



Exposição 24 março – 27 maio '23

Descubra as diferenças

Variação na literatura portuguesa desde a Idade Média até anteontem

U LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA



FACULDADE
DE LETRAS



CLUL



Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



REPÚBLICA
PORTUGUESA



BIBLIOTECA
NACIONAL
DE PORTUGAL

CULTURA

DESCUBRA AS DIFERENÇAS

VARIAÇÃO NA LITERATURA PORTUGUESA DESDE A IDADE MÉDIA ATÉ ANTEONTEM

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL

24 DE MARÇO DE 2023 – 27 DE MAIO DE 2023

COMISSÃO ORGANIZADORA

João Dionísio, Carlota Pimenta , Carlotta Defenu

COMISSÃO CIENTÍFICA

Paola Italia, Paulius Vaidotas Subačius , Wim Van Mierlo

Serviços de Atividades Culturais e Comunicação

Área das Exposições da Biblioteca Nacional de Portugal

COMPOSIÇÃO GRÁFICA

Sara Carvalho

APOIO INFORMÁTICO

José Aires

NOTA: Os textos seguintes, incluindo a norma ortográfica usada em cada um deles, são da responsabilidade de quem os assina.

Descubra as diferenças

VARIAÇÃO NA LITERATURA PORTUGUESA
DESDE A IDADE MÉDIA ATÉ ANTEONTEM

Apresentação

De maneira semelhante à mulher na ópera de Verdi, que muda de palavra e de pensamento, assim são os textos da nossa cultura literária. Na verdade, por vezes, mudam só de palavra, mantendo-se o pensamento intocado; outras vezes, apesar de a palavra ser a mesma, a forma como esta é interpretada vai passando por mudanças. E a mudança de que todo o mundo é feito instala-se nos modos como os nossos autores escreveram as suas obras e nos modos como elas foram transmitidas. A variação deixa de ser vista como uma exceção à regra para funcionar como traço intrínseco da condição textual.

Nesta exposição, 40 especialistas de universidades portuguesas e estrangeiras, explicam casos notáveis de diferenças nas versões de obras da literatura portuguesa desde a Idade Média até aos nossos dias.

Veremos como a variação textual é, apenas, uma forma de mudança ao lado de outras: na própria língua, na matemática, na música ou na genética. Como, quando se edita um texto, a variação é um problema a ser resolvido ou, conforme se comprova em certos poemas de Pessoa ou de Alberto Pimenta, faz parte da identidade do próprio texto. Observaremos vários estudiosos a raciocinarem sobre documentos perdidos que explicariam certos episódios de variação: é o caso do tratado medieval *Orto do Esposo* ou de um poema de Cesário Verde. Teremos ainda oportunidade de reparar nas operações de afinação estilística por que passam os textos selecionados, de escritores tão diferentes como António Nobre ou D. Francisco Manuel de Melo. Também poderemos acompanhar a contenção autoimposta ou produzida por instâncias de censura no trânsito entre versões privadas e versões públicas de um mesmo escrito, por exemplo de Bocage. Apreciaremos como a introdução de uma diferença num lugar da obra cria a expectativa de que outros lugares fiquem sujeitos a modificação, como no ciclo *O Guardador de Rebanhos*, de Alberto Caeiro. Constataremos a amplitude da variação textual, ao atravessar idiomas, géneros literários, títulos: do trovador Fernam Garcia Esgaravunha, passando por Camões, até Fernanda Botelho. Consideraremos por fim como a variação se pode manifestar através do próprio aspeto dos documentos e incluir ou desencadear imagens diferentes do conteúdo textual. São as imagens incluídas ou despertadas pela leitura da versão portuguesa do tratado *De Vita Christi*, mas igualmente por um romance de Almeida Garrett.

As peças expostas e reproduzidas provêm de bibliotecas e arquivos nacionais e estrangeiros, algumas delas existentes apenas em coleções particulares, e dizem respeito a uma galeria de textos escritos ao longo de sete séculos: desde a lírica trovadoresca até à poesia de Eugénio de Andrade, Herberto Helder e Alberto Pimenta. A exposição não está organizada por sequência cronológica, pois procurou-se salientar fenómenos de variação que são documentáveis em autores de diferentes épocas e em textos de género diverso.

Bem-vindo à mostra sobre variação. Entre e descubra as diferenças.

I

Mundo feito de mudanças

A variação textual é apenas uma das diferenças
que caracterizam a vida humana.

I

O genoma contém a informação genética para a síntese de proteínas. Estas constituem a base da vida, pois são as moléculas responsáveis pelo metabolismo nas células. Nos seres vivos, todas as proteínas são constituídas por uma cadeia linear de outras moléculas, os “aminoácidos”. Embora se conheçam centenas de aminoácidos, os seres vivos utilizam, essencialmente, 20 para fazer as suas proteínas. Como este número quase coincide com o número de letras do alfabeto, os biólogos e bioquímicos utilizam um código de letras para identificar os aminoácidos. Assim, o aminoácido valina é representada pela letra V, a arginina pela letra R, etc.. As proteínas contêm centenas de aminoácidos alinhados sequencialmente.

À semelhança das línguas vivas, também a informação genética vai evoluindo ao longo do tempo e gerando diversidade na aparência dos seres vivos. Estas diferenças podem ser observadas a nível regional, como acontece por exemplo com as diferentes etnias em humanos ou raças em animais, num paralelo com os sotaques e regionalismos da linguagem oral.

Estas alterações resultam de mutações genéticas. As mutações podem ser sinónimas, e neste caso a proteína não é afetada, como acontece na língua portuguesa com as palavras “ouro” e “oiro”. As mutações também podem ser não-sinónimas: uma mudança de aminoácidos ou uma troca de posição de dois aminoácidos poderão mudar totalmente o “comportamento” dessa proteína. Do mesmo modo, ao trocar o v pelo c na palavra “ovo”, passo a ter a palavra “oco” que, embora tenha sentido na língua portuguesa, tem um significado muito diferente da palavra original.

A substituição de um único aminoácido pode ter um efeito diminuto e alterar somente alguma característica, como a cor dos olhos, ou, pelo contrário, provocar um desastre para o ser vivo. Um terrível exemplo disto envolve a transtirretina, uma proteína com 127 aminoácidos presente em todos os seres humanos. Nalgumas pessoas, o trigésimo aminoácido desta proteína é uma metionina em vez de uma valina, provocando a paramiloidose familiar, mais conhecida como a “doença dos pezinhos”.

Francisco Dionísio | Universidade de Lisboa

Teresa Nogueira | INIAV, Oeiras

2

A variação é uma característica intrínseca e universal da linguagem humana. Pode ser identificada pela coexistência de propriedades ou elementos linguísticos equivalentes e alternantes (*variantes*, ao nível dos sons, das palavras, das construções frásicas, por exemplo).

As línguas que falamos variam entre si enquanto instâncias de um mesmo sistema (*variação interlinguística*). O sistema de comunicação naturalmente desenvolvido pelos humanos, identificável por propriedades universais abstratamente unificadoras, mas flexíveis, manifesta-se nas comunidades de falantes de formas que diferem, designáveis como *variedades linguísticas*, independentemente de serem ou não consideradas, com base em fatores extralinguísticos, língua ou *dialeto* X ou Y.

Qualquer língua natural revela também variação interna (*variação intralinguística*), sendo assim mais adequadamente identificável como um conjunto de variedades do que como um sistema monolítico e invariável. A variação é geralmente correlacionada com fatores extralinguísticos também variáveis, de natureza diacrónica, geográfica, social e situacional, que podem interatuar. Assim, diferentes tempos, diferentes regiões, diferentes caracterizações sociais (idade, nível de instrução dos falantes, por ex.), contextos situacionais de maior ou menor formalidade podem estar associados a variação em determinados elementos do sistema linguístico (e.g. *cantais/cantades*, [v]ento/[b]ento, *gafanhoto/saltão*, *estar a ver/estar vendo*).

Ernestina Carrilho | Universidade de Lisboa

3

A noção de *variação* é das mais centrais em matemática, e também das mais conhecidas. A variação de uma quantidade em relação a outra é habitualmente representada por um gráfico, figura muito presente na vida quotidiana, nomeadamente nas notícias.

Desde os primeiros tempos da humanidade, há registos acerca de regularidades astronómicas, como a variação na duração dos dias ao longo do ano. Também as próprias posições dos astros e o seu movimento foram alvo de muitos registos, conservados em tabelas e usados para as mais diversas finalidades, desde a astrologia à navegação.

Com as investigações de Descartes, as próprias posições dos corpos no espaço passaram a poder representar-se numericamente, usando coordenadas. Este avanço permitiu a Newton

e Leibniz, no século XVII, estabelecer uma das maiores inovações em matemática, o cálculo infinitesimal, que possibilitou definir a *variação instantânea* de uma quantidade. Assim, a velocidade de um corpo em movimento, num dado momento (marcada, por exemplo, pelo velocímetro de um carro), mede a variação instantânea da sua posição.

O cálculo foi um dos temas que mais inspirou o desenvolvimento da matemática nos séculos seguintes. O movimento de cordas vibrantes, a variação de temperatura, o movimento dos fluidos, líquidos e gasosos, tudo isto se pôde estudar de forma mais rigorosa graças a esta poderosa ferramenta.

Com o aparecimento dos computadores, foi sendo possível tratar dados muito extensos, de forma cada vez mais rápida e eficaz. Isto facilitou o estudo de variações em objetos e fenómenos que não se prestam a ser medidos simplesmente através de um valor numérico. Por exemplo, existem hoje algoritmos para comparar textos escritos, cadeias de ADN ou mesmo rostos humanos.

Pedro Freitas | Universidade de Lisboa

4

A ideia de *variação* marcou presença sempre fundamental ao longo da história da música. No contexto da música de tradição erudita ocidental, a aproximação da nossa escuta aos processos compositivos de cada compositor e de cada época revelará uma infinidade de estratégias possíveis a este respeito.

São sobejamente conhecidas, desde logo, as partituras em forma de “tema e variações”, como a que W. A. Mozart escreve a partir da melodia “Ah, vous dirai-je Maman”, re(a)presentando-a através de doze abordagens diferentes nos usos que faz de recursos melódicos, rítmicos, harmónicos, texturais, de tempo e, portanto, de carácter.

Caso extraordinário é o da folia, de origem ibérica, talvez portuguesa, lembrada pelo Gil Vicente do *Auto da Sibila Cassandra* como dança de pastores. Centenas de compositores reinterpretaram esta estrutura musical ao longo dos séculos. Escutamo-la até na 5.^a *Sinfonia* de Beethoven.

A variação é ainda princípio matricial de outras estruturas formais como a passacalha, força condutora do terceiro e último andamento da marcante *Sinfonia per orchestra* de Lopes-Graça. É também inerente, por exemplo, às estruturas musicais do gamelão de Java, à improvisação jazzística, ao desenvolvimento da ritmicidade das experiências minimalistas da década de 1960 e seguintes, por via da exploração de uma dada repetitividade em progressiva mutação.

Em sentido lato, e mais simplesmente, variar pode mesmo considerar-se um princípio elementar do acto criativo. Varia quem quer que crie: na voz de cada um, uma mesma canção popular é necessariamente revelada como uma versão dotada de, por exemplo, particularidades tímbricas únicas. Enquanto solução de reflexão crítica sobre um dado material musical, seja um modo de o ampliar ou seja mera ornamentação, a variação encontra-se a montante de qualquer abordagem compositiva e performativa desde o cantochão medieval até à nossa contemporaneidade.

