mesma textura poética, trazendo juntas uma tonalidade densa e um ritmo compassado. Na terceira e na quarta estrofes, acompanhamos o desenvolvimento do tema, com a exposição em elocuições diretas e explosivas os fatores que impulsionam a expressão lírica. Aí a irregularidade domina, com os versos mais curtos e em frases explosivas. Como a cadeia de versos é heterométrica, com cada um apresentando um sentido e uma extensão próprios, devêm também o ritmo marcado por uma irregularidade e uma variedade de movimentos. Esse aspecto reverbera os mecanismos rítmicos próprios à poética moderna, que substitui o esquema métrico estático pelo impulso rítmico, mais subordinado às inflexões da expressão. Daí, virem a penetrar no poema elementos também desarmônicos, como “gritos e bramidos”, que ressoam o estado das coisas e dos seres (Friedrich, 1978, p. 63). Como dirá o sujeito lírico do poema “Mapa”, do mesmo livro, “tudo é ritmo da cabeça do poeta”; e, assim sendo, participa de sua “bagunça transcendente”. Por fim, na última estrofe, ritmo e velocidade ainda avolumados dão expressão a uma subjetividade em fuga da realidade imediata.

Temos, então, como dinâmica própria dessa composição a oscilação tensa entre a convenção formal e a criação espontânea, o que também se coloca como matéria de expressão do poema (o choque entre os desejos e as barreiras impostas pelo mundo contingente – “um grito tentando romper os moldes do previsto). Por isso, a outra parte do título “quase uma fantasia”, com o poema de Murilo Mendes tendo como ponto de partida a sonata, mas combinada subversivamente com o outro gênero musical “Fantasia”, seja pela abertura à invenção imaginativa que nele se processa, seja pela quebra da pauta composicional a uma criação mais livre, tendendo ao improvviso.

Em *O visionário* (livro escrito entre 1930-1933, porém publicado em 1941), encontramos outra composição que faz alusão direta a uma peça musical de Beethoven. Trata-se do poema de título “Estudo quase patético”, o qual faz pensar na “Sonata para piano No. 8 em Dó menor, op. 13”, geralmente conhecida

como Sonata Patética, publicada pelo compositor alemão quando ele tinha 28 anos de idade. A utilização novamente do advérbio “quase” traz a conotação de um conhecimento aprofundado por parte de Murilo Mendes da dimensão formal da composição de Beethoven, uma vez que as características revolucionárias introduzidas pelo compositor quebram com a pauta convencional da sonata aproximando-a de formas mais livres, como a fantasia e o próprio estudo. Além disso, esse “quase” sugere uma inspiração vinda da composição de Beethoven, mas não uma tentativa de transpor para o poema os motivos e aspectos integrais dessa criação musical.

E tal inspiração, como pode-se perceber na leitura dos versos murilianos, dá-se mais a partir da atmosfera explosiva, de tensão e desarmonia, que domina na música de Beethoven e que vem a ser a base da expressão lírica do poema de Murilo Mendes, por meio do motivo desenvolvido: o do *pathos* (o sofrimento) humano diante de um “temporal” destruidor, mas anunciador do “juízo final”. Leia-se a última estrofe desse poema:

O temporal arranca os postes do lugar  
 Os peixes pulam na atmosfera,  
 A luz elétrica protesta no caos.  
 As ondas com trabalho  
 Avançam contra o farol,  
 Os quatro elementos em itálico  
 Anunciam a vinda do Anticristo  
 – Um som de piano  
 Se mantém na desordem –,  
 Em vez do reclamo KODAK  
 Se lê JUÍZO FINAL,  
 Mas eu não posso esquecer  
 As filhas dos açougueiros  
 (Mendes, 1997b, p. 218).

Uma das marcas desse poema é a estruturação da enunciação em períodos simples que ocupam, inicialmente, um verso e, depois (no terceiro verso em diante) passam a desdobrar-se em duas sílabas poéticas. Essa dinâmica dá a dimensão de como o discurso se avoluma, ganhando uma textura dilatada e, ao mesmo tempo, carregada, enquanto uma atmosfera opressiva é paulatinamente tecida no plano dos sentidos.

Explorando um pouco mais a questão da tonalidade característica dos poemas murilianos, vemos que neles a distribuição de acentos e pausas geralmente atende ao tempo de prolação do enunciado e à precipitação das enumerações, cortes e cavalgamentos, que são sempre constantes e radicais. Um poema sugestivamente chamado “Ritmos alternados”, de *Poemas*, dá ocasião para analisarmos esses aspectos:

Um cheiro de angélicas  
 brota dos cemitérios do espaço.  
 Noite, cruzeiros do mundo, as idades voltam, não sei onde estou.  
 Os relâmpagos iluminam os corpos flexíveis no outro mundo, o som  
 do saxofone dos anjos previne o tempo, as famílias tremem  
 dentro das casas,  
 a terra molhada explode em formas novas, é o princípio e o fim.  
 Homens e mulheres  
 se arrependem de não ter realizado  
 todo o amor,  
 chegam mais perto uns dos outros... o gosto  
 da noite me leva aos teus seios  
 (Mendes, 1997a, p. 110-111).

Esse poema, com toda sua irregularidade métrica, possui um impulso rítmico bastante dinâmico e nada uniforme, e que é análogo às variações de planos da realidade expressa no domínio dos sentidos. O poema começa brando e enlevado; depois, no avultamento de visões instantâneas e desconexas, vai se tornando veloz e tumultuário; volta a desacelerar-se no sexto e no sétimo versos, em que o sujeito cai de volta no plano da realidade; e do oitavo verso em diante, em que, com um tom meditativo o sujeito lírico intercala visões melancólicas, a enunciação mantém-se num andamento refreado, embora ainda entrecortado.

Note-se como essa variação inscreve-se na distribuição dos acentos tônicos: nos dois versos iniciais, temos um maior intervalo entre as sílabas tônicas (2, 6; 1, 6, 10); do terceiro e ao sétimo, a alternância passa a usar intervalos menores, e a distribuição, embora irregular, quase estabelece-se entre ternária e quaternária (1, 3, 6, 9, 12, 15; 3, 8, 11, 14, 19, 22; 4, 7, 10, 12, 16, 18; 1, 4; 2, 5, 8, 11, 13, 14, 17, 20). Aqui, as sílabas fortes quase colidem umas com as outras, imprimindo maior intensidade de entoação. Além disso, no interior desses versos, projetam-se

ainda grupos rítmicos entrecortantes, que quebram o andamento em cesuras e, ao final, em *enjambements*. Um desses, ainda mais brusco, faz com que do verso quinto e o sexto haja um desvio brusco, e para baixo, o que, aliás, converge com o movimento, no plano dos sentidos, de queda do plano celeste para o plano cotidiano (“dentro das casas”). Nos cinco últimos, voltam a dominar os intervalos longos (1, 5; 3, 11; 1, 4, 8, 12; 2, 5, 9), numa cadência monótona que combina com o *páthos* entre reflexivo e dolente que leva o sujeito da melancolia dos outros ao deleite que se lhe apresenta.

O poema é marcado por uma forte politonalidade, construída a partir da alternância de sons fechados e abertos, graves e agudos. No uso das consoantes, destaque-se a recorrência de oclusivas, que marcam o aspecto entrecortante da expressão, e concorrendo, principalmente na metade final do poema, quando a perspectiva se volta para o cotidiano monótono do interior das casas das famílias, com a presença maior de marcadores de nasalização, que provocam uma espécie de entorpecimento da enunciação.

Deduz-se dessas variações e contraposições ao nível do ritmo e da melodia uma pauta musical desarmonica, dissonante, que mais fere o ouvido do que embala. Assim o poema porta, em sua própria linguagem e forma, o *páthos* implicado na expressão: a desorientação do sujeito lírico frente às contradições e tensões da vida. Com essa pauta criativa, Murilo Mendes está aí a trabalhar a musicalidade de sua poesia em aproximação com as experiências da música em seu tempo. Conforme declara, no artigo “A poesia e o nosso tempo”: “procurei muitas vezes obter o ritmo sincopado, a quebra violenta do metro, porque isto se acha de acordo com a nossa atual predisposição auditiva” (Mendes, 2014b, p. 251).

Primeiro, parte de Mozart (uma das obsessões do poeta) essa procura de uma musicalidade fundada numa “tessitura trágica”, alcançada pela confrontação entre melodia e harmonia, como o próprio Murilo Mendes expressou em “Exegese: (Mozart, divertimento em ré maior, K334)”, poema do livro *Parábola* (Mendes, 1997g, p. 549-550). Porém, a música como defrontação entre melodia e harmonia encontra seu ponto extremo na música contemporânea ao nosso poeta: o jazz e a música de vanguarda alemã. Murilo Marcondes, tratando dessas influências, situa a relação com o jazz principalmente ao nível do ritmo, no aspecto da “dissociação do tempo musical” (Moura, 1995, p. 36). Entra aqui a exigência de um alargamento do tempo (como da extensão da oração, ou do verso) para caber os divergentes movimentos da enunciação. Já a vinculação com a música dodecafônica de Schönberg, Berg e, também,



Webern tem como ponto principal o contraste como “lei da forma”, com a pauta musical tendendo, ao invés de ao “encadeamento harmônico entre as partes”, ao “agrupamento das dissonâncias sonoras” (Moura, 1995, p. 35), ou, como diria Adorno, à “integração do que não está relacionado” (Adorno, 2011, p. 46).

Entre os princípios fundamentais dessa “nova música” estão, segundo o pensador alemão, a *polifonia*, a *atonalidade* e o *contraponto*. A primeira envolve o emprego de graus cromáticos autônomos numa mesma textura sonora. O processo de composição se institui pondo-se as doze notas da escala cromática à disposição (Adorno, 2011, p. 55). Os acordes são construídos a partir desses sons simultâneos, com cada um se justificando como elemento da série, tanto horizontal como verticalmente. Tem-se, então, uma polivalência de dimensões, uma flutuação constante por graus cromáticos e o avultamento de vozes os mais diferentes.

A polifonia se potencializa, nessa música, pelo emprego conjunto da *atonalidade*, que supõe a organização dos elementos sonoros fora das convenções harmônicas, isto é, orientada, não pelo princípio da consonância, mas pelo da dissonância. A polivalência dos sons estabelece uma relação não hierárquica entre eles, vindo cada som individual concorrer a um lugar na composição, assim “dissonando” um com o outro. Isso provoca uma tensão e uma distensão na série, que se articula por irrupções abruptas e variação de pontos extremos. As dissonâncias são, então, “expressões” dessas tensões, dessas contradições.

A discussão sobre como a dissonância constitui um dos aspectos distintivos da lírica moderna foi desenvolvida de forma seminal por Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica da moderna*. O romanista alemão defende que a poesia moderna tenderia mais à inquietude que à serenidade, à obscuridade que à clareza, sendo assim dominada pela *tensão dissonante*, isto é, por uma “dramaticidade agressiva” a deformar tanto a imagem do mundo quanto os regimes expressivos da linguagem (Friedrich, 1978, p. 17).

Friedrich distingue essa tensão em três domínios distintos do poema: (1) no dos temas ou motivos, que são mais contrapostos do que justapostos; (2) no do estilo, pelo “comportamento inquieto que separa, tanto quanto possível, os sinais do significado”; (3) e no da leitura, pelo efeito de choque sempre gerado, e cuja vítima é sempre o leitor: “Este não se sente protegido mas, sim, alarmado”, diz-nos Friedrich (Friedrich, 1978, p. 17). Assim é que a lírica moderna provoca a cognição, impedindo que se estabeleça uma interpretação determinante e segura de sua criação.

Haroldo de Campos mostrou como, ao lado da dissonância no plano da musicalidade, marca a poesia muriliana uma forte dissonância imagética: o âmbito visual opera-se num jogo também de cortes e de contrastes, assim negando o discursivo e escandalizando “a lógica pela maneira implacável com que a parodia” (Campos, 1992, p. 66). Nesse sentido, essa é uma poesia assentada sobre uma plasticidade tanto transfiguradora quanto deformadora, que abre novas perspectivas na mesma medida em que as distorce. Sua realidade é irreal demais, sua irrealidade é demasiado real. As perturbadoras visões murilianas fundam mundos paralelos, que, em seus amplos contrastes e entrecruzamentos, dão a ver uma existência agônica, vincada entre múltiplas e recíprocas implicações.

Veja-se por “Aproximação do terror”, de *Poesia liberdade* (1947), poema em que uma visão caótica do mundo se projeta na consciência do sujeito lírico, justamente a partir pauta polifônica e trágica emanada de uma ópera:

1

Dos braços do poeta  
Pende a ópera do mundo  
(Tempo, cirurgião do mundo):

O abismo bate palmas,  
A noite aponta o revólver.  
Ouço a multidão, o coro do universo,  
O trote das estrelas  
Já nos subúrbios da caneta:  
As rosas perderam a fala.  
Entrega-se a morte a domicílio.  
Dos braços...  
Pende a ópera do mundo.

2

Tenho que dar de comer ao poema.  
Novas perturbações me alimentam:  
Nem tudo o que penso agora  
Posso dizer por papel e tinta.  
O poeta já nasce conscrito,  
Atento às fascinantes inclinações do erro,  
Já nasce com as cicatrizes da liberdade.

O ouvido soprando sua trompa  
 Percebe a galope  
 A marcha do número 666.  
 Palpo as Quimeras,  
 O tremor  
 E os jasmims da palavra «jamais».

3

Dos telhados abstratos  
 Vejo os limites da pele,  
 Assisto crescerem os cabelos dos minutos  
 No instante da eternidade.  
 Vejo ouvindo, ouço vendo.

Considero as tatuagens dos peixes,  
 O astro monossecular.  
 Os rochedos colocam-se máscaras contra pássaros asfixiantes,  
 A grande Babilônia ergue o corpo de dólares.  
 Ruído surdo, o tempo oco a tombar...  
 A espiral das gerações cresce  
 (Mendes, 1997f, p. 431).

A deflagração de múltiplos ângulos de visão leva o poeta a configurar a imagem do mundo como sempre em transformação, mas também em desconcerto, sob influxos desestabilizadores de forças violentas (reais ou imaginárias, terrenas ou divinas, naturais ou artificiais, do bem ou do mal). É como se o poema mergulhasse no caos onde fervilham, umas contra as outras, imagens fragmentárias, tiradas de esferas as mais díspares.

Murilo está, com esse modo de figuração, bastante próximo da estética surrealista. Mas, seu recurso técnico nessa investida não é a *escrita automática*, expediente paradigmático da vanguarda liderada por Breton. Enquanto esta supõe uma posição totalmente passiva do poeta em relação à inspiração, devendo-se operar o processo criativo por um “afluxo incontrollado de palavras”, o que se nota no trabalho poético de nosso autor é a tensão entre trabalho e inspiração, artesanato e espontaneidade, com o conseqüentemente dilaceramento da experiência poética. Além disso, a escrita automática exige um “desinteresse absoluto em relação à realidade exterior”, e na poesia muriliana o “transfiguracionismo

dialético” mantém singularmente sua criação entre as dimensões do sonho e da vigília.

O contato de Murilo Mendes com o surrealismo se dá quando o poeta ainda estava em seu período de formação intelectual e literária, entre os anos 1920. É pela influência de Ismael Nery (que ainda lhe legará as ideias do essencialismo e o impulso capital para sua conversão ao cristianismo) que Murilo virá a conhecer as ideias da vanguarda francesa. Em 1927, Nery teria feito uma viagem para Paris e lá travado contato com alguns nomes do movimento, entre eles André Breton, Marcel Noll e Marc Chagall. Retorna extremamente interessado pela doutrina surrealista e a incute em seus companheiros de grupo, entre eles Murilo Mendes. Essa descoberta será, para o poeta, extremamente impactante, um *coup de foudre*, como ele dirá; e, especialmente, no que o surrealismo possuía de inconformismo, como também na atmosfera poética “baseada na acoplagem dos elementos díspares”, como o próprio Murilo Mendes salienta em seu “retrato relâmpago” sobre Breton (Mendes, 1997h, p. 1238).

É notório como o primeiro livro de Murilo Mendes, escrito justamente nesse período entre 1925 e 1929, já apresenta poemas com as marcas fortes do surrealismo. Elas se fazem visíveis, principalmente, na série intitulada “O mundo inimigo”, em que o confronto entre a realidade cotidiana e uma dimensão imaginária (geralmente, a do sonho mesmo) é fulcral. Essa mesma notação será recorrente, ainda, nos livros *O visionário*, *Os quatro elementos* e *As metamorfoses*, em que os elementos (temas e técnicas) do surrealismo se mostram com mais acuidade. Neles dominam um transfiguracionismo imagético, que explora os limites e deslimites do mundo sob uma ótica visionária, além de um erotismo entre cósmico e carnal muito forte, o que remete à tônica do *amour fou* de Breton.

Poderíamos dizer que o surrealismo se apresenta, na obra de Murilo Mendes, principalmente a partir de três pressupostos básicos: primeiro, o inconformismo, a rebeldia absoluta, o impulso libertador; e, como que visada por este (inclusive com implicações no plano estético), “a liberação de toda inteligência superintendente”, tal como já apontada por Mário de Andrade; e, por fim, como modo de manifestação dessa atitude básica, o choque de aproximações insólitas, o curto-circuito entre as determinantes de cada dimensão (a da realidade e a do sonho).

Um poema de *O visionário*, intitulado “O filho do século”, articula bem esses princípios todos. Nele, a experiência subjetiva, como que envolta numa atmosfera de pesadelo, exprime-se como aplacada por impulsos disruptivos que põem

o sujeito lírico em total dissenso consigo mesmo e com o mundo. Desse desacordo surge uma investida de caráter revolucionário que conduz o sujeito para o meio de uma revolta, em vários sentidos, “armada”. Interessante notar como o poema, verso a verso, vai desdobrando o plano da intimidade para o da coletividade. O impulso revolucionário que o distingue deflagra-se, primeiro, no plano da subjetividade, na ruptura que faz o sujeito lírico com tudo que diga respeito a seu eu particular.

A tomada de consciência, por parte desse sujeito, do mundo em que vive – o mundo moderno – exprime-se pelo signo da “queda” (“Cairei no chão do século XX”). E nessa tomada de consciência ele é empurrado para fora de si mesmo, para o meio das “multidões famintas justiceiras”:

Aguardam-me lá fora  
 As multidões famintas justiceiras  
 Sujeitos com gases venenosos  
 É a hora das barricadas  
 É a hora do fuzilamento, da raiva maior  
 [...]
   
 É a hora do protesto geral  
 É a hora dos vãos destruidores  
 É a hora das barricadas, dos fuzilamentos  
 (Mendes, 1997b, p. 240).

A partir desse ponto, a desordem, o caos, toma conta tanto desse sujeito, quanto do mundo no qual ele se projeta, e ainda do próprio poema. Deflagra-se uma “guerra civil” no centro do mundo como no da fatura poética. Gases venenosos, fuzis, aviões-caças põem-se em circulação. Em correspondência a essas armas estão as palavras, com seu poder destruidor também ativado. O poema termina com a imagem tipicamente surrealista de “anjos-aviões” carregando “o cálice da esperança”. Apesar deste sinal de conciliação que se insinua ao longe, o assombro continua vivo, na medida em resta ao sujeito o vazio deixado por toda a destruição causada (“Tempo e espaço firmes porque me abandonastes”). Murilo, desse modo, mantém aceso aquele “senso de alerta e de alarme” que Merquior discerniu como horizonte para o qual nos dirige “suas perturbadoras visões” (Merquior, 2013, p. 74).

Um procedimento técnico vindo diretamente das artes plásticas que atua como expediente primordial nessa reunião de planos díspares que nosso poeta

articula, e a ligar a sua prática criativa ao cânone formal surrealista, é a *colagem*. Esse é um recurso que remonta às pesquisas de Max Ernst a partir dos quadros de De Chirico, duas referências capitais para Murilo Mendes em termos de artistas plásticos. A técnica da *colagem* serviria a Murilo Mendes em seu intento de manifestar dialeticamente a “aliança dos extremos”, operando o “choque pelo contato da ideia e do objeto díspares” (Mendes, 2014b, p. 251). Está na base do conceito desse expediente imagético, na definição que lhe deu o próprio Max Ernst, o “acoplamento de duas realidades em aparência não acopláveis em um quadro que em aparência não lhes convém” (Ernst, 1970 *apud* Moura, 1995, p. 27).

A composição abaixo, intitulada “O homem visível”, de *A poesia em pânico*, evidencia o emprego desses mecanismos de superposição e justaposição de elementos de realidades díspares por parte de Murilo Mendes, em sua criação poética:

Tragam o microfone e minha túnica branca,  
 Antes que amordacem órfãos da consolação.  
 Atravessarei o fogo a cabeleira de Berenice e a muralha do tempo  
 Dita a palavra essencial  
 Amanhecerei árvore  
 (Mendes, 1997c, p. 289).

Observe-se a sequência confusa de elementos: o “microfone”, objeto concreto, mas ligado a um campo de sentido mais sonoro, compõe junto com a “túnica branca”, de função mais imagética, embora em sua brancura pareça quase invisível, a indumentária da entidade messiânica que “vomitará o mundo posterior ao pecado” que o poema retrata. Há, ainda, que se destacar no contraste entre esses dois elementos a realidade de que cada um é retirado: o microfone de um contexto moderno, contemporâneo em sua natureza tecnológica, enquanto a “túnica branca” de um tempo mais remoto, relacionado a uma esfera mais mítica ou religiosa. Esse contraste ajuda a compor a feição assombrosa da figura delineada. Também a ação desse “homem visível” se dá por movimentos ambivalentes, entre signos de condenação e salvação, destruição e criação. E o ponto de síntese entre eles é constituído por um termo de sentido ainda mais agônico e explosivo: a morte, a denotar, no poema, tanto o fim quanto o renascimento.

Vê-se, então, que o ato figurativo primordial dessa técnica é o choque de aproximações insólitas, o curto-circuito entre as determinantes de dimensões

diversas. Podemos dizer que o efeito, por sua vez, não é o de “aliança dos extremos”, mas sim o de tensão asfíxiante, com o espaço pictórico (dos poemas de Murilo Mendes, como dos quadros de De Chirico ou os de Ernst) carregados de planos imagéticos e de sentidos plenivalentes e entre si implícáveis. Uma “máquina de visões”, complexas e desarmônicas, instaura-se no centro do poema e pressiona a sua discursividade, submetendo o esforço de compreender ao impulso de ver. Observe-se tais aspectos no poema abaixo, de *As metamorfoses*:

### Estudo nº 1

Na tarde preguiçosa um pensamento de amor  
 É doce como um pensamento de morte  
 Quando as sereias adejam nas ondas,  
 Quando as pombas brancas arrulham no telhado  
 E os navios chegam, não convidam à viagem,  
 Trazem víveres para os órfãos do terremoto.  
 O ar é transfigurado por sinais funestos.  
 Ficaremos, aqui, amiga noturna,  
 Esperando que Deus nos abale a vontade  
 Com a erosão dos sentimentos, a translação das ideias  
 Que gira de um mundo a outro: angustiada  
 (Mendes, 1997d, p. 318).

O poeta coloca-se diante de um horizonte opaco, a cogitar (a “estudar”, como diria o título) o que ele anuncia. Os pensamentos (ambíguos – “de amor” e “de morte”) avultam não em meditação palmilhada (à maneira como vemos em Drummond), mais em imagens difusas e inconstantes, que percorrem mundos díspares: marítimos, aéreos, ctônicos e o prosaico. Essas imagens se configuram como “sinais funestos” e anunciam a gravidade da experiência futura e que já angustia o pensamento: a catástrofe.

Em diálogo mesmo com o surrealismo, nos poemas murilianos, a dimensão onírica vem investida de um senso de realidade que faz do elemento surreal arma de visada crítica. As imagens alucinatórias que o poeta traça expõem visceralmente, pelo choque do suprarreal, a face grotesca da realidade. A partir do conceito benjaminiano de “iluminações profanas”, podemos entrever na poética de nosso autor uma “dialética do olhar”, capaz de fazer sentir no maravilhoso

a força de tensão que leva à percepção crítica da barbárie que aplaca o destino da humanidade. E a técnica da *colagem* é propícia a esse tipo de figuração: ela imprime, no modo como dar a ver o que oferece ao olhar, à leitura, a visão de um mundo em pedaços, de corpos em decomposição, de consciências em fragmentos.

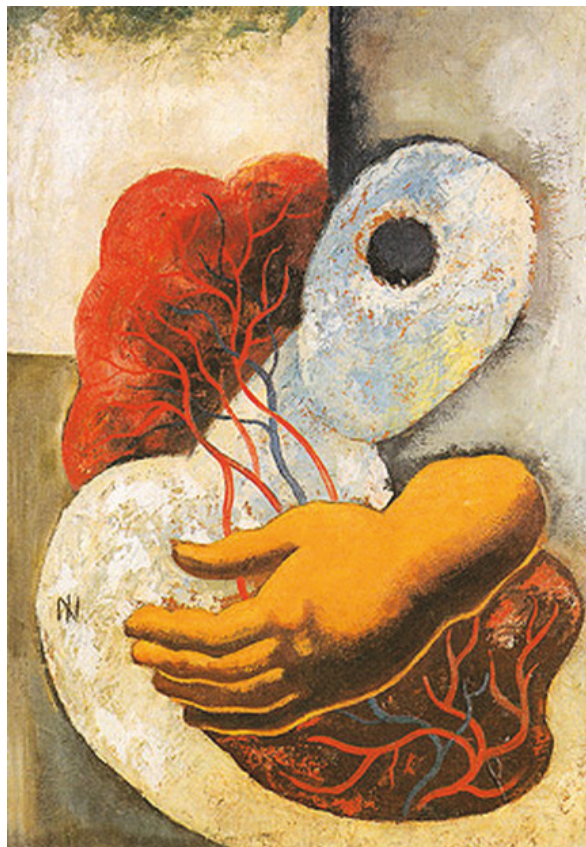
Além dessa vinculação com a estética surrealista, Ismael Nery exerceu sua forte influência sobre a poética de Murilo Mendes por intermédio mesmo de sua criação plástica. Arte vincada pela tensão espiritual e pelo insólito, nela reina um anseio religioso entrecruzado com uma sexualidade livre, além de um senso de exasperação que, muitas vezes, leva a uma gravidade e a uma desarticulação torturantes. É que, como aferiu Murilo, o estilo de Nery envolve a preocupação com as “representações multiformes da vida” e a fusão de técnicas de tendências variadas da arte moderna. Marca, com isso, a pintura e os desenhos de Nery uma diversidade de faturas, que a unidade deveria recolher em um ponto único (o de uma verdade redentora), mas não consegue, repercutindo num “inacabado muito inquieto”, percebido já por Mário de Andrade (Andrade, 1928 *apud* Mattar, 2015, p. 5).

Expor a dor do corpo para expressar a dor da alma constitui o impulso criativo que rege a arte de Nery; daí, a disjunção, ou pelo menos ajuste problemático entre ambos, expressando uma “consciência superlativa da dualidade espírito-matéria”, como anotado por Denise Mattar (2015, p. 8). E isso se fazendo mais patente ainda nas últimas produções desse artista, situadas a partir de 1929. É o período em que a tuberculose aplaca o corpo e a alma de Nery. O flagelo da carne, a castração, a amputação ganham maior relevo, substituindo o erotismo (já mórbido) das obras precedentes. Também a atmosfera onírica se adensa, agora figurando como que pesadelos. E, conforme Mattar, “estas visões, de sonho, são alternadas com imagens anatômicas cruas, de vísceras à mostra” (Mattar, 2015, p. 15). Eis, pois, que, nessa investigação do próprio corpo, Nery vai fundo, até as entranhas, expondo as vísceras maceradas por um mal indistinto.



O quadro “Visão interna – agonia” (Óleo sobre cartão), de 1931, que abaixo reproduzimos, mostra bem todo o senso agônico dessa pintura, para o qual chamamos a atenção:

FIGURA 1: “VISÃO INTERNA – AGONIA” (ÓLEO SOBRE CARTÃO), DE ISMAEL NERY



Acervo: Chaim José Hamer (São Paulo).

**Fonte:** Enciclopédia Itaú Cultural<sup>1</sup>.

Nesse quadro, a “visão” que se elabora é a dos órgãos internos em entrelaço, inclusive, com os externos; eles se afastam e se comprimem, num jogo de

<sup>1</sup> Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1350/visao-interna-agonia>. Acesso em: 20 ago. 2024.

abalos recíprocos. O espaço pictórico é dominado por planos contrastantes, entre o claro e o escuro, luz e sombra, linhas retas e angulosas, campos vazios e plenos, que se agregam no efeito de tensão asfixiante. No fundo, um espaço vazio, recortado em pelo menos três dimensões, figura o espaço indeterminado e desarticulado da existência. Não é este, necessariamente, um espaço abstratizado ao nível do apagamento de todas as suas referências, basta ver as camadas de cores que aqui e ali se destacam, sugerindo algo como lodo e mofo e, assim, compondo um cenário de decadência. No centro, temos sobrepondo-lhe a imagem de um corpo ainda embrionário ou já fantasmático (entre o princípio e o fim, portanto), e enlaçado por artérias, abraçado por algo como um fígado, um coração e um braço, que se lhe escapam e expõem uma interioridade tortuosa, agonizante, afirmando a vida mesmo diante da morte.

Discernimos, aí, a expressão da fatalidade da existência: a de ter um corpo apenas, limitado no espaço e no tempo, para uma infinidade de vidas em potência; tópica que se fará, não só coeva, mas fundamental também na poesia de Murilo Mendes, como os versos abaixo, de “Choro do poeta atual”, de *O visionário*, demonstram:

Deram-me um corpo, só um!  
 Para suportar calado  
 Tantas almas desunidas  
 Que esbarram umas nas outras,  
 De tantas idades diversas;  
 [...]
 Ó Deus, se existis, juntai  
 Minhas almas desencontradas  
 (Mendes, 1997b, p. 207).

Forças fragmentárias, contrastantes e vibrando entre diversos polos perturbam o ponto de vista que se quer único e central (“um corpo, só um!”). A invocação final pela reunião e harmonização dessas forças em tensão dá o tom da dilaceração que aplaca esse sujeito e do quanto é ela o mote central dessa poética. É que, enquanto só no nível da invocação (como se verá na maior parte dos poemas murilianos dessa fase), é essa dilaceração que domina e, com ela, o senso de tensão e de desajuste.

Assim é que cotejar as essências, tanto na obra pictórica de Ismael Nery quanto na poesia de Murilo Mendes, implica em bem mais que cantar as verdades

eternas, liberadas das determinações do tempo e do espaço; supõe, antes, um envolvimento (tenso) com a própria dimensão temporal e, por conseguinte, com o próprio corpo, estofo de mil vidas (anseios) em potência. Isso implica em um envolvimento também tenso entre a dimensão espiritual e a terrena, que determinará, na poesia muriliana de veio marcadamente religioso, embates do sujeito com o mundo, consigo mesmo e com o próprio divino.

Por fim, a plasticidade agônica que a poética muriliana apresenta tem a ver, ainda, com influxos que vêm do barroco. Como defendeu Laís Correia de Araújo, “as metáforas que violentam os conceitos” são invenção, antes que surrealista, do barroco (2000, p. 142). Nesse, também está implicado um senso de desordem, irregularidade e arrebatamento formal que se processa, principalmente, ao nível das imagens, mais precisamente no modo como elas desajustam os limites do visível e até do dizível, em suas ressonâncias infinitas e desordenadas.

