

EM BUSCA DO CÂNONE PERDIDO. MANUSCRITOS E IMPRESSOS QUINHENTISTAS: DAS VARIANTES TEXTUAIS E DAS ATRIBUIÇÕES AUTORAIS

Prof^ª. Sheila Moura Hue
Doutora em Literatura Portuguesa/Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Real Gabinete Português de Leitura

Resumo: O presente texto se propõe a pensar a produção dos autores quinhentistas portugueses e a *mimesis* renascentista juntamente com os processos materiais de transmissão e circulação de textos; e a questionar o conceito estático de texto crítico – que busca uma lição *autêntica* e *correta* –, diante de uma realidade textual marcada pela “movência” e pela convivência de manuscritos e impressos.

Palavras-chave: Crítica textual. Imitação. Circulação manuscrita e impressa.

Abstract: This article intends to reflect on the writings of XVI century Portuguese authors and on the Renaissance *mimesis*, together with the material processes of circulating and transmitting their writings. It also seeks to question the static concept of critical text – which searches for an authentic and correct lesson -, when faced with a textual reality that is marked by “mouvance” and by the mutual existence of manuscripts and printed editions.

Key words: Textual criticism. *Imitatio*. Manuscript and print circulation.

*não sei se o camões hoje teria escrito as suas rhythmas,
começa porque não saberia ao certo quais eram [...]*

Vasco Graça Moura

Os muitos caminhos que levam às muitas variantes.

Na época em que os poetas da segunda metade do século XVI escreviam ou publicavam seus livros, não era raro uma mesma obra poder ser lida em várias diferentes versões. Na maioria dos casos, as versões são testemunhos de diferentes momentos de redação da obra: as cópias feitas num primeiro estágio – quando o autor ainda trabalhava o texto – convivem, no tempo, com o livro impresso ou manuscrito contendo o texto que o autor considerava enfim aperfeiçoado. É o caso de *O Soldado Prático* de Diogo do Couto, que podia ser encontrado simultaneamente em manuscritos com a primeira redação do livro, roubada ao autor na Índia e divulgada em cópias em Portugal, e em

uma nova versão da mesma obra, reescrita pelo autor muitos anos após o furto da primeira e também divulgada em cópias manuscritas em Lisboa. Exemplo bem conhecido é a tragédia *Castro*, publicada anonimamente em 1587 e, mais tarde, na edição dos *Poemas Lusitanos*, em 1598, com texto bastante modificado.

Nesse período de transição (e de convivência) do manuscrito para o impresso, deparamos freqüentemente com casos curiosos, como roubos e desaparecimentos de manuscritos, que também sucumbiam ou escapavam a incêndios ou a naufrágios, como aconteceu com o salvamento a nado de *Os Lusíadas*, registrado no próprio poema. Os manuscritos acompanhavam – ao lado de seus autores ou em viagens desacompanhadas – a vida aventureira daqueles tempos: eram encomendados secretamente por diplomatas, como o belo manuscrito escurialense da *História da província Santa Cruz*, de Gândavo; ou podiam cair em mãos de piratas ingleses – como os *Tratados da gente e da terra do Brasil*, capturados juntamente o Pe. Fernão Cardim – e esperarem séculos para serem publicados com o nome de seu autor e em sua língua original.

Diogo do Couto foi uma das maiores vítimas desses peculiares acidentes. A *Década VI* sucumbiu a um incêndio na casa do impressor, a VII perdeu-se quando a nau S. Tiago foi tomada pelos ingleses e a XI desapareceu em Lisboa, para onde tinha sido enviada. As *Décadas VIII* e *IX* foram furtadas durante uma grave doença – segundo Manuel Severim de Faria –, o que levou Couto a redigir resumos, baseados em “fragmentos”, “lembranças” e “memórias das cousas que viu”, que lançou num volume duplo em 1616.¹ Quatrocentos anos depois, achou-se, em dois manuscritos, no Porto e em Madri, o que pode ser a primeira versão da *Década VIII*. Na época, provavelmente, a primeira versão (completa) deve ter circulado, em manuscritos, juntamente com o livro impresso (versão resumida).