Edward Ayres de Abreu | Museu Nacional da Música

5

A primeira edição do *Livro das Obras* de Garcia de Resende data de 1545 (edição póstuma, já que Resende faleceu em 1536), e foi realizada na oficina do impressor Luís Rodrigues. A segunda, de 1554, a cargo de André de Burgos, inclui, além de um texto sobre a vida de D. João II, já presente na edição anterior, uma composição em verso intitulada “Miscellanea”. Fazendo justiça ao título, a “Miscellanea” comenta acontecimentos tão diversos como conflitos religiosos, eventos artísticos, inovações técnicas ou a empresa dos descobrimentos, entre outros. Na estrofe 36 Resende alude ao sonho de uma união ibérica, acalentado pela coroa portuguesa através de vários casamentos: o de D. Afonso V com D. Joana, filha de Henrique IV de Castela, o do príncipe D. Afonso com Isabel de Aragão, filha dos Reis Católicos, e o de D. Manuel com a mesma D. Isabel, viúva de Afonso (o príncipe faleceu apenas sete meses após o casamento). Deste casamento nasceu D. Miguel da Paz, futuro herdeiro das coroas portuguesa e castelhana, mas que viria a morrer muito novo. Diz Resende:

Vijmos portugal, castella
quatro vezes adjuntados
por casamentos liados
principe natural della
que herdaua todos reynados:
todos vijmos fallescer
em breue tempo morrer
& nenhũ durou três anos:
portugueses, castelhanos
nõ hos quer deos jũtos ver.

A “Miscellanea” aparece, de novo, apenas em 1622, impressa por Antonio Alvarez, em obra que ostenta, pela primeira vez, o título de *Crónica*. Nesta edição, os versos finais da estrofe 36 surgem alterados:

portugueses, castelhanos
ja hos quer deos jutos ver.

Não é difícil perceber o que motivou esta aparentemente pequena (a mera substituição de “não” por “já”), mas profunda e significativa alteração: as circunstâncias políticas tinham mudado e o sonho ibérico fora retomado, mas agora com uma dinastia que os portugueses conhecem como Filipina.

Esperança Carneira | Universidade de Lisboa

6

Neste manuscrito, pode-se observar o processo evolutivo que acompanhou a criação do poema “Gnomos do luar que faz selvas”. Um processo que já é evidente na estrutura, com quatro estrofes escritas numa determinada ordem, que foram reorganizadas graças aos números colocados ao lado, e uma quinta acrescentada à direita, na diagonal.

O poema abre citando a “Passagem das horas” de Álvaro de Campos: “Ah sentir tudo de todas / As maneiras”; mas as “maneiras” são canceladas, e substituídas por “feitos”. Os dois versos seguintes também têm versões diferentes, mas desta vez nenhuma delas é cancelada. Acima, Pessoa escreve: “Não ter substancia – só modos, / Só desvios”; e abaixo: “Não ter alma, não ter modos – / Só desvios”. Se Pessoa tivesse publicado o poema, teria escolhido uma das duas versões, mas isso não aconteceu e o texto mantém uma forma indeterminada, entre “substancia” e “alma”, em que os “modos” simultaneamente *são e não são*, à maneira do pobre gato de Schrödinger.

O quinto e sexto versos também são cancelados e substituídos pelos dois ao lado: “Alma vista de uma estrada / que vira a esmo”. Enfim encontramos as palavras que fecham a estrofe, poupadas a qualquer outra intervenção: “Seja eu leitura variada / para mim mesmo!”.

Aqui está o ponto: trata-se de uma variação que se expressa na métrica, irregular nesta mesma estrofe; ou na diferença entre o verso paradigmático de Campos e a versão ligeiramente dissemelhante do ortónimo; ou naqueles “modos” indefinidos e tristes, porque não sabem se

o poeta os quer; ou, por fim, na própria “leitura variada”, que, para poder variar, não pode ter variantes. Tal como os poemas, as pessoas também têm leituras variadas, a que Pessoa chamou heterónimos.

Simone Celani | Sapienza Università di Roma

7

O meu primeiro contacto com a obra de Herberto Helder deu-se por intermédio de António José Forte, por quem tive acesso às edições da Contraponto, cuidadas por Luiz Pacheco, de *O Amor em Visita e Poemacto*. Dos títulos que se seguiram, *Cobra* é um caso singular na sua obra e na literatura portuguesa do nosso tempo. Publicado pela & etc em 1977 numa tiragem de 1200 exemplares, 200 foram colocados fora de mercado e vários destes últimos foram oferecidos a pessoas próximas em livros que acolheram alterações manuscritas introduzidas pelo autor. As alterações são feitas a tinta, de maneira a cobrir na totalidade as partes do texto corrigido, e numa caligrafia bem legível, de modo a tornar patentes as correcções. Segundo Herberto Helder, estas modificações variam de destinatário para destinatário, independentemente da personalidade de quem recebeu os exemplares alterados. O livro teve portanto uma versão que circulou publicamente a par de um número indeterminado de diferentes versões privadas, levando a uma explosão de qualquer entendimento fixo do que pudesse considerar-se o texto de *Cobra*. Aliás, este ciclo de poemas passará por alterações significativas nas revisões que Herberto Helder fará da sua obra.

A tensão entre circulação aberta e reservada de *Cobra* nota-se num outro caso: na inscrição que Herberto Helder apôs ao exemplar de *Flash* (uma edição de autor publicada em 1980 com orientação gráfica de Vítor Silva Tavares) que me ofereceu. Depois da dedicatória aparece o seguinte: "P.S. – Peço que não empreste nem deixe tirar fotocópias". Como se a própria publicação pudesse ser um acto quase privado.

Fernando Martinho | Universidade de Lisboa

II

Resolver ou mostrar a variação?

A edição serve habitualmente para eleger a versão considerada válida, a original ou a mais revista.

E quando todas as versões são válidas?

8

Da novela sentimental do século XVI conhecida pelo título *Nasceo e Amperidônia* conhecem-se atualmente duas versões: detectei a primeira (S) no manuscrito miscelâneo 51-VI-38 da Biblioteca do Palácio da Ajuda, compilado no início do século XVII; a segunda está conservada noutro códice miscelâneo de meados do século XVI, o COD. 11353 da Biblioteca Nacional de Portugal, comumente chamado manuscrito Asensio (A).

Observando três exemplos de variação existentes entre as duas versões, é possível pressupor que a versão S seja mais próxima da versão original do autor.

Enquanto a versão A não tem título nem oferece o nome do autor, a versão S exhibe a rubrica “Historia que trata dos amores de Nasceo e Amperadonia a qual dizem que fez Luiz da Sylveira Conde de Sortelha”.

Na versão S encontra-se o relato de um desenlace feliz de amor adúltero (um tema pouco frequente na ficção sentimental dos séculos XV e XVI), cuja história é deixada em aberto para uma possível continuação (ff. 228v-231r). A versão A, por sua vez, não inclui o episódio do amor adúltero, o que representa provavelmente um caso de censura ou de supressão literária.

Como último exemplo de variação entre os dois manuscritos, note-se que no manuscrito A o narrador explica em carta a um amigo chamado “Joam Ramirez d’Arelhano” (f. 202r) que decidiu traduzir a novela grega do original em língua latina para *llynguagem portugues* a pedido de um companheiro que não sabia ler latim. Em S, no entanto, o destinatário da carta chama-se “João Roiz” (f. 210v), identificado por Ana Tarrío como João Roiz (ou Rodrigues) de Sá de Meneses, outro alatinado e grande amigo de Silveira e seu interlocutor no *Cancioneiro Geral*.

Harvey Sharrer | University of California, Santa Barbara

9

Trata-se de um caso raro de sobrevivência na transmissão textual portuguesa: um conjunto de partes (papéis) de actores, copiadas por um profissional, que contêm o texto corrido de cada personagem (as réplicas), onde se intercalam, assinaladas com sublinhado, as “deixas” que antecedem o texto a proferir por aquela personagem naquele momento da peça teatral. São cinco personagens: um Poeta, um Marujo, um Estrangeiro, uma Velha e uma Dama ou um Doutor. Esta alternativa pode dever-se a uma atitude pragmática decorrente da composição da companhia dramática com mais ou menos elementos de cada sexo, encontrando-se o texto preparado para as duas eventualidades, como se pode observar.

O D inicial da palavra que nomeia a personagem facilita a troca e a variação textual acontece no interior dos versos. Normalmente um quadrado ou elipse indicam partes do texto a omitir ou alterar para efeitos de métrica e de rima. Na imagem 1, o texto está inicialmente previsto para um elenco com a personagem Dama, sendo a ela que se dirige o Poeta. Na alternativa para um elenco com o Doutor, está assinalada no verso 1 das duas réplicas iniciais a omissão do a final em “senhora”; e no 4.º verso da primeira estrofe a omissão de «mais». Note-se também a alteração em função da métrica de sete sílabas e da rima, como no caso da transformação de “Eu desejara, senhora, // mais resplandece agora” em “Eu desejara, senhor, // resplandecesse melhor”.

As variações incluem, ainda, a adição de texto, sempre com o propósito de regularização de métrica e rima. No início da segunda réplica, em letra menor, acrescenta-se o advérbio “sim” de modo a recuperar a sílaba métrica desaparecida com a supressão da letra final de “senhora”, quando se adequa o género ao destinatário (“Falais, senhora, verdade” → “Sim, falais, senhor, verdade”).

José Camões | Universidade de Lisboa

10

A ode deste heterónimo de Fernando Pessoa, Ricardo Reis, vem acompanhada por uma nota autoral dactilografada que é inesquecível para quem utiliza, nas edições que prepara, o conceito de “variante” e se interessa pela dinâmica de transformação textual através do estudo da variação. Essa nota diz “var. da ult.” e precede duas variantes do último verso, provando que Fernando Pessoa não deixou apenas textos com variantes acidentais, como quem deixa alternativas para um texto em aberto que talvez venha a fechar depois, mas variantes propositadas, pertencentes de forma mais integral a um texto que não teve fechamento, ou melhor, que não foi necessariamente escrito, pelo menos na fase em que o conhecemos, para ter esse fechamento (que acaba por ser um artifício editorial). Este poema, que começa “Que mais que um ludo ou jogo é a extensa vida”, e que terá três estrofes, já foi editado de várias formas: em algumas edições, por exemplo, surge Lydia no sexto verso. O documento permite imaginar a variação textual no tempo, depois da morte do autor, pois abre possibilidades para múltiplos estabelecimentos do poema. Em casos como este, tanto o ponto de partida como o ponto de chegada são plurais.

Jerónimo Pizarro | Universidad de los Andes

II

O que se pode dizer quando um autor, como é o caso de Alberto Pimenta, publica variações dos seus próprios textos? Para responder sem equívocos a esta pergunta deve notar-se que não se trata de invalidar a forma anterior e substituí-la por uma versão “melhorada” ou “definitiva” ou de corrigir algum erro de composição ou de impressão, como frequentemente acontece em atos de revisão autoral da primeira versão publicada. Nas antologias da obra publicada (*Jogo de Pedras*, 1980; *Metamorfoses do Vídeo*, 1986; *Obra Quase Incompleta*, 1990; etc.) encontramos diversos exemplos destes poemas-variantes.

O gesto de transformação do texto anterior é feito geralmente por processos de apagamento e de reconfiguração gráfica. A reescrita ocorre através da presença matérica do texto anterior, incluindo o espaço em branco que infraestrutura as relações grafossemânticas na página. Deste modo, cada variação parece emergir do texto anterior como se a segunda forma estivesse já contida na primeira forma. É como se o corpo do texto conservasse a memória da sua identidade textual mas sofresse a ação erosiva da passagem do tempo. Ou como se uma segunda leitura destacada pelos negritos decantasse a primeira leitura. Ou como se parte do seu sentido pudesse deslocar-se ainda mais para dentro da matéria orgânica do papel e da inscrição. Qual corpo vivo, o texto parece mostrar-se consciente da metamorfose bibliográfica que o encarna.

É esse o caso do poema “prestidigitação” (1973/1990), no qual a expansão do espaçamento entre caracteres nas linhas 6-10, 12 e 18 parece intensificar a experiência do isolamento psiquiátrico, como se a arquitetura carcerária do hospital contaminasse as próprias linhas do texto. A ironia amarga desse desaparecimento clínico dos corpos na estrutura disciplinadora e repetitiva de portas, corredores, camas, lençóis e caras parece transferir-se para as fileiras de letras.

Manuel Portela | Universidade de Coimbra

III

Inferências

Como nem todos os documentos que transmitem um texto chegaram até nós, como interpretar estas lacunas quando observamos episódios de variação?