De acordo com Hans Blumenberg, em *Teoria da não conceitualidade*, a metáfora constitui, por si, “uma perturbação das conexões, da homogeneidade que possibilita a leitura mecânica” (Blumenberg, 2013, p. 106). No caso da poética muriliana, vemos que nela abundam metáforas que tendem a promover, não um jogo de semelhanças, mas “as combinações mais desconcertantes” mesmo, que violam as bases do pensamento lógico e conceitual. No interior da imagem poética, vários e díspares significados avultam, em relações de choque e não de homologia, tal como podemos ver nestes versos de “Manhã metafísica”, de *As metamorfoses*:

Os pássaros juntando conchas  
Refazem pacientemente as Pirâmides.

A manhã calça luvas de vidro  
Para operar a afogada  
(Mendes, 1997d, p. 340).

Os sujeitos das orações que compõem esses dois dísticos (“os pássaros” e “a manhã”) realizam ações insólitas em planos impróprios, do ponto de vista lógico. Os pássaros ganham força física superlativa, que os faz reconstruírem com conchas as Pirâmides; a manhã se antropomorfiza e calça (nas mãos?) luvas, não de pano ou de plástico, mas de vidro, para realizar uma cirurgia. Observe-se, ainda, como essas imagens atendem bem ao conceito surrealista de “acoplamento de duas realidades em aparência não acopláveis em um quadro que em aparência

não lhes convém” (Ernst, 1970 *apud* Moura, 1995, p. 27). A técnica da *colagem*, de que já tratamos, tem como destino, pois, essas metáforas tão insólitas quanto enigmáticas, já que a incongruência entre os elementos díspares gera uma inelutável disjunção semântica.

Com essas constantes estéticas, Murilo Mendes veio a compor um *lirismo convulso*, no qual a expressão de uma subjetividade dilacerada se dá pelo dilaceramento correspondente dos elementos compositivos do poema. O sujeito que imerge na forma e imprime nela suas tensões o faz colocando-a também sob esse regime, isto é, projetando o ser convulso que ele é sobre o seu dizer. Esse modo tensitivo de trabalhar o poema ficará como que a marca deixada pela poética muriliana na literatura moderna brasileira. Contrastando com os modelos de “uma tradição estabelecida no predomínio do sentimental-convencional, sem arestas nem conflitos, sem asperezas de expressão e sem sustos de comunicação” (Merquior, 2013, p. 71), a poética muriliana apresenta poemas em que o inacabado, o fragmentário, o descontínuo atuam com força expressiva e artística. Esses rudimentos vêm a constituir uma outra espécie de *beleza*, mais complexa, porque permeada de asperezas, ruídos, disformidades, tornados componentes do estilo.

E tais constantes de estilo devêm do diálogo que Murilo Mendes sempre teve com nomes consagrados ou com tendências contemporâneas das artes da música e da pintura. Tal diálogo dá ao poeta, em seu próprio exercício criativo, diversas possibilidades formais de realizar de modo intensivo e renovado a expressão das tensões históricas e subjetivas. A polifonia e o dialogismo, atinentes à pluralidade de vozes que habitam o sujeito e que assomam no processo de criação, fazem-se sentir na musicalidade dissonante ao nível do contraponto – aprendida pelo poeta na escuta atenta e no estudo da música de Mozart, de Beethoven e do dodecafonismo. E ainda, junto à movimentação da imaginação por dimensões díspares, como a da vigília e a do sonho, vemos deflagrarem choques entre imagens contrastantes, de que devêm metáforas tão fulminantes quanto imprevistas – inspiradas na plástica barroca e nas criações pictóricas de Ismael Nery, e sobretudo nas técnicas e realizações do surrealismo.

#### REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ANDRADE, Mário de. A poesia em 1930. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974. p. 27-48.

- ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BLUMENBERG, Hans. *Teoria da não conceitualidade*. Tradução de Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- CAMPOS, Haroldo de. Murilo e o mundo substantivo. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. Ensaios de teoria e crítica literária. 4. ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. p. 65-75.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução do texto por Marise M. Curioni; tradução das poesias por Dora F. Siva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- MATTAR, Denise. Ismael Nery: um mito. In: *Ismael Nery: em busca da essência*. Catálogo de Exposição de 28 de outubro a 12 de dezembro de 2015. São Paulo: Almeida e Dale, 2015. p. 2-18.
- MENDES, Murilo. Poemas (1930). In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997a. p. 83-124.
- MENDES, Murilo. O visionário (1930-1933). In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997b. p. 195-242.
- MENDES, Murilo. A poesia em pânico (1936-1937). In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997c. p. 283-310.
- MENDES, Murilo. As metamorfoses (1938-1941). In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997d. p. 311-371.
- MENDES, Murilo. Mundo enigma (1942). In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997e. p. 373-397.
- MENDES, Murilo. Poesia liberdade (1943-1945). In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997f. p. 399-439.
- MENDES, Murilo. Parábola (1946-1952). In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997g. p. 541-561.
- MENDES, Murilo. Retratos relâmpago (1965-1974). In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997h. p. 1193-1295.
- MENDES, Murilo. *A idade do serrote*. São Paulo: Cosac Naify, 2014a.
- MENDES, Murilo. A poesia e o nosso tempo. In: MENDES, Murilo. *Antologia poética*. São Paulo: Cosac Naify, 2014b. p. 248-256.
- MERQUIOR, José Guilherme. À beira do antiuniverso debruçado ou Introdução livre à poesia de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *Antologia poética*. 2. ed. Rio de Janeiro: Fontana; Brasília, DF: INL, 1976. p. xi-xxii.

MERQUIOR, José Guilherme. Murilo Mendes: ou a poética do visionário. *In*: MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema*: ensaios de crítica e de estética. 3. ed. São Paulo: É Realizações, 2013. p. 71-90.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes*: a poesia como totalidade. São Paulo: Edusp: Giordano, 1995.

## Entre o não-mais e o ainda-não: notas sobre a poesia de Ana Martins Marques

Roberto Said

### I. UMA POÉTICA DO COTIDIANO?

Existe no Brasil uma tradição importante de poesia sobre a poesia; até por isso, o exercício da metalinguagem na poesia parece mesmo um pouco arriscado: há sempre o risco da mera repetição, ou de um excessivo fechamento da linguagem em torno de si mesma. A poesia é sim linguagem que se volta para si mesma, mas acho que nesse movimento ela pode captar, ainda que furtivamente, alguma coisa de fora.

Ana Martins Marques

A poesia de Ana Martins Marques parece atualizar a controversa afirmação de Maurice Blanchot segundo a qual todo escritor, ao longo de sua trajetória, está sempre reescrevendo o mesmo livro. Para o pensador francês, o escritor nunca sabe quando a obra está pronta, posto que ele recomeça em um escrito o que havia terminado noutro, imerso em um trabalho sem fim (Blanchot, 1987). No caso da escritora mineira, há uma indisfarçável linha de continuidade entre a obra de estreia, *A vida submarina* (2007), e *Risque esta palavra* (2021)<sup>1</sup>, que não se confunde ou se reduz à mera identificação de um traço estilístico. É como se a cada trabalho, a cada passo de seu percurso, ela desse prosseguimento ao que lhe pareceu inacabado anteriormente. Esse apontamento motivado por Blanchot não desconsidera as inegáveis dissimilaridades, nem tampouco a heterogeneidade dos acentos existentes entre suas coletâneas, mas visa apontar, no seio das recorrências infundáveis, a construção de um campo de problemas de ordem estética e

<sup>1</sup> Este artigo baseia-se na leitura das seguintes coletâneas de Ana Martins Marques: *A vida submarina* (2009), *Da arte das armadilhas* (2011), *O livro das semelhanças* (2015), *O livro dos jardins* (2019) e *Risque esta palavra* (2019). Desconsidera, portanto, por razões arbitrárias, os dois livros escritos pela poeta em parceria, *Duas janelas* (2016) e *Como se fosse a casa: uma correspondência* (2017), assim como o último poemário: *De uma a outra ilha* (2023).

teórica formulado pela poeta, sem endossar categorias de progresso ou de amadurecimento. Tomada em seu conjunto, a poesia de Ana Martins Marques revela à primeira vista duas grandes obsessões, ambas herdadas da tradição moderna: a lírica amorosa e a metapoesia, que aparecem não raro entrelaçadas, confundidas, pensadas sobre um mesmo corpo: o *corpus* da escrita, mas que, tantas vezes, é também o do desejo. Como se uma busca resultasse na outra: “Ardendo procuro teu corpo/mas só encontro palavras” (Marques, 2011, p. 74). Se um estrato da atual poesia brasileira tem investido em percursos afetivos, nos quais desejo e corporeidade se enredam em formas interessadas em criar modos de pertencimento a uma comunidade, em um contexto de crise de identidades, A.M.M., como a nomeia Armando Freitas Filho, dá curso a uma indagação dos afetos que não se desvincula inteiramente do veio metapoético: “A linguagem sem cessar / arma / armadilhas // O amor / sem cessar / arma / armadilhas. // Resta saber / se as armadilhas/são as mesmas” (Marques, 2011, p. 131).

Vale notar, a despeito da sobreposição dos domínios, como as edições dos livros de A.M.M guardam quase sempre uma organicidade interna que reserva, entre outras, seções devidamente separadas para essas duas linhas de força ou “duas águas”, para valer-me da metáfora cabralina: a metapoesia e a lírica amorosa. Essa divisão estrutural define significações suplementares à medida que propõe uma ordenação para a leitura, enquadrando-a em blocos, de modo a instaurar pela sucessão das partes uma forma de totalidade para o conjunto, em meio à fragmentação constitutiva dos poemas. Além de que, neste modo arbitrado de convívio estrutural, se promove uma leitura míope ativada por contato e proximidade dos poemas, com uns tocando e ressignificando os outros mutuamente. Em *A vida submarina* (2009), o debate metalinguístico divide-se entre as seções “Barcos de papel” e “Episteme & epiderme”, já na obra seguinte, *Da arte das armadilhas* (2011), concentra-se na seção homônima ao livro; no *Livro das semelhanças* (2015), por sua vez, encontra-se em “Ideias para um livro”, enquanto em *Risque esta palavra* (2021), dispõe-se em “Noções de linguística”. No entanto, na contramarcha da divisão interna, a construção dos poemas tende a reunir as duas águas, e outras mais, no mesmo fluxo da escrita. E essa sobreposição, com o imbricamento de temáticas, se dá no espaço comum da vivência cotidiana travada ao rés-do-chão, no qual se plasma toda a poesia de A.M.M. cuja escrita é urdida, em conformidade a esse projeto, com os contrastes entre o registro informal da língua e a elaborada sintaxe resultante do jogo rítmico dos versos livres, entre o inusitado e o corriqueiro da figuração, entre a exploração do lugar-comum e a densidade reflexiva daí resultante.



O que parece decisivo é que o mais simples gesto ou lembrança, os afazeres ordinários e até mesmo a olhadela para a rua ou para os objetos domésticos tornam-se, associados às referências artísticas e ao repertório de leituras mobilizados pela poeta, gatilho para o volteio metapoético, visto que todos esses elementos, assim como o poema, ganham relevância a partir da autorreflexividade. Por essa razão, caracterizar a obra de A.M.M. como uma “poética do cotidiano” parece insuficiente quando não redutor, não apenas pela duvidosa pertinência da expressão já saturada – moeda gasta desde o modernismo – mas sobretudo porque não se trata simplesmente do registro lírico da experiência “rebaixada”, aparentemente espontaneísta. A despeito da coloquialidade e do prosaísmo constitutivos de sua poética, a vida diária não é o fim último do poema. Em outras palavras, o poema não se apresenta como um exercício de aproximação do cotidiano; este, ao contrário, poderia também ser entendido como “escada que deitamos fora”.<sup>2</sup> Isso porque a investigação mais relevante levada a cabo por A.M.M. não é sobre o sublime oculto na rotina ou a matéria adormecida na vida comum, mas sobre os modos como as “palavras de segunda mão” se “incrustam como cracas em torno das coisas” (Marques, 2015, p. 68), sobre a irredutibilidade das relações entre linguagem e experiência e, principalmente, sobre os procedimentos de ilocução com que um eu em processo de subjetivação pode se colocar, de forma sempre instável, em seu dito sobre si, sobre seu poema e seu leitor, no interior de uma situação discursiva.

Um processo de subjetivação, como formula Gilles Deleuze, designa antes uma operação de busca que um reconhecimento de si, posto não se tratar de uma consciência ou identidade previamente estabelecidas. Ao contrário, “uma subjetividade deve ser produzida, quando chega o momento, exatamente porque não há sujeito” (Deleuze, 1998, p. 188). Não se trata, portanto, da manifestação de uma “expressividade lírica” em sua interioridade verificável e compartilhada por meio de imagens diáfanas, como sugere parte significativa da fortuna crítica já existente. Não seria, tampouco, a representação ou a aventura individual de uma subjetividade, mas sim o debate acerca de sua indeterminação, construído pela via poética (Collot, 1989). O que a obra coloca em pauta tem a ver com a dimensão intersubjetiva do lirismo: de um lado, a enunciação poética se faz ao se dissolver em um jogo de presença e ausência, de outro lado, com a profusão de figuras anônimas construídas como destinação possível, o leitor se vê convocado

<sup>2</sup> Refiro-me aos versos do “Segundo poema”, de *O livro das semelhanças* (2015, p. 19).

a tomar lugar em um diálogo cujos papéis discursivos, sem a ancoragem segura de uma conversação objetiva, revelam-se permeáveis.

É em torno das questões do sujeito e de sua enunciação, no quadro de condicionamentos estéticos e políticos da elaboração poética no tempo presente, que orbitam as melhores realizações de A.M.M. Nelas, o que se vê é a construção de uma lírica interessada nas relações entre “o poeta e a linguagem da poesia” e, claro, entre “o poema e o leitor”, tendo em vista as diferentes formas de endereçamento elaboradas em seu trabalho. Nota-se a pesquisa atenta às possibilidades de construção do sujeito do poema e do sujeito da leitura, bem como aos arranjos ambíguos do destinador e do destinatário, com todos os efeitos daí decorrentes. As duas obsessões da poeta, metapoesia e lírica amorosa, não deixam de ser parceiras de um mesmo jogo por meio do qual a poeta pode formular seus interesses e, partir deles, almejar desde a sua obra inaugural um poema como “lugar para pensar” (Marques, 2009, p. 26).

Este artigo pretende lidar com esse quadro de problemas formulados pela poeta, com vistas a investigar as formas de aparição do sujeito, suas destinações e leituras. Propõe-se, para tal fim, um movimento de aproximação que toma a obra por cima, em sobrevoo, sem a intenção de realizar leituras rigorosas de poemas, nem tampouco de particularizar as coletâneas, mas agindo como se lidasse com um grande e fragmentado “álbum” poético, para que se possa articular arbitrariamente versos e imagens elaborados em diferentes etapas do instigante itinerário já construído por A.M.M. Para dizer com seus versos, vou “acendendo um poema em outro poema / como quem acende um cigarro no outro” (Marques, 2015, p. 108), como estratégia de análise dos dispositivos de escrita recorrentes.

Como se sabe, a atomização de tendências e vozes da poesia brasileira contemporânea, somada à complexidade das formas e meios de interações sociais e artísticas vigentes, parece inviabilizar qualquer intento crítico saudosos de um panorama extensivo que seja capaz de traduzir ou sistematizar o conjunto da produção do presente. Tal constatação não impede, todavia, a consideração de fundo de algumas linhas de força estéticas e políticas em ação e, claro, em conflito. Este estudo almeja, em alguma medida, como a um alvo que se mira por tabela, contribuir para o entendimento de como a poesia de A.M.M se insere nessa trama. Se, de fato, a poesia é a linguagem voltada a si mesma, como diz o trecho citado na epígrafe, resta saber se (e como) o poema pode “captar, ainda que furtivamente, alguma coisa de fora”.

## 2. ENTRADAS E SAÍDAS

Na obra inaugural de A.M.M., vê-se dominante um movimento de escrita em que o poema discute o fazer poético, em um giro sobre si mesmo, a partir de um jogo de cortes e aproximações. Trata-se do procedimento contumaz com o qual a poeta elaborainicialmente imagem ou micronarrativa circunstanciais, imersas no universo dos restos da experiência ou de objetos menores, para em seguida, de um golpe, interromper a progressão discursiva com a brusca aparição nos últimos versos de uma associação metalinguística – seja para se referir ao poema, seja à poesia, seja ainda ao alcance da representação poética, da leitura etc. A construção da imagem inicial, e toda expectativa de leitura daí decorrente, também lançada ao espaço compartilhado da vida comum, é abruptamente barrada por um gesto *tout à coup*, que a reacomoda como reflexão sobre o poético, cuja revelação absolutamente dessublimada confere novo curso à compreensão do texto. O corte promovido não se coloca exatamente como uma cesura a dividir o poema ou os versos, mas como um salto cuja engenhosa viravolta do desfecho garante a força efetiva de significação do poema, cujo objeto afinal revelado é ele mesmo. A consequência desse arremate, que, todavia, não se vale necessariamente de um sentido pleno, é a significação inesperada, a ponto de provocar no leitor o fascínio decorrente de todo “achado” de linguagem, no caso, derivado da maneira como a cena ou o objeto prosaico é convertido surpreendentemente para o terreno do debate estético, cuja gravidade e distanciamento parecem assim desfeitos.

Com esse dispositivo de escrita, em seus diversificados arranjos, o poema se torna o próprio objeto em causa, em um movimento interior que desloca, no vai-e-vem dos *enjambements*, a inteligibilidade da leitura, sem, contudo, minimizar ou apagar a imagem trivial sugerida – imagem que define em si uma camada de leitura com seu ampliado universo de recepção do texto. E para a poeta tudo parece servir potencialmente à reflexão metapoética. O poema pesado, pode, por exemplo, afundar como a âncora (“Âncora”); morrer sem água, ainda na primeira estrofe, como um peixe doméstico (“Áquario”); aprender a colocar os corpos em perigo, como o mar (“Caravelas”); revelar-se inconcluso como o jardim abandonado no meio da tarefa pelo jardineiro; ser múltiplo como a noite de jogos, juras e erros ou ainda eficaz como uma ratoeira. O resultado é a criação de um estatuto indefinido para o poema (ou para o ofício da escrita), pois, aproximado daquilo que aparentemente ele não é, ele pode ganhar uma imagem sempre fugidia. No mesmo golpe, o poema toma para si um terreno expandido

de conexões analógicas e pode, como objeto transitório, verdadeiro “barco de papel”, associar-se à vida do sujeito comum. Exemplar a esse respeito, em *A vida submarina*, seria a peça “Espelho”:

Dentro do armário  
do seu quarto de dormir  
deve haver um espelho.

Se você sai  
e deixa o armário aberto  
durante todo o dia  
o espelho reflete um pedaço da sua cama  
desfeita.

Se você sai  
e deixa a porta fechada  
durante todo o dia  
o espelho reflete o escuro  
do seu armário de roupas,  
a luz contida dos vidros  
de perfume.

Do outro lado do poema  
não há nada (Marques, 2009, p. 16).

Uma voz lírica parte de uma suposição bastante plausível, assentada em hábito verossímil – “deve haver um espelho” no armário – para figurar o espaço de intimidade de um quarto de dormir de um incerto “você”, a quem é endereçado o poema. A entrada prosaica, com a indicação de um caminho distendido de leitura a sugerir o *locus* da vida chã e doméstica, logo se desfaz com a insistência dada pelo sujeito-do-poema ao objeto especular, decisivo na tradição das artes miméticas e sobre o qual se estrutura a imagem central do texto, assinalada com a repetição anafórica com que se iniciam a segunda e a terceira estrofes: “se você sai/ e deixa”. Tudo indica a ênfase no espelho, cuja presença, por sua vez, parece impedir o que se insinuava com a sensualidade da cama de um outro desfeita ou mesmo o que poderia ser a simples descrição afetiva do quarto. Duas situações são, por assim dizer, cogitadas na trama dos versos livres. Com

a porta do armário aberta, o espelho reflete parcialmente uma cena banal, mas que atesta a existência de alguém por meio de sua ausência no amarrotado da cama. Com a porta fechada, sem contar com a luz, o espelho se limita a duplicar o escuro das vestimentas e o brilho enfraquecido dos vidros. Para onde se encaminha a estranha historieta do poema, poderia se perguntar o leitor à essa altura. Isto porque o conjunto de versos se volta ao debate acerca das possibilidades da representação, ou seja, ao que pode o espelho mostrar, no que parece aludir, a distância, como uma referência autorreflexiva, à icônica tela *Las meninas* (1656), de Diego Velásquez, em sua engenhosa rede de visibilidade, que também não prescinde de um “você-expectador”.

A cena do espelho barato de quarto, e todo o andamento do pequeno texto, conflui de um golpe para a consideração assertiva em forma de negação sobre o que é o poema – o poema em pauta, mas também o objeto-poema pensado em seu estatuto: “Do outro lado do poema não há nada”. A eficiência especular do espelho, e sobretudo sua ineficiência, definida a partir da comparação entre as duas situações aventadas, parece também dizer, por corte-e-aproximação, da potência mimética do poema. Nessa linha de leitura, pode o poema-espelho, em posição oblíqua, refletir a cama desarranjada, dizer “um pedaço” dessa cama, mas preso no armário fechado ele não reflete senão o brilho opaco dos vidros. No escuro do armário, o espelho pode pouco, está limitado pelas condições da iluminação insuficiente. A obviedade da comparação talvez indique que nada de mágico ou transcendente ali se manifeste; nenhuma propriedade nem tampouco uma operação compensatória foi acrescentada ao espelho. Não há um outro lado misterioso e produtor de imagens, nem mesmo uma revelação salvadora para além do que se pode ver. Espelho e poema unem-se, na tessitura da imagem, em uma condição de imanência. O verso-sentença, ao dizer que não há nada do outro lado do poema, aponta também, em sua ambiguidade, para os limites de representação do poema, talvez para dizer que a referencialidade não é premissa de sua existência, como se, em seu lado-só-poema, ele não representasse nada senão a si mesmo, como se ele não dependesse do “outro lado”. Seria a poesia “linguagem que se volta para si mesma”, como se lê na epígrafe? Seja como for, o que se inicia com a promessa da intimidade de um quarto culmina com a discussão sobre a defasagem constitutiva entre representação e referente. Vale ainda notar que seja com a cama vazia, seja com o discreto brilho dos frascos, em nenhuma das situações, o dono do espelho, da cama e dos perfumes está representado, a não ser enquanto ausência. O poema reflete, então, a presença-ausência daquele a quem se destina. E o que dizer da voz lírica? Seriam poeta e

leitor elementos do outro lado do poema? A figuração do íntimo, com suas cenas cotidianas e confissões inconfessáveis, participa assim de um projeto de reflexão cuja densidade constrói-se nos acordos-desacordos com a impressão inicial de leitura do poema e sua viravolta.

Esse golpe metapoético *tout à coup* dilui-se e/ou se reconfigura nas obras seguintes, mas sem desaparecer por completo. Faz-se notar, por vezes, em poemas curtos, nos quais se efetiva entre o título e os poucos versos subsequentes, como em “Lanternas”: “Na noite / aceso / o poema se consome” (Marques, 2009, p. 25), sendo que a impressão inicial gerada pela palavra-título é imediatamente revirada para o campo metapoético, mas sem perder o encanto de achado da imagem. Outras vezes tem-se o movimento inverso, como em “Senha e contrasenha” de *O Livro das semelhanças* (2009) (Marques, 2015, p. 75), visto que o poema inicia-se explicitamente no trato metalinguístico para de chofre fechar-se com a imagem do corpo desejado e negado por um ‘tu’:

[...] a senha para entrar no teu corpo:  
por que  
tanto tempo  
me negaste?

Entre a entrada e a saída do poema – pensadas aqui como figuras didáticas – abre-se outro plano de inteligibilidade que mantém viva a ambiguidade: corpo de poema ou de amante? Poema sobre a palavra ou sobre o amor? Em outra variante, o dispositivo pode instalar de relance, como em “Papel de seda”, a súbita presença de um “eu” nos versos finais, em um texto cuja imagem dominante diz respeito ao livro de desenho (Marques, 2015, p. 23). Nesse poema, após a sequência de versos elaborada com certo distanciamento ilocutório e disposta para explorar a injustificada separação entre imagens e palavras consumada por um papel de seda, o dístico final faz aparecer explicitamente um “eu” e, com ele, algo da ordem do desejo: “eu receava rasgar o papel de seda / erótico como roupa íntima”, dando nova significação ao texto. A despeito das mutações existentes, na base desse golpe de escrita, age um dispositivo central de A.M.M a que Marcos Siscar, analisando-o de outra angulação, nomeia “aproximação comparativa” (Siscar, 2015). Seria, nos termos da análise aqui esboçada, um recurso amparado em analogias e comparações por meio das quais coisas menores ou restos de experiências como, por exemplo, a vida no aquário e no poema, os amores que unem trapezistas e poemas, o reflexo do espelho e o do poema, são

todos aproximados por um viés crítico e autorreflexivo. O motor dessa permuta simbólica na qual o modo de funcionamento de uma coisa é delegada a outra é a imaginação – palavra indicada para dizer tanto da capacidade de fabulação por meio das imagens, isto é, a operação imaginativa, quanto de um repertório movente e simbólico do sujeito permeado por forças históricas e sociais.

Com esse princípio relacional e imaginativo, com o qual esboça um ser-não-ser da poesia, A.M.M parece religar o poema com as coisas do mundo material, como uma forma de legibilidade desse mundo, ainda que de um golpe metafórico ou metonímico. Ela imagina “relações íntimas e secretas” capazes de reunir elementos díspares, alterando suas condições, reativando imagens e expressões desgastadas, revisitando lugares-comuns, usando palavras de segunda mão para figurar possíveis não ainda dados, como quem “molha o mapa com a água da chuva para que o deserto se torne o mar”. Ou ainda revisitando imagens já elaboradas de outros possíveis não dados, elaboradas em poéticas alheias: as Penélopes de Homero e de Sophia, as maçãs de Cézanne, a Boêmia de Shakespeare, próxima do mar como Minas, os gatos de Ana Cristina César ou ainda as noções de linguística de Jorge de Lima, para listar apenas alguns exemplos (Marques, 2021, p. 52; 62).

A imaginação, na encruzilhada entre o sensível e o inteligível, age sobre o mundo então entendido como “um dicionário fora da ordem alfabética” (Marques, 2021, p. 23). Em um texto-depoimento concedido em evento na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), universidade em que se graduou e se doutorou em Letras, a poeta aborda, para tratar da poesia, justamente esse jogo de correspondências:

[...] o poema é um modo de aproximação das coisas e das palavras, um modo de atenção, um tipo de pensamento muito atento às palavras e às imagens que o configuram. Um jeito de estar na linguagem que convida a uma espécie muito singular de conhecimento, mas também é uma espécie de não saber que ensina a não esperar explicações (Marques, 2017).

Devido à instabilidade desse modo de saber-não-saber, que encontra expressão estética no tom menor e no andamento prosaico do discurso poético, pode-se dizer que a poeta não visa exatamente a reconciliar palavras e coisas, mas a um reconhecimento dessas relações, uma “forma de prestar atenção nas coisas”, em “todas as pequenas coisas entre as palavras” (Marques, 2015, p. 31). E a tarefa de reconhecer o mundo implica, como diria Nietzsche, em torná-lo *problemático*.

Talvez por isso, a poesia de A.M.M., particularizada por um excesso de vida privada, recolhida em espaços domésticos, longe das ruas e dos espaços públicos, com amores, conflitos e reflexões se colocando como figurações do íntimo, possa ainda assim se expandir em diferentes frentes de nossa cultura letrada. Como se o universo de afetos privados da poeta, a despeito de uma aparente “ausência de mundo”, já que os poemas parecem não sofrer a turbulenta ação do tempo social, pudesse revelar uma dimensão ativa, com movimentos capazes de agir dentro e fora do sujeito, atuando como uma modalidade de conhecimento sensível de apreensão das coisas tumultuosas desse mundo do qual ela aparentemente se afasta.<sup>3</sup> Seriam as emoções, tomadas como moções e movimentos na tessitura poética, modos de transformação? O problema não é simples e exigiria desenvolvimento de argumentação que ultrapassaria os objetivos deste artigo. De qualquer modo, pode-se ver o desejo de a poeta ler o mundo, mas não se trata precisamente da instrumentalização de uma leitura semiótica, pois “equivocadamente insistimos/em buscar os sinais/quando deveríamos/insistentemente vasculhar/sua falta” (Marques, 2009, p. 133).

A confiança extrema no poder da palavra poética, manifesta nos jogos aproximativos, e, nos melhores momentos da poeta, contrabalanceada dialeticamente pelo tom invariável menor desse não-saber, reafirma a ambígua relação das palavras com as coisas – ambiguidade, entretanto, da qual o poema extrai sua força. Essa tensão entre potência e atonia, saber e não-saber, figuração do objeto coloquial e trato metapoético, barraria a suposta facilidade presente nas imagens dessa poesia que têm sido caracterizada por um crescente e diversificado público de leitores como uma espécie de tradução dos afetos comuns<sup>4</sup>. E essa consideração ganha relevo quando se nota, em outra direção, como o poema de A.M.M., frágil construto, pode também despertar o “inquilino incendiário” que habita

<sup>3</sup> Estudos contemporâneos voltados ao objeto literário e cultural como os de Georges Didi-Huberman e Jacques Rancière, a partir de uma linhagem nietzschiana, mas sobretudo, se pensamos num passado mais recente, do legado do pensamento deleuziano, têm se ocupado de uma política dos afetos. Trata-se de um pensamento que, em oposição à racionalidade dialética e a toda tradição metafísica, se volta para os modos como a estética pode ser política. Em conferência de 2013, Didi-Huberman, empreende uma breve arqueologia das emoções, como desenvolvimento em seu trabalho recente, *Fait d'affects*, a partir da qual se propõe deslocar o afeto do campo privado e de sua função passiva para as ações públicas e ativas (Didi-Huberman, 2016, p. 32).

<sup>4</sup> Talvez por isso, a poesia de Ana Martins Marques, a despeito de traço fortemente metapoético, com imagens convergindo para a figuração do que seria [escrever] “um poema”, em função da simplicidade aparente de suas imagens, tenha encontrado recepção favorável também entre leitores interessados nos construtos e jogos da linguagem poética, mas mais ou menos indiferentes aos debates teóricos tão presentes na poesia contemporânea.



o leitor e se revelar, por meio do prazer lúdico da descoberta, como lugar para pensar, pois pensar, para a poeta mineira, é mais interessante do que saber.

### 3. NÃO ME FALE UNICAMENTE DO SEU AMOR

Caro, meu querido. Não me escreva sobre o amor. Não precisa<sup>5</sup>.

*Victor Chklovski*

Todos os poemas são de amor.