Outro exemplo da coexistência de várias versões de uma mesma obra temos em um tratado de Pero de Magalhães de Gândavo sobre o Brasil,² que ele foi aperfeiçoando e aumentando sucessivamente, e do qual encontramos quatro redações, com três diferentes títulos, três manuscritas e a última impressa. No caso de Gândavo, as várias versões são devidas não a acidentes de percurso como os ocorridos com Diogo do Couto, mas ao constante aperfeiçoamento da obra em questão, que ganhou vários adendos até a versão final levada à oficina tipográfica de Antônio Gonçalves em 1576.³

No âmbito do provável, há a história, contada por Diogo do Couto, do roubo do *Parnaso* de Camões que, segundo consta, nunca foi encontrado ou divulgado em manuscritos, apesar da convicção de Faria e Sousa de que o roubo fora obra de Diogo Bernardes. Há ainda os dois manuscritos de *Os Lusíadas*, dos quais Faria e Sousa tirou as estâncias inéditas que publicou em sua edição do poema;⁴ o primeiro deles, encontrado “entre unos libros viejos de Pero Coello, librero em esta Corte de Madrid”,⁵ era uma cópia dos primeiros seis cantos e, segundo Faria e Sousa, teria sido roubado a Camões quando este ainda redigia o poema. No âmbito factual, temos o *Cancioneiro de Luís Franco*, coligido entre os anos de 1557 e 1589, e que traz o primeiro canto de *Os Lusíadas* com algumas variantes em relação ao texto da edição *princeps*. Esses manuscritos indicam que havia, no que se refere à circulação da obra épica de Camões, a simultaneidade de diferentes versões, causada pela coexistência do manuscrito com o impresso. O leitor do final do século XVI tem, portanto, acesso a pelo menos duas redações deste primeiro canto: a impressa e a que poderia estar correndo não só no manuscrito de Luís Franco, mas também em outras miscelâneas que tenham tomado o mesmo texto por base.

Assim como a épica, a lírica camonianiana podia ser lida em livro impresso, após a primeira edição de 1595, e também em cancioneros como o de Luís Franco, o de Cristóvão Borges ou o do Padre Pedro Ribeiro – do qual só nos chegou um índice –, e ainda outros tantos que trazem poemas atribuídos a Camões. A impressão da obra não suprime, não substitui a circulação manuscrita. Um mesmo leitor pode ser possuidor de um antologia manuscrita dos poetas de seu tempo e também ter em sua pequena biblioteca as primeiras edições impressas desses mesmos poetas, abrigando, lado a lado, diferentes versões de um mesmo poema.

A coexistência de impresso e manuscrito cria, por vezes, a possibilidade peculiar que é a do registro de uma espécie de *work-in-progress*. Temos testemunhos escritos das várias etapas da redação de uma mesma obra, como se acompanhássemos o escritor em sua intimidade criadora. É como se pudéssemos, de certa forma, acompanhar o processo de escrita em suas sucessivas etapas, principalmente no que se refere aos casos de Gândavo e Couto. Os poemas de Camões publicados no paratexto da *História da província Santa Cruz*, de Gândavo, em 1576, e também presentes do manuscrito escurialense desta obra,

copiado provavelmente em 1573-74, faziam circular – ainda em vida do poeta, note-se bem – duas versões desses poemas. Camões estava em Lisboa quando o manuscrito foi copiado e quando o livro foi impresso, e as variantes – boas, não provenientes de má leitura ou cópia – poderiam ser, assim, de autoria do próprio poeta.

A coexistência de várias versões de um mesmo texto ou de um mesmo poema, em manuscritos e impressos das últimas décadas do século XVI, não se relaciona apenas a esses fatores peculiares da circulação: roubos ou desaparecimentos de originais, reescrituras de textos desaparecidos, e aperfeiçoamentos dos textos ou poemas por seus autores. Há ainda as versões e variantes produzidas pelo modo como os poemas eram colecionados nos cancioneiros.

Estes livros de mão eram organizados segundo regras que hoje nos parecem, no mínimo, descuidadas, a começar pela atribuição de autoria dos textos ou poemas não feita ou feita de maneira, digamos assim, flutuante. Muitos cancioneiros não trazem indicação nenhuma de autoria. De fato, para os colecionadores de versos que mandavam copiar o que lhes agradasse, a atribuição dos poemas a um autor não deveria ser uma das preocupações principais. Seriam os impressores os primeiros a se preocupar em procurar o verdadeiro autor das obras que imprimiam e a tentar desembaraçar o novelo criado pelos manuscritos.⁶ E mesmo alguns desses editores não deixam de publicar obras sem indicar o nome de seus autores, como acontece com a tragédia *Castro*, de Antônio Ferreira, publicada em 1587 sem nome de autor, com uma tradução de *Os Lusíadas* para o latim, de 1622, publicada sem nenhuma alusão ao nome de Camões, e com a *Sylvia de Lizardo*, publicada anonimamente pelo impressor Alexandre de Siqueira, em 1597, e mais tarde atribuída a Frei Bernardo de Brito.