12

Na primeira publicação de “O Sentimento dum Ocidental” (*Portugal a Camões*, Porto, 10 de junho de 1880), lê-se nos terceiro e quarto versos: “Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia / Despertam um desejo absurdo de soffrer”. Na segunda publicação, em *O Livro de Cesário Verde* (editado por Silva Pinto numa edição reservada para ofertas de 1886), lê-se nos mesmos versos: “Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia / Despertam-me um desejo absurdo de soffrer”. A variante consiste no acrescento ao verbo do pronome reflexivo “-me”, e vem modificar, na forma inicial do verso, o que parecia significar uma objectividade do absurdo, como se despertar “um desejo absurdo de sofrer” pudesse ser uma característica do anoitecer na cidade de Lisboa, com grau de pertinência semelhante ao das “sombras”, do “bulício” e da “maresia”. Na verdade, esse “desejo absurdo de soffrer” é eminentemente subjectivo. De resto, o adjectivo usado manifesta a consciência disso mesmo. Deste modo, o pronome reflexivo vem assegurar a coerência semântica do poema, explicitando a presença do “sentimento” individual na composição de todas as imagens. Pelo que, apesar de o texto de *O Livro de Cesário Verde* ter sido considerado como menos digno de crédito do que o dos poemas nas suas primeiras publicações — no seguimento da forte suspeita lançada sobre a edição Silva Pinto, em meados do século XX, por António Salgado Júnior e Joel Serrão —, tem de concluir-se que, pelo menos no caso de “O Sentimento dum Ocidental”, a lição de *O Livro de Cesário Verde* é preferível à da publicação solta, pois o exemplo desta variante revela, não a ingerência de um editor, mas o trabalho de um autor.

Fernando Cabral Martins | Universidade Nova de Lisboa

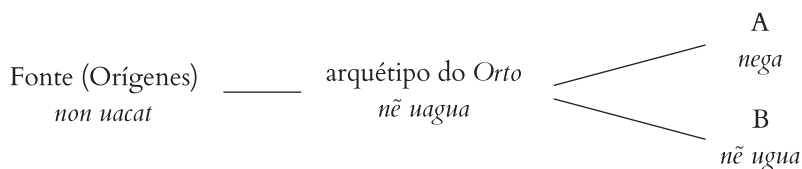
13

O autor do *Orto do Esposo* cita aqui Orígenes, num passo que faz a apologia da vida solitária, única via para o encontro com Deus e para a santidade (entendida como vida virtuosa). Segundo A, Orígenes afirma que, enquanto o homem vive na companhia de outros homens e imerso nos prazeres próprios da vida social, prazeres esses que facilmente conduzem ao pecado, está a negar Deus: como não vive em isolamento, não poderá ser virtuoso. O texto tem um sentido perfeito: a Deus agrada a virtude e a sobriedade, por isso viver em condições que não permitem alcançar o modo de vida agradável a Deus é negar Deus e recusar a virtude.

Não temos dúvidas de que a lição de A é melhor do que a de B, pois B apresenta uma variante que é um erro evidente, uma não-palavra (“ugua”). Estaria assim apurada a leitura crítica, a leitura que se oferecerá ao leitor do *Orto* que não tem acesso aos manuscritos. Sucede, porém, que Orígenes desempenha aqui, como sempre que um texto medieval depende de uma fonte compilada, traduzida e/ou parafraseada, a utilíssima função de testemunho indirecto. Consultemo-lo no passo pertinente:

Quamdiu quis permixtus est turbiset in multitudine fluctantium volutatur *non vacat* soli Deo nec segregatus est a vulgo nec potest esse sanctus.

Vemos que a tradução que se encontra no *Orto* é bastante literal e que o texto latino esclarece o sentido original deste passo: aquele que não se afasta do convívio social “*não se entrega* unicamente a Deus”. O verbo latino *vacare* tem, no contexto, o sentido de ‘dedicar-se’, ‘entregar-se’. Torna-se, assim, claro que tanto o copista A como o copista B cometeram cada um o seu erro, o que se explica se o seu antecedente comum fez do latim uma tradução demasiado literal, que resultou numa sintaxe e numa semântica difíceis para o português medievo. Assim:



O tradutor escolheu conservar um verbo (“vagar”) estranho, nesta acepção, aos copistas. Estavam criadas as condições para a ocorrência de erro. A fez uma banalização, obtendo um texto compreensível ao leitor. B procurou ser fiel mas não pôde escapar à supressão accidental de uma letra que se repete em contexto contíguo (“uagua”). A leitura crítica deve ser, portanto, a que se postula que terá estado no arquétipo e que explica estes dois erros, que mostram como dois copistas, reagindo com estranheza a um enunciado difícil, podem apresentar lições divergentes e ambas erradas e como nem sempre o que parece perfeito o é realmente.

Cristina Sobral | Universidade de Lisboa

14

Os cancioneiros *B* e *V* apresentam uma divergência, na cópia da conhecida cantiga de D. Dinis "Ai flores, ai flores do verde pino", difícil de explicar, considerando a convicção de que ambos descendem diretamente do mesmo manuscrito perdido. Na terceira e na quarta estrofes, *B* apresenta o seguinte (refrão excluído):

Sesabedes nouas domeu **amigo**
 Aquel q̄ mētiu do q̄ p9 cōmigo

 Se sabedes nouas do meu **amado** //
 Aq̄l q̄ mētiu do q̄ mha iurado

Pelo contrário, *V* apresenta a seguinte lição (refrão excluído):

Se sabedes nouas domeu **amigo**
 aq̄l q̄ mētiu do q̄ mha iurado

 Se sabedes nouas domeu **amado**
 aq̄l q̄ mētio do q̄ p9 cōmigo

A lição de *B* tem sido preferida nas edições críticas, porque ela oferece dísticos emparelhados, semelhantes aos que constituem a restante composição, onde, porém, a rima é assonante ("pino" / "amigo", por exemplo). A escolha da lição de *B* implica a suposição de que o copista de *V* teria cometido um erro de salto na cópia e, ao dar-se conta disso, teria tentado saná-lo, copiando um verso antes omitido, no lugar errado. Sem nada assinalar. O perfil conhecido do copista de *V* não faria esperar este comportamento. A alternativa é considerar que terá sido o copista de *B* a estranhar uma variação original, na terceira e quarta estrofes, e a intervir conscientemente no sentido do que supôs ser o restauro de uma uniformidade perdida. O perfil deste copista de *B* torna a conjectura mais plausível. Neste caso, devemos ponderar os efeitos pretendidos por D. Dinis com uma variação rimática, que a transmissão e a edição terão, até à data, obliterado. Se outros casos se juntassem a este, poderia haver razões para voltar à questão da ascendência direta dos cancioneiros *B* e *V*. Seja como for, trata-se de variação importante em diversas discussões sobre a transmissão e edição crítica da lírica galego-portuguesa.

Ângela Correia | Universidade de Lisboa

IV

O trabalho da lima

O escultor, depois de chegar à forma geral da peça, trabalha em aspectos de pormenor sem os quais não atingirá o resultado pretendido. O escritor também. E às vezes o que parece um pormenor tem importância vital.

15

D. Francisco Manuel de Melo entregou-se, ao longo da vida, a um exigente trabalho de revisão, sem sacrificar o apuro da escrita à copiosa dimensão da sua obra. Dão testemunho da procura de aperfeiçoamento e correção alguns autógrafos de D. Francisco, que nos chegaram com reformulações do que antes compusera, e também solicitações de emendas que dirigiu a outros cultores das Boas Letras. Em consequência do seu empenho em aperfeiçoar quanto escrevia, trouxe a público, em novas impressões, versões alteradas de textos já antes saídos dos prelos. Tal sucedeu com as *Musas portuguesas*, que o autor publicou nas *Obras métricas* (Lyon, 1665). Com efeito, nesse acervo poético em português, várias composições, de que se conhecem versões anteriormente impressas com obras de outros autores, apresentam-se com variantes. É o caso dos sonetos XXXVI, XCV e XCVII e da ode V. Variação textual de elevado grau verifica-se na “Dedicatória que se achou com estas obras manuscritas”, em prosa, estampada em páginas preliminares das *Musas* (ã 3 r - ã 3 v). Este texto foi objeto de uma primeira publicação nas *Cartas familiares*, I Parte (Roma, 1664, pp. 159-160). Ao ressurgir um ano depois, vem modificado em cerca de 40 lugares. O autor remodelou frases, alterou, dispensou e adicionou vocábulos. Na segunda metade do texto foram acrescentados dois trechos, um deles com mais de 60 palavras. A maioria das variantes detetadas correspondem certamente a intervenções por insatisfação com a redação precedente (datada de 1648 nas *Cartas familiares*). Algumas outras decorrerão de circunstâncias do contexto sociopolítico em que a “Dedicatória” reaparece em 1665, entre elas a elevação do estatuto do dedicatário, que explicará o tratamento de “V. S.” (“Vossa Senhoria”), em vez de “V. M.” (“Vossa Mercê”), dado antes.

Evelina Verdelho | Universidade de Coimbra

16

Conhecem-se cinco testemunhos deste soneto: a versão impressa incluída nas *Obras Poeticas de D. Leonor d'Almeida Portugal Lorena e Lencastre, Marquiza d'Alorna, Condessa d'Assumar e d'Oeynhausen, conhecida entre os poetas portugueses pello nome de Alcipe*, 6 vols., Lisboa, Na Imprensa Nacional, 1844; duas versões autógrafas que se encontram na colecção particular do Dr. Fernando Cassiano Neves e no espólio da Casa Fronteira preservado na Torre do Tombo com o nº 154; tal como duas versões apógrafas, idênticas, preservadas no mesmo arquivo com os números 145 e 155.

O conjunto das versões conservadas deste soneto exemplifica um caso de variação textual que se exerce a diferentes níveis. As duas versões autógrafas contêm epígrafes alusivas às circunstâncias da sua composição, o que permite datar o texto do período em que D. Leonor de Almeida viveu no convento de Chelas (entre 1759 e 1777). Um dos sentidos da variação – evidenciado na alteração das epígrafes – parece corresponder a um processo de apuramento com o objectivo de conferir ao texto um alcance mais universalizante, retirando-lhe, progressivamente, o carácter ocasional. Assim, a epígrafe inicial, onde se lê o local, a ocasião e o nome da Prelada, é substituída pela indicação mais vaga “Em uma ocasião de festa”, acabando por dar lugar ao título – “Às Musas” – sem referências ao momento que serviu de motor da escrita. No corpo do texto, a atenção da autora centrou-se, sobretudo, nos tercetos, e as alterações introduzidas espelham a busca de uma forma de expressão menos carregada de erudição (eliminando a referência a Euterpe, por exemplo) e mais capaz de traduzir a associação de um ambiente sonoro a um estado emocional.

Vanda Anastácio | Universidade de Lisboa

17

O drama histórico *A Sobrinha do Marquês* (1848), de Almeida Garrett, passa-se em Lisboa nos últimos dias do reinado de D. José I. O marquês de Pombal garrettiano intenta casar a sua sobrinha Mariana com D. Luís de Távora, então escondido na loja do comerciante da rua Augusta, Manuel Simões. A obra possui manuscrito autógrafo, datado de 1838-1847, e duas edições publicadas em vida do autor, ambas de 1848. Para a edição crítica (Imprensa Nacional, 2020) foram confrontadas as fontes impressas e manuscritas, e adotada a última edição de 1848 como texto-base. Algumas variações significativas encontramo-las nas falas de Zé Braga, um dos caixeiros do comerciante Simões, com características mais populares e informais nas lições impressas. Tais modificações demonstram não só o depuramento do texto durante o labor criativo, dando à personagem um carácter mais preciso, relativamente à sua classe social, mas também, o que é próprio do teatro garrettiano, a mistura de registos e gêneros: a linguagem formal com a coloquial, o elemento culto com o popular, o sério com o cómico. Lembremo-nos de “Ao Conservatório Real”, de 1843, prefácio de *Frei Luís de Sousa* (1844): “pintar do vivo, desenhar do nu, e não buscar poesia nenhuma nem de invenção nem de estilo fora da verdade e do natural”.