*Ana Martins Marques*

A lírica amorosa de Ana Martins Marques, mesclada e impura, igualmente espraiada em cenas circunstanciais, instala-se com um intrincado sistema de endereçamentos, que move tanto o legado de poéticas modernas (Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire, Aragon, Drummond etc.), quanto problemas investigados na poesia brasileira contemporânea em que a indagação sobre “quem fala” parece sobremaneira amarrada à indagação “a quem se fala”<sup>6</sup>. Em A.M.M., a recorrente latência de uma presença interiorizada na enunciação poética, com variações que oscilam, sem se fixar em nenhuma delas, entre “o outro do eu” que enuncia; o sujeito com quem se compartilha o afeto; “o leitor”; “o amante”; uma imagem pretérita do sujeito e, até mesmo, “a linguagem” ou a “poesia”, cria, independentemente da identificação desse ser-audiência, um complexo campo dialógico. Trata-se de um simulacro de interlocução que devido às próprias condições de possibilidade do gênero não se confunde com a enunciação comunicativa oral, como bem explica a Benveniste (2005). Nessa conversação, vê-se a repetição de um “você” tantas vezes convertido em um “tu” ou na presença fantasmática de um amante, sem mencionar um conjunto heterogêneo de componentes intertextuais assimilados ao texto, derivados das dedicatórias, títulos, alusões, epígrafes, citações e recomposições de textos alheios ligados às vozes de escritores, artistas e personagens evocados a partir do universo dos livros e leituras da poeta. O movimento deflagrado por ela, ao explorar o hibridismo de

<sup>5</sup> Trecho da obra *Zoo ou cartas não de amor*, de Victor Chklovski, aludida no poema “Poema não de amor”, de Ana Martins Marques (2015, p. 97).

<sup>6</sup> Uma pesquisa que me parecia necessária seria analisar, no âmbito do comparativismo, os modos de endereçamento hegemônicos nos grandes poetas modernos brasileiros visto que, por trás de uma questão aparentemente linguística, se pode vislumbrar um conjunto de implicações políticas e culturais.

verso e prosa, à força da condensação e depuração da linguagem, traz consigo o muito-e-pouco “que se leva no bolso”, a fim de vasculhar a tradição, de maneira a caracterizar o ofício da escrita como algo entranhado à atividade de leitura. Longe de compor um monólogo dramático, o que se produz são endereçamentos multifacetados, igualmente envoltos em incertezas: falar de você, falar para você, falar de mim para outro, do outro em mim, de mim como ausência, do outro enquanto poema, do outro que li etc. Diante dessas possibilidades, o ponto de interesse parece ser então como essa lírica amorosa, ao alinhar diálogos ficcionais na feitura do texto, com destinatários identificáveis ou não, constrói-se nesse jogo de ambiguidades e simulacros como instância de procura do fazer poético e concomitantemente do leitor-ouvinte. Como se o poema fosse a resultante da sobreposição de domínios, a partir dos quais o “ato de fala” perlocucionário, em sua dimensão performativa, gera autorreflexividade mesmo quando cuida de seus amores: “Quem me dera fazer com o poema / uma fogueira que ardesse só para ti”(Marques, 2009, p. 30).

Outro aspecto a se observar é como toda trama dialógica, na qual se erige a lírica amorosa-afetiva de A.M.M., se assenta sob a lógica do desejo e, como tal, não pode se realizar plenamente. Por isso, o que se vê são diversas modalidades e imagens da falta, ausência e incompletude figuradas e refiguradas no curso da obra. E elas não dizem respeito a um amor idealizado, neorromântico, cujo fracasso programado ou essencialmente concebido goza a perda ou a indiferença do outro e venera secretamente toda ordem de empecilhos. Seu propósito não é tampouco enaltecer formas de isolamento ou de distanciamentos calculados do individualismo contemporâneo. O que se tem é a manifestação avessa ao amor sublime e às demais formas de representação transcendentais, reafirmando assim o espaço de imanência já entrevisto no intento metalinguístico.

A poeta lida com um estado lírico amoroso-erótico lacunar, derivado de um movimento que se alterna paradoxalmente entre a constatação sempre incerta de um não-te-amo-mais e o desagrado de um você-não-está-aqui, com descompassos manifestos tanto na ordem do tempo quanto na do espaço. Assim, os versos não decorrem ou contemplam o instante de efetivação do prazer, ao contrário, há sempre um atraso, um hiato, um pressentimento ou uma constatação tardia que se coloca como signo de impossibilidade para uma suposta ou imaginada realização amorosa. O sujeito-do-poema encontra-se quase sempre fora de sintonia em relação ao “você” a quem ele se endereça: “É tão tarde, mas / estou pronta”; “Tão cedo era tarde demais” (Marques, 2015, p. 64). Ou ainda “foi neste momento então que eu deveria ter dito / o que hoje / porém / seria ridículo

dizer” (Marques, 2009, p. 65). Pode-se ler n’*O livro das semelhanças* um poema representativo desse tempo-espço desarmônico a reger o universo dos afetos:

Há estes dias em que pressentimos na casa  
a ruína da casa  
e no corpo  
a morte do corpo  
e no amor  
o fim do amor  
estes dias  
em que tomar o ônibus é perdê-lo  
e chegar a tempo é já chegar demasiado tarde  
[...] (Marques, 2015, p. 72).

A temporalidade dos afetos dramatizada no presente do discurso é de corrosão ou de ruína pressentidas, dada à impossibilidade de ser “pontual” em relação ao tempo do desejo. Um pouco antes, um pouco depois, mesmo quando chega a tempo, o sujeito do poema se vê envolto em imagens pautadas por um descompasso estrutural, cujo efeito parece ser o de um tempo-em-suspensão, que se repete em diferença ao longo da obra. Justamente por isso, os amantes fumam e “enchem de álcool a distância” que os separa. O encontro é marcado “na esquina das nossas ruas/ que não se cruzam”; a casa, por exemplo, “sonha tempos vazios/ ainda sem nós/ ou depois de nós”, a voz poética lamenta ora “Aquela palavra / que você não disse”, ora “o lençol sujo da falta” (Marques, 2009, p. 101). Outras vezes, almeja uma partida tantas vezes ensaiada, mas contudo não realizada (Marques, 2009, p. 51). Em uma variante, as imagens do presente são flagrantes do “início do fim”, como a percepção do distanciamento anotada no calor da hora enquanto “um gato atravessa o pátio”, ou ainda como se lê no poema “Diário”: “ninguém ainda reparou que eu não te amo mais” (Marques, 2009, p. 60).

O *eu* confessa mal saber soletrar a língua do amor tão bem falada pelo *você*. Estamos quase sempre na “antessala do amor” (Marques, 2009, p. 66), na anti-confluência, prestes a ver o tempo do logo depois ou da não-realização do enlace ou do desenlace amoroso. Estamos todos, como o *eu* e o *tu*, incluindo o leitor, “próximos do mar/mas nunca o bastante” (Marques, 2011, p. 36). Quando não, o que resta é “o desejo do amor não feito” (Marques, 2015, p. 77). Essa situação reverbera com suas nuances, tendo a poeta que lidar com os restos não apenas do (inventado) vivido, mas também do que ainda-não-foi, embora este se

coloque sob alguma forma de presença: “O que fazer do desejo/ que não se gastou?” (Marques, 2015, p. 77). Sem que se torne efetivamente um sujeito, a falta, como resto ou impossibilidade, exerce atividade decisiva, a ponto de engendrar uma historicidade *out of joint* para a experiência amorosa recriada no poema. Conforme a lógica paradoxal dessa poética, “é dos solitários o amor”, assim como as casas pertencem aos vizinhos ou como as viagens são daqueles que nunca deixaram sua aldeia (Marques, 2015, p. 60), e admirado é o “álbum de fotografia nunca tiradas” (Marques, 2015, p. 88). Silêncio, vazios, não-ditos são assim explorados, sem a pretensão de finalmente dizer-tudo, mas como fundamentos da prática de criação da imagem. O fato é que estamos diante de amores imperfeitos num mundo imperfeito (Marques, 2009, p. 61), mas a imperfeição deixa de ser problema, para se tornar condição e, como tal, age como força componente do desejo que não pode senão assim se manifestar:

[...] como o tatuador ama a página imperfeita da pele  
e o joalheiro ama o que as pérolas sabem  
da espera  
assim eu desejaria te amar  
não fosse este tumulto, e esta derrisão  
e o medo (Marques, 2009, p. 67).

O conector de subordinação “não fosse” revela-se códice das condições imperfeitas (como a pele) e ao mesmo tempo desejadas pelo sujeito – dualidade decisiva nessa poética amorosa. Prevalece entre o eu e o você uma estranheza irredutível: “somos estranhos”, conclui a poeta. Em virtude disso, o amor pode ser apresentado como uma “batata quente”, difícil de se segurar com as mãos, ou ainda como deserto ou “cinzas a dizer”. Todo o conjunto de imagens revela uma delicada reserva do sujeito poético, que se divide entre as homófonas contenção e contensão, ou seja, entre desentendimento e altercação, de um lado, e controle e economia, de outro. Tensão que impossibilita o voo cego do poeta e lhe determina um permanente exame das condições: “Amar/profundamente/ mas testar/volta e meia/se ainda/ dá pé”. A poesia amorosa de A.M.M é, desse modo, conduzida pela lógica de uma falta incontornável e, ao mesmo tempo, se apresenta como possibilidade de esboçar (sem, no entanto, preencher) o contorno dessa falta: “Vazio sem vazo”, para dizer com Drummond. Como se o poema se colocasse como a débil dramatização desse encontro não realizado plenamente, enredado que está na temporalidade “do não-mais” e “do

ainda-não”. Pode-se dizer que o poema dirige-se ao “que não tem reparo” (Marques, 2009, p. 18).

Vale notar todavia que não há exatamente uma renúncia, pois “o poema aprende com o mar / a colocar os corpos em perigo”, e se lança ciente das armadilhas, “com a coragem suicida/dos barcos de papel” (Marques, 2009, p. 21). Ou, noutros termos: “Há desilusão/mas não há /fuga” (Marques, 2011, p. 83). A pulção indagativa e reflexiva não arregimenta aporias ou becos sem saídas, ainda que *uma* resposta esteja quase sempre barrada. Não se está lidando com a dúvida descrente, mas com aquela que, embora apartada de toda solução definitiva – seja porque “das certezas [se] fazem todos os erros”, seja porque o deserto “é um desejo oceânico” – move-se como caminho de conhecimento, sendo o conhecimento entendido como a própria capacidade de se (auto) questionar – e o poema seu *locus* privilegiado.

A poeta encerra-se em um exílio privado, a partir do qual pode dar forma a uma experiência íntima, a qual, no entanto, não se apresenta exatamente como um abrigo, pois “a intimidade é “o nome que se dá / a uma infinita distância” (Marques, 2015, p. 82). Se é verdade que o poema se situa na temporalidade *out of join* do afastamento e das privações, igualmente verdadeira seria a premissa de que “privar-se de alguma coisa / também tem seu perfume e sua energia” (Marques, 2015, p. 21). O desejo, nessa poética, antes de ser prenúncio, preparo ou indício, já é aventura (Marques, 2015, p. 61). É com esse entendimento que a poeta reconhece, em situação análoga a do leitor, a sua condição: “Leio-te/ para alargar o deserto/ do que somos/do que temos” (Marques, 2009, p. 77).

Há um inegável talento que conjuga inquirição reflexiva e capacidade fabuladora a partir das quais o poema se oferece como possibilidade para “ultrapassar o vivido”, recriando-o como experiência (perdida, não-realizada, imaginada), mas, antes de tudo, como experiência da escrita. Desdobra-se no campo amoroso o problema das fronteiras entre o que é linguagem e o que é real. Posto que a linguagem é, também, o que constitui o mundo. Melhor dizendo, a poeta procura “um lugar a salvo das palavras./Mas esse /lugar/não há” (Marques, 2011, p. 75). Em um enquadramento maior, pode-se dizer que a incompletude amorosa encontra sua equivalência na incapacidade de a escrita dizer o mundo, visto serem as “palavras frias demais para o inverno/ muito quentes para o verão” (Marques, 2015, p. 86). O poema como objeto e reflexão de um desencontro não afirma senão a recusa da representação entendida como confluência entre imagem e realidade, escrita e vivência. Com seus dardos atirados às coisas mínimas, a poeta aprende e ensina que, como o jogo amoroso, “também as palavras revelam somente o que

escondem” (Marques, 2007, p. 111) – o que não deixa de ser um *topos* dessa poética. “Há coisas que não se mostram, /ou que só se mostram escondendo-se./ Em cada palavra algo perdura/ intocado/pelo pensamento” (Marques, 2007, p. 111).

O dispositivo poético engendrado filia-se criativamente a uma tradição lírica e discursiva da poesia moderna brasileira que crê na potência da imagem e em sua força reflexiva, uma força capaz de fazer pensar, mas não de representar o que é. Tudo em A.M.M aponta para uma “poética pensante” que visa adensar, de um lado, a experiência existencial do sujeito poético, e, de outro, sua experiência de escrita – a rigor, inseparáveis. Mas não há um sujeito construído como ato ou presença que opere a síntese das coisas. Ao contrário, sua auto-imagem permanentemente se liquefaz. Toda a inventiva construção da imagem contrasta com as incertezas e fragilidades do sujeito poético que a enuncia, condição que lhe confere, sem que recorra ao distanciamento irônico com o qual modernistas buscavam se afastar do sentimentalismo, a dimensão de humanidade fundamental para o vínculo com o leitor. Trata-se nesse caso de uma questão intimamente relacionada com a forma de apresentação dessa poética, isto é, com o tipo de relação que ela estabelece com sua audiência.

Na economia dialógica da poeta, o leitor se vê impelido a lidar com a palavra dirigida a um outro, a tomar lugar em um campo de afetos imaginados que, embora não lhe seja diretamente endereçado, nem a ninguém em particular, dado à sua flutuação estrutural, parece também dizer algo a respeito (ou depender do complemento) de sua experiência. Se, de fato, a poesia processa percepções enquanto modo de fabulação do mundo, a poesia de A.M.M. parece dedicar-se, pelo menos até o restrito horizonte em que a alcanço, a uma trama autorreflexiva que convoca os afetos para o ofício do poeta, lançando-os como moções e comoções, e cujos desdobramentos e significados culturais ainda precisam ser investigados.

## REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Alexandre João. *Ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BENVENISTE, Émile. A natureza dos pronomes. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral I*. Campinas: Pontes, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- COLLOT, Michel. O sujeito lírico for a de si. Tradução de Alberto Pucheu. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 11, p. 165-177, 2004.

- DE SERMET, Joëlle. L'adresse lyrique. In: DOMINIQUE, Rabaté; COLLOT, Michel. *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presses Universitaires de France: Lettres Françaises, 19996. p. 81-97.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Qué Emoción! Qué Emoción?* Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Brouillards de peines et de désirs*. Faits d'affects. Paris: Minuit, 2023.
- MARQUES, Ana Martins. *A vida submarina*. Belo Horizonte: Scriptum, 2009.
- MARQUES, Ana Martins. *Da arte das armadilhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- MARQUES, Ana Martins. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MARQUES, Ana Martins. *O libro dos jardins*. São Paulo: Quêlônio, 2019.
- MARQUES, Ana Martins. *Risque esta palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- PEDROSA, Célia (org.). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.
- SISCAR, Marcos. O humanismo acolhedor da poesia de Ana Martins Marques. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/critica-humanismo-acolhedor-da-poesia-de-ana-martins-marques-17984159>. Acesso em: 28 jan. 2025.

DE POESIA / TIPOGRAFIA / VISUALIDADE





## Topografia, corpografia: a poética da natureza de Josely Vianna Baptista<sup>1</sup>

Célia Pedrosa

*Na tela rútila das pálpebras* é um projeto multimídia desenvolvido por Josely Vianna Baptista – com uma equipe que envolvia um fotógrafo, um *videomaker*, um tradutor, um desenhista, um geógrafo, um arqueólogo, dois historiadores –, durante 2015 e 2016, e publicado como produção digital nesse último ano. Dessa produção, deve-se dizer desde logo que, a despeito de suas singularidades, radicaliza características presentes em todo o trabalho de *escrita* de Josely. Com essa designação – *escrita* – pretendemos nele enfatizar a articulação de uma rede de atividades e linguagens não só simultâneas, mas suplementares – como poeta, tradutora, artista visual, pesquisadora da cultura de povos ameríndios, organizadora de coletâneas poéticas.

Em todas elas, a tensão entre palavra e imagem é motivação fundamental de um movimento através do qual o poético parece definir-se, conforme queria Jean-Luc Nancy, como “renúncia persistente em deixar a poesia identificar-se com qualquer gênero ou modo” (Nancy, 2005, p. 13). Esse esforço de *desidentificação* implica um valor estético e político intrinsecamente ligado ao de associação do poético a uma *voz imprópria* – noção emprestada da crítica argentina Ana Porrúa para definir aquela voz cuja “propiedad, en este caso, es la desapropiación del yo poético hablando en el círculo seguro del poema y la reapropiación de lo que suena por afuera de ese círculo” (Porrúa, 2016, p. 248). A impropriedade, desse modo, diz respeito tanto a uma potência de desestabilização da forma quanto à convivência nela de diferentes forças de subjetivação.

Assim já ocorre com suas primeiras publicações, os livros de poemas *A R e Corpografia*, de 1991 e 1992<sup>2</sup>, respectivamente, marcados pelo procedimento por ela chamado de *aeração* de palavras e versos, que atualiza o “labirinto cúbico” barroco para compor uma “estrofação sensível”, na qual “a dispersão das letras quer desautomatizar o olhar e trazer o fôlego do leitor ao centro mesmo do poema” (Baptista, 2016). Tal dispersão se inscreve em blocos cerrados de texto,

<sup>1</sup> Este texto foi originalmente publicado na revista *e-Lira*, com o título “Topografia, corpografia; natureza, arte e técnica na poesia de Josely Vianna Baptista”.

<sup>2</sup> Esses livros foram reunidos em *Sol sobre nuvens*, publicação de 2007 que inclui também as seções “Os poros flóridos”, “Poemas esparsos” e “Apêndice I” (da edição original de *Corpografia*) e “Apêndice II” (da edição original de *Os poros flóridos*).

configurados pelo que poderíamos chamar de enjambements prosaizantes, que imprimem nos versos isomórficos o caráter de *linha* e hibridizam o semântico e o semiótico, conforme considera Henri Meschonnic (1982). Nesse jogo entre ampliação horizontalizante e contenção vertical se abre também espaço para a inscrição labiríntica e citacional de obras e autores outros. E tal inscrição vai reafirmar o poema/bloco/corpográfico – tecido de voz, respiração, visão – em sua *porosidade*, como passagem para além de seus próprios limites, mostrando que estes devem ser antes pensados como *confins*, *limiares*. Na visão de Massimo Cacciari, que permite desenvolver a noção benjaminiana de *passagem*,

[...] confim se pode dizer de muitas maneiras. Em geral, o termo parece indicar a ‘linha’ ao longo da qual dois domínios se tocam: *cum-finis*. Dessa forma, o confim distingue, tornando comum; estabelece uma distinção determinando uma ad-finitas. fixado o finis (e em finis ressoa provavelmente a mesma raiz de *figere*), ‘inexoravelmente’ se determina um ‘contato’ (Cacciari, 2000, p. 73).

No livro *Corpografia*, cujo subtítulo é justo “Autópsia poética das passagens”, podemos ver/ler um corpo/poema, ao mesmo tempo fixado e móvel, nomeado como “Colosso impenetrável”<sup>3</sup>, e acompanhado, como os demais, de desenho em grafite de Francisco Faria – parceiro constante dos trabalhos de Josely – em que diferentes tons de cinza compõem uma imagem na qual mar, pedra, ondas-dobras se confundem porosamente.

e n a d a é n a d a , n e m n é  
v o a - n a d a : o p r a t a e m  
p r e t o , o b r i l h o e m b r  
e u , o r i s c o e m f a l h a ,  
e e n t r e o p r e t o e o  
p r a t a : b r e u , e e n t r e  
o b r e u e o b r i l h o : p r  
a t a , e e n t r e o p r a t a  
e o p r e t o : f a l h a , e e n

<sup>3</sup> Nesse título se trama um jogo citacional que optamos por não explorar e remete tanto à mitologia clássica quanto à poesia moderna de Sylvia Plath que intitula “Colosso” seu primeiro livro de poemas, publicado em 1960, e ainda a uma personagem mutante de série televisiva. Mas importa ressaltar o quanto essa referência pode contribuir para entender o jogo entre monumentalização e desmonumentalização na construção verticalmente porosa desse e de outros poemas de Josely.

treafalhaeeu-cis  
 alha:[...]  
 eabruma-lasca.eeu  
 mevolteieueviné  
 voa-nadasobosol:n  
 aareiaaéreadades  
 memóriaapalavral  
 uzgravada  
 (Baptista, 1992, p. 57).

E se escolhermos tal passagem do poema, no duplo sentido desse termo, portanto, é porque nela o espaçamento gráfico e citacional se faz aí junto com a solicitação, marcada em itálico, do gesto tradutório e transcriador de Haroldo de Campos, dirigido a um discurso cosmogônico da tradição ocidental, o *Eclesiastes* (Campos, 1990). Mistura de escritas, de vozes e de temporalidades, essa passagem mesma pode ser então considerada uma cosmo-gonia que se desdobra em genealogia, associando o poético, o mítico, o histórico em torno e a partir da construção difrásica *névoa-nada*.

Essa relação continua a sustentar a última publicação de Josely Vianna Baptista, onde nos deparamos de novo e sintomaticamente com uma tradução, de novo a tradução de um discurso cosmogônico, dessa vez ameríndio, o Popol Vuh do povo quiché-maia (Baptista, 2019). Nesse texto, aliás, ela vai considerar justo o difrasismo um procedimento fundamental, assim como o da dispersão de repetições e paralelismos poéticos em um rio de prosa<sup>4</sup>. E vai caracterizar ainda o mais recente e com certeza mais repercutido livro de poemas de Josely, *Roça barroca*, cuja escrita se tece também no cruzamento de imaginação, tradução e citação. No título da seção dedicada a poemas de sua autoria, a imagem “moradas nômades” contribui para relativizar a ideia mesma de autoria, assim como as de pertencimento e enraizamento, abaladas já pela convivência dos poemas nesse livro com traduções de mitos guaranis, um elucidário dos termos desses mitos, uma leitura interpretativa e histórica da cultura guarani, intitulada “Em busca do tempo dos longos sóis eternos”, e as “Notas sobre um percurso compartilhado”, escritas por Francisco Faria. Essa imagem e essa organização do livro atualizam mais uma vez o valor de *confim/porosidade/passagem*, como ocorre

<sup>4</sup> Cf. sua apresentação dessa tradução, “Jogo de espelhos de obsidiana” (2019, p. 17-27). Obsidiana é o nome dado a uma pedra vítrea de origem vulcânica, usada na cultura maia, entre outras.

também já com a imagem cronotópica da “roça barroca”. Em ambas se fundem cultivo e percurso, enraizamento e deslocamento, natureza e cultura, por diferentes espaços e tempos, associando o mito guarani da busca nômade da terra sem mal à promessa política de um mundo ainda por vir e concretizando mais uma vez, desse modo, uma poética imprópria. Como considera o pesquisador americano Malcom Mcnee:

Conceptually, it gives voice to the increasingly urgent search for and cultivation of cosmovisions by which to imagine responses to environmental crisis and degradation at both local and planetary scales. Her engagement with the Mbyá cosmogonic songs positions them as part of a counter conquest poetics, not only in the sense of a poetics of resistance to the colonial conquest of peoples and territory, but also as a cosmovision that is counter to that of conquest and control that has largely figured as the conception of nature in modernity (2014, p. 97).

Da experiência de tradução do Popol Vuh, comparável nesse sentido a todas as escritas aqui citadas anteriormente, Josely, retomando e desdobrando o paradigma espaço-temporal da terra e de seu cultivo-percurso, diz ter sido um esforço labiríntico, interminável, uma obsessão poético-interpretativa para reconfigurar uma *topografia*, para a qual “percorreu variada *cartografia* de estudos, códices e dicionários” (Baptista, 2019). Podemos associar então a escrita poética e a tradutória, em sua condição de passagem e inacabamento, a um mesmo gesto que, encenando uma *força operacional dos começos*<sup>5</sup> – e de novo remetendo a Haroldo de Campos e sua galáxia neobarroca – faz com que o originário continue a viver, em pervivência, conforme a tradução desse poeta para o termo alemão Fortleben, com que Walter Benjamin define justamente o efeito da tarefa do tradutor (Campos, 1969)<sup>6</sup>.

Não seria então de todo gratuito lembrar aqui a primeira tradução publicada por Josely, em 1985, a do romance *Os passos perdidos*, do escritor cubano Alejo Carpentier, que nele narra o contraste entre cultura ocidental e ameríndia, através das aventuras de um músico europeu que vem pesquisar na selva amazônica

<sup>5</sup> Essa expressão foi usada na exposição sobre a obra de Haroldo de Campos, e em referência a seu livro *Galáxias*, realizada em São Paulo, em 2016, com curadoria de Julio Mendonça. A expressão sintetiza muito bem as teses sobre a origem não originária barroca discutidas pelo autor no ensaio “Da razão antropofágica” (1992).

<sup>6</sup> Cf. a propósito, Scramim, Susana: “Mais além da grande saudade, mais aquém da constatação da catástrofe” (2014, p. 24-33).

instrumentos musicais originários. Se esse percurso produz perdas e desconsoles, se abre também a potencialidades indeterminadas e intermináveis, das quais é testemunha a própria escrita do romance, o modo como termina, deixando em suspenso o fim do percurso, sua tradução, os desdobramentos dessa tradução nos futuros trabalhos de Josely e o modo como neles o confronto com a diferença, a perda e a ruína se transforma em gesto de aceno insistente para o outro, para o outro de si mesmo.

E é bastante sugestivo perceber mais desdobramentos desse potencial no trabalho de outro escritor que, como Josely, investe nas relações entre cosmogonia e genealogia, entre cultura ocidental e cultura ameríndia, Sérgio Medeiros. Pois ele também traduz o Popol Vuh – e como uma das introduções a essa publicação inscreve, em instigante coincidência, ensaio onde reflete sobre o significado da experiência dessa vez real do músico “futurista” francês Edgar Varèse. Este, em 1915, redescobre, a partir de uma estada em Nova York, o potencial vanguardista da percussão de povos ameríndios “primitivos”, que Sérgio, citando ainda a relação entre Varèse, Villa-Lobos e, não por acaso, Carpentier, vai apontar como tema posterior das reflexões de um John Cage, entre outros (Medeiros, 2003)<sup>7</sup>.

As imagens do *cultivo* e do *percurso*, relacionando então escrita poética e tradução à experiência da/na terra como simultaneamente solo e soleira, nos permitem retrair uma teia discursiva usada tanto para compor esses e outros textos como para defini-los objetiva, conceitual e também metaforicamente. De fato, *Na tela rútila das pálpebras* tem como subtítulo: Uma topografia dos campos gerais do Paraná. *Topografia* e também *cartografia*, usadas por ela, como se vê, recorrentemente, indicam aí essa relação entre escrita, enraizamento e deslocamento como, também, “afloramento” à superfície de diferentes camadas temporais – o texto e a terra como *palimpsestos* a serem continua e interminavelmente revolvidos, decididos, traduzidos, como Josely afirma nas “Anotações” iniciais sobre seu projeto.

*Na tela rútila das pálpebras* então surgiu, à primeira vista, de uma vontade minha de mergulhar nessa paisagem fascinante e de raspar a pátina, a densa nuvem de névoas que eu deitara sobre a terra e a imagem da família. [...]então foi quase natural eu imaginar uma viagem por essas

<sup>7</sup> Sem dúvida é importante pensar, a partir da comparação entre essas narrativas, essas traduções e sua recepção, sobre os diferentes modos de pensar a relação entre subjetividade e alteridade que na literatura latino-americana foram discutidos ao longo do século XX. E em que medida neles a relação entre literatura, mitologia e antropologia pode significar uma proposta de inscrição transcultural ou problematização de um discurso universal hegemônico, como referimos acima a respeito de Josely. Cf. a propósito, o ensaio de Marcos Natali sobre José María Arguedas, “José María Arguedas aquém da literatura” (2005).

topografias cambiantes, por esse lugar que em sonhos me parecia um palimpsesto intraduzível – que ao ser raspado deixava à mostra ora desertos, ora mares, rastilhos de lava brutalmente aflorados, vales, breu de profundezas, moldes de pedra e uma forja de magmas (Baptista, 2016).

Cultivo e percurso, na medida em que nomeados também como cartografia e topografia confirmam que essa interminável decifração se produz através da articulação verbo-visual de arte e ciência, natureza e técnica que solicita – lembrando o uso derridiano desse verbo – a noção mesma de *campo*. Agora, enquanto *campos gerais*, ela faz ressoar aí também a simultaneamente mítica, geográfica e histórica natureza do sertão de Guimarães Rosa em seu indeterminado e indeterminante “nonada” e “redemunho”, desestabilizando as fronteiras epistemológicas que essa noção impõe às práticas artísticas e científicas do Ocidente<sup>8</sup>.

De fato, e agora nesses campos gerais da produção digital aqui abordada, convivem com o poema de Josely intitulado “Fábula”, os poemas “Dádiva”, do cubano José Kozer e “Rio do céu”, do mapuche chileno Leonel Lienlaf – ambos em sua versão original e na tradução feita por ela –, e um poema recuperado de Augusto dos Anjos, sobre “A derrubada de uma árvore”, além de citações de outros vários poetas. A esses poemas se juntam um glossário histórico-geográfico, fotografias originais e reproduções de diferentes épocas, desenhos, um vídeo acompanhado de performance vocal de poemas, mapas geográficos e topográficos. E ainda o que Josely nomeia como “palimpsestos visuais” – cujo conjunto vai chamar de “Itororó”, palavra indígena que significa “rio barulhento”, como essa cambiante cachoeira de vozes e imagens em que, segundo ela “fluem memória histórica e memória amorosa” (Baptista, 2016). Essas imagens são construídas pela superposição de fotogramas de paisagens, de fragmentos de fotos, cartas, memórias e poemas, que por isso podemos considerar como que sínteses miniaturizadas, emblemas móveis<sup>9</sup> dessa produção, que retrabalha em campos/palimpsestos verbo-visuais o mecanismo de hiperinformação característico da internet.

Podemos recuperar aqui então o duplo valor da noção de *voz imprópria*, referida anteriormente. E nela enfatizar a convivência heterogênea de linguagens, culturas, subjetividades, pontos de vista, discursos, inclusive agora os das ciências

<sup>8</sup> Cf. nas “Anotações”, passagem sobre “fotogramas do sertão metafísico de Guimarães Rosa, das lonjuras existenciais dos pampas de Jorge Luis Borges, das montanhas fabulosas e dos rios andinos de José María Arguedas”.

<sup>9</sup> A respeito do uso do termo emblema, cf. o texto de Osvaldo Silvestre (2017) sobre a poesia de Carlito Azevedo. Lembre-se que o emblema é procedimento verbi-visual tipicamente barroco e que já o referimos acima, embora sem assim identificá-lo, quando falamos sobre o labirinto cúbico dos poemas de Josely.

ditas “naturais” e “exatas”. Decorre daí também um deslizamento ontológico das fronteiras entre o humano e o não humano, assim como entre o técnico e o natural, fronteiras agora tornadas limiares. De um lado, a compreensão da natureza como sistema cultural revela resíduos de factualidade obstinada, impenetrável; de outro lado, as visões por ela provocadas na tela rútila das pálpebras evidenciam a arte como província que as explicações naturalistas não conseguem esgotar – como bem considera o antropólogo francês Philippe Descola (2011).