Contemporâneas da produção das obras que recolhem, as antologias particulares de poesia são copiadas enquanto os poemas vão sendo comunicados, transmitidos, funcionando como livros abertos, sempre à espera de novos adendos. E parece ser comum tanto copiar papéis autógrafos – veja-se o hábito, registrado em vários poemas da época, de damas e senhores ilustres pedirem aos poetas que lhes mandem versos ou lhes glosem motes – ou folhas avulsas, quanto copiar seqüências de poemas diretamente de outras miscelâneas. Um exemplo disso temos na comparação do *Cancioneiro de Luís Franco* com o de Cristóvão Borges, coletâneas que, segundo Cleonice Berardinelli,

apresentam pontos em comum: “a ordem dos textos é freqüentemente a mesma nos dois códices, o que faz supor que um texto comum teria servido de fonte a ambos”.⁷

Não é difícil perceber as vicissitudes por que passava o processo de escrita de um manuscrito: as deficiências e a irregularidade de uma cópia feita segundo um ditado oral – em que o copista que ouve o ditado pode entender mal as palavras e, por conseguinte, copiar o texto com as variantes causadas por esses “mal entendidos” – ou ainda de uma cópia feita diretamente do texto, em que o copista ao mesmo tempo lê o manuscrito e o copia para outro – processo que também pode gerar uma série de lapsos de cópia. Há ainda o caráter, a intenção, de cada manuscrito: alguns caprichosamente escritos por copistas (que passavam a limpo um original) e outros desorganizadamente copiados, ao sabor do que seu possuidor tinha em mãos e queria colecionar. Há copistas que seguem o texto, como há aqueles que corrigem, “melhoram” e emendam o que copiam, e que, também, se forem poetas, podem ainda criar suas próprias versões para os poemas que copiam. Além das variantes causadas pelas várias reescrituras efetuadas pelos autores (e registradas em manuscritos e impressos), temos também as causadas por erros de cópia ou por cópias “criativas” ou “imitativas”, imanentes ao processo de feitura e de circulação dos manuscritos quinhentistas. São muitas as variáveis envolvidas nessa intrincada equação produtora de variantes textuais.

Imaginemos alguém copiando um soneto de um manuscrito autógrafo – seja diretamente do texto, seja com alguém lhe ditando – e, aqui e ali, entendendo mal uma palavra ou consertando alguma coisa que julgava errada ou mal acabada; numa segunda instância imaginemos um novo copista transcrevendo o soneto, por sua vez, do cancionero que se serviu de um autógrafo, copiando por ditado oral ou pelo texto, e também aqui e ali cometendo seus lapsos de cópia ou efetuando pequenas alterações; imaginemos ainda que alguém tem o poema na memória e, de cor, o escreve em seu cancionero, guiado por essa memória oral, cambiante e criativa. Um mesmo poema pode passar por essas diferentes modalidades de cópia e o resultado será, como se observa nos cancioneros e nos impressos do século XVI, uma série de versões do mesmo soneto. Vistas essas peculiaridades do processo de transmissão manuscrita da poesia, o valor documental ou testemunhal do manuscrito (não autógrafo) como referência para o estabelecimento do cânone da obra dos contemporâneos de Camões não supera o também duvidoso testemunho das primeiras edições, na ausência de

manuscritos autógrafos. Por que os cancioneiros de mão seriam fontes mais fidedignas para o estabelecimento da lição dos poemas (mais próximos do original), se as lições neles registradas passaram por toda sorte de “acidentes” de transmissão?