Sérgio Nazar David | Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Thayane Guerra Sant’ Anna | Universidade do Estado do Rio de Janeiro

18

Durante muito tempo, a crítica académica considerou o estilo de Álvaro do Carvalho inadequado e imbuído de filintismo serôdio, reflexo do desarranjo mental que lhe provocara a doença e a angústia da morte pressentida. Uma apreciação que, aliás, retomava o juízo cortante e inapelável consignado naquele infame “Estudo biográfico” com o qual o amigo J. Simões Dias achou por bem enriquecer a edição póstuma do livro *Contos*, em 1868. É óbvio que, partindo dessas premissas, se afigurasse então inane e descabido supor um qualquer tipo de labor estilístico na redação das narrativas. Todavia, o próprio autor, em folhetim publicado na *Gazeta de Portugal* em 12 de novembro de 1867 e só há pouco redescoberto, chamara a atenção dos leitores para algumas particularidades da sua escrita, como, por exemplo, a “muita parcimónia de colorido”. O cotejo do livro com as versões parciais de alguns contos saídos anteriormente na imprensa de Coimbra (é o caso de “A Febre do Jogo”, “O Punhal de Rosaura” e “Os Canibais”) revela, nas variantes introduzidas, um desígnio consciente. Em “A Febre do Jogo”, a substituição do prosaico nome de Paulino Rui de Miranda com o mais sugestivo P. Vassal, decalcado, aliás, de topónimo transmontano, deve ser justamente vista como testemunho da incessante procura daquele “idioma especial” que, no dizer de Carvalho, o sobrenatural exige.

Gianluca Miraglia | Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias

19

A primeira edição do *Só*, de 1892, foi feita em Paris, *chez* Léon Vanier, estando o autor em Paris para estudar na Sorbonne. Aníbal Pinto de Castro há muito esclareceu as razões da publicação nesta casa editora, que tinha no catálogo, entre outros poetas, Verlaine, Mallarmé, Laforgue, Moréas ou Rimbaud. Numa nota, Vanier declara que “M. Francisco de França Amado, libraire-éditeur” de Coimbra, é “mon unique représentant et dépositaire de “*Só*” pour le Portugal”. A segunda edição, profundamente revista e aumentada, saiu em 1898 (Guillard, Aillaud e C^a). António Nobre trabalhou profunda e rigorosamente para a edição de 98 sobre um exemplar da edição de 92, oferecido à Biblioteca Pública Municipal do Porto por Augusto Nobre em 1934. Serve de exemplo desse minucioso labor poético a reprodução do poema “Purinha” neste exemplar, que é necessário comparar com o texto definitivo de 98.

Paula Morão | Universidade de Lisboa

20

Num registo de terna ingenuidade, este poema apresenta o quadro de uma família inglesa constituída por “um bando de inglezinhas”, pelo “Pae”, pela “Mistress” e por um “S. Bernardo”.

A sua estrutura já vem razoavelmente definida da primeira versão manuscrita, que termina com o dístico: “Dà-me vontade, (eu sei?) de patinar com ellas,/ Ou de as calçar de beijos!” A solução mantém-se na versão intermédia, sendo modificada no último estágio, datado de 1886, por uma verdadeira *trouvaille*: “Dà-me vontade, eu sei! de as presentear a ellas/ Com uns patins de beijos!”

Se a imagem anterior (“calçar de beijos”) já surpreendia por uma relativa originalidade, a nova forma (“patins de beijos”) vai um pouco mais longe, num movimento surpreendente que quase desequilibra o poema. Note-se também que, embora o primeiro hemistíquio do penúltimo verso tenha permanecido inalterado, a nova imagem modifica toda a última estrofe (ainda incompleta nas versões anteriores): os “Phantásticos” ou “Excentricos desejos” do sujeito já não admitem uma disjuntiva mais ativa (“patinar”, “calçar”), antes ficam limitados ao êxtase do ver, agora prolongado num “presentear” em que parece importar mais o redobrado destinatário (“as, a elas”) que o singular objeto (“uns patins de beijos”).

Francisco Topa | Universidade do Porto

21

O célebre verso “o que em mim sente está pensando”, do poema “Ceifeira”, é um dos versos mais representativos da obra pessoana, por ser expressão direta daquela intelectualização das emoções que Pessoa evocava enquanto princípio fundamental da sua arte sensacionista e que se tornaria, também, um dos aspetos mais relevantes de toda a produção ortónima, e não só.

Antes de adquirir a forma com a qual hoje a maioria dos leitores pessoanos o conhecem, o verso foi objeto de numerosas reformulações textuais, realizadas pelo próprio autor.

Já durante a primeira redação do poema, Pessoa alterou várias vezes a estrutura do verso: no manuscrito composto em Dezembro de 1914 é possível observar como a ideia de um sujeito desdobrado, fragmentado, veiculada pela estrutura partitiva da frase (“o que em mim...”), é introduzida graças a uma correção autógrafa. Nela, Fernando Pessoa retira a referência a um

sujeito único, unitário, sujeito implícito de um verbo na primeira pessoa singular (“Mas ouvi-te”), para introduzir uma referência ao mesmo sujeito, evocado, ‘sinedoquicamente’, através de uma parte dele (“o que em mim ouve...”).

Assim, na primeira publicação do poema, aparecido em 1916 na revista *Terra Nossa*, o verso «o que em mim ouve está chorando» já era veículo daquela ideia de complexidade poética que, segundo Pessoa, residia na “intelectualização de uma emoção” (Pessoa, 1912: 91), e que era aí expressa através da dialética entre sensação, designada metonimicamente pelo verbo «ouvir», e emoção.

Será necessário esperar até 1924, ano em que Pessoa publica novamente o poema, com algumas alterações a respeito da versão anterior, para que o verso assuma a forma hoje maioritariamente conhecida de “o que em mim sente está pensando”, manifestando de forma explícita a relação complementar entre o sentir e o pensar, a razão e a emoção.

Carlotta Defenu | Universidade de Lisboa

22

O *Guia de Portugal* (1924) pretendia ser livro estrangeiramente coletivo. Raul Proença prevenira os autores de que as colaborações ficavam sujeitas a conformação ao estilo da obra, de que se encarregaria ele. Maioritariamente, os escritores contribuintes não faziam questão de acompanhar a revisão dos artigos depois de entregues ao organizador — por exemplo, Raul Brandão remetia a Proença textos esboçados à primeira, decerto pouco relidos, confiante de que o amigo lhes daria forma final mais atenta. Não assim Afonso Lopes Vieira, que quis sempre seguir o que escrevia até à saída do livro e se interessou por todo o *Guia* como nenhum outro colaborador, dando sugestões mesmo sobre o que não era da sua lavra. Na correspondência entre Proença e Vieira, lemos dois perfeccionistas a discutir a redação ideal, com Vieira a ter a última palavra, contra o que previa o protocolo.

No presente autógrafo, logo na quarta linha, guiados pelo desenho dos cancelamentos (enovelado em Vieira; horizontal da parte de Proença) e pelos instrumentos de escrita (caneta roxa; lápis), percebemos quatro estados do final do primeiro período. Vieira escrevera “a invenção prodigiosa da natureza logrou construir”; Proença tentou a substituição de “construir” por “produzir”, preferindo afinal que fosse o autor a encontrar um sinónimo, pelo que cancelou “produzir” (por risco horizontal) e deixou traço na sobrelinha a sugerir a necessidade de substituir a palavra, ficando legível o que propusera; devolvida a folha, Vieira aceitou preterir “construir”, que cancelou em novelo, e inscreveu “criar” sobre o traço deixado por Proença.

Neste lugar, o impresso (p. 478) coincide com o manuscrito, mas sucede por vezes haver lições forçosamente lançadas já em provas tipográficas, primeiras e segundas, que Vieira pedia com cortês insistência a Proença ou, quase à revelia do coordenador do *Guia*, obtinha na tipografia da Biblioteca Nacional, onde era reconhecido como revisor experimentado.

Luís Prista | Escola Secundária José Gomes Ferreira

23

Com a data de 4 de Abril de 1996, o manuscrito autógrafo do poema “A Jorge Peixinho”, da coletânea *Pequeno Formato* (1997), é, na verdade, um epitáfio consagrado à memória do amigo que, numa composição musical vanguardista intitulada “Coração Habitado” (1966), utiliza excertos retirados dos poemas de Eugénio de Andrade.

O poeta registra, num *flash* da sua escrita, a importância da música na própria obra. Era tão absoluta quanto o foi para Jorge Peixinho. Na homenagem propõe a construção do silêncio, a “aragem fria de tão nua”. As variantes demonstram a busca de uma métrica e um ritmo próprios, aqui expressos no terceto epigramático. Consta-se o trabalho do autor em ação, no seu laboratório genético, como em tantos outros exemplos do seu arquivo. Na escolha cirúrgica da palavra exata, nada existe para além ou aquém do poema que basta a si próprio.

No manuscrito, o segundo verso apresenta duas rasuras ilegíveis que denotam a busca do poeta pela forma sintética a definir a música final, que é o silêncio.

Na parte de baixo do documento aparece uma sequência de variantes para a qualificação daquela música “nua” (v.2):

nua
 inabitável de tão fl[ilegível]
 agora para sempre e sempre tua:
 quase fria de tão nua:
 aragem fria de tão nua:
 solidão fria de tão nua:

Sonia Netto Salomão | Sapienza Università di Roma

Marcella Petriglia | Sapienza Università di Roma / Universidade de Évora

24

Nos ensaios com o título *Os Degraus do Parnaso*, de M. S. Lourenço, nota-se uma tensão às vezes agónica entre a fugacidade e a permanência. No final de um destes ensaios, o autor reflecte sobre a possibilidade de se chegar à poesia pura e à música absoluta e a conclusão é desapontante: qualquer uma delas é inatingível, na medida em que a suspensão do sentido, nas quais ambas se baseiam, tem carácter apenas transitório. No entanto, a variação introduzida a seguir no manuscrito vira o bico ao prego. A segunda frase é numerada 1, passando a funcionar como a oração subordinativa concessiva inicial, e a tónica muda por completo. Se se cumprir a reordenação, a frase não se deixa perceber inteiramente: “Mas só pode haver uma suspensão temporária do sentido & assim | Mas a poesia pura e a música absoluta são ideais inatingíveis”. Contudo, a adversativa inicial vence a segunda adversativa e a relação de consequência a retirar do advérbio “assim” inverte o sentido de “inatingíveis”. O *grand finale* fica então solar, como mais claramente se percebe no texto publicado: “Embora só possa haver uma suspensão temporária do sentido, a poesia pura e a música absoluta são ideais atingíveis”.

João Dionísio | Universidade de Lisboa

V

Contenção e censura

Um tipo frequente de variação mostra o escritor a ser mais cauteloso na versão pública do que na versão privada do seu texto e mostra também instâncias de regulação a colidir com a liberdade criativa.

25

Pessoa fala aqui do seu sonho de celebridade após a publicação do primeiro estudo, a ele dedicado, que apareceu em livro: João Gaspar Simões é o autor de “Fernando Pessoa”, incluído no livro *Temas*, em 1929. Em resposta ao envio do livro, o poeta escreveu duas cartas (uma deixada como rascunho, a outra enviada) em que pretendia comunicar ao seu correspondente os sentimentos suscitados pela publicação de *Temas*.

No rascunho, confessa o desejo íntimo de uma verdadeira realização pessoal. A celebridade é entendida neste escrito, que Pessoa guardará na gaveta, como um cobiçado momento de libertação pessoal.

Pessoa expressa a sua gratidão e o efeito que o livro lhe causou de forma expressiva nos dois parágrafos iniciais, que foram riscados. Revela depois o poder libertador das palavras que o crítico lhe dedicou e a importância de um reconhecimento externo que lhe permite ver melhor dentro de si e ganhar confiança quanto à possibilidade de ser compreendido.