Talvez esse duplo movimento possa ser considerado a motivação e o efeito mais singulares do uso da palavra para encenar o que poderíamos chamar de fenomenologia da imagem e já apontamos acima como uma das principais características, se não a principal, do trabalho de Josely. “Como gostaria de poder ver o poder ver”, nos diz outra escritora brasileira contemporânea, Julia de Carvalho Hansen (2016, p. 13), em que essa fenomenologia aparece também associada, por outras vias, a uma recuperação mito-poética-científica da natureza a partir da qual na verdade se produz uma subjetivação despersonalizada, estranhada de si mesma, como *fábula invertida*, a contrapelo de sua personificação romântico-moderna. E performada, nas palavras de Josely, como “um impulso de ver outros tempos dentro do meu tempo, outro(s) sentido(s) para meus sentidos, como o indício de um rosto inteiro vislumbrado nas lascas de um espelho quebrado em mil pedaços” (Baptista, 2016).

Não por acaso, o poema “Fábula”, produzido “na tela rútila das pálpebras”, tem seu fluxo marcado por começos-recomeços estróficos sempre mobilizados por um jogo simultâneo de negação e interrogação que encena o olhar num espaço-tempo aquém de toda plenitude subjetiva ou objetiva, onírica, artística ou científica. E seu retornar sobre si mesmo, abrindo-o e também à escrita ao leitor/espectador, chamando-o para esse interior/exterior que é também o do poema e o da imagem, da pedra, do rio, do vento, para ver e aprender a poder ver na sua superfície “naturalmente visível” “pétreos afloramentos que evocam ruínas”, “rios míticos de muita história confluindo”, “o sol sombrio arborescendo avessos” — evidências que são também enigmas, vestígios de águas, pedras, eras anteriores.

De que lugar você fala?  
Sob esse solo raso e arenoso  
hibernam bulbos,  
sob esse charco podre  
se emaranham gemas de rizomas,  
lugares onde tudo pode ser um começo,  
frutos de futuros.



Nesse sentido, e como indicava já o uso do termo guarani “Itororó”, o fluxo de palavras e de imagens implica intrinsecamente a interrupção e a deriva como a de um rio com pedras, de “margens férteis de formas”, que se concentra e dispersa, podendo se decupar, chover e evaporar. “Não vê o roteiro dos rios/ correndo para o oeste?/ O sol sombrio arborescendo avessos/ no burburinho dos arroios?”, “Rios e abismos não demarcam fronteiras./ São caminhos./ No céu as constelações se movem como águias,/ onças pintadas, pássaros nômades/ Nada está fora do lugar./ Você vê?”

Esse movimento em que uma sintaxe do olhar se constitui como fluxo contínuo mas desestabilizado por interrogações e negações, constitui também a relação mesma entre palavra, imagem e voz – “Que língua pode abrigar um broto/ em seu instante de surto/ ,e significá-lo? “[...] Como descrever o veludo dessa flor/ – desse novelo feito de minúsculos velos/em tons de seco que é essa flor?” E nos remete à interessante distinção apontada por Didi-Huberman no interior mesmo da palavra francesa *tableaux*, que significa ao mesmo tempo quadro e mesa. O primeiro seria “superficie de inscripción de una obra que se cree definitiva ante la historia”, representa lo limitado, lo cerrado sobre sí mismo” (2010). Já a mesa seria, ao contrário, suporte de um trabalho que sempre se pode modificar, evidenciando o princípio da porosidade. Assim a escritora, transformando a paisagem dos campos em campo/mesa de montagem de linguagens/técnicas várias, reencena discursivamente o movimento pelo qual vê através do abrir e fechar os olhos, a pálpebra indiciando aí tanto uma maior corporeidade da visão, quanto seu caráter não contínuo, não imediato, isto é, corpográfico.

É interessante aqui ressaltar mais uma vez que a produtividade dessa associação entre corpo, palavra e imagem está associada à possibilidade do cruzamento espaço-temporal de espaços, tempos e vozes. Talvez essa força voco-visual imprópria possa estar emblematizada pelo modo como Josely e suas parcerias atualizam a imagem da nuvem/ neblina/nada originária, sempre cambiante, em movimento, como diz também a propósito da presença do poema ameríndio-chileno “Rio do céu”, que define como “nuvem/ voz que chove sobre a /tela/ poema”, que frutifica assim em não sendo mais só seu/sua:

Por acaso a palavra llaillai  
guarda o murmúrio dos rios em treliça  
que correm em desfiladeiros, sobre os lajedos?  
[...]  
Sob o Sol o rio ascende em nuvem,

que descende em chuva,  
que mergulha na Terra  
(em suas grutas fundas)  
e depois sobe em neblina  
propícia para sementeiras.

*Na tela rútila das pálpebras*, portanto, atualiza um trabalho individual e coletivo com visões técnicas e afetivas, em que, de olhos abertos/fechados, a imaginação se produz e se coloca, segundo uma definição de Didi-Huberman, como capaz de outorgar-nos “un conocimiento por su potencia intrínseca de montaje (consistente en descubrir – precisamente allí donde rechaza los vínculos suscitados por las semejanzas obvias – vínculos que la observación directa es incapaz de discernir” (2010).



## REFERÊNCIAS

- ANTELO, Raul. *Lindes, limites, limiares*. Boletim de pesquisa do NELIC. Florianópolis: Edição Especial Lindes, 2008.
- BAPTISTA, Josely Vianna. *Popol Vuh*. Tradução crítica e notas. São Paulo: Ubu, 2019.
- BAPTISTA, Josely Vianna. *Na tela rútila das pálpebras*. Disponível em: [www.natelarutiladaspalpebras](http://www.natelarutiladaspalpebras). Acesso em: out. 2019.
- BAPTISTA, Josely Vianna. *Sol sobre nuvens*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BAPTISTA, Josely Vianna. *Corpografia*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

- CACCIARI, Massimo. Nome di luogo: confini. *Aut-Aut*, Milão, n. 299-300, p. 73-74, 2000.
- CAMPOS, Haroldo de. A Poética da tradução. In: CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 93-130.
- CAMPOS, Haroldo de. *Qohélet/O-que-sabe – Ecclesiastes*, tradução e notas. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Dispar(at)es ‘Leer lo nunca escrito’. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: MNCERS, 2010. p. 14-58.
- DESCOLA, Phillipe. Más allá de la naturaleza y de la cultura. In: MARTINEZ, Leonardo Montenegro (Ed.). *Cultura y naturaleza*. Bogotá: Jardín Botánico de Bogotá, José Celestino Mutis, 2011. p. 75-96.
- HANSEN, Julia de Carvalho. *Seiva veneno ou fruto*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016.
- MCNEE, Malcolm. Sérgio Medeiros and Josely Vianna Baptista: meta-landscape and the (re)-turn of the native. In: MCNEE, Malcolm. *The environmental imaginary in Brazilian poetry and art*. London: Palgrave Macmillan, 2014. 71-99.
- MEDEIROS, Sérgio. O Popol vuh eletrônico: mito e vanguarda. In: WATAGUIN, Lucia (Org.). *Brasil e Itália: vanguardas*. São Paulo: Ateliê, 2003. p. 90-100.
- MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme: anthropologie historique du language*. Paris: Verdier, 1982.
- NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. São Paulo: Vendaval, 2005.
- NATALI, Marcos. José Maria Arguedas aquém da literatura. *Revista de Estudos Avançados*, São Paulo, n. 55, Dossiê América Latina, 2005.
- PORRUA, Ana. La voz impropria: poesia e política. *Revista Crítica Cultural*, Florianópolis, v. 11, n. 2, p. 241-249, 2016.
- RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- SCRAMIM, Susana. Para além da grande saudade, para aquém da constatação da catástrofe. In: SOUZA, Eneida Maria de; LYSARDO-DIAS, Dylia; BRAGANÇA, Gustavo Moura (Org.). *Sobrevivência e devir da leitura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- SILVESTRE, Osvaldo. A poesia e a condição pós-média: o caso de Monodrama, de Carlito Azevedo. *Revista Texto Poético*, Goiânia, v. 19, n. 23, 2017. DOI: <https://doi.org/10.25094/rtp.2017n23a447>

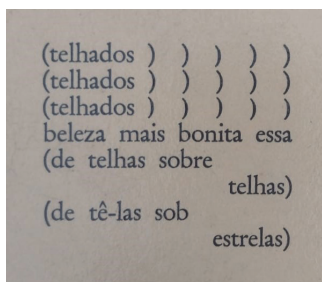
## Figurações de Guilherme Mansur<sup>1</sup>

Ronald Polito

Tendo em conta a natureza e a trajetória das pesquisas de Guilherme Mansur, onde dialogam e se misturam registros/recursos linguísticos e extralinguísticos, começarei por observar, nos trabalhos que, à primeira vista, podem ser tomados como poemas, como é possível perceber alguns deles de um ponto de vista imagético. Nesse campo, devem ser incluídos, naturalmente, seus poemas visuais. Um segundo agrupamento seriam seus trabalhos de composição tipográfica, em que sobressaem capas, tipologias, caligrafias, logomarcas, convites, e nos quais a visualidade se destaca. Para além desses materiais, as obras que talvez pudessem ser pensadas mais próximas do universo típico das artes plásticas.

Letra é imagem. Não apenas letras e palavras, mas todos os elementos da escrita, os acentos, os sinais de pontuação, o espaço em que se escreve. E isso pode ser levado ao pé da letra em certas poéticas, como é o caso do trabalho de Guilherme, potencializado pelo fato de ele também ser tipógrafo. Nesse cruzamento, é natural que para ele a visualidade da escrita se acentue e que ele a venha explorando de formas variadas, empregando desde os procedimentos típicos da tradicional arte tipográfica até os recursos que o computador nos facultou.

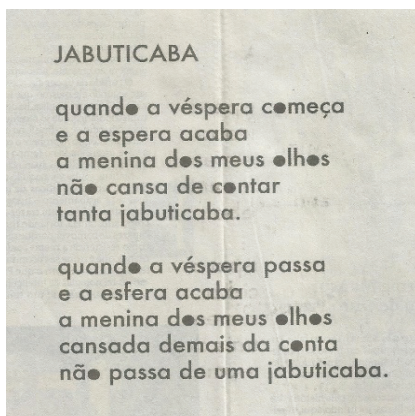
Começemos então com um poema, “telhados”, em uma de suas versões, em que todo o apelo da composição é imagético.



<sup>1</sup> Agradeço a Anelito de Oliveira e a Ana Paula Dacota o convite para participar do Evento Mansur: Barrocobeatações Afetivas na Quadriláxia da Invenção, realizado em Ouro Preto, em 3 de junho de 2023.

A transformação dos parênteses em telhas e telhado é decisiva para o efeito que o poema deseja provocar. As telhas cobrem e protegem a intimidade do lar, criam um espaço íntimo, acolhedor. Quando algo se exterioriza, no único verso não bloqueado por parênteses, “beleza mais bonita essa”, num quase arroubo de emoção, novamente o sujeito se retrai e resguarda o bem dessa circunstância, como que falando só para si: “tê-las sob/ estrelas”, quando o universo, última palavra solta do poema, se acrescenta a essa epifania. Os cortes “sobre/ telhas” e “sob/ estrelas”, além de mimetizarem as filas de telhas, movimentam-se de cima para baixo e vice-versa, quando se olha para o céu infinito no final. Eles também acentuam os termos finais, como que criando um engasgue emocional.

Quero citar ainda outro poema em que o componente visual também é ativado: “Jabuticaba”, em que o preenchimento das letras “o” as transforma em “jabuticabas”. A mesma ambiguidade do “o” como letra ou jabuticaba talvez corra paralela à ambiguidade de “menina”, ora de uma garota que o atrai, ora dos olhos.

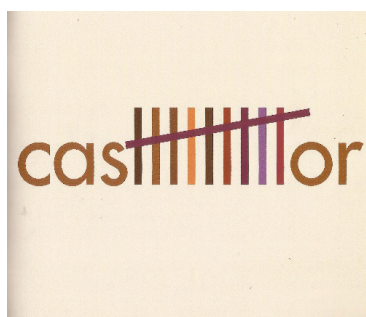
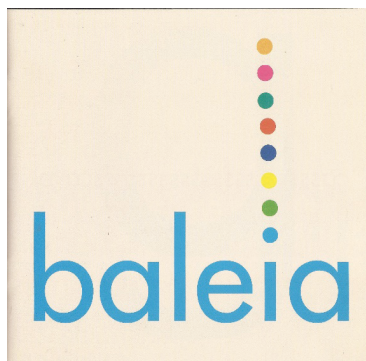


Já os poemas visuais podem aqui e ali ser tomados simplesmente como obras plásticas. “Memória”, para começarmos, em duas apresentações.



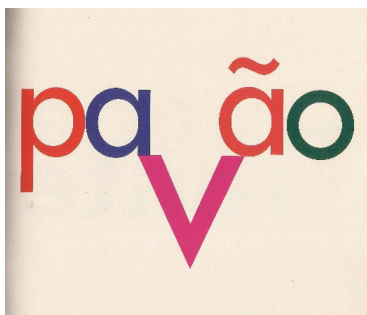
Memória é, aqui, não uma recordação recuperável, mas seu apagamento, o que subsiste como resíduo do que passou, uma construção *a posteriori* com o que restou que até chega a ser duvidosa. O poema também performa o destino de toda imagem/linguagem: seu desaparecimento.

Também centralmente visuais são todos os trabalhos do livro *Bichos tipográficos*. Trata-se de uma típica experiência de um tipógrafo, ainda que outros artistas plásticos tenham trabalhado no mesmo campo, como os diversos bichos criados por Guto Lacaz a partir de seus nomes. Deve-se lembrar, ainda, que essas experiências de transformar palavras em imagens, de animais ou não, se inserem numa tradição. Lembro-me, por exemplo, do mexicano José Juan Tablada e seu poema caligráfico “Li-Po”, ou dos caligramas de Apollinaire. Mas nos trabalhos de Guilherme, tal como nos de Guto Lacaz, o “método” é bastante exigente: é preciso insinuar o bicho ou seu comportamento só e somente só a partir de seu nome, numa completa economia de meios. Vejamos alguns:



Os poemas “foca”, “baleia”, “cupim” e “castor” se organizam a partir de imagens recorrentes de suas ações: a foca circense, o característico esguicho da baleia, o pequeno buraco que cava o cupim, atividade construtiva do castor.

Já “pavão” se orienta de outro jeito, a palavra forma a cabeça do bicho, tal como “camelo” mimetiza sua corcova, “rinoceronte” emula seu chifre e sua carapaça extremamente compacta e “pernilongo” extrai da própria palavra as longas pernas do inseto.



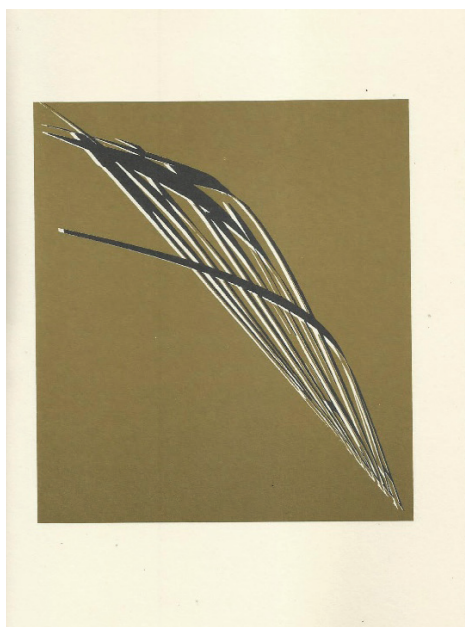




São esses os dois procedimentos básicos explorados em *Bichos tipográficos* com grande acerto lúdico nas imagens e sugestões criadas. Como vem dito no volume: “Agora pense em transformar o bicho no nome ou o nome na forma ou em alguma característica do bicho [...] Tipo letras que viram bicho e coisas de bicho que viram nomes”.

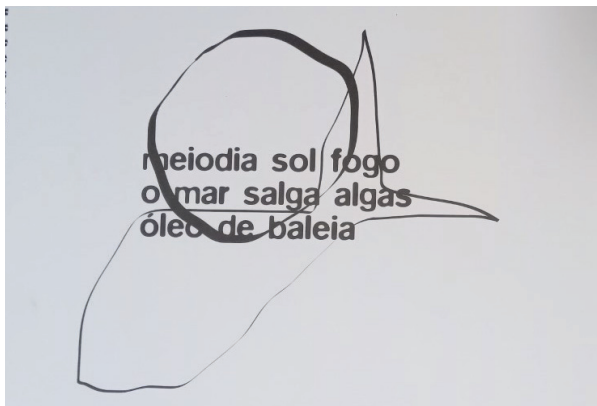
Mais um exemplo de transformar uma palavra em uma imagem são as três páginas iniciais do livro *Escrito sobre jade*, com poesia clássica chinesa reimaginada por Haroldo de Campos, publicado pela Tipografia do Fundo de Ouro Preto, em 1996. O livro é composto em tipos móveis, mas as figurações de Guilherme foram concebidas em um computador. No caso, ele compõe a palavra “POESIA” como um feixe vegetal, talvez bambus se vergando ao vento, algo tão do Oriente. São três “leituras” visuais da mesma palavra, a segunda imagem circunstancia mais ainda o movimento pretendido. Note-se, portanto, que é uma obra que se realiza em cada uma de suas partes, mas, precipuamente, como uma unidade, um conjunto temporal, além de visual.

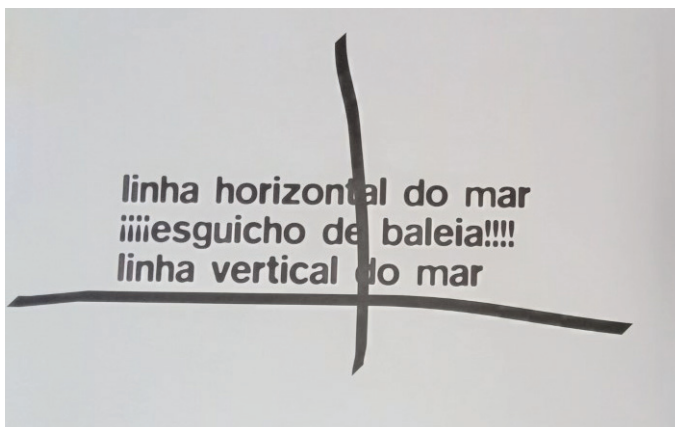
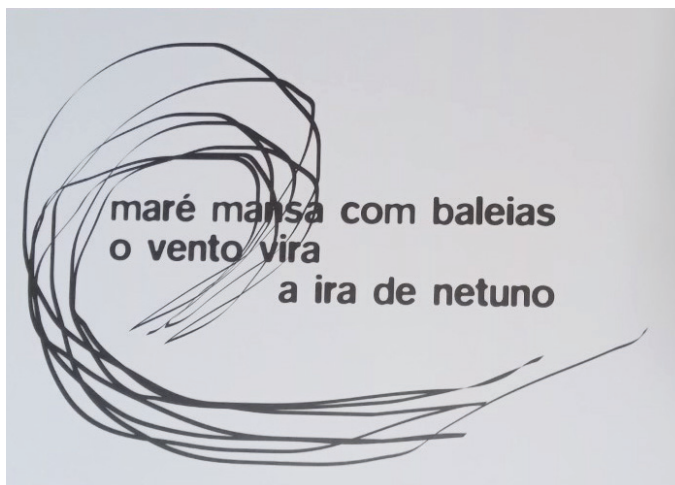






Outra vertente imagética no campo dos poemas é o livro *bahiabaleia*, de 2009, com haikais e desenhos gestuais de Guilherme. Diferentemente dos trabalhos até aqui citados, no livro dialogam claramente duas linguagens: versos e desenhos superpostos. É um convívio bastante harmônico, os desenhos primam pela mesma economia dos haikais, são “orientais” com seus poucos traços negros finos ou largos, em referência à arte do nanquim sobre papel, ou a Hokusai e sua grande onda. Eis algumas páginas:





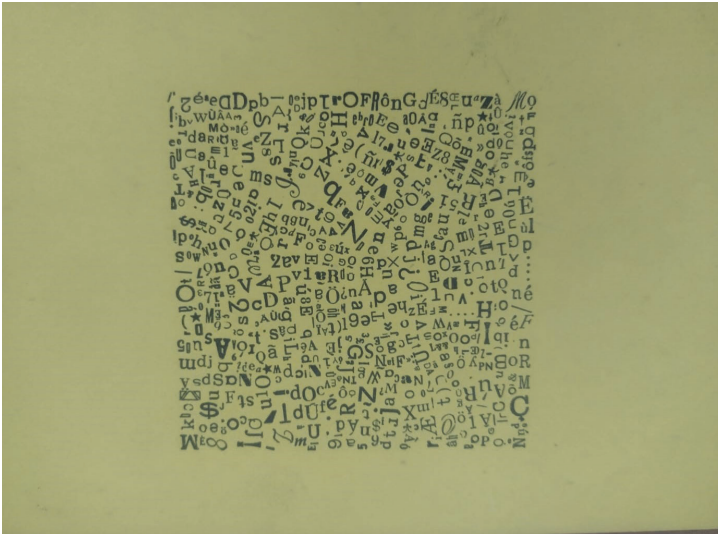
*Bandeiras: territórios imaginários*, publicado em 2008, também opera com texto e imagens, um servindo de pretexto para o outro. Cada bandeira reúne dois países os mais improváveis, numa mistura de culturas a imaginar um mundo totalmente diverso desse que habitamos. O título da bandeira e sua “explicação” tanto é legenda quanto poema em prosa imergindo na geopolítica. Como exemplos, os países Frangola (França+Angola), Mônopal (Mônaco+Nepal), Vaticongo (Vaticano+Congo)... Eduardo de Jesus, em texto incluído no livro, aborda com propriedade a discussão que subjaz aos trabalhos: a desestabilização irônica de nossos conceitos de centro e periferia, a instauração de outros territórios imagináveis.



Até aqui, observamos poemas e criações que ainda operam com palavras, frases, estruturas de linguagem imediatamente reconhecíveis, transformados em imagens ou ao lado delas. É preciso ir além. Um objeto visual muito marcante na produção de Guilherme é “tatibitotem”, criado em 1990. O próprio título, uma palavra-valise, reúne a dificuldade da linguagem (tatibitate é aquele que, ao falar, troca consoantes, que tartamudeia, que gagueja) e sua natureza sagrada (totem como animal, planta ou objeto simbólico de uma cultura; ancestral ou divindade protetora). Em “tatibitotem” não há palavra legível (um tatibitate) e a linguagem e seus sinais são entronizados como objeto (em lugar de bichos ou plantas). Sua verticalidade pode dialogar com formas canônicas da arquitetura antiga: menires, obeliscos, colunatas (e me vem à mente a Coluna de Trajano em Roma), monumentos de celebração e homenagem. Aqui, é a própria linguagem que se reverencia.



Também de 1990 é o “Quadrado de estrelas para Gutenberg”, outro trabalho singular em sua produção. Novamente, estamos diante de um objeto construído com signos linguísticos, mas não legível, no sentido usual do termo. O que temos é um cosmos, uma exuberância de caracteres a sugerirem a possibilidade de todos os enunciados. Simultaneamente, os caracteres perdem sua função comunicativa e passam a integrar um puro mundo de sinais, formas, pulsações, quando o poema visual pode ser lido como uma representação do céu, do universo. Essa imagem foi explorada com variações em outros trabalhos que ele editou, como na capa de *Finismundo: a última viagem*, de Haroldo de Campos.



Creio que são suficientes esses exemplos da poesia escrita e da poesia visual do Guilherme para revermos como linguagem é imagem. Vamos em frente, agora tendo em mira seus projetos gráficos e o quanto eles dialogam com as artes plásticas ou visuais. Começo com a capa de Guilherme para a revista *Transluminura*, de 2013, editada pelo Centro de Referência Haroldo de Campos, da Casa das Rosas.



Há algo de escultural na obra, mas se trata, essencialmente, de um relevo com aparentes tipos móveis compostos em ordem direta, não na ordem contrária ou espelhada com que servem para serem impressos. A mimetização do sentido foi obtida por meio da fotografia da composição, quando ela adquire brilho, corpo, se ilumina e o metal reflete cores variadas. “Transluminoso” é aquilo que é luminoso devido a sua transparência. Em “Transluminura”, mais uma palavra-valise, a luminosidade decorre da relação entre a superfície das letras que se relevam, que saltam do fundo.

Cabe também mais um exemplo de outra publicação periódica, o jornal *Amilcar*, do Museu de Arte da Pampulha (BH), editado e diagramado por Guilherme em 2003. Vou me deter na composição engenhosa do título do jornal.





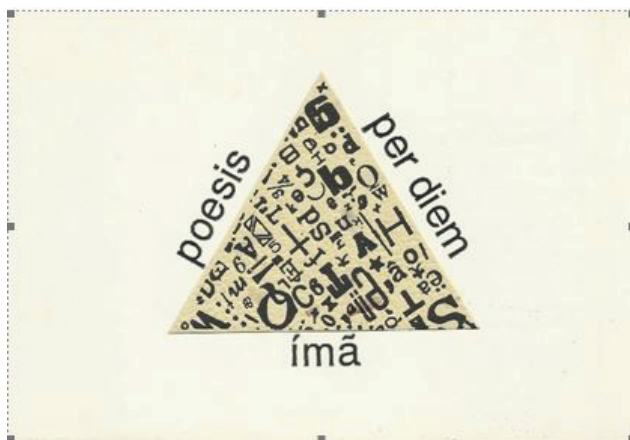
O “A” de Amilcar perfaz-se tal como os trabalhos do próprio Amilcar, seus desenhos e gravuras, ao mesmo tempo que remete ao triângulo tão característico de Minas Gerais e sua bandeira. Esse “A” é também usado na publicação como logo que acompanha a numeração das páginas.

Aliás, muitos anos antes, o “A” já havia se transformado no triângulo de Minas Gerais na logomarca da Tipografia do Fundo de Ouro Preto.

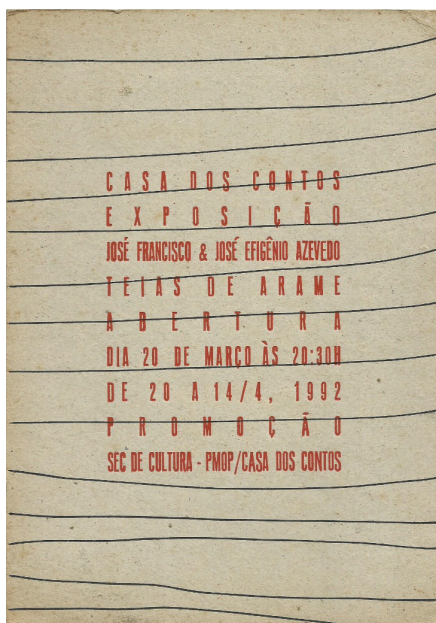


Ainda no campo das publicações periódicas, e já que falamos no triângulo tão mineiro, cabe registrar o cartão-convite feito por Guilherme para o lançamento da revista *Ímã*, número 5, editada por Sandra Medeiros, em Ouro Preto, em 1993. O convite é um luxo com a colagem sobre cartão do triângulo impresso em tintas móveis sobre papel reciclado. O que temos é pura poesia visual a cada dia (“per diem”).





Outro convite que extrapola sua função e se torna objeto plástico é o da exposição *Teias de arame*, de Joé Francisco e José Efigênio Azevedo, realizada em 1992, na Casa dos Contos, em Ouro Preto. Há uma rede de fios que se superpõe ao texto impresso em tipos móveis sobre papelão, uma “leitura” imagética do tema expositivo.



Ainda no campo gráfico, merece menção especial a invenção de alfabetos, de tipologias, algo que é muito nobre na arte tipográfica. Guilherme desenvolveu famílias de caracteres a partir de um procedimento ímpar e que ele próprio esclareceu, ao falar das 10 paródias “cine-tipográficas” que ele criou, combinações poéticas de títulos de filmes com fontes digitais. Elas foram apresentadas na sua mostra “QUALquerPOESIA”, concebida como um “livro-instalação”, em 2007, na galeria Genesco Murta, Palácio das Artes (BH). Há aqui diversas ideias novas, entre elas, a exposição como livro-instalação e o alargamento do espaço expositivo ao incluir abecedários entre seus objetos. Sobre as famílias tipográficas, damos a voz ao poeta: “Pinço do computador a fonte Futura, faço uma interferência nela, ou seja, destruo essa fonte Futura e crio um alfabeto chamado ‘O Exterminador da Futura’. Essa seção também inclui o alfabeto ‘Al Capone’, que é feito com uma fonte chamada Chicago, que é metralhada por mim, fica toda furada”.



Em “O Exterminador da Futura”, a operação é de arruinar, fazer quase desaparecerem os caracteres, numa metáfora amarga de um futuro sem futuro.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Em “Al Capone”, as letras, crivadas de balas, igualmente arruinadas, seriam o desejável destino de todos os fora da lei, essa utopia da justiça.

Também criou alfabetos sem natureza paródica, como “Bomboletras”, numa referência ao bambolê de nossa infância. A tipografia é minimalista e oriental: pela economia de meios, o círculo e retas, pela incompletude das composições, com o olho a preenchê-las na leitura. Tudo gira como um bambolê. Há comichidade e alegria nessa tipografia.



Nos três alfabetos aqui apresentados podem-se perceber pontos em comum: redução, eliminação, limpeza dos excessos, algo de “minimalismo”, “provando” que menos informação muitas vezes é mais.

É preciso ainda incluir nesse rol de desenho, de caligrafia de letras, a imagem de identificação que Guilherme usa no Instagram. Uma letra “G” realizada com quatro largos traços, ao mesmo tempo perto e longe de Amilcar, com sua forma aberta, perto e longe da caligrafia oriental, com sua tridimensionalidade.



Por fim, vamos ver algumas obras que são mais específicas do campo plástico, em boa parte como decorrência do lugar em que se realizam, o espaço expositivo de museus e galerias, e não por necessariamente prescindirem dos elementos da linguagem escrita, como os alfabetos reproduzidos em grande escala que ele expôs, já comentados. Começo com seu trabalho que considero o mais importante nesse campo: *Quadriláxia*, de 1991, uma instalação com lona, papel e minério de ferro, medindo 450 x 350 cm, primeiro montada no mirante da Casa dos Contos (Ouro Preto), depois exposta no Palácio das Artes (BH), na mostra coletiva “Ícones da utopia”, realizada em 1992. Posteriormente, foi apresentada no Rio e em São Paulo. Parte dos papéis contém impressões de aglomerados de letras e símbolos gráficos.

A obra já recebeu algumas leituras, inclusive do próprio autor ao comentar os “meteoros-metáforas” que as pedras de minério de ferro (o “chão” do quadrilátero ferrífero, a que o título alude em parte), matéria bruta da arte tipográfica, encarnam, a dinâmica variada de silêncio e ruído, o contraste técnico entre composição tipográfica e ampliações com xerox, até estourar os tipos ou reduzi-los ao quase desaparecimento, numa dupla estratégia de ilegibilidade, o diálogo com o tema da pedra na poesia brasileira, a tensão e dinâmica de claros e escuros, de lona escura sob papéis brancos com impressões em preto sob pedras escuras.



No catálogo feito para mostra do poema-instalação no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro, em 1992, o texto de Angelo Oswaldo elenca outros traços relevantes: as diversas relações que podemos estabelecer entre as formulações de Mallarmé em torno da página em branco, do acaso, da linguagem como constelação e a galáxia de letras de Guilherme, uma homenagem a Gutenberg, o inventor dos tipos móveis.