“Horas breves de meu contentamento”: uma obra múltipla e aberta

Vejamos o caso exemplar (e talvez um pouco radical) de “Horas breves de meu contentamento”. Nas pesquisas que fizemos, encontramos dez diferentes redações desse soneto,⁸ e três atribuições autorais (Infante D. Luís, Diogo Bernardes e Camões). O mais curioso é que o “Horas breves” atribuído a Diogo Bernardes e glosado por Soropita no *Cancioneiro de Fernandes Tomás* é bastante diferente do publicado na obra do cantor do Lima; teríamos aí, portanto, duas versões bastante diferentes do mesmo soneto atribuídas a Bernardes, sendo que as últimas estrofes do poema registrado no cancionero são compostas por um terceto geralmente atribuído a Camões e por outro atribuído ao Infante D. Luís, numa verdadeira colagem de estrofes.⁹ Se Bernardes não tivesse, em vida, organizado sua obra para publicação e se pairassem muitas dúvidas sobre as lições de seus poemas, neste caso, ao se dar crédito à maior fidedignidade dos manuscritos, um editor que assim pensasse daria preferência à versão registrada no *Cancioneiro de Fernandes Tomás*, na qual se observa o que chamamos de colagem de estrofes. Mas essa versão manuscrita do soneto tanto pode ser (1) um estágio anterior da redação do poema, de autoria do próprio Bernardes, quanto (2) uma cópia, feita por terceiros, guiada pela memória oral, baseada em manuscrito ou “criativa”, ou, ainda, (3) um soneto de outro autor que o copista erradamente atribui a Bernardes.

Nas muitas aparências de “Horas breves”, temos vários autores, várias versões, e também lições diferentes atribuídas a um mesmo autor. Ao lermos esse conjunto de poemas, não há como não lembrar a poesia surrealista: as combinações de estrofes sugerem uma colagem aleatória; os tercetos e quartetos se intercambiam, assumindo a cada versão uma nova estrutura, e também as palavras parecem trocar de lugar. É como se existissem, soltos, quartetos e tercetos diferentes que pudessem ser montados livremente, criando diferentes resultados: sonetos irmãos, mas dessemelhantes entre si. As várias e diferentes lições do soneto sugerem que ele foi reescrito, recomposto por diversas mãos (de copistas, leitores e poetas), e essas muitas versões, difundidas em

folhas soltas ou oralmente, podem ter sido posteriormente copiadas nos cancioneiros manuscritos que chegaram até nós.

A fama extraordinária de que gozou “Horas breves de meu contentamento” e as várias mãos que participam de sua composição fazem com que ele seja uma espécie de obra aberta, não fixada, mas móvel e maleável, uma obra coletiva, em que o autor é apagado por essa autoria múltipla e pelo cruzamento de versões.

Também é bastante elucidativo a esse respeito o códice 3060 da Biblioteca de Lisboa, publicado com o título *Cancioneiro Devoto Quinhentista*,¹⁰ no qual estão pelo menos três diferentes redações de “Horas breves de meu contentamento”, uma delas expressamente atribuída ao Infante D. Luís. Ao final de cada uma delas, o copista adverte o leitor das versões que encontrará nas páginas seguintes, escrevendo mensagens como “abaixo, quase no fim, está este soneto perfeito e acabado”, ou “o mesmo fica atrás e no cabo abaixo está inteiro” ou ainda “em lugar destes tercetos se acham outros que dizem”; registrando, a cada vez, uma nova lição, geralmente rasurada e com muitas emendas. Dentro de um mesmo manuscrito acompanhamos a metamorfose de “Horas breves”, que, a cada página em que é registrado surge com uma nova aparência. Conforme avançamos na leitura do cancioneiro, somos apresentados a mais uma versão do poema; mas as versões não se excluem, antes, se acrescentam, fazendo do poema algo ramificado; um soneto que é vários sonetos. Numa mesma página, se levarmos em conta o que está riscado e o verso que o substitui, como por exemplo “Vos visse mudadas tão asinha” riscado e emendado com “Que fossem passadas tão asinha”, encontramos duas (más) versões do mesmo verso registradas simultaneamente. O que nos leva a pensar que estamos diante de um problema do gênero “quem nasceu primeiro, o ovo ou a galinha?”. Qual a primeira versão, que teria originado todas as outras? Qual o autor da primeira versão?

Essas perguntas, diante da fluidez do intercâmbio entre as muitas lições do poema, parecem ser perguntas inadequadas ao complexo sistema de transmissão em que as diferentes versões se dão ou, pelo menos, perguntas feitas de um ponto de vista normatizador, positivista, e que visam a entender, ou organizar hierarquicamente, algo não guiado por normas rígidas. Parece-nos que, mais interessante do que buscar o

soneto que teria dado origem aos demais, ou tentar atribuir cada versão a seu possível dono, é justamente observar essa rede que é o poema, esse texto múltiplo e alargado.