Parece ser mesmo esta a libertação que Pessoa espera obter da tão sonhada celebridade de que o estudo de Simões constitui um primeiro sinal e, ao mesmo tempo, um augúrio: “O seu estudo dá-me, com o augúrio de celebridade, um momento, pelo menos sonhado (entrevisto) de liberdade”.

Simões teria certamente gostado de ler os elogios de Pessoa sobre a qualidade do seu esforço crítico mas não teve o privilégio de ler este documento. O poeta enviou-lhe uma carta mais breve e mais formal a anunciar outra – que não sabemos se terá sido escrita – em que promete falar mais extensamente do livro recebido.

Enrico Martines | Università di Parma

26

Neste poema publicado no volume *Fado* (1941), a homossexualidade é apresentada como expressão do amor degenerado, como um tabu moral indizível (é, de resto, um amor sem nome), como um “rito de pesadelo” (v. 91) assimilável apenas à prostituição. E, nesta perspetiva, o “abraço feroz trocado” presente neste testemunho evolui para o “atroz contrato” até ao definitivo “atroz comércio firmado” (v. 98) da versão versão final.

Assiste-se ao longo de todo o poema a um esforço por parte do autor para manter uma atmosfera de indefinição à volta da figura do homossexual, “um arremedo de gente” (v. 46), um “corpo vil sem sentido” (v. 74): “Vago na sombra e na bruma, / Difícil é de dizer / Se é homem, ou se é mulher” (vv. 17-19).

Neste testemunho, com a referência “Portalegre-Vila do Conde 1938”, a condenação da “antiga bíblica tara” (v. 58) resolve-se inicialmente numa quadra de extrema violência, que acusa a “dúbia figura” (v. 28) de fazer “do amor, fonte da vida, / Cisterna de podridão”. Versos que, uma vez concluída a transcrição do poema, o autor apaga e substitui com duas estrofes que mudam o tom da composição.

Como é sabido, no labirinto da sua religiosidade conflituosa, José Régio vai debater-se ao longo de toda a sua vida com a dificuldade de fazer coexistir a misericórdia divina com a severidade de Deus perante a fragilidade dos homens. Na *Confissão dum homem religioso*, o escritor vai reconhecer a sua dificuldade em compreender “que Deus pudesse exigir à nossa dupla natureza animal e espiritual uma coerência que se me afigura demasiado difícil”. Segundo o autor dos *Poemas de Deus e do Diabo*, a queda do homem só se pode explicar através da imperfeição de Deus. Assim sendo, também no *Fado do amor sem nome*, apagada a implacável maldição, nesse corpo sem nexos o poeta irá apenas descortinar o incompreensível mistério da vontade divina que, por desígnios obscuros, queimou as fontes da vida.

Giorgio de Marchis | Università degli Studi Roma Tre

27

No capítulo 155 da sua *Crónica de D. Afonso V*, Rui de Pina, cronista-mor do reino, narra a tentativa malograda do infante D. Fernando, irmão do rei, de tomar a cidade de Tânger, a qual, em 1464, ainda estava em poder dos mouros marroquinos. Numa versão preliminar da narrativa um mouro velho, “antr’eles de grande autoridade”, comenta a “desordenança” das tropas portuguesas, dizendo que se tivessem estado sob o controle do conde D. Duarte de Meneses o resultado do conflito teria sido diferente. As palavras do mouro explicam-se porque o leitor da crónica já sabe que o conde D. Duarte, que não tomou parte no assalto a Tânger, era o defensor heróico da praça marroquina de Alcácer-Ceguer, cercada duas vezes em 1458 e 1459 (capítulo 142). Como é evidente, a fala transcrita no Códice 833 da Biblioteca Nacional de Portugal é altamente crítica de D. Afonso V, rei de Portugal, além do seu irmão, e por esta razão foi eliminada, quase totalmente, da versão definitiva da crónica, conservada na Torre do Tombo.

Thomas Earle | University of Oxford

28

Que aconteceu ao texto de Corte-Real entre um manuscrito parcialmente preservado (1575) e a primeira e única edição (1578)? Que implicações têm as variantes textuais entre manuscrito e impresso sobre a imagem que conservamos do poeta?

O trecho reconta, por meio da descrição sucinta duma tapeçaria, a conhecida história de Ares (Marte) e Afrodite (Vénus) surpreendidos por Hefesto (Vulcano). A variante depende, sobretudo, da intervenção silenciosa da Inquisição. Num caso, a substituição da palavra original “Dios” leva a edição impressa a uma repetição ociosa dum mesmo adjectivo (“fiero”) em pouco espaço. Noutro caso, o vocábulo “Dios” é mudado em “Rey”. Noutro ainda, a palavra “Dioses” é mantida (embora trocando a letra maiúscula por minúscula), mas “celeste”, que se aplica às divindades mitológicas, torna-se “alto”, disfarçando-se a censura com uma restituição métrica. “Todos os Deoses dos Gentios sam Demonios”, escrevera o censor a respeito de *Os Lusíadas* (1572); mas o que ali deixou ficar, aqui emendou.

Outra acção silenciosa da censura inquisitorial diz respeito aos últimos quatro versos da cena, inteiramente suprimidos na edição. Homero (*Odisseia*, VIII, 334-343) conta como Hermes declarou que continuaria a querer deitar-se com Afrodite mesmo se soubesse que ficaria preso na rede de Hefesto sob o riso trocista dos demais. Corte-Real retomou a ideia doutra forma e utilizou, para o efeito, um trocadilho com dois sentidos de “burlar(se)”: ‘zombar de alguém’ e ‘evitar algo’. A maioria, diz ele, prefere ser objecto de ridículo a perder um “bem tão alto” como o dos prazeres da cama. A censura não gostou.

Sem o manuscrito, seria improvável adivinhar as substituições lexicais na edição e impossível determinar expurgos de versos inteiros. Assim, pelo contrário, verifica-se que Corte-Real era um poeta bem mais interessado em mitologia, amores carnavais e gracejos irreverentes do que se tem pensado.

Hélio Alves | Universidade de Lisboa

29

Na edição da *Primeira e segunda parte de Palmeirim de Inglaterra* datada de 1592, o texto de Francisco de Moraes sofre, além de alguma modernização linguística, transformações reveladoras de um propósito censório. Se estas transformações – extensas, substanciais,

dispersas e numerosas – foram exclusivamente ditadas pelo Santo Ofício ou se resultaram do critério de quem preparou a edição, não é possível saber. Sem dúvida, porém, a obra assim impressa, quando comparada com a hipotética *editio princeps*, de c. 1544 1544 (ou até com a de 1567, recentemente retomada por Pedro Álvarez-Cifuentes e Aurelio Vargas Díaz-Toledo, na coleção Livros de Almourol), sugere mudanças de carácter poético e cultural – mudanças na visão do mundo e no conceito da própria *história fingida* –, detectáveis no expurgo de passos com nítido valor erótico, na rasura de críticas tipicamente erasmistas acerca da falta de vocação que afectaria a vida religiosa (matéria de debate entre um cavaleiro e um eremita), na introdução de um discurso moralizante que chega a inverter o sentido do texto original. Mais, a fortuna do livro de cavalarias composto por Francisco de Moraes, quando comparada com a de livros do mesmo género (vg., a *Crónica do Emperador Clarimundo donde os reis de Portugal descendem*, da autoria de João de Barros), obriga a pensar sobre o que definimos como “censura” e sobre as oscilações que dizemos “censórias”, capazes de tolerar nuns casos o que noutros acaba proibido.

Isabel Almeida | Universidade de Lisboa

30

A defesa de Vieira perante o Tribunal da Inquisição foi escrita entre 1665 e 1666, quando estava preso, sem acesso a qualquer tipo de suporte bibliográfico. O extenso documento, onde se defende das ideias expressas na *História do Futuro*, foi redigido, primeiro, numa versão de rascunho (BN) e, depois, passado a limpo (TT).

Entre BN e TT, são visíveis numerosos acrescentos, cortes e substituições, sendo o número, extensão e relevância das variantes documentados por abundantes marcas de manipulação autoral.

A par de numerosas e variadas alterações de natureza estilística, verificam-se também importantes alterações estruturais: várias porções de texto, incluindo capítulos inteiros, foram suprimidas ou deslocadas entre BN e TT, como resultado de um processo de leitura produtiva, correspondendo-lhe, em vários casos, não menos substanciais porções de texto acrescentadas, às quais Vieira deu o nome de “Aditamentos”.

Destas alterações, cujas quantidade e relevância dizem muito sobre a maneira de escrever do autor, destacam-se as que correspondem a um processo de auto-censura, que podem ir da simples moderação de afirmações à supressão de palavras, expressões ou excertos potencialmente comprometedores.

Como exemplo do primeiro tipo, podem apontar-se os casos de substituição, ou apresentação em alternativa, de formas verbais no presente por formas no pretérito imperfeito, reflectindo o pretenso abandono das ideias defendidas: “...*tenho* por mais provavel...” → “...*tinha* por mais provavel”.

Como exemplo do segundo tipo, podem apontar-se vários casos de supressão de afirmações comprometedoras, como a seguinte: “...desta nossa concordata: *de cujo estudo e zelo esperavamos bem diferentes efeitos dos que experimentamos, sendo companheiros dos Judeos nas afrontas, quando cuidavamos que aviamos de ser o instrumento de sua conversão. O mayor...*” → “...desta nossa concordata. O mayor...”.

Ana Paula Banza | Universidade de Évora

31

Em Agosto de 1797, Pina Manique emitiu um mandado de captura em nome de Manuel Maria de Barbosa du Bocage, por ser o autor de “papeis impios, sediciosos e criticos”. A vida do poeta mudou então radicalmente: com o estatuto de *preso de Estado*, foi arremessado para o *segredo*, cárcere imundo, obscuro e exíguo do Limoeiro, onde permaneceu, solitário, 44 dias.

Até à sua detenção, Bocage não sofrera a acção da Censura, beneficiando da protecção de José de Seabra da Silva, ministro do reino. Porém, depois de 1798, as suas obras passaram a ser escrutinadas com rigor, nomeadamente, os três tomos das *Rimas*, datados de 1799, 1800 e 1804.

Em 1800, o escritor republicou o primeiro tomo das *Rimas*, demonstrando a sua gratidão a todos aqueles que intervieram em prol da sua libertação e insurgindo-se contra os que o denunciaram junto das autoridades. A obra passou incólume pelos censores do Ordinário e do Tribunal do Santo Ofício; porém, Francisco Xavier de Oliveira, representante do Desembargo do Paço, cortou vários poemas, bem como a seguinte quintilha:

Agora existencia me enlutão
Feros Delatores vis;
Barbaro prazer desfrutão,
E prantos da Alma infeliz
Os crueis com rizo escutão.

Em defesa da sua poesia, Bocage argumentou da seguinte forma:

Com o profundissimo, e devido respeito: O Autor applicou os adjectivos = feros, e vis = aos que por motivos particulares, e não por legitimo zelo, quizerão tramar-lhe a ruína. Olhados os Delatores com esta face, nada tem de excessivos os d.^{os} epithetos, porque lhes quadram, nada de afrontosos, porque deixão anónimos o objecto a que se dirigem; e até as sátiras que não incluem personalidade, mas golpêão unicamente o vicio, são, não só permitidas, porem aprovadas, e uteis; acrescendo a esta defesa que ninguem fez publico haver acusado o Autor... As quintilhas compõem-se de queixas contra a injustiça dos Zoilos, que paliavão a sua vingança no desagravo das Leys, e a alteração dos epithetos naquele lugar altera todo o carácter da Composição.

O censor contra-argumentou, considerando as justificações do poeta “futeis” e “superficiaes”. Bocage recusou corrigir os mencionados versos, optando por os não publicar.

Daniel Pires | Centro de Estudos Bocageanos

VI

Estrutura

Um texto ou uma série de textos não é um agregado de peças soltas. É antes um sistema dotado de relações entre os seus elementos constituintes. Quando um destes elementos passa por alterações, o mesmo sucede a algum dos outros elementos. Ou não.