Sendo um trabalho que permite diversas interpretações, as pedras prenunciam possibilidades de novas fundições, mais letras e textos, num ciclo de renovação que vai da matéria bruta à criação e daí à decomposição, de significados e mesmo dos materiais de que a instalação é feita.

Posteriormente, “Quadriláxia” se desdobrou em outras instalações. Na coletiva “A Gravura da Linguagem”, realizada no Paço Imperial (RJ) em 1998, que buscou tratar do modo como a composição tipográfica interfere na imagem impressa, ele apresentará uma série de oito objetos tipográficos que intitulou “Quadriláxia”. Àquela altura, é esclarecedor seu depoimento sobre o que busca: “Quando imprimo entro na linguagem da gravura”. Bem depois, em 2007, fará três instalações: *Quadriláxia*, *Sísifo* e *Quarto dos Quatro Contos Menores*, apresentadas na mostra “QUALquerPOESIA”.



*Sísifo*, na reprodução acima, que pode remeter à *land art*, é reduzido a seu suplício, carregar eternamente uma pedra. Ou melhor, tem seu suplício amplificado, multiplicado, não uma pedra, mas uma enorme quantidade de pedras, quando seu trabalho se torna muito mais extenuante e sem sentido. Se o ponto de partida é semelhante a, por exemplo, os enormes círculos de pedras, as muitas “mandalas” de Marcos Coelho Benjamin, o procedimento é radicalmente distinto. Em Benjamin, há um desejo de organização, uma racionalidade no posicionamento das pedras, uma vontade de ordenar as coisas do mundo. Em Guilherme, as pedras são um amontoado caótico, uma desordem, a desnudar o que há de irracional no sofrimento humano. E novamente podemos notar como o trabalho de Guilherme prima pela condensação, pela redução de elementos a um só capaz de imantar o sentido almejado e, simultaneamente, criar outros modos de compreender seu ponto de partida. O mito de Sísifo aparece tensamente renovado, adquire novas implicações. E é perceptível que as instalações se relacionam, há pontos de contato entre *Sísifo* e *Quadriláxia*.

Já em 2014, no evento “Poesia, Tipografia e Artes Gráficas”, uma homenagem ao poeta e tipógrafo Guilherme, organizada por Mário Alex Rosa no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet), em Belo Horizonte, *Quadriláxia* é apresentada ocupando toda uma parede e se estendendo ao chão. Não uma lona com papéis e pedras, mas um papel gigantesco composto com milhares de tipos impressos e ampliados. Vê-se assim que a ideia

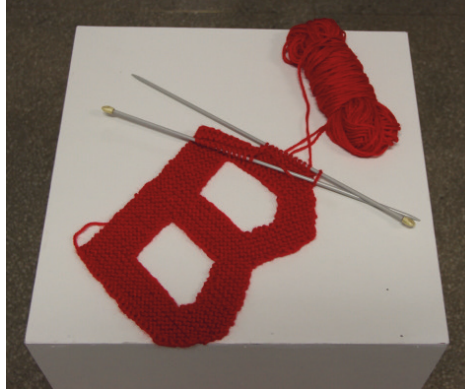


de “Quadriláxia” persiste por décadas em seu trabalho como uma obra em progresso, multiplicando-se, desdobrando-se.

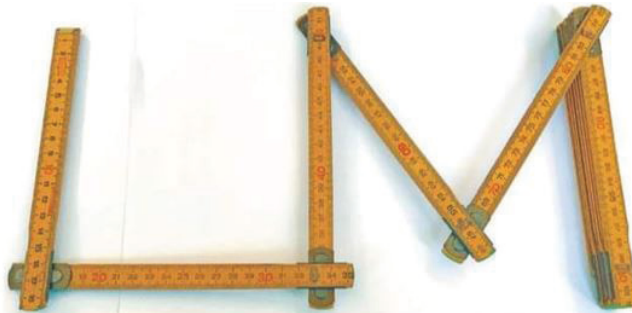


Guilherme também realizou alguns poemas-objeto, outra área eventualmente de fronteira entre linguagem e artes visuais. Caso de *B. de Brossa*, em homenagem a Joan Brossa, um dos mais destacados inventores de poemas-objeto

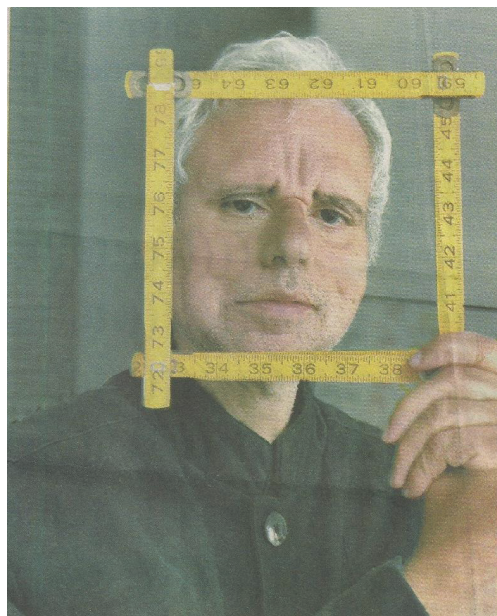
no século XX. Guilherme também traduziu poemas de Brossa que lançou ao ar em uma de suas chuvas de poesia em Ouro Preto. *B. de Brossa* é tátil, afetivo, é o tecido maleável que nos abriga, o poema como artesanato, objeto das mãos, sempre a ser construído, tendo seu inacabamento como salvaguarda contra pressões da obra concluída.



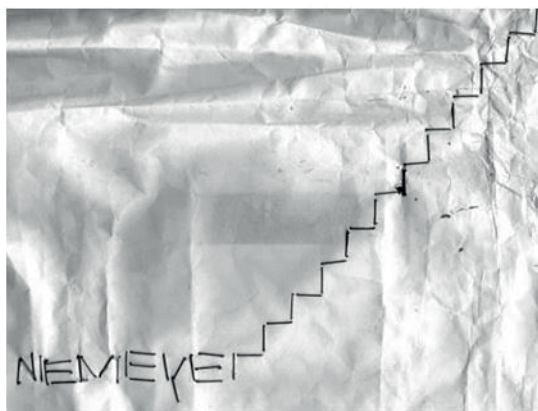
Outro poema-objeto intrigante, de 2016, foi feito com uma escala métrica de madeira, típica da atividade de marcenaria. Como os *Bichos*, de Lygia Clark, ele pede para ser tocado, manipulado, é tátil, lúdico, uma “obra aberta”, suas possibilidades de composição são virtualmente infinitas. Uma peça, portanto, sem forma porque se propõe como montagem, exercício, interação. A ferramenta ou instrumento é assim destituído de sua função, realizar medições, para se transformar em um repositório móvel de figuras, imagens, letras. A arte também pode ser um brinquedo. As duas imagens seguintes ilustram o que estou formulando.





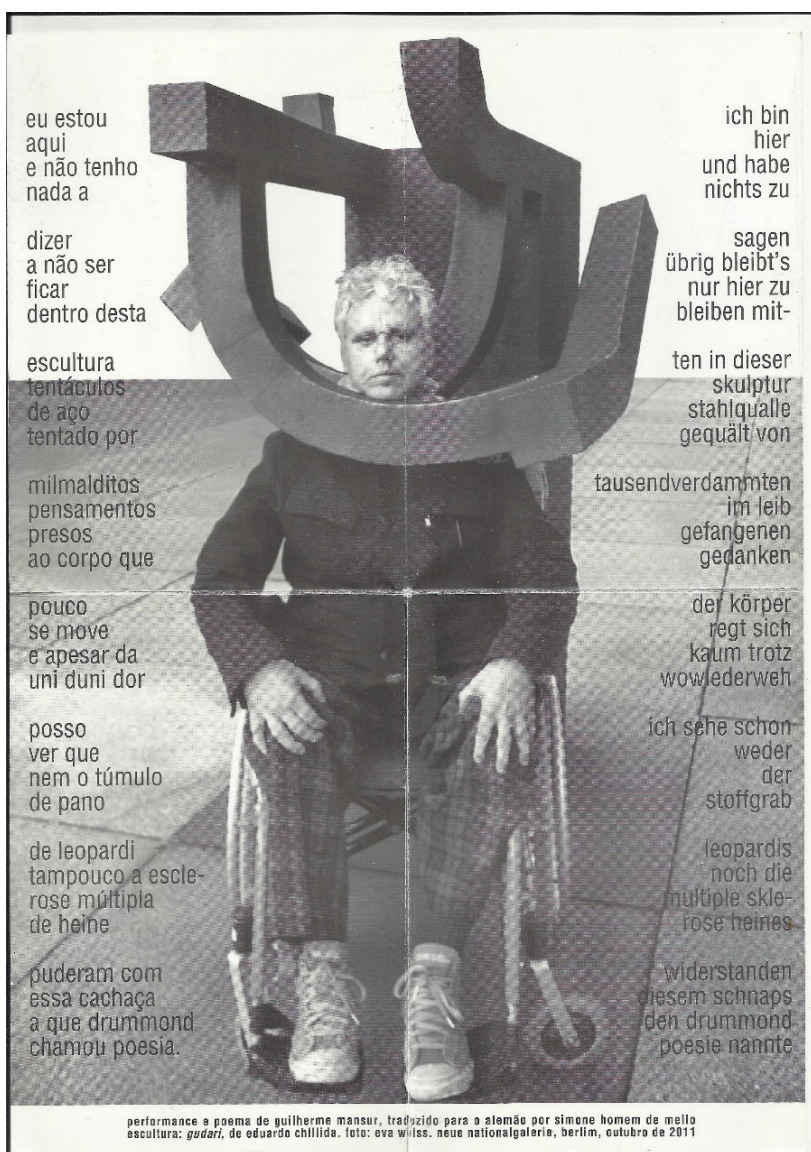


Outro poema-objeto, da série “Tipogrampo”, é *Niemeyer*, de 2012, e se constitui de grampos sobre papel. É uma “costura”, um “bordado” com pequenas peças de metal, material de construção. Feito em homenagem ao arquiteto quando de seu falecimento, a letra final do nome, “r”, transforma-se numa escada ascendente, aludindo, ao mesmo tempo, a um elemento arquitetônico, às obras que Niemeyer desenhou e à sua ascensão em direção ao céu.



Concluo com o que me parece seu trabalho mais radical. Ele foi apresentado na Neue Nationalgalerie, um museu de arte moderna em Berlim, em 2011. A imagem “LaRoda” (poema visual de Brossa que Guilherme pegou emprestado para uma série de performances que pretendia realizar, segundo me esclareceu), uma inacreditável roda, antecipa a singular condição do poeta, a cada dia mais impossibilitado de se mover, preso numa cadeira de rodas, tendo seus movimentos ainda tolhidos por uma segunda vez, mas também protegidos, pela “escultura/ tentáculos de aço”, como se lê no poema de sua autoria. O título da escultura é *Gudari Krieger*, do artista Eduardo Chillida, e ela pertence ao museu. Numa mistura de basco e alemão, pode significar “soldado guerreiro”. O poema que acompanha a “instalação”, agudo na autoexposição da condição e da dor do poeta, é uma celebração da poesia exatamente como remédio a todo e qualquer sofrimento. Guilherme propõe seu próprio corpo no trabalho, numa mescla de performance quase “imóvel” e “muda”, *happening* e apropriação (da obra de Chillida), para travar o bom combate da arte.





As experiências táteis, a dimensão temporal da linguagem e das imagens, o uso de materiais “impensáveis” para a composição das obras, as letras e palavras como figurações, a pesquisa crítica de novas tipologias, a linguagem escrita como

presença principal no espaço expositivo em diversos trabalhos de seu percurso, a condensação, o desgaste, o apagamento, o minimalismo de suas criações, o corpo quase mudo, quase paralisado como paradoxal performance, esses são alguns elementos que tornam ímpar o trabalho de Guilherme Mansur no campo da poesia e das artes plásticas<sup>2</sup>.

#### REFERÊNCIAS

- CAMPOS, Haroldo de. *Sobre Finismundo: a última viagem*. Ouro Preto: Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1990.
- CAMPOS, Haroldo de. *Escritos sobre Jade*. Ouro Preto: Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1996.
- MANSUR, Guilherme. *Bichos tipográficos*. Belo Horizonte: Dubolsinho, 2007.
- MANSUR, Guilherme. *Bandeiras: territórios imaginários*. Belo Horizonte: Edição do Artista, 2008.
- MANSUR, Guilherme. *Bahiabaleia*. Belo Horizonte: Edição do Artista, 2009.

<sup>2</sup> Por fim, quero agradecer a Júlio Castañon Guimarães pela informação sobre a revista *Transluminura*, e a Mário Alex Rosa por sua ampla participação neste texto. Ele forneceu imagens, ideias, referências e orientações que foram fundamentais para sua escrita. Sobre tudo, meus agradecimentos a Guilherme Mansur pelos esclarecimentos de determinados pontos e pelo envio de imagens aqui reproduzidas.



PARANGOLÉS



## O nu e o vestido (a moda na tropicália)

Victor da Rosa

### I.

Em entrevista concedida a Augusto de Campos, em abril de 1968, Caetano Veloso define o tropicalismo como “uma moda” (Campos, 2015)<sup>1</sup>. Além de “movimento musical” e “comportamento vital”, o tropicalismo seria, para Caetano, “mais ainda” uma moda, além de “um neoantropofagismo”, como diz logo depois ao fim da resposta, embora não chegue a explicar muita coisa. Estou certo de que interrogar os sentidos de tal definição, como se fosse possível dar sequência a um diálogo com o cantor décadas mais tarde, abre uma nova possibilidade de análise para entender o que foi a tropicália – na agenda crítico-estética de 1968 e depois – assim como a relação complexa e altamente profícua que uma série de artistas do movimento estabeleceram com a moda. A noção de moda para a tropicália, mal compreendida pela inteligência da época e por grande parte da crítica cultural depois, parece se apresentar em duas frentes principais de análise: (1) na maneira como os artistas, a partir de certo momento, passam a conferir importância decisiva para os trajes, que se tornam elementos estéticos a se confundir com o próprio nascimento do tropicalismo; e (2) também como o movimento, em linhas gerais, propõe uma nova relação entre a arte e outros regimes de temporalidade, com diferentes consequências poéticas nas performances e nas composições do grupo.

À primeira vista, ao definir o tropicalismo como uma moda, Caetano parece fazer um tipo de provocação que incorpora uma expressão trivial, controversa ou mesmo pejorativa como a característica mais notável do movimento que ele ajudava a conceber. Afinal, a partir de 1968, a ideia de moda passa a ser mobilizada com certa frequência para se referir aos tropicalistas, seja por defensores ou detratores do grupo, muitas vezes tendo como pressuposto o seu uso mais corriqueiro: a moda como artigo de consumo, manifestação de algo passageiro – que logo será esquecido e, portanto, de pouco valor artístico. Em reportagem

<sup>1</sup> A entrevista foi realizada no mês de abril de 1968, segundo uma nota presente no volume.



publicada na revista *O Cruzeiro* também em abril daquele ano, por exemplo, um sociólogo definia o tropicalismo da mesma forma que Caetano, mas em tom totalmente oposto: “uma espécie de moda, craniada [sic] por um grupo de baianos originalmente radicados no privilegiado bairro de Ipanema e lançada (por que motivos?) por alguns poderosos canais de *mass media*, sobretudo em São Paulo” (Neves, 2008, p. 121). Torquato Neto, dois meses antes, anotava em seu diário que “os líderes do tropicalismo anunciam o movimento como *super-pra-frente*”, “uma brincadeira total”, e desconversava: “A moda não deve pegar (nem parece estar sendo lançada para isso)” – uma contradição em termos, já que toda moda é lançada para pegar, ainda que de modo efêmero (Neto, 2008, p. 95). E o próprio Hélio Oiticica, em um conhecido artigo publicado no mesmo período, mais de uma vez afirmava – crítica e pejorativamente – que não apenas a tropicália “virou moda” (“moda atual de esnobes e intelectuais”) assim como também a cultura marginal e a própria antropofagia de Oswald de Andrade teriam decaído ao gosto burguês (Oiticica, 2008, p. 98-100). Escreveu o artista:

E agora o que se vê? Burgueses, subintelectuais, cretinos de toda espécie a pregar tropicalismo, “Tropicália” (virou moda) – enfim, a transformar em consumo algo que não sabem direito o que é. Ao menos uma coisa é certa: os que faziam *stars and stripes* já estão fazendo suas araras, suas bananeiras etc., ou estão interessados em favela, escolas de samba, marginais anti-heróis (Cara de Cavalo virou moda) etc. Muito bom, mas não esqueçam de que há elementos aí que não poderão ser consumidos por esta voracidade burguesa [...] (Oiticica, 2008, p. 102).

No texto de Oiticica, a associação entre moda e consumo se apresenta como se fosse natural, reproduzindo um clichê bastante difundido não só à época. Tal posição crítica, ao denunciar o vínculo que se formava entre arte e consumo, partia do pressuposto de que era preciso rejeitar a interferência de qualquer elemento comercial ou tendencioso, logo visto como promíscuo ou oportunista. O artista procura então se resguardar daquilo que a tropicália havia se tornado – ou viria a se tornar, ou estava se tornando – segundo a própria definição dada por Caetano: “uma moda”. Se Hélio, em sua trajetória artística, invocou a antropofagia e recorreu à noção de tropicália para compreender a arte brasileira no contexto das vanguardas do período, como fica claro ao longo desse mesmo texto, ele fez isso – conforme sublinha – “antes de virar moda”. O desassossego do artista não era em vão, embora àquela altura já não parecesse mais dar

conta da complexidade do fenômeno – o que a provocação de Caetano reabre, muito embora, como quase toda boa provocação, também não esclareça. Afinal, nem mesmo a rejeição ao consumo foi ponto pacífico entre tropicalistas naquele momento. Gilberto Gil, em famoso debate na Universidade de São Paulo em junho daquele mesmo ano, sob fortes vaias dos estudantes, chegou a dizer sem meias palavras: “Nós estamos aqui para vender. Não fomos nós que fizemos de nossa música mercadoria. Mas ela só penetra quando vendida” (Debate na..., 2008, p. 130).

O debate é pantanoso, sobretudo no caso de Oiticica que, em “Brasil Diarréia” – quatro ou cinco anos mais tarde, distante então das primeiras tentativas de definição do tropicalismo – reformulou a questão de modo inovador, provavelmente mais afim à provocação de Caetano: o artista diz que seria preciso – eis uma tarefa da arte – “*consumir o consumo*”<sup>2</sup>. Por outro lado, se relembro algumas das ocorrências dessa celeuma a respeito da “moda tropicalista” ao longo de 1968, é mais para chamar a atenção, já de saída, a que tipo de mal-entendido Caetano fazia referência em sua resposta a Augusto. Ao definir o tropicalismo como uma moda, mais do que meramente identificar o movimento a uma fórmula comercial (sem com isso ignorar as contradições oferecidas pelas estruturas de comunicação de massa como parte do projeto), Caetano parecia afirmar – como disse logo depois em célebre discurso – que a solução consistia em “entrar em todas as estruturas e sair de todas”, afinal essa também é a dinâmica da moda no tempo (Velooso, 2008, p. 168-169). Em suma, o tropicalismo seria uma moda porque, antes de mais nada, o uso que Caetano faz de tal conceito é puramente tático: o artista compreende que o costume (ou o “comportamento vital”, como diz Augusto na pergunta que faz ao cantor) é um palco privilegiado de atuação política – e costumes, como se sabe, nada mais são do que trajes, modas, fantasias de carnaval.

Em *Sobre o novo*, o crítico Boris Groys dedica um belo capítulo à moda, no qual argumenta que o valor de novidade, ao se contrapor ao fardo do passado histórico, usualmente se apresenta por meio da moda como um modelo ou estilo a ser seguido. A moda testemunha e dá provas, mais do que qualquer outro fenômeno, que o tempo histórico é imprevisível, cabível de mudanças bruscas, trocas inusuais no sistema de valores, daí seu aspecto não apenas antitotalitário, como também antiutópico. A moda seria reveladora de uma verdade histórica

<sup>2</sup> “Por acaso fugir ao consumo é ter uma posição objetiva? Claro que não. É alienar-se, ou melhor, procurar uma solução ideal, *extra* – mais certo é, sem dúvida, *consumir o consumo* como parte dessa linguagem” (Oiticica, 2015, p. 75).

na medida em que o dever do pensamento não consiste mais em captar valores universais escondidos por detrás de um passado que não muda ou por meio de uma suposta lei universal capaz de determinar o futuro em sua integralidade. Pelo contrário, a função da moda seria a de violar as igualdades aparentes do tempo, justamente ao destacar diferenças parciais – embora provisórias – que logo são reconhecidas como mais valiosas em relação às outras, ou seja, mais essenciais. Groys argumenta ainda que, ao contrário do senso comum, que condena a moda como uma mera busca inconsistente da novidade, aquilo que se torna moda – uma roupa ou um movimento cultural – tem mais chance de ser preservado na memória histórica. Isso porque o novo da moda revaloriza todo e qualquer valor que se pressupõe familiar dentro de certo conjunto de normas intrínsecas à cultura. O que nos leva a pensar que o tropicalismo não é bem uma identidade, nem uma utopia, muito menos um programa, mas sobretudo – sendo uma moda – se define como uma intervenção nos modos de atribuir valor à arte brasileira. Intervenção drástica à sua maneira, pois a moda é o nome que poderia ser dado a uma historicidade radical. O novo – argumenta Groys – não seria meramente uma diferença, mas sobretudo um novo valor no conjunto de valores da cultura. Eis uma forma de entender a tropicália como moda (Groys, 2014).

## 2.

No caso das vestimentas, elas também logo são notadas e discutidas como um elemento novo da estética do grupo tropicalista. Em outra entrevista de Caetano, publicada no *Jornal do Brasil* já durante as polêmicas em torno do festival de 1968, ao ser questionado sobre suas “roupas diferentes”, o músico declarou que existia “em todo mundo um compromisso com a roupa”; observou também que as roupas são como um sistema de códigos, uma linguagem; e ainda defendeu que “cada um dá seu toque pessoal na roupa” (Soutello, 2008, p. 175). Glauber Rocha, em agosto do mesmo ano, ao confessar em longo relato que não comprava discos e nem assistia televisão, disse saber dos tropicalistas, no entanto, por meio do seu “novo estilo”, que se expressava sobretudo em suas roupas: “Mas soube em tempo de Caetano vestindo camisolões floridos. Gilberto Gil deixou crescer bigodes, cavanhaque e costeleta, também meteu um camisolão alegre” (Rocha, 2008, p. 175). Em outra reportagem, Sérgio Dias, guitarrista dos Mutantes, ao lembrar da vaia que o grupo recebeu em sua primeira participação em festivais, em 1967, chamou a atenção para o estranhamento causado não só pelas guitarras

elétricas, mas também pela indumentária: “Quando nós pisamos no palco, com roupas coloridas e guitarras – relembra Sérgio – foi aquela vaia” (Soares, 2008, p. 223).

Já no texto que ficou conhecido como uma espécie de batismo do movimento, “A cruzada tropicalista”, publicado no jornal *Última Hora* em fevereiro de 1968, o jornalista Nelson Motta, em tom de colunismo social, imaginava uma moda própria do tropicalismo ao sugerir uma festa de lançamento no “Copacabana Palace” onde todos deveriam vestir terno de linho branco, com “as lapelas o mais largas possível”, camisa de nylon “com abotoaduras de grandes pedras”, e “calças panssexuais” – como as de Renato Borghi em *O rei da vela* (Motta, 2008, p. 50-51). Para a praia, prosseguia ele, “a moda seria calção de nylon, assim como a camisa de linho branco que teria suas mangas também dobradinhas com esmero”, e bonés – “muitos bonés na praia do Posto 4”. As cores do tropicalismo – sugeriu ainda – seriam turquesa, laranja e verde-amarelo. E assim por diante. Embora o jornalista descrevesse um tipo de indumentária quase em tudo oposta às roupas de plástico de Caetano ou ao vestido de noiva de Rita Lee, que marcariam a imagem do grupo poucos meses depois, ele parecia captar, de maneira meio descalibrada, a própria vocação do movimento de lançar modas, bem como o lugar cada vez mais central que as roupas passariam a ter na imaginação tropicalista. O próprio Caetano, em *Verdade tropical*, ao descrever os desfiles da Rhodia daquele mesmo ano, chegou a ironizar o clichê dos ternos brancos, que eram classificados como “tropicalistas” – as aspás são dele – embora fossem “horriavelmente estilizados” (Veloso, 1997, p. 204)<sup>3</sup>. Seja como for, a moda tropicalista ainda estava por se fazer.

Também nesse sentido, o Festival Internacional da Canção de 1968 seria uma espécie de divisor de águas para o grupo. Na ocasião, a radicalização das ideias do movimento se expressou não apenas nas canções então apresentadas, mas também nas performances mais provocativas, aí incluídas as roupas. Tal foi o arranjo que gerou algum debate e grande escândalo. Afinal, sendo o tropicalismo uma moda, como queria Caetano, seria preciso que tal definição se expressasse não só nas canções ou em posições controversas sobre arte, consumo

<sup>3</sup> A Rhodia era uma fabricante de tecidos que contratou os cantores tropicalistas para uma série de shows nacionais e internacionais, o Momento 68, que incluía também espetáculos de dança e desfiles de moda, com o intuito de promover seus produtos. Em seu livro, Caetano lembra do episódio com certo constrangimento, pela “assintonia atroz com nosso estilo e tudo que nos interessava”, e justifica que a empresa havia acenado com o patrocínio de um programa tropicalista na TV. O contrato foi rompido antes que chegasse ao fim. “Fiquei aliviado e rindo pelos cantos”, escreveu o cantor em seu livro (Veloso, 1997, p. 204-205).

ou qualquer outro tema ligado ao comportamento, mas também por meio da indumentária. Essa foi uma descoberta feita, de diferentes maneiras, pelos integrantes do movimento ao longo daqueles anos, mas aprofundada nos meses que antecederam o festival de setembro de 1968: a roupa é uma linguagem própria que carrega e expressa informações político-estéticas de forma extremamente potente e, sobretudo, com rara agilidade. Como o depoimento de Sérgio Dias sugere, as vaías dirigidas aos artistas no instante mesmo em que entravam no palco, antes de tocarem os primeiros acordes ou cantarem os primeiros versos de suas canções, pareciam evidenciar a influência cada vez maior do visual, sobretudo das roupas, como um meio próprio de choque estético e intervenção no ambiente. O jornalista Carlos Calado, mais de uma vez, descreve essa mesma cena em sua biografia dos Mutantes. Aconteceu no festival de 1967, quando o grupo acompanhou Gilberto Gil em “Domingo no parque”, e voltaria a acontecer um ano depois:

Ao serem chamados ao palco, para interpretarem “Caminhante noturno”, os Mutantes já foram recebidos com uma vaia poderosa. Cada vez mais abusados, Arnaldo e Serginho surgiram com enormes becas de festa de formatura; Rita com um inacreditável vestido de noiva. E tome mais vaia (Calado, 2012, p. 133).

Portanto, não se tratava apenas de uma reação contrariada às guitarras e às canções que transgrediam certas normas do que se entendia como música popular brasileira, mas também de um preconceito de moda. Afinal, a roupa é sempre o que vem primeiro, pois é o que está mais próximo ao corpo. E cenas como esta, ao descrever vestidos de noiva inacreditáveis e outras peças equivocadas para certas ocasiões, são convincentes da influência que as roupas passaram a ter para o tipo de discussão e provocação que o movimento tropicalista pretendia iniciar, sobretudo no contexto dos festivais. No caso dos Mutantes, a composição da indumentária foi um tópico não apenas precoce quanto também constante. Tratava-se de um guarda-roupa altamente diversificado, que incluía minissaías, capas medievais, peças de plástico, batas, vestidos de princesa, roupas emprestadas do Chacrinha, fantasias de elfo, de urso, de personagens do *Dom Quixote* e de filmes de ficção científica, além de chapéus variados e outros adereços exóticos (chapéus caipiras, cartolas, bonés de couro, coroas, máscaras, penachos, laços e fitas). Conjugados, rendiam ainda combinações esdrúxulas: cores incompatíveis, gravata com tênis, blazer com boné, estilo hippie com ornamentos indígenas.

Vestir-se, para os Mutantes, era compor montagens aberrantes, ao se apropriar de fantasias mais ou menos aleatórias e aproximar mundos inconciliáveis. O próprio nome do grupo, que também remete ao imaginário da ficção científica, se confunde com essa atração pelas mudanças repentinas, que se traduzem pelas trocas ágeis de roupa e de estilo.

As escolhas de indumentária do grupo eram dotadas ainda de uma auto-consciência inédita, que sugeriam uma lógica própria de intervenção nos espaços – por exemplo ao fazer referências irônicas ao ambiente onde estavam inseridas, seja aos festivais ou a programas televisivos, como se cada exibição fosse também uma espécie de instalação no palco, um *happening*. Há pelo menos duas performances que podem ser lembradas como exemplares dessa “moda mutante”, ambas ocorridas no festival da Record no final de 1968. A primeira ocorreu na apresentação de “2001”, primeira parceria com Tom Zé, quando os três músicos subiram ao palco vestidos inteiramente de branco e cobertos com capas plásticas transparentes, reproduzindo à sua maneira o clima futurista da canção – mas contra a recomendação da equipe de produção, que insistia com os artistas para que evitassem certas cores de roupa por conta dos problemas da transmissão em preto e branco. Conforme relato do biógrafo do grupo, Carlos Calado, os Mutantes entraram em cena “parecendo fantasmas, não só inteiramente vestidos de branco, mas também com os cabelos e rostos cobertos de pó de arroz branco” (Calado, 2012, p. 151). Era uma piada com a transmissão da Record, como afirma Calado, mas também uma composição com o tema da canção. Compostos pela “cor do sol” – como diz a letra – mas também pela matéria maleável do plástico, os três Mutantes encarnavam, com suas roupas sintéticas, o imaginário da música ao mesmo tempo em que transformavam o palco da Record em rota espacial.

No mesmo festival, poucos dias depois, ao interpretar “Dom Quixote”, eles fizeram o oposto: se apresentaram trajados de smoking, mas com máscaras de borracha deformadas cobrindo todo o rosto, que davam aos três uma aparência meio burlesca. O smoking não era só uma roupa vista como careta, era – eis o mais importante – o traje convencional dos festivais, espécie de etiqueta que a grande maioria dos intérpretes seguia à risca desde as primeiras edições desses eventos. Calado resumiu a performance como uma “avacalhação em *black-tie*”, chamando a atenção para o seu procedimento parodístico, que recorria a determinada convenção para criticá-la em tom de deboche, deformando (literalmente, nesse caso) o modelo original (Calado, 2012, p. 130). Zuza Homem de Mello, autor do livro mais amplo sobre a era dos festivais, classificou a mesma

interpretação como “pura gozação”, sublinhando o arranjo de Rogério Duprat que deu à música uma aura de “retumbante marcha de filme épico” – e lembrando ainda que, quase no fim, a canção “Disparada” é citada no arranjo de Duprat, seguida de uma estrondosa gargalhada de Sérgio Dias e Arnaldo Baptista (Mello, 2010, p. 322). Ou seja, o deboche da letra de “Dom Quixote” (“Quixote chupando chiclete”) é acompanhado pelo arranjo também parodístico que rebaixa uma das canções mais célebres da história dos festivais, e que se faz notar, antes de tudo, na indumentária dos três mutantes, estabelecendo um sistema poético que mobiliza simultaneamente roupa, letra e música.