Lendo as várias versões do soneto, sem querer identificar famílias ou troncos, sem querer pensar quais são as matrizes de que os outros se derivaram, observa-se, além da autoria coletiva, algo como uma “movência”¹¹ que traz traços da transmissão oral do poema, e que é bastante evidente em versos como “Aquelas torres, que eu fundei no vento”, “As altas torres que fundei no vento”, “As minhas torres que fundei no vento”, “Altos castelos que fundei no vento”. Vejamos também o primeiro terceto:

Camões:

Amor com falsas mostras aparece,
Tudo possível faz, tudo assegura;
E logo no melhor desaparece.¹²

Bernardes, *Flores do Lima*:

Amor com rosto ledó, e vista branda
Promete quanto dele se deseja,
Tudo possível faz, tudo segura:

Glosado por Fernão Álvares do Oriente:

Amor com brandas mostras aparece
Tudo possível faz, tudo assegura
E logo no melhor desaparece.

Versões atribuídas ao Infante D. Luís no *Cancioneiro Devoto Quinhentista*:

Amor com falsas mostras aparece,
Tudo pois ille [sic] faz, tudo assegura,
Mas logo no melhor desaparece.

O mundo em falsas mostras aparece,
Tudo faz certo, tudo assegura,
Mas logo no melhor desaparece.

Variantes provocadas pela transmissão oral, pela reescrita (imitação), por erros de cópia, ou por cópias emendadas ou melhoradas, quaisquer que sejam as causas, o que temos

não é um mesmo soneto, mas diferentes poemas de uma mesma família, principalmente levando em conta o último terceto.

Camões:

Eu o quis, pois o quis minha ventura,
Que gemendo e chorando conhecesse
Quão fugitivo ele é, quão pouco dura.¹³

Bernardes, *Flores do Lima*:

Mas des que dentro n'alma reina, e manda,
Como na minha fez, quer que se veja,
Quão fugitivo é, quão pouco dura.

Atribuído a Bernardes no *Cancioneiro de Fernandes Tomás*:

Ah triste fado, ah desventura
Por um pequeno bem que desfalece
Aventurar um bem que sempre dura.

Atribuído ao Infante D. Luís no *Índice do Cancioneiro Padre Pedro Ribeiro*:

Oh dano grande e grande desventura
Por um pequeno bem que desfalece
Aventurar um bem que sempre dura.

Glosado por Baltazar Estaço:

O grande mal, estranha desventura,
Por um breve prazer que desfalece,
Aventurar um bem que sempre dura.

Glosado por André Falcão de Resende:

Oh grande mal! oh grão desventura!
Por um pequeno bem, que logo esquece,
Aventurar um bem, que sempre dura!

Versões atribuídas ao Infante D. Luís no *Cancioneiro Devoto Quinhentista*:

Oh grande engano, grande desventura!
Por um pequeno bem que desfalece
aventurar um bem que sempre dura.

Oh quão enganado fui e sem ventura,
que, por um breve prazer que desfalece
aventurei um bem que sempre dura.

Outro bom exemplo dessa espécie de autoria coletiva enovelada, na qual o fio da meada se perde, é o soneto “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, atribuído a Camões e a Diogo Bernardes.¹⁴ Menos problemático na questão da autoria – foi atribuído a apenas dois autores – apresenta lições bastante diferentes entre si,¹⁵ que sugerem várias etapas de aperfeiçoamento do poema, por um mesmo autor, ou algo parecido com o que acontece com “Horas breves”: uma boa idéia que gera várias versões.

Tanto do ponto de vista da produção quanto do leitor está em curso essa fluidez, que não se restringe à obra camoniana e se estende a uma parte significativa da produção poética quinhentista. Na transição do manuscrito para o impresso podemos ver também uma transição da obra anônima (ou coletiva) para a obra autoral, ou um momento em que a noção de autoria começa a se formar de maneira mais consistente, mas que ainda é enfraquecida pelas peculiaridades imanentes à transmissão manuscrita e oral da poesia. Neste meio termo entre o manuscrito e o impresso, entre a obra coletiva e a autoral, subsiste uma criação literária que se mostra mais como uma relação entre textos do que como uma obra fechada, acabada, contida em si mesma.