32

Nos três poemas VII, VIII e XXX, o poeta do *Guardador* menciona a casa em que vive. Mas, segundo a edição-vulgata da *Ática*, essa casa ora está no cimo, ora no meio de um outeiro. Casa ambulante? Não: variação de autor complicada por variação de editores. Nos manuscritos iniciais e no caderno 145, a casa estava sempre situada no cimo do outeiro. Mas em emendas posteriores, o poeta desceu-a para o meio, tendo mesmo em VIII gradualizado esse movimento por etapas: “quase ao cimo do outeiro” e, depois, “na encosta do outeiro”. Não sabemos se a mudança nos três poemas foi simultânea, mas deve ter sido posterior a 1925. Nesse ano, o poema XXX foi publicado por Pessoa na revista *Athena* com a lição “no cimo d’um outeiro”. O que significa que a emenda para “meio” ainda não fora inscrita no caderno 145 (sendo ignorada pela edição *Ática*, que seguia sempre *Athena*, só recorrendo a manuscritos quando o poema estava inédito). Outro tique da *Ática* era desprezar as emendas adicionadas aos manuscritos, preferindo-lhes as lições iniciais (como se o poeta emendasse textos por desfastio): assim, em VII, publica a lição inicial, “no cimo”, apesar de ter presente a lição final, “a meio”. Esta é também a lição final de VIII, que nesse caso foi mantida pela *Ática* porque o poema estava publicado na revista *Presença*, de 1931. Resumindo: os três poemas apresentam uma tríplice e paralela emenda autoral. A edição *Ática* perturbou essa unanimidade, propondo “no cimo do outeiro” em VII e em XXX, mas “a meio do outeiro” em VIII. A divergência entre as três lições resulta, assim, de diversas formas de variação atribuíveis à transmissão.

Ivo Castro | Universidade de Lisboa

33

Os quatro poemas a que o primeiro verso do poema XV de *O Guardador de Rebanhos* se refere (evidentemente os poemas XVI, XVII, XVIII e XIX que se seguem) são os mais dissonantes do ciclo. Essa dissonância explica-se facilmente: todos eles foram escritos numa fase precoce da concepção de Caeiro, quando a figura do heterónimo ainda não estava totalmente definida. Ao optar por integrá-los no ciclo do *Guardador*, Caeiro precisava de lhes justificar a dissonância, o que faz no poema XV ao alegar que os escreveu “estando doente”. Já depois de passar a limpo os quarenta e nove poemas para este caderno, o poeta terá decidido reduzir o número de canções dissonantes, como a emenda no primeiro verso deste poema o comprova, de “quatro”

para “duas” (na primeira versão do poema, chegam aliás a ser referidas “5” canções), o que implicaria a supressão de dois dos quatro poemas seguintes. E, de facto, há sinais de supressão nas páginas seguintes do caderno. Ao lado da numeração dos poemas XVI e XVII, a assinalar justamente a precocidade dos dois poemas, pode ler-se a indicação “(early)”. O poema XVII, além disso, foi ainda sinalizado com uma cruz. A decisão de suprimir estes poemas, contudo, não foi pacífica. Por um lado, a anotação “(early)” ao lado do poema XVI encontra-se riscada, o que talvez indique a readmissão do poema no conjunto. Por outro, as palavras “Withdraw / / (early)”, anotadas à margem dos poemas XVI, XVII e XVIII, nas páginas brancas fronteiras, sugerem a supressão de três poemas, e não apenas de dois. Fosse qual fosse a vontade autoral a este respeito, a emenda no primeiro verso do poema XV só seria admissível se acompanhada da supressão de dois poemas e, portanto, mutilando o conjunto canónico de 49 poemas de *O Guardador de Rebanhos*.

Nuno Amado | Universidade de Lisboa

VII

Entre...

Há casos de variação que excedem em muito uma mudança cirúrgica. São episódios que dão a ver modificações no sistema linguístico, no género, no próprio texto que varia como um todo (mantendo no seu interior uma frase sem modificação) e em tantas outras coisas.

34

Trata-se de um extenso refrão multilingue – caso único em toda a produção poética medieval – de uma cantiga de amor, transcrita em dois cancioneiros, *Cancioneiro da Ajuda* (A) e *Cancioneiro Colocci-Brancuti* (B). O sujeito poético profere uma “ren” – uma banalidade feudal –, à dama a que sempre bem quis, em galego-português, mas os dois versos finais com o juramento comparecem com formas em francês e provençal: “or sachaz veroiemen / que je soy votr’ome lige” (‘agora, sabeis verdadeiramente que eu sou vosso homem servidor, vosso vassalo’). A mudança de língua causou problemas de decifração a qualquer um dos copistas:

(A 126, fl. 32r-fl. 32v)	(B 241, fl. 63v-fl. 64r)
ð ₁ zer uus quereu uā ren. fēnoz	ð ₁ zer u9 quereu hun a rem
que fēnpze ben quige oz facha3 ue ro	fēnho2 que fēmpre ben quigi
ya men que ie foy uotr ome lige	ar facha3 ue ro ya men
	que iefoi u otromen lige

O copista de A não apreendeu os dois versos. Não sabemos exatamente onde errou, mas a rasura e a intervenção do revisor, ainda visível nas emendas à esquerda, revelam que a transcrição inicial não estaria correta: a primeira assinala o pronome pessoal, “ie” (“je”, ‘eu’), e a segunda reproduz a totalidade do verso, “q̄ ie foy uotr ome lige” (“que je soy votr ome lige”).

O copista italiano reproduziu formas diversas de A, que se encontrariam já modificadas no seu exemplar. A variante com o arcaísmo, “quige” / “quigi” (‘quis’), por imposição rimática com “lige”, não é de difícil explicação, dado que a instabilidade da átona final <e> / <i> ocorre em galego-português.

A alteração “or” / “ar” (‘ora’, ‘agora’) corresponde ao advérbio de tempo, ou de intensificação, que anuncia a promessa. A forma “or” em A aponta para o francês (“or sachaz”), e “ar” em B, com idêntico sentido, indigitaria o provençal. Não podemos, contudo, excluir que esta diversidade, que ocorreria no modelo, resultasse da interferência do advérbio de reforço galego-português, “ar” (‘também’, ‘de novo’), que poderia ser usado pelos trovadores, normalmente em posição pré-verbal (“ar sachaz”, ‘sabeis também’).

A sucessão “uotr ome lige” adotou o determinante possessivo francês “votr(e)” e não o provençal, “vostr(e)”. O copista de B (ou o do exemplar) – provavelmente condicionado por um afastamento gráfico, devido à notação musical na primeira estrofe (como em “ue ro ya men”) – decifra a sucessão “uotr ome” galo-românica em formas reconhecíveis em galego-português: “u otromen”, quer dizer, o advérbio “u” (‘onde’), o pronome indefinido “otro” (‘outro’) e “omen” em vez de “ome” (‘homem’).

35

As profundas diferenças entre a tradição oral e a tradição escrita tornam impossível, na maioria dos casos, a preparação de uma edição crítica dos textos tradicionais. Isto não significa que, recorrendo a metodologias comuns, não se possa encontrar, em certos lugares críticos, o “original perdido”. Por seu turno, a inovação, amiúde fruto da trivialização, também ocorre na imprecisamente designada “literatura popular”. Ora, considerando que o Romanceiro não escapou à moda das abundantíssimas contrafações ao *divino* com que o século XVI nos brindou, observe-se este caso particular. Existe uma balada peninsular referente ao cavaleiro D. Alonso de Aguilar, que morreu ao serviço dos Reis Católicos, em plena batalha, em 1501. Sobre este sucesso, escreveram-se versos, em folhetos e cancioneiros quinhentistas. Infelizmente, não conservamos nenhum testemunho da versão “divinizada” do século XVI; podemos, contudo, propor, com um enorme grau de certeza, que ela teria como *incipit* “Jueves Santo, Jueves Santo / tres días antes de Pascua”, por circular, na tradição oral castelhana, com grande frequência, este primeiro verso. Também em Portugal, a balada ostenta um início que, igualmente na esmagadora maioria dos casos, parece referendar esta hipótese (“Dia de Quinta-Feira Santa / três dias antes da Páscoa”). Mas não deverá ficar por aqui esta observação. Num ramo minoritário da tradição portuguesa (essencialmente algarvio), o *incipit* do romance oferece uma interessantíssima variante, a saber: “Goivos santos, goivos santos / três dias antes da Páscoa”. O incompreensível “Jueves” terá sido adaptado pela inventiva tradicional (que, tal como o copista, procura colmatar a ausência de sentido) como “Goivos” (lição que provavelmente passara por um impertinente estádio intermédio: *Gueves). Eis uma das mais belas trivializações oferecidas pelo Romanceiro, na qual se adequa tanto o significante como o significado.

Pere Ferré | Universidade do Algarve / Universidad Complutense de Madrid

36

O poema *Adozinda*, que inaugura o género da balada romântica em Portugal (1828), da autoria de Almeida Garrett, marca também os primórdios do interesse pelo romanceiro tradicional moderno em Portugal. Por outro lado, esta longa recriação garrettiana em verso heptassílabo do romance de incesto *Silvana* oferece a mais complexa tradição genética de todo o romanceiro

garrettiano. O espólio literário de Almeida Garrett da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra conserva um curioso jogo impresso de *Adozinda* com anotações manuscritas garrettianas, o qual assume o valor de original de imprensa, tendo servido de base à segunda edição do poema de 1843.

A alteração, nesta segunda edição de *Adozinda* (e logo patente no testemunho intermédio do jogo impresso, como aqui se pode observar), na lógica de estruturação do poema, que abandona os primitivos Cantos para se adequar a uma organização em Cantigas, é comentada em nota final pelo próprio Garrett: “Na primeira edição chamavam-se cantos as quatro partes deste romance. Era dar-lhe uma pretensão de epopeia que o pobre não tinha. Demais, cantiga é o nome popular verdadeiro, e por isso lho mudei para ele”. Contudo, esta variante adquire um sentido muito mais abrangente do que aquele que Garrett indica na sua nota. A motivação para esta substituição de “Canto” por “Cantiga” não é sintoma (ao contrário do que o poeta refere) da tomada de consciência da falta de elevação do poema ou do seu eventual desajuste relativamente às aspirações épicas de *Adozinda*. Na realidade, aponta sim a revolução estética que toma conta de Garrett entre os anos 1828 e 1843. A opção pela Cantiga como “o nome popular verdadeiro” corporiza, nesta variante, a medievalização absoluta do poema, que se encontrava ainda agrilhado, nos finais dos anos 20, à cartilha poética clássica. Nitidamente, a alteração ter-se-á produzido mais no interior do poeta e menos na perceção posterior acerca do valor e do alcance da composição.

Sandra Boto | Universidade Nova de Lisboa

37

A publicação d’*A Cidade e as Serras* (1901), logo depois da morte de Eça, coloca este romance na situação de semipóstumo. Àquilo que, ainda em vida do autor, fora composto, juntou-se uma revisão “interventiva”, por Ramalho Ortigão, completada pela leitura e edição do manuscrito de uma (assim chamada) segunda parte do relato. O romance provém de uma expansão narrativa a partir do conto *Civilização*, aparecido na *Gazeta de Notícias* (1892; ed. crítica por Marie-Hélène Piwnik, em *Contos I*. Lisboa: Imprensa Nacional - Cada da Moeda, 2009). Indo muito além do pormenor estilístico, a variação textual assume aqui uma dimensão considerável, tanto na extensão como na reelaboração de importantes categorias narrativas, com efeitos no plano genológico; assim, o que era conto passa a ser romance, como resultado de uma ampliação

discursiva que não era inédita em Eça (veja-se, por exemplo, a sucessão das três versões d'*O Crime do Padre Amaro*; edição definitiva: 1889). O movimento expansivo envolve, entre outros componentes, os seguintes: cenários e episódios sociais consideravelmente alargados no romance (pp. 68-95; em *Civilização*, p. 230); aprofundamento temático da dialética civilização/ruralidade (conto), estendida ao confronto estrangeiro/nacional (de Paris para Tormes, n' *A Cidade e as Serras*); investimento na descrição de espaços (pp. 30-32 e 200-203; em *Civilização*, p. 226); diversificação e figuração circunstanciada de personagens; denominação (Zé Fernandes) e caracterização do narrador, também personagem (em *Civilização*, era figura anónima); desenlace com tonalidade conclusiva mais acentuada no romance (pp. 377-380) do que no conto (p. 249).