A célebre roupa que Caetano usou no mesmo festival, poucas semanas antes, faz parte dessa espécie de coleção em série. Concebida por Regina Boni especialmente para a performance de “É proibido proibir”, e não apropriada de outros guarda-roupas, como era mais comum inclusive no caso dos Mutantes, a indumentária do cantor já deu o que falar antes mesmo de iniciar o festival, conforme o relato de Zuza Homem de Mello: “Havia gente até no chão, ansioso para ver a comentada roupa de plástico de Caetano” (Mello, 2010, p. 274). A questão não era só o plástico, afinal o look completo incluía, além da camisa de plástico verde, também um colete prateado, colares de fios elétricos e correntes metálicas com dentes de animais pendurados, de acordo com a descrição de Zuza, que definiu o conjunto como “a própria anti-beleza” (Mello, 2010, p. 272). Em *Verdade tropical*, Caetano lembra ainda que a calça preta também era feita de plástico, e os fios elétricos continham tomadas nas pontas, dando ao visual “um toque protopunk que fazia parecerem bem-comportadas nossas então já usuais (mas ainda escandalosas) ‘camisolas’ africanas de estamparias vivas, e até mesmo os trajes de ficção científica que os Mutantes usavam ali mesmo ao meu lado no palco” (Veloso, 1997, p. 299). Há outros aspectos importantes da roupa que não são mencionados – nem por Caetano, nem pela crônica da época – como o cinto (provavelmente de metal) que parece remeter a um visual cangaceiro, conferindo ao estilo do cantor uma informação nova, como se fosse uma armadura de guerra ou guerrilha; e a gargantilha e pulseiras étnicas, meio indígenas, meio africanas, que tornam mais feminino o conjunto. High-tech de um lado, primitivista de outro. Antropofágico.

Quando Caetano confessou, em suas memórias, “o medo de ter ido longe demais” com o *happening* de 1968, apesar de não ter feito referência direta à roupa que vestia, ela também parecia tocar nas “estruturas profundas da vida brasileira” (Veloso, 1997, p. 303). O cantor reconheceu que seu look fazia todo o resto parecer bem-comportado, mesmo o que não era. A mixórdia de

elementos, estilos e temporalidades tão variadas e, no entanto, carregadas misteriosamente por um único corpo franzino e ainda um pouco tímido, não só antecipava a confusão generalizada do evento como fazia dessa mesma confusão uma moda. Se o tropicalismo se imortalizava então como um movimento meio precário – assim como a roupa de Caetano ameaçava despencar a qualquer momento – isso acontecia mediante um desfile de modas monstruoso no qual a vestimenta do cantor passou a ser o tema e a forma da mensagem. Seu discurso no palco, como se sabe, eram arremedos de frases, a música mal se cantava e pouco se ouvia a sua voz no meio de tanta vaia e desalinho, enquanto a roupa, por outro lado, não apenas era vista como comentada, fotografada e reproduzida. Entrar em todas as estruturas e sair de todas, como diz o cantor em seu discurso, passa a ser uma variação inflamada do que ele havia dito poucos meses antes em sua resposta a Augusto de Campos: “Acho bacana tomar isso que a gente está querendo fazer como tropicalismo. Topar esse nome e andar um pouco com ele” (Campos, 2015, p. 207) – como se faz com as roupas, os adereços e as maquiagens. Esse é o verdadeiro escândalo do evento, como Walter Benjamin explica neste trecho de suas *Passagens* a respeito de uma política do tempo na modernidade: “Nenhum tipo de imortalização é tão perturbador quanto o do efêmero e das formas da moda que nos reservam os museus de cera” (Benjamin, 2007, p. 107). Museus de plásticos, no caso da tropicália. São nesses termos que talvez seja possível não só compreender a concepção singular do tropicalismo dada por Caetano, mas também levar a sério, meio a reboque e a contragosto, o tipo de crítica segundo a qual o tropicalismo não passaria de uma moda.

O look de Caetano se construiu como um trabalho coletivo, a exemplo de quase tudo na tropicália. Se foi concebido por Regina Boni, o próprio Caetano diz que contou também com “palpites de Dedé”, sua companheira na ocasião (Veloso, 1997, p. 299). Em entrevista à *Revista Trip* em 2014, Regina lembra de ter dito a Caetano que a roupa usada por ele na apresentação de *Alegria, alegria* – um ano antes – “era muito careta e não correspondia à linguagem dele” (Eiroa, 2014). Foi quando passaram a conversar sobre roupas e Dedé nomeou Regina como “a nova figurinista do grupo”, mesmo sem ela nunca ter feito nada semelhante. Além dela, Guilherme Araújo, produtor frequentemente mencionado como alguém que atuava na construção da imagem dos artistas, também era especialmente preocupado com as roupas, embora suas ideias a esse respeito não tenham ido tão longe. Dono de um guarda-roupa moderno, pertencia a ele justamente o terno que Caetano usou no festival de 1967, que



não chegava a ser nenhum escândalo, embora escapasse dos padronizados smokings dos festivais, principalmente por conta da cor – sob o terno, a camisa de gola rolê alaranjada ainda compunha com as roupas cor de rosa dos Beat Boys. Talvez tenha sido este, no entanto, o raciocínio de Regina Boni ao criticá-lo: o conjunto de blazer e calça quadriculados, apesar de tudo, transmitia certa harmonia e organização entre as partes, e o padrão xadrez remetia a uma estética de moda tradicional, extremamente ordenada. Não havia também qualquer tipo de transgressão nos materiais. E embora a letra da música fizesse menção, em seus primeiros versos, à falta de lenço e documento, Caetano trazia ainda, paradoxalmente, um lenço no bolso, outra informação convencional de sua roupa – além de identificada, em senso estrito, ao mundo masculino. Daí que, para mencionar os versos de outra canção sua, pouco tenha sido dito do modelo do seu terno.

O look concebido por Regina Boni, por outro lado, além de desordenar todas as partes do conjunto, esvaziando qualquer possibilidade de unidade e estilo, era ambíguo em sua construção de gênero – fosse pela modelagem justa das calças e pela transformação do blazer folgado em um coletinho com decote, ou pelo brilho dos materiais e pelo excesso de adornos, características acentuadas ainda pelos cabelos longos de Caetano na ocasião. Tais elementos não passaram despercebidos pelo público da época. Zuza registra que, após os festivais de 1968, “os militares de classe média” – ou seja, o senso comum – passaram a não mais suportar os tropicalistas por conta, entre outras coisas, de suas roupas: “Com seu preconceito enraizado, vendo homens vestidos de mulher – houve até comentários de que Caetano era meio mulher e Bethânia meio homem -, os militares de classe média não suportaram o que passaram a considerar uma ofensa, uma atitude abjeta, passaram a ter nojo dos baianos” (Mello, 2010, p. 334). Compreende-se o mal-estar na medida em que, historicamente, a moda fazia o trabalho ideológico de acentuar não apenas as divisões de classe, mas também de gênero. E Regina parecia saber bem o que estava provocando. Na entrevista mencionada, ela diz que uma das ideias dos seus looks era “lidar com as emoções do público”, tornando a roupa não apenas mais um elemento estético – que dava aos tropicalistas “a imagem do que eles falavam” – como também um elemento crítico, ou seja, um tipo de ferramenta de pesquisa, seja de cultura ou de comportamento (Eiroa, 2014). Como transgressão de um sistema rígido de moda, a roupa era capaz de gerar reações próprias, durante os shows mas também na televisão e nas ruas, nos jornais e revistas, respostas que iam do choque ao nojo, do mal-estar à repulsa total.

3.

Ao definir a tropicália como uma moda, se Caetano está afirmando que o movimento é também uma roupa, então essa roupa seria uma variação dos parangolés de Hélio Oiticica. Assim como o look de Regina Boni também poderia ser analisado como um tipo de parangolé. Como se sabe, foi uma obra de Hélio que deu nome à canção “Tropicália” e ao movimento como um todo, embora não um parangolé. A história é bem conhecida: em 1967, em um almoço “na casa de não sei quem em São Paulo”, Caetano cantou uma canção que havia acabado de compor, quando o fotógrafo Luiz Carlos Barreto sugeriu dar a ela o título de “Tropicália” (Veloso, 1997). Barreto explicou que a canção possuía afinidades com “o trabalho de mesmo nome apresentado por um artista plástico carioca”, e então passou a descrever a instalação que Hélio montou na exposição *Nova objetividade brasileira*, poucos meses antes, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A obra de Hélio consistia, de acordo com a descrição de Caetano em suas memórias, “num labirinto ou mero caracol de paredes de madeira, com areia no chão para ser pisada sem sapatos, um caminho enroscado, ladeado de plantas tropicais, indo dar, ao fim, num aparelho de televisão ligado, exibindo a programação normal” (Veloso, 1997, p. 188). Nessa mesma ocasião Hélio também apresentou seus parangolés, não dentro do museu, mas em uma espécie de manifestação coletiva no Aterro do Flamengo, repetindo o ato que havia feito dois anos antes também nas redondezas do MAM. Caetano nada sabia sobre isso, e a princípio rejeitou a sugestão de Barreto, mas a palavra tropicália era “pregnante” – disse ele – e acabou se impondo com o tempo. Em outro momento de suas memórias, o cantor analisa ainda que o título “Tropicália”, tendo surgido em tais condições, “tem a marca do acaso significativo, do acercamento inconsciente a uma verdade” (Veloso, 1997, p. 501).

Seria possível dizer que o mesmo tipo de aproximação ocorreu com os parangolés – aproximação inconsciente e errônea, talvez ainda mais reveladora de uma verdade, já que se tratava de uma obra oculta e ao mesmo tempo contida na instalação de Hélio da qual Caetano ouvia falar, porém situada nos espaços limítrofes entre o museu e o mundo, ou seja, que fazia e não fazia parte da “Tropicália”. Mais do que um “penetrável”, os parangolés de Hélio são penetráveis que devem, necessariamente, ser vestidos. Sendo assim, logo se tornaram um tipo de traje de gala para Caetano, que passou a vesti-los em momentos-chave de sua trajetória. Relembro três dessas ocasiões, cada uma significativa à sua maneira. Na primeira, já em dezembro de 1968, no auge do tropicalismo, o

cantor apareceu enrolado pela primeira vez em um parangolé, o *P04*, em reportagem que a jornalista Marisa Alves de Lima escreveu para a revista *O Cruzeiro*, acompanhada de uma série de fotografias de Caetano que se tornaram muito conhecidas (Lima, 1996). “A arte é uma etiqueta em suspenso”, dizia a chamada da matéria, com uma imagem do cantor ao fundo vestido com a sua nova roupa. Em 1990, foi novamente no MAM do Rio que, ao interpretar uma recriação composta por Haroldo de Campos para um clássico do teatro japonês, Caetano fez outra aparição usando um parangolé – dessa vez uma capa escura, um dos últimos parangolés feitos por Hélio, intitulado *Noblau* (Maria, 1990). E mais recentemente, em 2017, quando seu livro de memórias foi reeditado vinte anos depois do lançamento, Caetano se deixou fotografar com um parangolé semelhante àquele do famoso ensaio fotográfico de 1968, que passou a estampar a nova capa do livro, fechando uma espécie de ciclo da verdade tropical – afinal, a reedição do livro era também uma celebração dos cinquenta anos do tropicalismo (1967-2017). De maneira que Parangolé ficou sendo o outro nome que poderia ser dado à Tropicália.

No entanto, se os parangolés (e a tropicália, sendo uma moda) são como roupas, não se trata de uma roupa qualquer. De modo que, para compreender a especificidade e os vínculos entre a criação de Hélio, o fenômeno da moda e o próprio movimento tropicalista, seria preciso interrogar que tipo de roupa é um parangolé. Por um lado, os parangolés são como roupas por dois motivos simples e principais. Primeiro porque, como afirmou o crítico Guy Brett, essas peças possuem “estruturas semelhantes a roupas”, quer dizer, se parecem com roupas o suficiente para serem concebidas como tal (Bret, 1997, p. 226). Mas também porque – eis o motivo mais decisivo – os parangolés foram feitos para vestir. Não é uma questão só de aparência, mas também de certa ritualística, ou seja, dos atos e costumes mais imediatos que nos ligam aos objetos. Daí nasce inclusive a tão propalada dificuldade expográfica de mostrar um parangolé como se fosse meramente um objeto autônomo, uma pintura ou o que for.<sup>4</sup> Ao serem contemplados, apesar de curiosos, eles se tornam um pouco tristes, justamente por conta de sua inércia, em flagrante contraste com a alegria (“a prova dos nove”, disse Oswald) associada a eles durante a dança ou outra ação de uso.

<sup>4</sup> O próprio Hélio falou disso ainda em 1965, ao afirmar que, com os parangolés, “o próprio conceito de ‘exposição’ no seu sentido tradicional já muda, pois de nada significa ‘expor’ tais peças (seria aí um interesse parcial menor), mas sim a criação de espaços estruturados, livres ao mesmo tempo à participação e invenção criativa do espectador” (Oiticica, 1986, p. 76).

O próprio Caetano, em diferentes contextos, se referiu aos parangolés em termos semelhantes, como “vestes transcendentais” ou “peças para vestir” (Veloso, 1997, p. 426). Ao mesmo tempo, o cantor chamava a atenção para um elemento problemático dessas vestes, elemento talvez revelador de sua natureza mais profunda: a dificuldade de usá-las. Nesse sentido, se são peças para vestir, elas estão “no pólo oposto da moda” (Veloso, 1997, p. 307), pois são “arranjos pouco legíveis como vestimentas” (Veloso, 1997, p. 426), “quasi-impossible to wear” (Veloso, 1997, p. 27). Em outro depoimento, o cantor diz que são “the most sublime [...] clothes design”, porém em linha “anti-fashion” (Veloso, 1997, p. 26-27).

Que os parangolés sejam uma anti-moda – ou quase impossíveis de vestir, mas ainda assim possíveis – só torna a definição de Caetano sobre a tropicália ainda mais precisa e eficiente. Porque a anti-moda, nesse caso, nada mais é do que a experiência de se vestir sendo tomada, no entanto, como atitude crítica e fonte de invenção, e não mais como um sistema de obrigações, tolerâncias e justificativas. Quer dizer, não se trata de uma negação da moda, mas de uma pesquisa mais profunda sobre a sua natureza, condições, sistemas de recenseamento e suas possibilidades criativas (parafraseando a reportagem da revista *O Cruzeiro*, “a anti-moda é uma etiqueta em suspenso”). Seja como for, saem os smokings e entram os coletinhos brilhantes, as camisas alaranjadas de plástico (e os parangolés). Se Hélio não falou de moda ou de anti-moda para se referir à sua criação, ele se valeu de expressão semelhante: antiarte – que consistia em uma nova compreensão da arte, na qual o artista não é mais visto como se fosse um “criador para a contemplação mas como um motivador para a criação”, sendo que a criação apenas “se completa pela participação dinâmica do ‘espectador’, agora considerado ‘participador’” (Oiticica, 1986, p. 77). Foi com esse mesmo espírito e raciocínio que Hélio sublinhou que o ato de vestir, em oposição a “assistir”, é que confere o “sentido maior e total” ao parangolé. Disse ainda que a experiência de vestir o parangolé “já em si se constitui numa totalidade vivencial da obra”, pois o espectador, “ao desdobrá-la tendo como núcleo central o seu próprio corpo, [...] como que já vivencia a transmutação espacial que aí se dá” (Oiticica, 1986, p. 71). Antiarte para Hélio, anti-fashion para Caetano, o parangolé, além da realização mais definitiva do que seja a arte ambiental para o artista, é um lugar onde se inventa um “design novo para a vida” (Veloso, 1997, p. 427).

Em outras palavras, é a noção de moda que oferece a Hélio as condições para pôr em suspenso certos fundamentos das artes plásticas, como a contemplação – seja por meio de um tipo de ritualística específica (o ato de vestir-se) ou de uma qualidade própria também associada ao universo das roupas

(sua proximidade com o corpo). Afinal, no mesmo texto, Hélio acentua que a “vivência-total *Parangolé*” seria capaz de gerar imagens “móveis, rápidas, inapreensíveis”, resultado direto de uma “incorporação do corpo na obra e da obra no corpo”, dando ao parangolé uma energia inteiramente nova – “o oposto do ícone, estático e característico das artes ditas plásticas”, conforme escreveu o artista (Oiticica, 1986, p. 73). Essa parece ser uma das principais consequências da experiência com o parangolé para o pensamento de Hélio, a “chave” daquilo que o artista chamava de “arte ambiental”: a busca pelo “eternamente móvel, transformável, que se estrutura pelo ato do espectador”, uma “verdadeira metamorfose” (Oiticica, 1986, p. 73-74). E que não se estrutura por qualquer ato, mas pelo ato de se vestir, de trocar de roupa. Tal como a moda – mutante e maleável, feito o plástico – o parangolé não buscaria, nessa perspectiva, estabelecer novos parâmetros estéticos, etiquetas ou estilos permanentes (“uma nova moral ou coisa semelhante”) e sim pôr em suspense as etiquetas que existem, abolindo a norma estética em nome da invenção (Oiticica, 1986, p. 81). Daí que a improvisação, condição primeira do parangolé, reine no lugar da coreografia.

Por fim, em alguns de seus textos, cartas e entrevistas, Hélio insiste também em outra ideia que, de alguma forma, resumiria um ponto crítico de sua obra e de sua reflexão: a fórmula da “descoberta do corpo”. Como o próprio artista defende, o parangolé não seria meramente a plasmação visual da ação de um corpo na obra (*action-painting*) e muito menos o uso do corpo como suporte de uma ação artística (*body-art*), e sim uma integração total entre obra e corpo – que levaria, no limite, a uma “descoberta do corpo”, de acordo com suas palavras (Oiticica, 1986, p. 71-72). Acontece que tal expressão contém uma ambiguidade reveladora para a compreensão dos anseios de Hélio sobre sua obra, em especial o parangolé, mas também sobre o movimento tropicalista como um todo: a “descoberta” do corpo insinua, ao mesmo tempo, a imagem da nudez, já que “descobrir”, em sentido literal, quer dizer tornar nu. Nesse raciocínio, a própria possibilidade do saber – como a descoberta de algo novo, no caso um corpo, mas também da própria arte – se associaria estranhamente à condição da nudez. Em seus textos, Hélio usa e abusa do verbo “descobrir”. E o que o artista parece afirmar é que, para que se conheça um objeto verdadeiramente, antes seria preciso desnudá-lo. O próprio parangolé, como uma espécie de ferramenta de pesquisa, se apresenta como um meio para tal. Ora, depois de vestir um parangolé é como se fosse aceitável que qualquer roupa possa ser usada – qualquer coisa – ou mesmo nenhuma. Esse seria o aspecto

“transcendental” dos parangolés sobre o qual fala Caetano, a verdadeira “metamorfose” operada por eles – trata-se de um tipo de indumentária que, paradoxalmente, acaba por deixar nu quem a veste.

O filósofo Giorgio Agamben, em análise sobre o texto da *Gênesis*, ajuda a esclarecer uma possível relação entre conhecimento e nudez. Agamben identifica, a partir de um pequeno tratado sobre a veste escrito por um teólogo alemão chamado Erik Peterson, que a ideia de nudez – tal como a conhecemos – está intimamente associada ao pecado original. E esse pecado estaria ligado a uma alteração profunda, de ordem metafísica, pela qual Adão e Eva passam logo após a queda, e que poderia ser resumida, conforme o teólogo, justamente pela “descoberta do corpo” – a expressão aqui é de Peterson, não mais de Hélio (Peterson *apud* Agamben, 2014, p. 94). Descoberta que, de súbito, dá a ver os signos da sexualidade e a natureza particular daqueles corpos, uma natureza imperfeita, potencialmente corrupta e, sobretudo, carente de “graça”. Ora, se antes do pecado original – conforme explica Agamben – os dois personagens bíblicos, mesmo sem estarem cobertos por nenhuma veste humana, não tinham qualquer consciência da sua nudez, isso ocorre por um motivo que a teologia também explica: eles estavam cobertos por outro tipo de traje, espécie de veste gloriosa que, em versão hebraica, chamou-se veste de luz, *zohar*. Peterson resume a questão de maneira simples: “A nudez só se dá depois do pecado. Antes do pecado havia ausência de vestes, mas esta ainda não era nudez” (Peterson *apud* Agamben, 2014, p. 94). E é justamente dessa veste sobrenatural que o pecado despe os personagens bíblicos, sendo que eles, agora desnudados, descobrem o próprio corpo – mas também são forçados a logo se cobrirem, confeccionando uma tanga de folhas de figueira e, mais tarde, no momento da expulsão do paraíso, usando “vestes feitas com peles de animais, que Deus preparou para eles” (Peterson *apud* Agamben, 2014, p. 92). Agamben argumenta que não há no cristianismo uma teologia da nudez, já que é vista negativamente desde então, mas apenas uma teologia da veste, por motivos óbvios (como forma de sonegação do pecado) – e argumenta então que uma nudez plena só se realizaria no próprio inferno, no corpo dos miseráveis e dos danados atormentados pela justiça divina.

Nessa perspectiva, a moda seria a herdeira direta de uma teologia da veste, porém uma herdeira profana. No caso do parangolé, a obscenidade consiste, sobretudo, em operar nessa indecisão – ou ambiguidade – entre nudez e roupa. Decorrente disso, a ausência de graça na obra de Hélio se explicaria ainda pelo transe da dança – a improvisação em oposição à coreografia – e pelo uso de uma roupa que, em vez de cobrir, descobre. Quer dizer, o parangolé é

a própria moda dos danados – do Miro, do Jerônimo e da Roseni, mas também do Caetano, da Gal e do Torquato. Na interpretação de Agamben, que procuro traduzir aqui por meio da “vivência-total *Parangolé*” (Oiticica, 1986, p. 72), a nudez que marca a descoberta do corpo (no pecado original) consiste em uma abertura para a verdade – temos um corpo, eis a verdade tropical! – que por si mesma torna possível o ato de conhecer. “Não estarem mais cobertos pela veste de graça não revela a obscuridade da carne e do pecado, mas a luz da cognoscibilidade”, resume Agamben (2014, p. 118). E descobrir um corpo significa notar a sua pura presença além de qualquer segredo e de qualquer predicado. Hélio entende que a descoberta, como também pontua o filósofo, não é uma forma, e sim um estado, eis a sua compreensão mais decisiva. Em outras palavras, a nudez não chega a ser um “conteúdo”, mas “uma ausência de véus” que apontaria então para a possibilidade de um saber. Enfim, a descoberta do corpo pode ser uma dança, um costume, uma experiência. Um *happening* ou mesmo uma moda.

#### REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Trad. Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- CALADO, Carlos. *A divina comédia dos mutantes*. São Paulo: Editora 34, 2012;
- CAMPOS, Augusto de. Conversa com Caetano Veloso. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- DEBATE NA FAU. In: COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Azouge, 2008. Coleção Encontros.
- EIROA, Camila. Regina Boni. *Revista Trip*, [s. l.], 27 de maio de 2014. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/regina-boni>. Acesso em: 23 jan. 2025.
- GROYS, Boris. *On the new*. Trad. G. M. Goshgarian. Londres: Verso, 2014.
- LIMA, Marisa Alvarez. *Marginália*: Arte & cultura “na idade da pedrada”. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.
- MARIA, Cleusa. Banquete antropofágico no MAM. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 nov. 1990.
- MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais*: uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2010.
- MOTTA, Nelson. A cruzada tropicalista. In: COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Azouge, 2008. Coleção Encontros.

NEVES, Arlette. Tropicalismo: movimento, mito, escola ou cafajestada sob encomenda? *In*: COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Azouge, 2008. Coleção Encontros.

NETO, Torquato. Tropicalismo para iniciantes. *In*: COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Azouge, 2008. Coleção Encontros.

OITICICA, Hélio. Anotações sobre o parangolé. *In*: OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

OITICICA, Hélio. Tropicália. *In*: COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Azouge, 2008. Coleção Encontros.

OITICICA, Hélio. *Experimentar o experimental*. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

ROCHA, Glauber. O anjo, o moleque e a Maria de Iansã. *In*: COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Azouge, 2008. Coleção Encontros.

SOARES, Dirceu. Os Mutantes são demais. *In*: COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Azouge, 2008. Coleção Encontros.

SOUTELLO, Mônica. Divino, maravilhoso. *In*: COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Azouge, 2008. Coleção Encontros.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VELOSO, Caetano. Recollection. *In*: BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Oitica in London*. Londres: Tate, 2007

VELOSO, Caetano. É proibido proibir [discurso realizado no Teatro Tuca, em São Paulo, em setembro de 1968]. *In*: COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Azouge, 2008. Coleção Encontros.





RESENHA



## Resenha

### Ouvidos novos para o novo: *Coros, contrários, massa*, de Flora Süssekind

Paola Resende

SÜSSEKIND, Flora. *Coros, contrários, massa*. Recife: Cepe, 2022.

Let's play that  
Torquato Neto

Esta é e não é uma resenha do último livro de Flora Süssekind, *Coros, contrários, massa*, publicado em 2022 pela Cepe Editora. Apresenta o livro em questão, mas sem deixar de destacar como ele abre espaço para uma reflexão sobre o conjunto da obra da autora e as formas da crítica literária. A obra reúne ensaios em torno do tema do coro e das coralidades e, nesse arranjo, acaba por tornar-se ela própria uma regente desses movimentos: a seleta de textos presente no livro isomorfiza o aspecto de coralidade que pretende destacar na leitura crítica de outras obras – o livro se transformando quase numa das possibilidades do *khōrós* grego, o espaço no qual os coros são executados. A novidade crítica é a mobilização e a percepção do conceito de coralidade na leitura de diversas manifestações artísticas. Se a concepção recorrente de coro pressupõe a harmonia e uma atividade em uníssono, a coralidade se organiza em dinâmica oposta, por meio da polifonia, da parataxe, do estilhaçamento, da heterogeneidade, em suma, da dissonância. Constitui-se, a partir dessa dinâmica, como uma oposição ao dialogismo e à pressuposição (pre-cária e tirana) da existência de uma uniformidade do coletivo. Não deixa de ser interessante, se pensarmos no embate entre o coletivo e o individual, que o guia mítico do livro seja o coro, e não Orfeu, sobretudo se pensarmos no lugar que os sons ocupam ali. Ciente dos dilemas da coletividade, insiste em pensá-la não em sua oposição à individualidade, mas a partir do seu tensionamento interno.

A ideia de coralidade ganhou grande relevância nos estudos teatrais das últimas décadas – sobretudo em ambiente francófono –, mas ainda não possuía um estudo de peso no Brasil, principalmente, em uma abordagem interartística que englobasse, além do teatro, a literatura, a música, o cinema, as artes

plásticas e as estéticas híbridas. Flora trilhou, assim, os caminhos teóricos de Jean-Pierre Sarrazac e Martin Mégevand. No verbete “Coro/coralidade”, escrito por Mégevand e Mireille Losco, no *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, livro organizado por Sarrazac, a coralidade é descrita principalmente, em contraposição aos artifícios do coro, como se desmobilizasse e desmontasse as estratégias corais. Para além dessa retórica de oposição, a coralidade forma-se, tal como o coro, em proximidade com figurações musicais (“estruturar-se de forma melódica” (Losco; Mégevand, 2013, p. 47)) e literárias (“irradiação e fragmentação do discurso” Losco; Mégevand, 2013, p. 49)), já revelando um aspecto interartístico.

O aspecto disruptivo da coralidade torna-se a baliza central do livro de Flora: objetiva ver, nessas irrupções contracorais, como se estruturam as manifestações artísticas diante da instabilidade política e da gradativa ascensão da extrema direita nas últimas décadas. A contrariedade da coralidade a uma pressuposição de coerência parece ser a alavanca crítica do conceito: permite, exatamente por isso, uma crença nos recursos ficcionais e uma desconfiança de figurações rasas e exclusivamente referenciais. Assim, sem aprisionar as obras em esquemas pré-concebidos, enquanto um operador conceitual, a coralidade mantém o fio narrativo e crítico do livro, partindo de uma relação colada com as obras (genuína, se quisermos), sem perder de vista a imaginação teórica. Nesse sentido, é em consonância com certa “retórica da dispersão” (Mégevand, 2013, p. 37) ou da desestabilização que se encaminha *Coros, contrários, massa*, pela via negativa, ou, nos termos de Victor da Rosa em resenha ao livro, “se a autora se interessa pelo canto coral, de acordo com a premissa de Torquato, é também desafiná-lo”<sup>1</sup>.

Não é estranho, nesse sentido, que o livro compartilhe o título com o texto sobre o momento tropicalista, publicado pela primeira vez em 2005, no qual Flora enseja entender a Tropicália a partir de um prisma artístico mais amplo e encontra ali “disparidades, descompassos” (Süssekind, 2022, p. 129), “narrações e intervenções polifônicas” (Süssekind, 2022, p. 131), ao que conclui: “seu coro [o tropicalista] inclui e expõe ‘contrários’” (Süssekind, 2022, p. 130). É significativo porque a Tropicália tornou-se uma espécie de paradigma de recursos composicionais que são também importantes para as coralidades: a consideração das massas, a postura opositiva, a relação interartes, a forma midiática, a presença da vaia – faturas essas que podem ser vistas como resquícios e retomadas do

<sup>1</sup> Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/acervo/pernambuco/70-perfil/2933-desafinando-o-coro-dos-contentes.html>. Acesso em: 13 jan. 205.

momento da Semana de Arte Moderna. Tal fato sinaliza uma ausência não justificada de menções a José Miguel Wisnik em todo o livro, sobretudo a sua obra *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*, ou aos estudos mais recentes nos quais aprofunda a leitura (que já estava, de certo modo, indicada no livro de 1977) do poema “As enfiaturas do Ipiranga”, de Mário de Andrade, uma das experiências *princeps* de coralidade na literatura brasileira – para não dizer também da proposição harmônica no “Prefácio”, que soa tão afim do que Flora convoca como coralidade.

Assim, “Coros, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 1960” e “Coros dissonantes: Objetos verbais não identificados na literatura brasileira contemporânea” (este com primeira publicação em 2013) parecem ocupar lugar embrionário no mote da obra em questão. No último, há a constatação de distância da crítica literária em relação a essas irrupções corais (embora elas apareçam, mesmo que esparsamente, com certa frequência no contexto cultural brasileiro). O que parece existir, então, para além da dificuldade de análise, é uma certa isenção crítica, um não correr riscos ao se aproximar de objetos que solicitam reflexões e outros modos de leitura. Quando os objetos, meio *ovnis*, desmontam esquemas recorrentes de interpretação ou dificultam classificações generalizantes, a tendência é isolá-los, ou defini-los como “literatura exigente”, na expressão cunhada por Leyla Perrone-Moisés. O ensaio de Flora, na contramão dessa escusa, dedica-se exatamente a essas formas corais difíceis, não tentando circunscrevê-las a categorizações ou interpretações últimas, mas, para lembrar a proposta de Rodrigo Naves em *A forma difícil*, evocado por Flora em outro texto do livro, o interesse “nasce sobretudo das dificuldades, tropeços, perplexidades de um crítico de arte” (Naves, 2011, p. 15). Porém, embora o diagnóstico e as ponderações críticas nos pareçam certas, o texto parece cair em uma armadilha ao sobrecarregar o lado auspicioso do “esforço de figuração de dimensão coletiva” (Süssekind, 2022, p. 261) – talvez, pelo momento ainda preambular de sua publicação original. Essa parece ser a principal emboscada (ou dificuldade) da coralidade: ao aproximar-se da dissonância de vozes, ter que reconhecer, ainda que via negação, sua faceta abominável, ou na tentativa de um coro unânime ou na constatação de dissidências ideológicas. E, a esse respeito, torna-se sintomático que, enquanto escrevo, o corretor automático insista em alterar “coralidades” para “moralidades”. Enquanto sintoma do tempo, é sugestivo que, também em 2013, Jorge Wolf tenha publicado um artigo no qual aproximava as hipóteses do primeiro livro de Flora Süssekind (*Tal Brasil, qual romance?*) aos argumentos do primeiro livro de Ana Cristina Cesar (*Literatura*

*não é documento*). Ressaltando em ambas um caminho crítico de recusa de um realismo ou documentalismo sem mediações, Jorge destaca, em *Literatura não é documento*, precisamente a proposta de Ana Cristina Cesar de perscrutar “formas de ‘desafinar o coro’” (Wolf, 2013, p. 333).