Um leitor ou ouvinte de poesia das últimas décadas do século XVI pode entrar em contato, por exemplo, com as várias versões de “Horas breves de meu contentamento” e, se esse leitor tem seu próprio cancioneiro, ali copiaria a que mais lhe agradasse, provavelmente sem pensar na questão do autor – ou, como o organizador do *Cancioneiro Devoto*, copiaria todas as versões de que fosse tendo notícia. O soneto, para esse leitor, não é fixo, é um texto que se move, que se transforma, se aperfeiçoa. Acreditamos que o conceito de *mouvance* proposto por Paul Zumthor¹⁶ e aplicado à obra camoniana por Luciana Stegagno-Picchio¹⁷ pode se estender à parte da produção poética da época. Parece que entre os contemporâneos de Camões ainda há algo do que Celso Cunha descreve, ao tratar da poesia trovadoresca, como uma “indiferença” pela “propriedade e pela originalidade da obra, que estimavam ver alterada ou acrescida”.¹⁸ A propósito dos cancioneiros do século XVI, Celso Cunha chega a afirmar que são “quase sempre escritos de memória”.¹⁹ “Horas breves de meu contentamento” é um

bom testemunho desses dois aspectos, além de expor, em suas múltiplas aparências, a fragilidade do método positivista de reconstrução dos poemas, que supõe ser possível atingir uma lição “autêntica”, “exata” ou “correta”.

Os manuscritos transmitem aos impressos a incerteza na atribuição autoral, por mais que os editores reclamem em seus prólogos o cuidado que tiveram em selecionar e conferir os papéis de que dispõem. Foi o que aconteceu ao poema “Da criação e composição do homem”, publicado pela primeira vez em 1616, na segunda parte das *Rimas de Luis de Camões*, e que era, na verdade, um poema de André Falcão de Resende,²⁰ confesso admirador de Camões. Para ilustrar o novelo das atribuições autorais nos impressos, entre os muitos exemplos que poderíamos dar,²¹ vejamos um dos mais curiosos: os dois sonetos (“Se quando vos perdi, minha esperança” e “Depois de tantos dias mal gastados”), que apresentam significativas variantes, atribuídos a Camões nas duas primeiras edições de suas *Rimas* (1595-1598) e também a Diogo Bernardes na primeira edição de *Flores do Lima* (1596); as três custeadas pelo mesmo editor, Estêvão Lopes. Várias podem ser as causas desse fenômeno típico da época, como nota Cleonice Berardinelli:

Jorge de Sena, lembrando Carolina Michaëlis, que sugerira várias hipóteses para explicar a coexistência dos dois textos (“Imitação? Mera variante? Plágio? Certame sobre um tema dado? Confusão de papéis?”), acredita que tenha havido “imitação paralela, muito corrente na época”.²²

Os métodos poéticos de imitação correntes na época se estruturam em vários níveis: da simples tentativa de tradução-adaptação de um poema à adoção dos esquemas formais, da utilização de um conceito (como o “transforma-se um amador da coisa amada” glosado por vários autores portugueses) ou de versos da tradição ibérica (como o “Amor loco, !ay, amor loco!/ Yo por vos e vos por outro” glosado por Camões e por Jorge de Montemor, ou como a tenção de miraguarda), ou de motivos religiosos (como o salmo *Super flumina Babylonis*, parafraseado também por Camões e Jorge de Montemor), ou de temas da antigüidade clássica então em voga (como o mito de Leandro, utilizado por quase todos os poetas da Renascença), até a esfera da ideologia estética que delimita modos de pensar e exprimir os sentimentos, e que, por exemplo, uniformiza modos de amar, predominando literariamente o amor “pela passiva”, como diz Camões no auto do *Filodemo*, e que faz das “amadas” não seres de carne, mas de pele de neve, dentes de

pérolas, cabelos de ouro, boca de vermelha rosa, reflexos portugueses de Laura. Ao folhearmos as obras poéticas dos contemporâneos de Camões encontramos metáforas, frases, versos e idéias semelhantes: todos ardiam nas chamas ou flamas do amor, muitos choravam agora, tendo cantado antes, e alguns tantos pediam à Musa que freasse o longo pranto.