Carlos Reis | Universidade de Coimbra

38

A obra dramática *Jacob e o Anjo* é um caso paradigmático de uma longa e complexa génese (mais de duas décadas), atravessando três géneros literários: poesia, prosa dialogada e texto dramático.

Durante a adolescência (1915-16), Régio escreveu poemas cujas abordagens textuais já deixavam prever o tema que iria ser desenvolvido. Mas, o título “Jacob e o Anjo” só surge na produção regiana num de dois cadernos com poemas ilustrados (1926-27), intitulados *Novos Poemas de Deus e do Diabo*.

No canto inferior esquerdo da página com o poema “O Anjo da Espada de Fogo”, lê-se a anotação do autor: “variante do título: Jacob e o Anjo”. No canto superior direito e ainda na margem esquerda da mesma página, podem ser lidas notas autógrafas posteriores sobre os locais onde esse poema reapareceu, em versão corrigida, mas com o título “Velha História”: n.º 16 da *Presença* e segundo caderno autógrafo (1928-29).

O título “Jacob e o Anjo” reapareceu na revista *Presença*, atribuído a um conjunto de diálogos com o subtítulo “ou a história do rei e do bobo, escrita em seis diálogos, aumentados de cenários, do monólogo do rei e dum epílogo”. Desses diálogos apenas dois foram publicados: o primeiro, no n.º 28 (1930), e o quarto no n.º 32-33 (1931).

Ainda que o autor não tenha justificado a interrupção dos diálogos (que consideramos uma fase intermédia desse projeto) é seguro afirmar que Régio já dominava todo o conteúdo e, por

isso, decidiu avançar para a obra dramática “Jacob e o Anjo: Mistério em 3 actos, um prólogo e um epílogo” que foi publicando, parceladamente, na *Revista de Portugal*, entre 1937 e 1939.

A primeira versão integral da obra “Jacob e o Anjo: Mistério em 3 actos, um prólogo e um epílogo” foi publicada no *Primeiro Volume de Teatro*, em 1940.

Isabel Cadete Novais | Centro de Estudos Regionais

39

Gritos da minha dança (2003), último livro publicado por Fernanda Botelho, colige trechos de géneros e registos discursivos muito variados, sendo anunciado, logo no prefácio, que “não será determinantemente uma biografia, muito menos uma autobiografia, se bem que de ambas tenha a sua parte”; deverá ainda ter qualquer coisa de “diário, mensário ou anuário”, mas também “de ficção algo haverá”. A autora, tornada personagem, convocando e recusando estes géneros literários, assume o jogo entre a ficção e a realidade como mobilizador da sua escrita.

O manuscrito de *Gritos da minha dança* é uma cópia já bastante limpa e quase todos os trechos estão datados no fim, com indicação de mês e ano, compreendendo-se as datas entre Maio de 2000 e Novembro de 2001 (só o trecho “Saut-de-chat” tem anotação diferente: “Abril, 6, 2001”). A ordem pela qual aparecem no volume não corresponde a esta cronologia.

As provas de edição do volume, também à guarda da família, conservam ainda estas datas, já com a indicação a lápis de que devem ser eliminadas. A datação concorria para um efeito de correspondência entre a escrita e a vida contada, questão decisiva nos géneros de cariz autobiográfico; o seu apagamento suspende a inscrição da escrita no tempo do vivido. Nesta imagem, de uma página do trecho que fecha o livro, a nota “eliminar” (precisamente sobre o mesmo episódio do único trecho cuja datação incluía o dia) culmina essa suspensão de uma cronologia reconhecível e que contribuiria para um maior efeito de ancoragem na realidade vivida (note-se a não coincidência da datação nos dois trechos...). No momento de dar à luz o seu livro, a autora decidiu que estas datas não deveriam entrar no jogo que encena entre ficção e real.

Rita Patrício | Universidade de Lisboa

40

Dos vários plausíveis apógrafos dos *Lusíadas*, chegou até nós apenas o chamado *Cancioneiro Luís Franco Correia*, um in-fólio de 297 fólios, com marcas-de-águas diversas e paratextos de mão diferente e aparentemente mais moderna. Aí se encontra copiado somente o primeiro canto do poema, com a rubrica “*Elusíadas de Luís de Camões a el-Rei D. Sebastião*” (fls. 203r-215v), e a indicação final “não continuo porque saiu à luz”, que coloca a sua transcrição por volta de 1572. Ainda sabemos da existência de, pelo menos, outro manuscrito que contém os primeiros seis cantos, pertencente à livraria de Pedro Coello, cujas variantes em relação ao texto impresso foram reveladas por Manuel Faria e Sousa em 1639.

Entre as muitas variantes, a relativa ao título pode representar emblematicamente o labor camoniano sobre o seu texto. De facto, a comparação entre as variantes registadas por Faria e Sousa relativas à versão do ms. Pedro Coello, as lições do *Cancioneiro Luís Franco Correia* e a primeira edição, revelaria uma revisão na seleção das fontes e um mais amadurecido uso delas. Se a versão Pedro Coello seria antecedente à de Luís Franco Correia, podemos apreciar logo no título um movimento de aperfeiçoamento e redefinição que se nota ao longo dos cantos. Já Carolina Michaëlis, dando a paternidade a André de Resende da palavra “*Lusíada*”, lembraria também as suas variantes “*Lisíadas*”, “*Elisiadas*”, “*Elusiadas*”. Se a nota de acompanhamento da versão Pedro Coello apresenta um poema ainda sem um título preciso (“Estes seis cantos se furtaram a Luís de Camões da obra que tem começado sobre o descobrimento e conquista da Índia pelos portugueses”), o título *Elusíadas* testemunharia uma fase em que o poeta ou citaria de cor ou estaria indeciso entre várias formas possíveis, para, em vista da impressão, escolher definitivamente a forma presente no *Vincentius levyta et martir* de André de Resende.

Valeria Tocco | Università di Pisa

41

O que têm em comum os romances *Amor de Perdição* (1862) e *A Doida do Candal* (1867)? Qual a relação entre os protagonistas Simão Botelho e Simão Peixoto? É precisamente neste passo que tudo se desvenda e se torna claro que, para Camilo, a relação é mais profunda do que uma simples homonímia: em Simão Peixoto, de *A Doida do Candal*, o escritor explora ao extremo a personalidade sanguinária e impulsiva de Simão Botelho de *Amor de Perdição*.

É exatamente aqui que se dá pela primeira vez a variação mais interessante, que se repetirá ao longo do manuscrito: a troca do apelido “Peixoto” por “Botelho”. Isto acontece precisamente no parágrafo seguinte a um passo em que Simão Peixoto é comparado com um tigre: “Era uma visagem de tigre espicassado na gaiola”. Esta comparação recorda-nos imediatamente outra semelhante em *Amor de Perdição*, relativa a Simão Botelho: “contorceu-se no seu quarto como o tigre contra as grades inflexíveis da jaula”.

Parece ter sido, portanto, este passo que trouxe à memória de Camilo o Simão Botelho de *Amor de Perdição*, dando lugar, no parágrafo subsequente, ao primeiro lapso de escrita: “Simão /P\eixoto”. Note-se ainda que é precisamente no fólio seguinte àquele onde se encontra esta emenda que a coincidência de carácter entre os dois protagonistas se torna explícita, através de uma referência directa ao protagonista de *Amor de Perdição* e de uma nota de rodapé que remete o leitor para o romance escrito na cadeia: “outro mata-mouros chamado também Simão, há treze anos. (x) Veja o romance *Amor de perdição*”.

Carlota Pimenta | Universidade Católica Portuguesa

42

Um dos poemas mais impressionantes do heterónimo Alberto Caeiro, tanto por sua extensão quanto por seu radicalismo, é o poema V de *O Guardador de Rebanhos*. Com o *incipit* «Ha metaphysica bastante em não pensar em nada», o poema faz uma apologia do paganismo, deslocando a religião do transcendente para o imanente. Quem vive no presente, como Caeiro quer, não precisa da palavra «Deus», pois já anda com ele a toda hora, no mundo natural. Uma das passagens que se tornou sinédoque do poema é:

O mysterio das cousas? Sei lá o que é mysterio!
O unico mysterio é haver quem pense no mysterio.

Assim consta na versão publicada ainda em vida de Pessoa (*Athena*, 1925), com a data ficcional «1911-1912». Hoje sabemos que o poema foi, na realidade, composto em princípios de 1914, e os primeiros manuscritos já incluem a passagem acima, com variações na segunda linha:

BNP/E3, 67-15v: «O unico mysterio é quem pense no mysterio...»
BNP/E3, 67-10r: «O unico mysterio é quem pensa no mysterio...»

O que surpreende é encontrarmos praticamente a mesma passagem, não uma, mas duas vezes, no *Fausto* pessoano:

Poema 90, c. 1914 (BNP/E3, 30A-21r):

«O mysterio supremo do Universo,
O unico mysterio, tudo e em tudo
É haver um mysterio do universo»

Poema 108, 1918–1921 (BNP/E3, 30A-5r):

«O unico mysterio no universo
É haver um mysterio do universo.»

Sabemos que vários poemas do *Fausto* parecem rascunhos de textos que viriam a ser assinados pelos heterónimos. Assim, parte do poema 90 do *Fausto* terá influenciado Caeiro. Mas, como explicar a mesma frase em 1918, já depois de o poema V de Caeiro ter sido escrito? Talvez a datação possa ser revista; ou talvez seja mais um dos insolúveis enigmas do universo pessoano, em que há muito mais do que um único mistério.

Carlos Pittella | Concordia University

43

A maior parte dos leitores de Fernando Pessoa estão familiarizados com o relato que o autor, no ano da sua morte (1935), inscreveu numa carta a Adolfo Casais Monteiro acerca do dia em que, sujeito a um êxtase poético, escreveu os poemas de *O Guardador de Rebanhos*, de Alberto Caeiro, e o conjunto ortónimo “Chuva Oblíqua”. Nela observou que a 8 de Março de 1914 tivera o dia triunfal da sua vida. Menos familiarizados podem estar com outro texto, redigido uns cinco anos antes, que apresenta o mesmo relato por outras palavras, com cortes e variantes que o distanciam da enfatizada versão dos últimos meses da vida do autor.

Neste texto menos conhecido, o cabalístico “8” surge apenas como um tímido rabisco quase ilegível, sobreposto na entrelinha a um número “13” acaso rejeitado por agoirentas e irrecuperáveis razões.

Este outro texto terá sido redigido na mesma altura de uma narrativa atribuída ao heterónimo Álvaro de Campos, onde se lê: “[Fernando Pessoa] conheceu Caeiro um pouco antes de mim – em 8 de Março de 1914, segundo me disse (...) Ouviu ler o *Guardador de*

Rebanhos. Foi para casa com febre (a d'elle), e, num só lance escreveu a “Chuva Oblíqua”, os seis poemas”. De facto, os poemas de “Chuva Oblíqua” vinham datados de “8 de Março de 1914” no número inaugural da revista *Orpheu*, e é possível que Pessoa tenha esquecido a data, que depois corrigiu. Também poderá dizer-se, como o próprio escritor disse numa entrevista fictícia, que “Todos os caminhos vão dar à ponte quando o rio não tem nenhuma”.

Jorge Uribe | Universidade EAFIT, Medellín

44

Na escrita deste texto, temos dois suportes: 1) o verso de um cartão de visita e parte de outro, unidos numa colagem sobre papel almaço quadriculado, procedimento de composição que aponta para uma versão definitiva; 2) um cartão de visita escrito nos dois lados, inclusivamente sobre os dados impressos de Raul de Carvalho – nome, profissão, contactos. A mancha de escrita cobre toda a superfície, tendo a falta de espaço levado o autor a girar o cartão de maneira a introduzir mais texto.