Ao invés, então, de sobrevoos que contemplem a coerência de movimentos, o foco de *Coros, contrários, massa* parece ser a identificação de dissonâncias, tanto externas quanto internas. A recorrência dos panoramas na obra de Flora cobre um estado da cultura literária, mas sem incorrer em quadros totalizantes e na ausência de modulação crítica. Isto é, esses pequenos panoramas não estão a serviço de uma historiografia literária (embora os textos se achem imersos em historiografias várias), muito menos de um panorama irrestrito ou exaustivo sem ajuizamento crítico. Em “Seis poetas e alguns comentários”, texto de *A voz e a série*, a crítica assinala realizar um movimento a reboque do feito por Mário de Andrade em “A poesia em 1930”, de focalizar as “lições literárias do ano” (Andrade, 1974). É o movimento realizado, por exemplo, em *Literatura e vida literária*, de 1985, livro panorâmico no qual a denominada literatura documental ou biográfica é depreciada em seu aspecto raso, sem abismos ou, dito de outro modo, sem crença nos procedimentos ficcionais – obra que intensifica as tensões presentes no ensaio “Coros dissonantes” e a proposta de Jorge Wolf.

Na toada desses panoramas, é significativo notar que *Coros, contrários, massa* impõe um desafio ao leitor: as quase setecentas páginas de fôlego narrativo e interpretativo (fôlego incomum, é preciso assinalar) contemplam uma amplitude de artistas que não pertencem às mesmas “famílias” ou não operam sob as mesmas chaves. Embora o livro se organize a partir de um mesmo eixo, ele reúne uma gama variada de obras e modalidades artísticas, organização que atua na contramão da especialização das últimas décadas. Assim, contra a especialização, por vezes dominante, sobretudo no meio acadêmico, o livro funciona como um lembrete da função de amplitude da crítica literária. Nesse sentido, o tom do livro – mais próximo do ensaio do que do tratado – também vai na contramão de certa linguagem predominante, estilo que faz com que os textos funcionem tanto aqui, reunidos em livro, quanto na publicação primeira, esparsa em periódicos (gerais e especializados).

Embora, à primeira vista, a leitura horizontal da obra pareça se comprometer pela requisição de um leitor tão bem informado (e diverso) quanto a autora, os mergulhos analíticos contrapesam esse problema: a capacidade narrativa e argumentativa de Flora permite uma aproximação à obra analisada (mais por meio de paráfrases do que de citações) e o acompanhamento do desenrolar do

pensamento. A escrita clara, contudo, não guarda nenhuma simplificação: trata-se, sem chavões e sem pseudoilustração, de uma leitura competente e inventiva. A cena de leitura requisitada lembra a segunda fôrma mobilizada no ensaio “Ou não?”, de *Papéis avulsos*: a cena solitária e rígida de leitura, numa mesa, de feições compenetradas, como se vê em *Leitura*, de Lasar Segall. *Modus operandi* esse que, apesar de parecer sisudo, não diminui a alegria de ter em mãos a nova publicação – aguardada desde o último livro solo de Flora, *A voz e a série*, de 1988 (embora, de lá *pra cá*, a crítica tenha organizado e participado da edição de, pelo menos, quinze livros). Os mais de vinte anos que separam as duas publicações escancaram o processo complementar do trabalho crítico da autora: dois procedimentos importantes em *Coros* já eram destaques desde o título do livro de 1988: a voz, em seu sentido sonoro, mas também subjetivo, e o procedimento serial, abordado em diversos ensaios de *Coros* e tão próximo formalmente da coralidade.

Soma-se a isso que o recorrente decreto da míngua da crítica literária (ou da sua constante crise) passa ao largo do livro de Flora, não sendo ele nem objeto de lamento por parte da autora nem constatação de opacidade crítica posterior à nossa leitura da obra. Muito pelo contrário, a sensação de vivacidade (ou, se quisermos, fecundidade) é o primeiro plano da obra: a *crise* ali só existe se interpretada junto ao seu par *crítica*, em um movimento de embate prolífico, e não a partir de um esfacelamento negativo. Por um lado, esse aspecto pode ser apreendido na organização do livro: *Coros, contrários, massa* é composto por artigos e ensaios que já haviam sido publicados nos últimos trinta anos, mas que ganharam roupagem nova, encontrando-se expandidos no livro (operação semelhante à de *Papéis colados* e *A voz e a série*, e que Flora define, no prefácio do primeiro, como a experiência de um “livro não-livro” (Süssekind, 1993, p. 11)<sup>2</sup>). Ainda nesse sentido, muitos dos artistas e das obras ali analisados já faziam parte de um rol de leituras críticas da autora, o que, longe de demonstrar redundância ou repetição, sinaliza para esse vigor da crítica (e, por que não, da crise): os objetos são retomados por outras chaves, expandindo as leituras anteriores. Estrutura que demonstra, ainda, a resistência a leituras definitivas. Por outro lado, tal aspecto é percebido na mobilização teórico-crítica realizada por Flora, pois há não só um diálogo renovado com pares antigos (Luiz Costa Lima e Silviano Santiago, por exemplo), como com novos (Franklin Alves Dassie, Nicolau Spadoni), interação

<sup>2</sup> Importante ressaltar que a definição é aqui mobilizada no sentido organizacional da obra e não no sentido de experiências de desmonte da forma livro, o segundo tema explorado por Flora no artigo “Não-livros”.



que explicita o tom não monolítico da obra: não é um livro patronado ou enviesado teoricamente. Antes, apresenta uma forma abrangente de crítica que permite que as obras literárias conduzam o jogo, ao invés de submetê-las a esquemas ou teorias *a priori*.

Cabe aqui realizar uma panorâmica da obra, embora correndo o risco da monotonia e da imprecisão. O livro é dividido em cinco seções, cada uma delas contendo textos que se relacionam mais pela tensão do que pela homogeneidade. As seções se organizam em torno de problemas, ou disjunções, sem seguir a ordem cronológica de publicação anterior dos textos, fato que confere ao livro uma organicidade distinta de uma mera reunião. A primeira das seções, “sobre o coro”, é a única composta por um único texto, que, longe de se tornar um guia teórico sobre as coralidades, é uma apresentação inquietante do problema, que se posta ao lado dos outros ensaios de modo contínuo, e não de modo condutor. Ali é formulada, no entanto, a proposta dos ensaios: a “escuta desses coros” (Süssekind, 2022, p. 30). O texto é iniciado com uma pergunta de Mégevand “o que resta do coro quando ele não está mais lá?” (Süssekind, 2022, p. 23) e o livro parece se organizar em torno da agitação dessa pergunta. O artifício é recorrente na obra de Flora: a proposição de perguntas, não de um modo retórico, visa um acirramento de perguntas e hipóteses, e não uma resposta una e cabal. Os ensaios que seguem parecem, dos mais diversos ângulos, compor esse atrito. A segunda seção, “dobra histórica”, se detém na ideia de chegadas a espaços geográficos e sua posterior literatura de fundação, em “Cenas de fundação”; na relação desconfiada dos escritores com a recente chegada da fonografia nos primeiros anos do século XX, resistência que, todavia, é inversamente proporcional ao apelo sonoro na obra dos escritores em questão, em “Fonografias: a cultura literária moderna, as tecnologias acústicas e a experiência da rádio no Brasil” (ensaio que forma um díptico diferido com *Cinematógrafo das letras*); no contexto tropicalista, em “Coros, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 1960”; e na escrita das vidas, sobretudo por Leminski, e nos índices de escritas biográficas, em “Hagiografias”. Já em “Cultura literária & Nova República”, a terceira seção, a literatura escrita no período de transição democrática é analisada a partir de um tom funesto, embora muitas vezes não explícito, de luto e paralisia, em “Pompas fúnebres”; a produção artística da virada do século XX ao XXI é vista pela incorporação da desmedida, seja ela a miniaturização da prosa ou o alongamento da poesia, em “Escalas & ventríloquos: observações sobre cultura, economia e o Brasil dos anos 1990”; a sondagem da desmaterialização espacial da cidade e do campo (e da diluição dessas barreiras) é explorada por meio das vias

da fidedignidade (do vínculo entre texto e imagem) e da evocação de terror (com a irrupção de sangue, tortura), em “Desterritorialização e imaginação literária: comentário sobre a literatura brasileira de fins do século XX e a experiência urbana”; o já mencionado “Coros dissonantes: objetos verbais não identificados na literatura brasileira contemporânea”; e por fim a “heterogeneidade em bruto” (Süssekind, 2022, p. 279) da produção que circundou o impeachment, em “Ações artísticas/Ações políticas: cultura e política no Brasil pré/pós impeachment”.

A quarta seção, “Alguns métodos singulares”, é a mais volumosa e concentra-se de modo mais detido na obra de autores específicos, deixando de lado o artifício do panorama. A seção é, ainda, dividida em três partes. Na primeira, “Questões de voz”, Flora retoma a leitura de três artistas recorrentes em seus textos. No primeiro ensaio concentra-se na “fonovisualidade” (Süssekind, 2022, p. 301) da obra de Augusto de Campos e em suas relações literárias com Melville, sonoras com Webern, plásticas com Malevitch e as modulações da voz e subjetividade na obra do poeta, em “Coro a um: notas sobre a *Canção noturna da baleia*” (o poema como apêndice ao final, e não ao início do texto, funciona mal); em “A imagem em estações: observações sobre *Margens*, de Carlitto Azevedo” (texto no qual o poema aparece novamente, e infelizmente, ao final), a obra do poeta é lida, por um lado, a partir da itinerância<sup>3</sup>, do movimento e da narrativização e, por outro, dos procedimentos de dramatização a partir de máscaras e vozes (movimento que coloca em evidência o título de *Monodrama*, evocando a proposição polifônica do gênero dramático). A seguir, em “Tudo fala – Comentário sobre o trabalho de Nuno Ramos”, as obras literárias e plásticas do artista são observadas sob o signo da desordem, da monumentalidade e do aspecto estático da escultura. Na segunda parte, “Eco, dobra, serialização”, a abertura, “Angelo Venosa e a intrasserialização”, dedica-se à consideração da série na obra do artista plástico e a seu aspecto contraditório, o de pertencer a um conjunto mas também descontinuar-lo; a obra de Lu Menezes é apreendida por meio de reverberações e espelhamentos sob a égide do movimento e da distância, em “Questões de eco” e em “No Limiar da negação – Nota sobre o método (contra) dramático de Gerald Thomas”, Flora aproxima-se do dramaturgo para destacar a negatividade, o gesto contra, que aparece desde a dificuldade na fixação dos textos, o que dificulta uma publicação das peças, até a proposição contínua de destruição, sob espregue da morte, do gesto paradoxal “entre a impossibilidade e a imposição de

<sup>3</sup> O termo é significativo pois acaba sendo mobilizado para abordar a obra da própria Flora, na tese *Itinerância crítica: o ensaísmo de Flora Süssekind*, de Andrea Catropa da Silva, defendida em 2013.

continuar” (Süssekind, 2022, p. 438). Na terceira parte, “O épico – sequência, ritmo, modulação”, o primeiro texto “Curva, curva, curva – Processos de narrativa e autorretratação no método poético drummondiano” é uma consideração crítica que dialoga com a proposição de Mégevand na qual “a coralidade dramática permite associar forma lírica e conteúdo épico” (Mégevand, 2013, p. 38). Na obra do escritor, as linhas sinuosas, conchas, curvas que figuram tanto na obra poética quanto nas crônicas auxiliam a delimitar os retratos do poeta num jogo entre a mínima épica e o prosaísmo.

Antes de prosseguirmos na apresentação das partes do livro, abrimos um parêntese aqui para indicar como o texto sobre Drummond compila procedimentos críticos centrais no ensaísmo de Flora Süssekind. A maturação teórico-crítica nos parece a mais significativa, por prescindir de desfechos esperados e pré-prontos e preferir o caminho de extrair da obra o que ela diz. Ou seja, é a obra artística que requisita um aporte teórico (prévio ou elaborado a partir dela), e não o contrário. Além disso, sua própria obra crítica parece se orientar de modo serial, a partir da retomada de temas e formas, não pelo acúmulo ou repetição, mas a partir da inquietação (disposição afim, aliás, da obra de Drummond, se lembrarmos do “Inquietudes na poesia de Drummond”, de Antonio Candido). A partir dessa perspectiva cumulativa, é possível pensarmos a obra de Flora como um *work in progress*, na qual os estudos recém-saídos vão se acoplando aos antigos, num mecanismo de perseguição, meio incansável, ou na alcunha oferecida por Beatriz Resende, de uma “pesquisadora detetivesca” – não em seu sentido *clownesco*, mas algo mais próximo do ânimo incansável, de *À bout de souffle*, de Godard. É nesse sentido que a obra de Drummond é confrontada desde “Um poeta invade a crônica”, de *Papéis avulsos*, texto que versa sobre a obra em prosa de poetas, e “Cabral – Bandeira – Drummond”, de *A voz e a série*, que aborda a organização da epistolografia entre os escritores. Também nessa trilha, a questão geométrica da forma já aparecia desde *O Brasil não é longe daqui*, em “A imaginação monológica: Sobre o teatro de Gerald Thomas e Bia Lessa”, também com menção a Kandinsky, e em “Com passo de prosa: Voz, figura e movimento na poesia de João Cabral de Melo Neto”, ambos de *A voz e a série*, atenção que viria também nos diversos textos dedicados à cartografia, como “Os mapas de Nava” ou nas leituras de Marília Garcia. A oscilação entre a dicção épica e a dicção prosaica foi operada para falar de Borges, embora por uma via temporal, em “Borges e a Série”, de *A voz e a série*, ensaio que colige ao menos três questões que permeiam todo o *Coros, contrários, massa*: os procedimentos seriais e o dilema entre sucessão e quebra, a organicidade do livro e o vínculo com as

mídias técnicas (em Borges, as mídias são a parcela de prosaísmo). Esses saltos demonstram não uma necessidade de coerência, mas um processo contínuo (intermitente, se quisermos) de pensamento sobre os objetos de reflexão.

Ainda na terceira seção do livro, a coralidade volta de modo mais pungente ao foco ao abordar a obra de Haroldo de Campos e sinalizar como esse aspecto coletivo compõe uma renarrativização da poesia, também sob viés épico, mas agora unido ao epifânico, em “Galáxias e a sequência poética moderna”. Já a partir do enquadramento, em “Composição em requadros: Sobre Sebastião Uchoa Leite e os quadrinhos”, interpreta a obra do poeta, elencando não seu acabamento, mas a composição labiríntica, em abismo, de *Obra em dobras*.

Na última seção, “Vozes enlutadas: dinâmicas corais contemporâneas”, os micropanoramas voltam à cena. A partir de algumas intervenções de Augusto de Campos, Cildo Meireles e Bia Lessa feitas no fatídico ano de 2019, Flora volta-se para o lado desconfortável (e doloroso) da *bliss*, ou para o desajuste de pensá-la em um contexto em que ela pareça impossível. Junto às intervenções mencionadas anteriormente no início do texto, a autora parte para Katherine Mansfield e Ana Cristina Cesar, e chega no instante-já de Clarice Lispector e no alumbramento de Manuel Bandeira, em “Epifanias negativas”. As análises são perpassadas pela percepção e experiência, assim como pelo aspecto viscoso da *bliss*, que já estava antevisto na leitura do termo *blissful* (Süssekind, 1985, p. 76) em Ana Cristina César, no *Literatura e vida literária*, e é retomado em seminário realizado no Sesc que dará origem ao livro *A vida da literatura*, publicado também em 2022 – obra na qual Flora colabora com o mesmo “Epifanias negativas”. A vida em diminuto e a banalidade camuflando o aspecto violento aparecem em tipificações de personagens e no incômodo suscitado no leitor, em “Gramáticas (auto)críticas das classes médias: Observações sobre a ficção de André Sant’Anna, Veronica Stigger e Vilma Arêas & outros métodos de confrontação”; e, por fim, a metáfora política do parasitismo é mobilizada no exame, entre outros, de Nuno Ramos, Silviano Santiago, André Vallias e Giselle Beiguelman, enfatizando a corrosão do hospedeiro, em “Coros contra coros: A tecnopolítica parasitária & as formas geminadas de fabulação” – ensaio quase ele também uma dedicatória “ao verme que roeu as frias carnes”.

Por fim, o fato de que Flora anuncia, na abertura do livro, que “este é e não é o livro sobre o coro a que venho me dedicando há bem mais de uma década” (Süssekind, 2022, p. 9) abre espaço, além da expectativa de publicações vindouras, para repensar a tarefa crítica longe do imediatismo e das fórmulas teóricas facilmente encaixáveis em objetos literários. Há, aqui, um esforço – raro e

vigoroso – de adensamento e robustez teórico-crítica, mais interessado em manter os impasses do que dissolvê-los, e que sabe da importância tanto dos “ouvidos novos para o novo” (Süssekind, 2022, p. 15) quanto que “o bom crítico nos faz apurar o ouvido”, consideração de Augusto Massi sobre *Crítica de ouvido*, de Sebastião Uchoa Leite. Aguardamos, assim, os desdobramentos aqui prometidos do exame dos procedimentos corais no teatro e na poesia narrativa oitocentista. Um, em específico, nos parece sedutor. Na nota introdutória, Flora fornece pistas do que podemos esperar: “certos desdobramentos e ressonâncias da investigação inicial, que se eu quisesse datar talvez devesse remontar a um ensaio de juventude sobre a *Antígona* de Sófocles a que, na época, e algumas vezes depois, planejei voltar e desenvolver melhor. O que jamais fiz diretamente” (Campos, 1986, p. 227). O retorno ao texto sobre a *Antígona* parece fecundo. Flora escreveu sobre a peça um trabalho final de mestrado, “Cidadão, sombra e verdade em Antígona”, ensaio que foi incorporado como apêndice em *Mímesis e modernidade: formas das sombras*, de Luiz Costa Lima, publicado em 1980. O interesse no que agora chama de coralidade já aparecia ali, ainda sem o repertório conceitual que vigora em *Coros*: a tragédia enquanto uma colisão, uma tensão, representada, nesse caso, pelo choque entre os diálogos e... o coro. Nesse texto, Flora defende que o coro tende a tomar partido de Creonte contra Antígona, mas em determinado momento “as simpatias do coro ficam [...] com o próprio grupo de cidadãos do qual é porta-voz” (Süssekind, 2005, p. 268). Na sua proposta de leitura, que não se baseia no confronto ou na oposição entre Creonte e Antígona, o coro poderia, então, exercer uma função de dissipar tal contraste, na verificação de que nenhum dos dois foi capaz de atender às demandas dos novos moldes da *pólis*. Por esse motivo, para Kathrin Rosenfield, o discurso cifrado, por vezes confuso, do coro é imprescindível na constatação do nó da peça: “tudo é clareza nos coros de Sófocles. Entretanto, tudo parece muito obscuro” (Rosenfield, 2004, p. 222). Além dessa tensão central, a peça de Sófocles concede destaque à escuta: o ruído das aves que devoram o corpo morto, a escuta da má notícia que traz o guarda, a escuta de Tirésias, a dor da morte do filho que começa pela escuta da notícia de sua morte e os conselhos do coro. Se relemos *Antígona* após a leitura do livro de Flora (ou em cotejo com *Sai Antígona*, da série *Antígona* de Nuno Ramos), parece que vislumbramos já ali mais coralidades do que coros.

No ensaio “Escalas & ventríloquos”, Flora menciona uma carta de Ana Cristina Cesar para Caio Fernando Abreu, da qual destaca o trecho: “sabe que eu também acalento a sombra de um poema inteiro interminável tipo William Carlos Williams?” (Süssekind, 2022, p. 198). E em *Papéis colados*, em texto que

aborda uma transição da crítica literária no século XX, Flora alude ao movimento de “saltar sobre a própria sombra” (Süssekind, 1993, p. 15) como um obstáculo, ou um impeditivo, da tarefa de falar sobre a crítica. Tentamos, aqui, como quem salta a própria sombra, percorrer essa obra em dobras. Embora a sombra, em uma cultura sombrófoba, pertença a um imaginário negativo, ela pode sugerir uma companhia dessas incansáveis – e sem a melancolia da impossibilidade de saltar a própria sombra, como quem escolhe a leveza e a graça, tal como na cena de *Dias perfeitos*, filme mais recente de Wim Wenders, em que os personagens deslocam o *komorebi* das árvores para suas próprias sombras. Sem perder a ternura.

#### REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. A poesia em 1930. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.
- CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- LOSCO, Mireille; MÉGEVAND, Martin. Coro/coralidade. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MÉGEVAND, Martin. Coralidade. *Urdimento*, Florianópolis, v. 1, n. 20, p. 37–39, 2018. DOI: <https://doi.org/10.5965/1414573101202013037>
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- ROSA, Victor da. Flora Süssekind: desafinando o coro dos contentes. *Suplemento Pernambuco*, Recife, [20--?]. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/acervo/pernambuco/70-perfil/2933-desafinando-o-coro-dos-contentes.html>. Acesso em: 13 jan. 2025.
- ROSENFELD, Katherine. Coro e diálogos trágicos: matriz das formas de expressão estética. *Letras*, Santa Maria, n. 28/29, p. 221-226, 2004. DOI: <https://doi.org/10.5902/2176148512125>
- SÜSSEKIND, Flora; FOSCOLO, Guilherme (Org.). *A vida da literatura*. São Paulo: n-1, 2022.
- SÜSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- SÜSSEKIND, Flora. Cidadão, sombra e verdade em Antígona. In: LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade*: formas das sombras. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- SÜSSEKIND, Flora. *Coros, contrários, massa*. Recife: Cepe, 2022.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

WOLF, Jorge. Tal Brasil, qual romance? Literatura não é documento. Sobre Ana Cristina César e Flora Süssekind. *Crítica Cultural*, Palhoça, v. 8, n. 2, p. 333, 2013.

## NOTÍCIAS BIBLIOGRÁFICAS

*Correspondência inédita e anotada*. Alberto de Serpa e João Cabral de Melo Neto. Org. Solange Fiuza e Arnaldo Saraiva. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2025.

O volume contém a correspondência entre João Cabral de Melo Neto e o poeta português Alberto de Serpa. Desenvolvida entre 1949 e 1950, as cartas tratam primordialmente da organização da revista *O cavalo de todas as cores*, que teve apenas um número, lançado em 1950. Mas as cartas permitem também conhecer os planos para possíveis futuros números, além de constituírem fontes para a compreensão do posicionamento estético de cada um dos poetas. O volume foi cuidadosamente anotado e inclui dois excelentes textos introdutórios de autoria dos organizadores. Trata-se de importante elemento da bibliografia cabralina. O volume traz em anexo o fac-símile da revista *O cavalo de todas as cores*, publicada em Barcelona com tiragem de apenas 200 exemplares.

*Mário de Andrade: duas vidas*. Catálogo de exposição no Masp. Org. Regina Teixeira de Barros. São Paulo: MASP, 2024.

Trata-se do catálogo da exposição realizada em 2024 no Museu de Arte de São Paulo (Masp), a qual, por meio “da perspectiva de uma sensibilidade queer”, apresentava 88 obras do acervo do escritor sob a guarda do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP). A mostra incluía desenhos, pinturas, esculturas e fotografias, reproduzidos e listados no catálogo. Este inclui ainda textos críticos de Nathaniel Wolfson (“O baile dos pronomes: a gramática queer de Mário de Andrade”), de Jorge Vergara (“‘Os mesmos insultos extraliterários’ se repetem incansavelmente: homofobia e preconceito na recepção de Mário de Andrade”), de Carolina Casarin (“Muito corpo para pouca vida”), de Ivo Teixeira (“O encanto que nasce das adorações serenas”), além da introdução da organizadora Regina Teixeira de Barros.

*Pequenas utopias: revistas de artista no Brasil*. Catálogo de exposição realizada na Caixa Cultural São Paulo, em 2024. Org. Amir Brito Cadôr. São Paulo: Caixa Cultura, 2024. Disponível em [Pequenas Utopias\\_catalogo.pdf](#).

Em seu texto inicial, diz o curador: “Esta exposição apresenta ao público um panorama de publicações brasileiras conhecidas como revistas de artista. São revistas



editadas por artistas como parte de sua prática artística e não apenas revistas sobre arte ou crítica de arte. Reunimos uma centena de títulos publicados nas últimas cinco décadas em quase cinco regiões brasileiras”. Vastamente ilustrado, o catálogo apresenta uma área da produção gráfica pouco conhecida, pois em geral se trata de revistas de pequena tiragem ou que nem chegaram a ser comercializadas. O material está organizado nas seguintes seções: artes gráficas; zines; arte-correio; revista-montagem; exposição portátil; arte-sonora; poesia visual; escritos de artista; revista de uma página; e arte para a página.

*1923: os modernistas brasileiros em Paris.* Org. Gênese Andrade. São Paulo: Editora Unesp, 2024.

Por volta de 1923, vários escritores e artistas brasileiros de um modo ou de outro ligados ao movimento modernista vão para Paris – Vicente do Rego Monteiro, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Victor Brecheret, Villa-Lobos, entre outros. Este livro reúne textos de alguns deles – Oswald de Andrade, Sergio Milliet e Emiliano di Cavalcanti, que, entre 1923 e 1924, enviaram crônicas para o Brasil, publicadas no *Correio Paulistano*, no *Correio da Manhã* e na revista *Ariel*. Fazem ainda parte da coletânea textos publicados originalmente em francês na *Revue de l'Amérique Latine* – uma conferência de Oswald de Andrade, “L’effort intellectuel du Brésil contemporain”, e o artigo de Sergio Milliet “La poésie moderne au Brésil”. Além disso, integra o volume uma dezena de ensaios críticos de estudiosos do modernismo, como Jorge Schwartz e Tadeu Chiarelli. Abordam as crônicas, a produção artística e a relação dos modernistas com os vanguardistas europeus.

*O jornalismo de Patrício Galvão.* Org. Kenneth David Jackson. 4 vols. Vol. 1: Pagu e a política (1929-1954); vol.2: Arte e literatura (1948-1963); vol. 3: Teatro contemporâneo (1954-1961); vol. 4: Grandes autores mundiais (1946-1961). São Paulo: Edusp, 2023-2025. E-book.

Os volumes reúnem a vasta produção de imprensa de Patrícia Galvão ao longo de cerca de quatro décadas. São textos publicados tanto em revistas ligadas a movimentos literários ou políticos (*Revista de Antropofagia*, *O Homem do Povo*, *Vanguarda Socialista*), quanto em jornais de circulação mais ampla (*Diário de*

*Notícias, A Noite, Diário de São Paulo, Jornal de São Paulo, A Tribuna* [de Santos]). O primeiro volume também inclui documentos do processo a que Patrícia respondeu no Tribunal de Segurança Nacional (1936-1940) e trechos do documento de expulsão da escritora do Partido Comunista (1939). No segundo volume, merece ser destacado o conjunto de textos sobre Fernando Pessoa. Os textos do terceiro volume testemunham sua atuação pela evolução e a profissionalização do teatro brasileiro, evidenciando-se a experiência da autora como tradutora e produtora de peças de vanguarda. No quarto volume encontram-se trabalhos sobre autores da literatura mundial, selecionados, apresentados e traduzidos, entre os quais alguns dos maiores nomes da literatura do século XX, como Franz Kafka, James Joyce, Albert Camus e Virginia Woolf.

*Contemporâneos: pintores e escultores*. Org. Vera Lins. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2024.

O livro reúne artigos, publicados em sua maioria na revista *Kosmos*, sobre artistas atuantes na época, como Antônio Parreiras, Eliseu Visconti, Helios Seelinger e Batista da Costa, Aureliano de Figueiredo. Há artigos sobre exposições individuais, mas também sobre os salões, além de textos sobre caricatura. O volume foi publicado postumamente em 1929, sendo esta sua primeira reedição. Autor de obras de ficção, como *Horto de mágoas* e *Mocidade morta*, Gonzaga Duque é em geral considerado como o maior crítico de arte brasileiro no período entre o final do século XIX e início do século XX.

## REVISTA DE REVISTAS

*Revista IEB.* Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, USP. N. 91, 2025.

Criada em 1966, publicada até 1997 e retomada em 2006, a revista, como dito em sua apresentação, sempre teve, pela natureza mesma do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, caráter multidisciplinar – a vasta coleção do IEB inclui documentos de nomes ligados a várias áreas da cultura brasileira, como literatura, música, artes plásticas. Neste número 91, encontram-se trabalhos como “No tacho de piaimã – gigantes de Rabelais e Mário de Andrade”, de Filipe A. G. Mauro; “Para desejar o impossível: diários queer de Lúcio Cardoso e Roland Barthes”, de Denilson Lopes; “Mário de Andrade, estudioso do preconceito e da linha de cor no Brasil”, de Angela Teodoro Grillo; e “O arquivo pessoal e a biblioteca de Paulo Duarte na Unicamp: a origem de uma política de aquisição de acervos pessoais”, de Luccas Eduardo Maldonado.

*Manuscrita* – Revista de Crítica Genética. N. 54, 2024.

Criada em 1990, a revista é uma publicação da Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética e do Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução da USP. Como exposto em sua apresentação “publica textos que dialoguem com a crítica genética, disciplina que estuda os processos de criação em diversas áreas, como a literatura, as artes visuais, o teatro e o cinema, entre outras. Essa abordagem explora rascunhos, versões preliminares, correções, anotações”. Na apresentação deste número 54, observa-se que “A biblioteca tem sido tradicionalmente considerada como reserva do saber e, na modernidade, como espaço de criação literária”. Referindo-se à matéria publicada no número, diz a apresentação: “Além dos trabalhos específicos sobre as bibliotecas de alguns escritores ilustres, há alguns estudos gerais sobre as bibliotecas de escritores e tradutores, e sobre as distintas práticas de marginália, que mostram a importância da relação com os livros e com as bibliotecas no processo criativo”. Entre os artigos incluídos no número, estão textos como “A fábrica das obras: reflexões sobre as bibliotecas e as línguas dos escritores”, de Max Hidalgo Nácher e Olga Anokhina, e “‘Cada vez, tantas línguas em qualquer língua’. A biblioteca multilíngue de Haroldo de Campos”, de Max Hidalgo Nácher.

*Ouriço*. Revista de poesia e crítica cultural. Editores: Daniel Arelli e Gustavo Silveira Ribeiro. N. 3, 2024.

O primeiro número da revista saiu em 2021. Atualmente é publicada pelas editoras Macondo e Relicário. Na apresentação deste número 3, escrevem os editores: “Concebida no primeiro ano da pandemia [...] Ouriço veio à luz a um só tempo contra o presente e aberta ao futuro. Cada um de seus elementos – desde a escolha de Sebastião Uchoa Leite como seu patrono e dos versos-tema de cada volume, passando por sua própria concepção como uma revista de poesia e crítica cultural, até seu desenho gráfico – gostariam de condensar explícita ou implicitamente, e cada um a seu modo, essa circunstância”. A revista publica poemas, traduções e ensaios. Entre os autores brasileiros estão Ana Martins Marques, Arnaldo Antunes e Ricardo Domeneck; entre os traduzidos estão Anne Sexton, Edoardo Sanguinetti e George Oppen. O número traz ainda depoimento de Myriam Ávila e entrevista com Lu Menezes.

*Remate de Males*. Revista de teoria e história literária. Unicamp, v. 44, n. 2, 2024.

A revista é uma publicação do Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp. Nesse número traz o dossiê “A poesia brasileira nos 60 anos do golpe militar de 1964”, com artigos que tratam de “poetas, poéticas e poemas dos anos 1960 até o presente, nos quais se manifestam, em diferentes níveis e de inúmeras formas, o impacto e os ecos da ditadura militar. Em seu conjunto, os estudos confirmam que a produção poética brasileira não ficou imune à violência de um regime que censurou, perseguiu, exilou, torturou e assassinou vozes dissidentes”. Além do dossiê, há artigos variados como “A crítica epistolar de José de Alencar”, de Cleber Vinicius do Amaral Felipe, e “As marcas da leitura na escrita e os manuscritos como lições de literatura”, de Aline Leal Fernandes Barbosa.



**RESUMOS/ABSTRACTS**



### **Da edição crítica como bússola para navegação nas tradições textuais**

César Nardelli Cambraia

**RESUMO:** A crítica textual foi atravessada por um turbilhão epistemológico durante o século XX, com a discussão de diversos aspectos fundamentais que sempre fizeram parte de seu arcabouço, tanto teórico quanto metodológico. Defende-se aqui a tese de que uma edição crítica continua tendo sua função mesmo no panorama atual das discussões sobre o texto. Sua função é a de indicar caminhos para o conhecimento de uma tradição textual, oferecendo ao leitor a oportunidade para escolher o percurso que pretende trilhar e a forma do texto com que pretende trabalhar.

**PALAVRAS-CHAVE:** crítica textual; edição de textos; edição crítica; história dos textos; Isaac de Nínive.

**ABSTRACT:** Textual criticism was traversed by an epistemological turmoil during the 20th century, with the discussion about various fundamental aspects that have always been part of its framework, both theoretical and methodological. We sustain that a critical edition continues to have its function even in the current panorama of discussions on the text. Its function is to indicate paths to the knowledge of a textual tradition, offering the reader the opportunity to choose the path he intends to follow and the form of the text he intends to work with.

**KEYWORDS:** textual criticism; text edition; critical edition; text history; Isaac of Nineveh.

### **Filologia e campo historiográfico (ou uma crítica ao método)**

Marcello Moreira

**RESUMO:** Empreende-se uma crítica da filologia de base lachmanniana, praticada no Brasil e em Portugal, demonstrando-se o quão danoso foi para essa filologia o ter se divorciado da reflexão produzida nos campos da “história das ideias” e da “historiografia” durante os séculos XX e XXI.



**PALAVRAS-CHAVE:** crítica textual; lachmannismo; historiografia; história das ideias.

**ABSTRACT:** A critique of Lachmannian-based philology, practiced in Brazil and Portugal, is undertaken, demonstrating how damaging it was for this philology to have been divorced from the reflection produced in the fields of the “history of ideas” and “historiography” during the 20th and 21st centuries.

**KEYWORDS:** textual criticism; lachmannism; historiography; history of the ideas.

### **O mal e o bem de editar (criticamente) com expectativas**

Ângela Correia

**RESUMO:** Neste artigo são apresentados três casos de crítica textual aplicada à literatura portuguesa em que as expectativas de editores os levaram a fazer opções questionáveis e um caso em que, pelo contrário, uma expectativa permitiu melhorar uma edição. A reflexão sobre esses casos, cujo resultado é contraditório, leva a concluir que o mal e o bem não residem nas expectativas que orientem o editor, mas na gestão que esse faça das suas expectativas: quer na reflexão dos fundamentos que elas tenham e que, na verdade, lhes conferem valor diferente, quer no escrutínio a que são submetidas na fase de teste do trabalho científico. Em última análise, prova-se que consciência e método são fundamentais no processo de edição crítica, em que a experiência e o conhecimento acumulados do editor trazem inevitavelmente expectativas a gerir.

**PALAVRAS-CHAVE:** edição crítica; lírica galego-portuguesa; Camilo Castelo Branco; trovadores; método.

**ABSTRACT:** This article presents three cases of textual criticism applied to Portuguese literature in which editors' expectations led them to make questionable choices and one case in which, on the contrary, an expectation allowed an edition to be improved. Reflection on these cases, whose results are contradictory, leads to the conclusion that evil and good lie not in the expectations that guide the editor, but in the way the editor manages his or her expectations: both in reflecting on the foundations they have and which, in fact, give them different value, and in the scrutiny to which they are subjected in the testing

phase of the scientific work. Ultimately, it proves that awareness and method are fundamental in the process of critical editing, in which the editor's accumulated experience and knowledge inevitably bring expectations to be managed.

**KEYWORDS:** critical edition; galician-portuguese poetry; Camilo Castelo Branco; troubadours; method.

### Que farei com este livro? Os editores e as correções aos *lusíadas*

Sheila Hue

**RESUMO:** O artigo analisa alterações editoriais tradicionais ao texto da primeira edição de *Os Lusíadas*, orientadas por questões ideológicas e políticas, pela censura religiosa, ou pela vontade normatizadora dos editores. Por meio de alguns exemplos, pretende-se demonstrar como tais alterações, muitas vigentes em edições contemporâneas, rasuram a instabilidade criativa da ortografia, a polissemia gráfica das palavras, apagando as sugestões semânticas e os efeitos poéticos que seriam interessantes para diversos tipos de leitura do poema.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Os Lusíadas*; Luís de Camões; crítica textual; censura; práticas editoriais; história do livro.

**ABSTRACT:** The article analyzes traditional editorial changes to the text of the first edition of *Os Lusíadas*, guided by ideological and political issues, religious censorship, or by the editors' normalization and standardization. Through some examples, it is intended to demonstrate how such changes, many of which are present in contemporary editions, erase the creative instability of orthography, the graphic polysemy of words, erasing the semantic suggestions and poetic effects that would be interesting for different types of reading of the poem.

**KEYWORDS:** *Os Lusíadas*; Luís de Camões; textual criticism; censorship; editorial practices; book history.

## Uma edição modernizada de um texto histórico politestemunhal: o caso emblemático do mais antigo texto biográfico do Marquês de Pombal sob a perspectiva de um antagonista

Alicia Duhá Lose e Rafael Marques Ferreira Barbosa Magalhães

**RESUMO:** O artigo analisa o mais antigo texto biográfico sobre o Marquês de Pombal de que se tem notícia, escrito por um antagonista do Marquês e produzido entre o início do reinado de Dona Maria I e a morte de Pombal. O estudo identifica três testemunhos manuscritos do texto, localizados em diferentes acervos: o *Códice 132* do Mosteiro de São Bento da Bahia, as *Memórias de El Rey Dom José I* do Arquivo da Universidade de Coimbra, e a *História Política e Econômica do Reinado de Dom José I* da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (USP). A comparação detalhada entre esses documentos permitiu estabelecer a hierarquia textual, indicando que o manuscrito da Universidade de Coimbra foi o original, enquanto os outros dois são cópias coetâneas derivadas dele. A análise material do documento revelou intervenções de diversas mãos na escrita, incluindo a participação direta do Cardeal Patriarca de Lisboa, Dom José de Mendóça, identificado como sendo o autor intelectual do manuscrito, cujo conteúdo apresenta um tom crítico às reformas e decisões políticas de Pombal. O artigo destaca a importância histórica do texto, sua circulação no século XVIII e os critérios utilizados para o estabelecimento do texto em edição modernizada (apenas no que toca à ortografia).

**PALAVRAS-CHAVE:** Marquês de Pombal; paleografia; materialidade; historiografia.

**ABSTRACT:** This article analyzes the oldest known biographical text about the Marquis of Pombal, written by an antagonist of the Marquis and produced between the beginning of the reign of Dona Maria I and Pombal's death. The study identifies three manuscripts of the text, located in different collections: Codex 132 of the Monastery of São Bento da Bahia, the Memoirs of King Dom José I of the University of Coimbra Archives, and the Political and Economic History of the Reign of Dom José I of the Guita and José Mindlin Brasileira Library (USP). A detailed comparison of these documents allowed us to establish a textual hierarchy, indicating that the University of Coimbra manuscript was the original, while the other two are contemporary copies derived from it. Material analysis of the document revealed interventions by various authors, including the direct participation of the Cardinal Patriarch of Lisbon, Dom José de Mendóça, identified as the manuscript's mastermind, whose content presents a critical tone toward

Pombal's reforms and political decisions. The article highlights the historical importance of the text, its circulation in the 18th century and the criteria used to establish the text in a modernized edition (only with regard to spelling).

KEYWORDS: Marquês de Pombal; paleography; materiality; historiography.

### **Errância/Errata: editar *O Guesa***

Tânia Dias e Jussara Menezes Quadros

RESUMO: O artigo aborda os princípios editoriais, os problemas e desafios de uma edição crítica do poema *O Guesa*, de Joaquim de Sousaândrade. Enfatizando a relevância de sua história textual, analisam-se os modos de publicação do poema, seus diversos estados e versões, os códigos bibliográficos e as formas materiais de suas edições, apontando para as complexas implicações de materialidade e textualidade na natureza processual da obra, e no estado final inacabado do poema.

PALAVRAS-CHAVE: Joaquim de Sousaândrade; *O Guesa*; edição crítica.

ABSTRACT: The article addresses the main editorial principles, the problems and challenges to a critical edition of the poem *O Guesa*, by Joaquim de Sousaândrade. Emphasizing the relevance of its textual history, we analyze the poem's modes of publication, its several states and versions, bibliographical codes and material forms, bringing into focus the complex implications of materiality and textuality in the progression of the work, and on the poem unfinished final state.

KEYWORDS: Joaquim de Sousaândrade; *O Guesa*; critical edition.

### **Edição das obras completas de Rui Barbosa**

Laura do Carmo e Soraia Farias Reolon

RESUMO: As Obras Completas de Rui Barbosa são uma coleção que traz a público a produção intelectual de Rui Barbosa (1849-1923) nos seus mais de 50 anos de vida pública. Editar esta coleção (que soma mais de 160 tomos) é trabalho de pesquisa que se mescla com a história da Fundação Casa de Rui Barbosa e a criação de seu Centro de Pesquisa. Este texto fala um pouco da história da coleção,

do papel de seus prefaciadores e organizadores, apresenta critérios de edição e de localização de fontes. O tratamento editorial e filológico é o foco da análise, com ênfase nos tomos preparados nos últimos 20 anos, destacando-se a feitura de diversos tipos de notas.

**PALAVRAS-CHAVE:** obras completas de Rui Barbosa; filologia; edição de textos.

**ABSTRACT:** The Complete Works of Rui Barbosa is a collection that brings to the public the intellectual production of Rui Barbosa (1849-1923) during his more than 50 years of public life. Editing this collection (which totals more than 160 volumes) is a research effort that interweaves with the history of the Fundação Casa de Rui Barbosa and the creation of its Research Center. This text tells a little about the history of the collection, the role of its preface writers and organizer, presents editing and source location criteria. The editorial and philological treatment is the focus of the analysis, with an emphasis on the volumes prepared in the last 20 years, highlighting the creation of various types of notes.

**KEYWORDS:** complete works of Rui Barbosa; philology; texts editing.

### **Editar o *Macunaíma* de Mário de Andrade: retalhos e avesso**

Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo

**RESUMO:** O artigo faz uma apresentação das várias edições críticas de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, ao mesmo tempo que faz comentários sobre o a atenção dada aos trabalhos de crítica textual no âmbito dos cursos de letras. Desse modo, são apresentadas várias iniciativas que deram origem a coleções de edições críticas. Além das questões de natureza propriamente da edição crítica, reflete também sobre a recepção da obra. São ainda ressaltados elementos das edições críticas de *Macunaíma* que implicam reformulação de certos princípios da crítica textual, constituindo essa reformulação uma contribuição importante para a compreensão dos materiais que integram uma edição.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mário de Andrade; *Macunaíma*; crítica textual; edição crítica.

**ABSTRACT:** The article presents the various critical editions of *Macunaíma*, by Mário de Andrade, at the same time as it makes comments on the attention

given to textual criticism works within the scope of literature courses. In this way, several initiatives are presented that gave rise to collections of critical editions. In addition to issues of the nature of critical editing, it also reflects on the reception of the work. Elements of *Macunaíma's* critical editions that imply reformulation of certain principles of textual criticism are also highlighted, with this reformulation constituting an important contribution to the understanding of the materials that make up an edition.

KEYWORDS: Mário de Andrade; *Macunaíma*; textual criticism; critical edition.

### **Metamorfoses das artes na forma do poema: a música e a pintura na lírica de Murilo Mendes**

Wesley Thales de Almeida Rocha

RESUMO: No exame do espólio de Murilo Mendes, ressalta-se seu interesse e proximidade com outras artes além da literatura, em especial a música e a pintura. E essas interlocuções fazem-se partícipes da criação literária do autor juizforano, podendo ser notadas flagrantemente nos livros publicados a partir de 1959, cuja matéria primordial é o itinerário cultural por lugares, paisagens e obras artísticas representativas de vários países de eleição do poeta. No entanto, é possível perceber como na fase de lirismo mais exacerbado de Mendes, situada entre *Poemas* (1930) e *Poesia liberdade* (1947), esse diálogo com a música e a pintura é também profícuo e até decisivo, permitindo a ele introduzir na forma do poema recursos formais e analogias semânticas próprias a essas outras artes. Repassando algumas composições de diversos livros desse período, pretendo, neste ensaio, analisar como Murilo Mendes valia-se de seus conhecimentos sobre música erudita para compor a pauta dissonante e arrítmica que distinguiu o seu estilo e para dotar de expressividade o conteúdo de seu dizer. Também discutirei como os conhecimentos sobre pintura participavam do complexo imagético, marcado por um jogo de contrastes que lembra a plástica barroca ou por técnicas de corte e colagem que remetem ao cubismo e ao surrealismo.

PALAVRAS-CHAVE: Murilo Mendes; pintura; música.

ABSTRACT: When examining Murilo Mendes's estate, his interest in and proximity to other arts besides literature, especially music and painting, is highlighted. And these interlocutions are part of the literary creation of the author from Juiz

de Fora, and can be clearly seen in the books published from 1959 onwards, whose main subject is the cultural itinerary through places, landscapes and artistic works representative of several countries of the poet's choice. However, it is possible to see how in the phase of Mendes's most exacerbated lyricism, situated between *Poemas* (1930) and *Poesia liberdade* (1947), this dialogue with music and painting is also fruitful and even decisive, allowing him to introduce formal resources and semantic analogies specific to these other arts into the form of the poem. By reviewing some compositions from various books from this period, I intend, in this essay, to analyze how Murilo Mendes used his knowledge of classical music to compose the dissonant and arrhythmic pattern that distinguished his style and to endow the content of his words with expressiveness. I will also discuss how his knowledge of painting participated in the complex imagery, marked by a play of contrasts that recalls Baroque art or by cut and paste techniques that refer to Cubism and Surrealism.

**KEYWORDS:** Murilo Mendes; painting; music.

### **Entre o não-mais e o ainda-não: notas sobre a poesia de Ana Martins Marques** Roberto Said

**RESUMO:** Este artigo toma como objeto de estudo a metapoesia e a poesia amorosa de Ana Martins Marques, a fim de analisar questões concernentes ao sujeito lírico e à sua enunciação, no quadro de condicionamentos estéticos da poesia brasileira contemporânea. Parto da hipótese de que, a despeito da coloquialidade e do prosaísmo constitutivos da poética de Marques, o cotidiano não é o fim último do poema. Investindo em outra via de leitura, atenta à dimensão intersubjetiva do lirismo, pretendo demonstrar que a investigação mais relevante do trabalho da poeta não é sobre o sublime oculto na rotina ou a matéria adormecida na vida comum, mas sobre as relações entre o poeta e a linguagem da poesia e, claro, entre o poema e o leitor. Tendo em vista as diferentes formas de endereçamento elaboradas em sua obra, a proposta é investigar os procedimentos de ilocução com que um eu em processo de subjetivação pode se colocar, de forma sempre instável, em seu dito sobre si, sobre seu poema e seu leitor, no interior de uma situação discursiva.

**PALAVRAS-CHAVE:** poesia; sujeito; subjetivação; cotidiano; afetos.

**RÉSUMÉ :** Cet article prend pour objet la métapoésie et la poésie amoureuse d’Ana Martins Marques, afin d’analyser des questions concernant le sujet et son énonciation, dans le cadre des conditionnements esthétiques de la poésie brésilienne contemporaine. La lecture part de l’hypothèse que, malgré la tonalité colloquiale et le prosaïsme constitutifs de cette poétique, le quotidien n’est pas la finalité ultime du poème. Partant d’une autre voie de lecture, attentive à la dimension intersubjective du lyrisme, on cherche à démontrer que l’enquête la plus significative de son travail artistique ne porte pas sur le sublime caché dans la routine ou sur la matière endormie de la vie ordinaire, mais bien sur les relations entre le poète et le langage de la poésie et entre le poème et le lecteur. Compte tenu des différentes formes d’adresse élaborées par la poète, la proposition est d’examiner les procédés d’illocution par lesquels un ‘je’ en processus de subjectivation peut se poser, de manière toujours instable, dans son discours sur soi, sur son poème et sur son lecteur, au sein d’une situation discursive

**MOTS-CLÉS:** poésie; sujet; subjectivation; quotidien; affections.

### **Topografia, corpografia: a poética da natureza de Josely Vianna Baptista**

Célia Pedrosa

**RESUMO:** Este trabalho se propõe a analisar *Na tela rútila das pálpebras*, uma produção digital em que Josely Vianna Baptista articula palavra e voz poéticas a imagens visuais de diferentes tipos, registros e origens, associadas, por sua vez, a pesquisas históricas, geográficas e geológicas. Nesse seu trabalho procuramos apontar um caráter simultaneamente corpográfico e topográfico, na medida em que a relação entre subjetividade e espaço é tramada por um modo de olhar que se constitui como gesto sensitivo e memorioso, atravessado por alteridades, fazendo da poesia uma voz singular na medida mesmo em que imprópria.

**PALAVRAS-CHAVE:** poesia; corpografia; topografia.

**RESUMO:** This paper analyzes Josely Vianna Baptista’s *Na tela rútila das pálpebras*, a digital work associating poetic word and voice with visual images of different kinds, registers, and origins, which in turn are related to historical, geographic, and geological research. The work’s dual character – bodygraphical and



topographical – is pointed out, the relation between subjectivity and space being defined by a way of looking that involves both sensitivity and memory, marked by alterities, making poetry a singular voice, a singularity deriving from its own improper nature.

PALAVRAS-CHAVE: poetry, bodygraphy, topography.

### **Figurações de Guilherme Mansur**

Ronald Polito

RESUMO: O artigo examina a obra de Guilherme Mansur nos campos da poesia e das artes plásticas. Inicialmente, aborda seus poemas *stricto sensu*, para a seguir focar sua poesia visual, com forte interação entre imagens e letra, e poemas-objeto. Considera, ainda, alfabetos e logomarcas que criou. Finalmente, analisa seus trabalhos na área das artes plásticas, onde também se nota a interação entre linguagem e imagem. As experiências táteis, a dimensão temporal da linguagem e das imagens, o uso de materiais “impensáveis” para a composição das obras, as letras e palavras como figurações, a pesquisa crítica de novas tipologias, a linguagem escrita como presença principal no espaço expositivo, a condensação, o desbaste, o apagamento, o minimalismo de suas criações, esses são alguns elementos que tornam ímpar o trabalho de Guilherme Mansur nos campos da poesia e das artes plásticas.

PALAVRAS-CHAVE: poesia; poesia visual; poemas-objeto; alfabetos; logomarcas; artes visuais.

ABSTRACT: The article examines the oeuvre of Guilherme Mansur in the fields of poetry and visual arts. Initially, it addresses his *stricto sensu* poems, and then focuses on his works in visual poetry, with a strong interaction between images and letter, and object-poems. It also considers the alphabets and logos he created. Finally, it analyzes his works in the area of visual arts, where the interaction between language and image is also noticeable. The tactile experiences, the temporal dimension of language and images, the use of “unthinkable” materials for the composition of the works, the letters and words as figurations, the critical research of new typologies, the written language as the main presence in the

exhibition space, the condensation, the thinning, the erasure, and the minimalism in his creations – these are some elements that make Guilherme Mansur's work unique in the fields of poetry and visual arts.

KEYWORDS: poetry; visual poetry; object-poems; alphabets; logos; visual arts.

### **O nu e o vestido (a moda na tropicália)**

Victor da Rosa

RESUMO: A partir de uma entrevista de Caetano Veloso a Augusto de Campos, o artigo procura interrogar a noção de que o tropicalismo seria “uma moda”. Para isso, investiga a relação complexa e altamente profícua que uma série de artistas do movimento estabeleceram com tal noção. A moda para a tropicália, conforme se discute aqui, parece se apresentar em duas frentes principais de análise: (1) na maneira como os artistas, a partir de certo momento, passam a conferir importância decisiva para os trajes, que se tornam elementos estéticos a se confundir com o próprio nascimento do tropicalismo; e (2) também como o movimento, em linhas gerais, propõe uma nova relação entre a arte e outros regimes de temporalidade, com diferentes consequências poéticas nas performances e nas composições do grupo.

PALAVRAS-CHAVE: moda; tropicália; roupa; *happening*; parangolé.

ABSTRACT: Based on an interview between Caetano Veloso and Augusto de Campos, this article analyzes the tropicalist movement as “a fashion”. To this end, it investigates the complex and highly fruitful relationship that a series of artists from the movement established with this notion. The fashion for the tropicalists, as discussed here, seems to present itself in two main fronts of analysis: 1) in the way in which the artists attribute decisive importance to clothes, which become aesthetic elements that are confused with the very birth of tropicalist movement; and 2) also how the movement, in general terms, proposes a new relationship between art and other regimes of temporality, with different poetic consequences in the group's performances and compositions.

KEYWORDS: fashion; tropicália; clothes; happening; parangolé.

## **Colaboradores**

**Alícia Duhá Lose** é professora da Universidade Federal da Bahia.

**Ângela Correia** é professora da Universidade de Lisboa.

**Célia Pedrosa** é professora da Universidade Federal Fluminense.

**César Nardelli Cambraia** é professor da Universidade Federal de Minas Gerais.

**Jussara Menezes Quadros**, com doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas, é bolsista de pesquisa da Fundação Casa de Rui Barbosa.

**Laura do Carmo** é pesquisadora da Fundação Casa de Rui Barbosa.

**Marcello Moreira** é professor da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

**Paola Resende** é doutoranda na Universidade Estadual de Campinas.

**Rafael Marques Ferreira Barbosa Magalhães** é professor da Universidade Federal da Bahia.

**Roberto Said** é professor da Universidade Federal de Minas Gerais.

**Ronald Polito** é poeta, tradutor e artista plástico.

**Sheila Hue** é professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

**Soraia Farias Reolon** é pesquisadora da Fundação Casa de Rui Barbosa.

**Tânia Dias** é pesquisadora da Fundação Casa de Rui Barbosa.

**Tatiana Longo Figueiredo** fez pós-doutorado no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

**Telê Ancona Lopez** é professora emérita e colaboradora sênior do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

**Victor da Rosa** é professor da Universidade Federal de Ouro Preto.

**Wesley Thales de Almeida Rocha** é professor do Instituto Federal do Norte de Minas Gerais.

## **Lista de colaboradores da primeira fase de *Escritos***

Após os nomes estão os números da revista em que se deram as colaborações.

Adalberto Müller – 12

Afonso Henriques Neto – 1

Alejandra Vigil Batista – 10

Alexandre Bebiano de Almeida – 6

Alexandre Henrique Paixão – 5

Alexandre Veronese – 3, 6

Alfredo Bosi – 2

Almuth Grésillon – 5

Ana Christina Vieira Zarco Câmara – 6

Ana Gomes Porto – 4

Ana Pessoa – 7

Ana Teresa A. Vasconcelos – 4

Ana Utsch – 8

Anaïs Fléchet – 5

André Carlos Moraes – 6

Andréa Casa Nova Maia – 6

Andréa de Araujo Nogueira – 4

Angela Brandão – 4

Ângela de Castro Gomes – 3

Angelo Trento – 9

Anne-Marie Christin – 2

Antônio Augusto Passos Videira – 1

Antonio Herculano Lopes – 3, 4, 6, 7

Argelina Cheibub Figueiredo – 8

Arnulfo Uriel de Santiago Gómez – 10

Avelino Romero Pereira – 6

Bárbara Bergamaschi – 11

Beatriz Resende – 7

Bénédicte Deschamps – 10

Bernardo Ferreira – 11

Bernardo B. Barata Ribeiro – 2

Carlos Alberto Figueiredo – 12

Carlos Alberto González Sánchez – 3

Carlos Eduardo Louzada Madeira – 7

Carlos Ziller Camenietzki – 1

Cecília Londres – 1

Célia Pedrosa – 12

César Braga-Pino – 4

Christian Edward Cyrill Lynch – 2, 4

Christiane Laidler – 5

Cilaine Alves Cunha – 11

Claudia de Oliveira – 7

Cláudia Oliveira – 1

Claudia Poncioni – 8

Daniel Lago Monteiro – 7

Diana Cooper-Richet – 10

Diego dos S. Reis – 11

Eduardo Coelho – 1

Eduardo Horta Nassif Veras – 12

Emilio Sciarrino – 12

Eneida Maria de Souza – 6

Estela Abreu – 8

Evando Nascimento – 12

Everardo Ramos – 2, 3

Ezequiel Abásolo – 8

Fábio Almeida – 4

Fábio de Souza Andrade – 5

Fábio Kerche – 8

Fátima Saadi – 12

Felipe Xavier Aquino – 11

Fernanda Ferreira Bressane – 7

Flora Süsseskind – 2

Florencia Garramuño – 3

Florian Klinger – 11

Franklin Alves Dassie – 12

Gabriel S. S. Lima Rezende – 6

Géraldine Poels – 10

Geraldo Mártires Coelho – 5

Gianne Maria Montedônio Chagastelles – 7

Gideon Kouts – 10

Gisele Araújo – 4

Gisele Larrubia Berbereia de Oliveira Vieira – 7

Hans Ulrich Gumbrecht – 1, 11



Haun Saussy – 11

Heitor de Andrade Carvalho Loureiro – 9

Helena Câmara Lacé Brandão – 7

Hélène Campaignolle – 12

Helga Gahyva – 2

Hélio de Seixas Guimarães – 5

Heloísa Buarque de Holanda – 7

Isabel Cristina Leite – 8

Isabel Lustosa – 2, 3, 9

Isabelle Richet – 10

Ivana Stolze Lima – 5

Ivo Castro – 3

James N. Green – 8

Janaína Senna – 2

Jean-Yves Mollier – 5

Jeffrey D. Needell – 4

Joachim Küpper – 11

João de Azevedo e Dias Duarte – 6

João Feres Júnior – 8

João Saldanha – 11

Joëlle Rouchou – 1, 2, 3, 4, 6, 7

John Gledson – 5

José Cairus – 7

Juliana Amaral dos Santos – 4

Juliana Perez – 2

Juliano Batista dos Santos – 6

Júlio Castañon Guimarães – 1, 2, 3, 4, 5, 11, 12

Kaori Kodama – 2

Laura do Carmo – 5

Leda Tenório da Motta – 12

Leonardo Fróes – 12

Leopoldo Waizbort – 7

Letícia da Silva Fontes Aranha – 7

Lia Calabre – 7

Lilia Vieyra Sánchez – 10

Luciana Fagundes – 11

Luiz Carlos Villalta – 4

Luiz Costa Lima – 2, 8, 11

Luís de Gusmão – 1

Luiz Paulo Leitão Martins – 6

Luiz Werneck Vianna – 4

Luiza Laranjeira da Silva Mello – 6

Marcelo Jasmin – 11

Marcelo Thimoteo da Costa – 2

Márcia Abreu – 2

Márcia Arruda Franco – 1

Márcia Sá Cavalcante Schuback – 12

Marcia Taborda – 8

Marcio Freitas – 11

Márcio Seligmann-Silva – 3

Marco Antonio de Moraes – 4

Marcos Guedes Veneu – 6, 11

Margaret Alves Antunes – 9

Maria Betânia Amoroso – 12

Maria Cristina Franco Ferraz – 2

Maria de Fátima Costa – 6

Maria do Carmo de Freitas Veneroso – 12

Marie-Ève Thérénty – 8

Mariem Fredj – 10

Marília Garcia – 10

Marília Soares Martins – 11

Marina Halzenreder Ertzogue – 3

Mário Azevedo – 12

Marisa Midori – 5

Marta de Senna – 3, 5, 8

Milene Suzano – 2

Monica Pimenta Velloso – 2, 6

Monica Setuyo Okamoto – 9

Myriam Ávila – 8, 11

Natalia Brizuela – 11

Olga Anokhina – 12

Otávio Leonídio Ribeiro – 11

Patrícia Santos Hansen – 5

Paula C. Pimenta Velloso – 8

Paula do Sacramento Rocha – 7

Paulo Henriques Britto – 12

Philippe Joutard – 1

Prisca Agustoni – 12

Rafael Lazzarotto Simioni – 5

Raúl Antelo – 3

Rebeca Gontijo – 2

Regina Lúcia de Faria – 11

Renato Nunes Bittencourt – 4

Ricardo Carvalho – 3

Robert Buch – 2

Roberto DaMatta – 6

Roberto da Silva Fragale Filho – 2

Roberto Ferreira da Rocha – 5, 7

Robson Campaneruti da Silva – 7

Rodrigo Ribeiro Alves Neto – 7

Roger Chartier – 3

Ronaldo Brito – 11

Rosane Feijão – 7

Sérgio Alcides – 3

Sergio Delgado Moya – 11

Sheila Schwarzman – 8

Silviano Santiago – 1

Silvio Augusto Merhy – 6

Simone Homem de Mello – 12

Sophia Beal – 4

Sylvia Ribeiro Coutinho – 8

Tânia Bessone – 5

Tânia Dias – 1

Tania Regina de Luca – 9, 10

Tarso de Melo – 12

Tatiana Siciliano – 6

Telê Ancona Lopez – 5

Teresa Malatian – 9

Tiago César da Silva – 4

Valéria Guimarães – 9, 10

Vanda Anastácio – 12

Vanessa Faria e Silva – 4

Vanessa Mendonça Soares – 7

Vera Lins – 2, 8, 11

Vera Maria Chalmers – 9

Victor da Rosa – 12

Vitor Alevato do Amaral – 12

Walnice Nogueira Galvão – 11

Yukako Nagamura – 9

MINISTÉRIO DA  
CULTURA