O descuido da caligrafia e esta ocupação total do papel, que chega a romper a linearidade da escrita, leva a pensar que este cartão de visita constitui uma primeira versão de um texto que foi reescrito no suporte textual referido em primeiro lugar. Esta reescrita apresenta-se como lição definitiva e o autor, que realizou supressões de texto nem sempre assinaladas, trata-a como uma verdadeira prova tipográfica, inserindo, por exemplo, uma marca de espaçamento entre versos.

Este processo de composição é característico de um projeto em que Raul de Carvalho trabalhou ao longo de vários anos, e que seria uma continuação da obra *Uma estética da banalidade* (1972).

Frequentemente, o autor adapta o tamanho do papel à extensão do poema e, se necessário, realiza acréscimos através da colagem de fragmentos de papel, o que confere ênfase à colagem (em sentido literal e metafórico) na génese do texto. O recurso sistemático a papéis inapropriados para a escrita (revistas impressas, formatos excessivamente pequenos para o que quer escrever, etc.) parece pôr em prática uma arte poética baseada na defesa do banal, momentâneo, simultaneamente urgente e definitivo.

Luísa Leal | Universidad de Extremadura

VIII

Imagens

A variação pode também ocorrer por intermédio das imagens visíveis na dimensão material dos textos (a componente iconográfica da capa ou de uma ilustração), através das imagens referidas no próprio texto e na forma como é desencadeada a imaginação do leitor.

45

A comparação entre os frontispícios da primeira (1894) e da segunda (1909) edições do poema dramático *Belkiss* de Eugénio de Castro permite observar um caso instigante de variação paratextual.

O rosto da primeira edição, de que se expõe um exemplar que pertenceu a Fialho de Almeida, é marcado por uma grafia arcaizante (com, por exemplo, o *U* grafado *V*), que a aproxima de obras publicadas naquela mesma altura com a chancela do *Mercure de France*. Digna de nota é também a ilustração provavelmente da autoria do artista, crítico e historiador coimbrão António Augusto Gonçalves (1848-1932). Representando o encontro entre a rainha de Sabá e Salomão, o ilustrador concede ao rei de Jerusalém um destaque maior daquele que a sua figura ganha no próprio poema, onde o papel principal é, evidentemente, o da rainha e a personagem masculina aparece em apenas um dos quinze quadros dramáticos. A cena do encontro está contornada por uma moldura em que sobressaem hieróglifos e outros elementos egípcios, cujo emprego corresponde às referências análogas feitas no texto pelo próprio Castro.

No rosto da segunda edição já não há imagens que sirvam de ilustração e a maior novidade é a designação de “poema dramático em prosa”. A definição de “*poème dramatique en prose*” surgia já, provavelmente pela primeira vez, na recensão publicada por Louis-Pilate de Brinn’Gaubast na *Revue Blanche* de março de 1895 e foi retomada, no ano seguinte, por Vittorio Pica, que na introdução à sua tradução italiana de *Belkiss* fala de um “*squisito e pittoresco poema drammatico in prosa*”. Pode então dizer-se que assumiu um papel relevante no processo de variação textual do frontispício a receção internacional do poema. Um poema hoje quase esquecido, mas na altura granjeou ao autor notoriedade internacional, chegando a receber os louvores de Rubén Darío e Stéphane Mallarmé.

Matteo Rei | Università degli Studi di Torino

46

Qual é a relação entre o retrato de Cristo transmitido pela *Vita Christi* e a sua imagem segundo um fragmento manuscrito quinhentista descoberto no reforço da encadernação de um livro notarial? A variação entre as lições “*de collores*” e “*guazeos*” comprova que palavras de um

mesmo campo semântico, meras lições neutras a princípio, podem ter peso significativo na classificação genealógica de testemunhos em uma dada tradição. O termo “gázeo”, ‘esverdeado’ ou ‘verde-azulado’, não será uma criação *ad hoc* de algum copista do manuscrito L, mas sim evidência de um alto grau de conservadorismo da cópia (ou então resultado de um processo de contaminação). A variante mais rara poderá, neste caso, comprovar que os testemunhos mais recentes em uma tradição textual não são necessariamente os piores, e podem conter lições autênticas.

A hipótese da boa lição em L fundamenta-se na identidade deste testemunho com um fragmento manuscrito que traz um comentário bíblico que refere o retrato de Cristo e que emprega o mesmo termo de L para definir a cor dos olhos do retratado. Teria sido esse texto fonte da *Vita Christi*, ou mesmo da sua cópia? Não necessariamente, uma vez que circulavam na época diversos textos com a descrição do retrato de Cristo, os quais guardam entre si algum grau de semelhança, por terem, possivelmente, uma ascendência comum (a *Epistula Lentuli*, apócrifo trecentista de uma carta atribuída a Públio Lêntulo). A lição de L, ao menos neste caso, poderá não só remontar a um testemunho muito conservador, como também indicar um entrelaçamento da tradição da *Vita Christi* com outras obras contemporâneas à sua circulação. Este quadro tornaria a árvore genealógica da obra mais complexa do que a que hoje podemos reconstituir.

Sílvio Toledo Neto | Universidade de São Paulo

47

O documento de Duarte Galvão, cronista real, é o mais antigo até hoje conhecido a relatar a mudança do imaginário ligado à Rainha Santa, sobretudo em relação ao milagre das rosas. A *Chronica d'ElRei Dom Afonso o quarto* (1653) de Rui de Pina (1440?-1522?) assim como a de Duarte Nunes de Leão (1530?-1608) não falam do milagre em questão. André de Resende, *Sanctae Elizabeth Portugalliae quondam Reginae officium*, Conimbricae 1551 (BNP, Inc. 1491//3), também não menciona o milagre. Nem o descreve o manuscrito do século XVI (talvez cópia de outro do século anterior) que se conserva no Museu Nacional Machado de Castro.

Pelo contrário, o manuscrito de Duarte Galvão inclui o relato deste milagre na última página. Mas a posição na qual o relato é colocado, assim como o espaço deixado entre a narrativa sobre a vida de D. Isabel e a descrição do próprio milagre deixam entender como o autor recolheu uma *vox populi* (“Sabido he”), provavelmente criada para reforçar a imagem de uma santa da casa real para a qual D. Manuel (1469-1521) estava a pedir ao papa Leão X (1475-1521, papa desde 1513) a canonização.

A iconografia testemunha a mudança deste imaginário: a imagem do manuscrito de Coimbra reproduz uma rainha com crucifixo na mão e coroa de espinhos na cabeça, deixando coroa e ceptro reais aos pés, e a iconografia posterior passa a reproduzir a Rainha Isabel com rosas no regaço.

Mariagrazia Russo | Università degli Studi Internazionali di Roma

48

Frequentemente insatisfeito com a forma e o conteúdo dos seus textos, Fernando Pessoa submetia-os a numerosas revisões, mesmo depois de os publicar. Em contraste com a ideia expressa pelo poeta de uma escrita triunfal e definitiva de *O Guardador de Rebanhos*, existem diferentes versões destes poemas. Do último verso da primeira estrofe do poema I do ciclo são conhecidos seis testemunhos. O mais recente é o do exemplar anotado da publicação de uma “Escolha de Poemas de Alberto Caeiro”, no n.º 4 da revista *Athena*, em 1925. À margem do verso “Como uma borboleta pela janella”, Pessoa acrescenta a variante “dentro de casa” e o possível novo verso “Com a janella aberta”.

Estas anotações exploram a ideia de proximidade e contaminação entre o espaço do “eu” e da realidade exterior. No mesmo exemplar, é introduzido um acrescento ao verso anterior, “E se sente a noite [já] entrada”, surgindo a borboleta como símile da noite. A noite possui, como a borboleta, um modo de ser próprio, e diversas variantes propostas anteriormente apontam para a sua invisibilidade (“invisível / que se não viu entrar / que entrou sem se vêr / que se não viu”), tal como o acrescento de um novo verso (“Sem se ter visto que é [era] ella”). O sentimento da presença da noite poderia ser reforçado pela audição (“Como uma borboleta que se ouve já dentro de casa”). No entanto, é interessante verificar que, apesar de introduzir estas propostas, Pessoa regressa persistentemente à imagem mais simples, a da borboleta que entrou, como a noite, pela janela. Dir-se-ia que o detalhe excessivo da descrição afetaria a compreensão de uma verdade nuclear, a de que o anoitecer tem impacto num “eu” que não se separa da natureza circundante, e fica “triste como um pôr do sol”.

Pedro Sepúlveda | Universidade Nova de Lisboa

49

No final do capítulo V d'O *Arco de Sant'Ana* o autor prometia um retrato das personagens em ação: "Deixemo-los *daguerreotiparem-se* aos olhos mesmos do leitor, e à luz de seus próprios *ditos e gestos*, segundo lhos vamos contando". De facto, na 1.^a edição do romance (1845) o protagonista, Vasco, é caracterizado muito sumariamente, como um estudante de 19 anos que sonha tornar-se físico d'el-rei e casar com a namorada Gertrudes. Na 2.^a edição (1851), porém, surge uma alteração que desmente o propósito inicial: "Do nosso estudante falemos pouco mais" – anuncia o narrador, na abertura de uma longa sequência descritiva.

Na versão amplificada, o retrato de Vasco densifica-se com pormenores sociais e psicológicos – tem bom coração, mas um espírito irreverente, "móbil", mais dado ao sentimento do que ao pensamento; as suas variadas ambições chocam com uma situação dilemática, pois é protegido do bispo e apaixonado por uma revolucionária. No capítulo VII verificam-se outras amplificações, colocando a personagem nos "abismos" da melancolia: o apoio dado à causa política alterará de forma irreversível a vida fácil que conhecera, determinará escolhas dolorosas, traições e desenganos. Adivinha-se a transformação da alma inocente de Vasco num espírito "contorcido" pelas malhas sociais.

Esta variação explica-se por contaminação autoral. O novo perfil do protagonista evoca a caracterização rousseuniana do herói de *Viagens na Minha Terra* – o Adão natural que a sociedade sempre desfigura. Há assim uma translação desta obra de atualidade, que Garrett concluíra em 1845-1846, para a versão revista do romance histórico, cinco anos depois: o tempo que medeia entre as duas edições d'O *Arco de Sant'Ana* permitiu-lhe enxertar numa personagem plana os traços modernos de um herói romântico.

Maria Helena Santana | Universidade de Coimbra

Agradecimentos

Alte Pinakothek, München
Arquivo Nacional Torre do Tombo
Associação Gritos da Minha Dança
Biblioteca da Ajuda
Biblioteca Apostolica Vaticana
Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra
Biblioteka Jagiellonska - Uniwersytet Jagiellonski
Biblioteca Luís Vaz de Camões (Alvito)
Biblioteca Municipal Florbela Espanca (Matosinhos)
Biblioteca Municipal de Vila do Conde
Biblioteca Nacional de España
Biblioteca Nacional de Portugal
Biblioteca Nazionale di Napoli
Biblioteca Pública Municipal do Porto
Casa Fernando Pessoa
Professor Fernando Martinho
Dr. Fernando Cassiano Neves
Fundação Biblioteca Nacional, Brasil
Fundação das Casas de Fronteira e Alorna
Herdeiros de M.S. Lourenço
Museu Nacional Machado de Castro
Österreichische Nationalbibliothek

De maneira semelhante à mulher na ópera de Verdi, que muda de palavra e de pensamento, assim os textos da nossa cultura literária. Por vezes, mudam só de palavra, mantendo-se o pensamento intocado; outras vezes, apesar de a palavra ser a mesma, o pensamento com que a palavra é interpretada vai passando por mudança. E a mudança de que todo o mundo é feito instala-se nos modos como os nossos autores escreveram as suas obras e nos modos como elas foram sendo transmitidas. Por isso, 40 especialistas foram convidados a explicar casos notáveis de diferenças nas versões de obras da literatura portuguesa desde a Idade Média até aos nossos dias. Este é o resultado.