Havia os poemas de Petrarca, que poetas procuravam transportar para a língua portuguesa, traduzindo, imitando, recriando, transcribando, como fazem hoje muitos tradutores (vide Haroldo de Campos). Os mesmos temas e os mesmos versos da fonte petrarqueana permeiam os poemas de diferentes autores. Assim, “Io cantarei d’amor si novamente” de Petrarca, “Eu cantarei de amor tão docemente” de Camões, e “Eu cantarei de amor tão novamente” de Andrade Caminha. Um sistema de imitação que, hoje, seria muito bem compreendido por um *rapper* especialista em “samplear” músicas de terceiros e, em seguida, dar a elas uma nova configuração. Há um certo parentesco entre a *mimesis* renascentista e as colagens e as citações da pós-modernidade, e uma boa maneira de dar conta desses textos, sem isolá-los, de maneira a mostrá-los em suas afinidades e parentescos, seria uma edição que se utilizasse do formato permitido pelo hipertexto; de um poema de Camões seríamos remetidos ao de Petrarca e ao de Caminha, ou seríamos guiados por todas as suas metamorfoses registradas em manuscritos ou impressos. Esse formato editorial permitiria ao leitor uma “navegação” pelas lições, variantes, fontes e afluentes dos poemas. A respeito da poesia medieval notava Paul Zumthor que “o texto oral exige uma interpretação que é também movente”. O hipertexto seria uma forma de “fixação”, de edição, igualmente movente, capaz de, a partir da *langue* de cada poeta, abrir ao leitor os caminhos para a *parole* de uma época.

Na prosa, a imitação era mais profunda e extensa, abrangendo desde a assimilação de obras inteiras até o transplante de trechos e frases de outros autores, sem nenhuma indicação da fonte. Os exemplos dessas amplas e despudoradas imitações são numerosos tanto nas crônicas e como nos textos religiosos: Damião de Góis, em sua *Crônica do príncipe Dom João*, vale-se largamente de uma obra manuscrita de Rui de Pina; Frei Bartolomeu dos Mártires copia trechos de São Bernardo e de Santo Agostinho; e Gândavo, em sua *História da província*, adapta um capítulo inteiro da *Década I* de João de Barros.

Impressores e editores: variantes tipográficas

Como vimos, as variantes e as incertezas nas atribuições autorais não são uma exclusividade dos manuscritos. A imprensa herda em primeira mão essa característica. E o livro impresso gera ainda outros fatores produtores de versões (ou impressões) de um mesmo texto. Fatores que se relacionam aos métodos empregados na tipografia da época, e que explicam o fato de uma mesma edição apresentar exemplares diferentes entre si.

Em relação às variantes causadas pelos métodos tipográficos praticados, temos como exemplo maior a edição *princeps* de *Os Lusíadas* que, além das duas famosas versões do pelicano virado para esquerda ou para a direita, conta, como nos demonstra Kenneth D. Jackson, com exemplares que apresentam características das duas edições, e também com exemplares únicos (sem similares).²³ Jorge de Sena já havia observado que os frontispícios diferentes e as variantes textuais entre exemplares de uma mesma edição não eram características exclusivas da edição *princeps*, dando como exemplo a edição de 1607 da lírica, que apresenta características semelhantes. Também as edições de 1607, 1609, 1616, 1670, 1612²⁴ e de 1666-1669²⁵ apresentam variações entre seus exemplares.

A variação entre exemplares de uma mesma edição é fenômeno muito comum no século XVI. Exemplo famoso, também citado por Sena, é o *first folio* das obras completas de Shakespeare, que apresenta uma série de discrepâncias entre seus exemplares.²⁶ Nas edições de autores portugueses do século XVI também encontramos muitas com diferenças internas, como a *História da província Santa Cruz*, de Gândavo, da qual se conhecem exemplares com duas e com três licenças. Também na primeira edição da poesia de Antônio Ferreira se encontram exemplares “mais apurados” (corrigidos) do que outros, de acordo com T. Earle. A primeira edição de *La Diana*, de Jorge de Montemor, impressa na Espanha, em 1558-59, também tem exemplares diferentes entre si.²⁷ Tais diferenças entre os exemplares de uma mesma edição não provam, como observa Jorge de Sena, “que tenham sido feitas sucessivas reimpressões da obra”:

Prova, sim, que as folhas eram compostas, impressas, corrigidas, novamente impressas, ao acaso do trabalho de cada compositor individual e ao acaso de uma revisão eventual quando a impressão estava simultaneamente em curso para desencontradas folhas, e que os exemplares eram formados com as diversas folhas necessárias ao livro completo, independentemente da fase de revisão a que pertencessem.²⁸

Sobre a edição princeps de *Os Lusíadas*, Kenneth D. Jackson observa que:

[...] as duas edições foram preparadas concomitantemente, sofrendo mudanças tipográficas às vezes radicais, logo encadernadas, com os seus fólhos misturados. Isto produziu dois grandes padrões de edição, EE e E, mas resultou também em muitos exemplares diferentes e raríssimos, cujo conteúdo documenta as fases de impressão.²⁹

Lucien Febvre e Henry-Jean Martin, em seu livro pioneiro sobre a história da leitura, também comentam esse método desordenado de impressão, que tantas inquietações provoca nos estudiosos das primeiras edições do século XVI:

Só se compunha uma dezena de páginas ao mesmo tempo. De tal modo que se era obrigado a reutilizar incessantemente os mesmo caracteres e que estes se gastavam com maior rapidez. Tanto que a forma já composta era colocada no prelo para recuperar mais depressa os caracteres, e que o autor consciencioso só podia fazer suas correções durante a tiragem, o que explica uma infinidade de variantes no interior de uma mesma edição.³⁰

Cervantes deixou, no *Dom Quixote*, bom testemunho desse processo tipográfico; quando o engenhoso fidalgo visita a imprensa de Barcelona, se espanta com a complexidade do trabalho, enquanto vê “tirar en una parte, corregir en otra, componer en esta, enmendar en aquella”.

O ainda confuso método tipográfico deixa marcas que se assemelham às deixadas pela “subjetividade” dos cancioneiros, como a frase impressa no fl. 19 v.º das *Rimas*, de 1616, em que o tipógrafo registrou, logo abaixo do título do poema, a seguinte anotação feita pelo revisor: “Esta pode bem passar até ao fim da página seguinte”. Para evitar esses e outros erros, havia autores que eles mesmos fiscalizavam a produção, como André de Resende, que acompanhou a composição e a impressão das folhas do *Breviarium Eboense*, durante mais de um ano: “Isto com nunca sair da casa do

impressor, porque só meio dia que lá não vou arruínam tudo”.³¹ Outras vezes o trabalho era efetuado pelos descendentes, como é o caso de Miguel Leite Ferreira, filho de Antônio Ferreira, que, ao que parece, fiscalizou e corrigiu pessoalmente, na tipografia de Pedro Craesbeeck, a primeira edição da obra do pai. Também era comum os autores ou prologadores avisarem nas primeiras páginas dos livros não serem responsáveis pelos muitos erros feitos pelos impressores, como se pode observar no prólogo que Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco escreve para seu primeiro livro e no texto em que o licenciado Dimas Bosque apresenta o *Diálogo dos simples* de Garcia de Orta.

Ao ser estabelecido em livro impresso, portanto, o texto não ganha uma fixação definitiva. Os tipos móveis, assim como as mãos dos copistas, estão sujeitos a uma série de imprevistos. E há ainda outros fatores provocadores de versões. Na seleção do material para o livro a ser impresso atuavam não só os critérios do autor, quando este tinha a oportunidade de preparar sua obra para a publicação, como também aqueles criados por uma série de instâncias para-autorais, tais como as modificações impostas pelos censores, além da seleção e “arrumação” efetuadas pelo editor-impressor, que trabalha sobre diferentes manuscritos, autógrafos ou não.

O texto, portanto, parece ser sempre vários textos, ou um espaço textual em que, a cada momento de sua vida, ele se dá de forma renovada, seja pela força da mão de seu autor, seja no vigor criativo de sua leitura e de sua circulação. A cada etapa de seu registro, a cada leitura, cópia ou impressão, faz-se notar uma interpretação. Se há, como nota Hans-Georg Gadamer, a “historicidade da compreensão” no encontro entre a obra e os “preconceitos” da época que a lê e interpreta, pode-se dizer, numa escala menor, que a cada tentativa de fixação de um texto, faz-se notar a “produtividade hermenêutica” de seus copistas, censores, editores, compiladores, autores ou impressores, que deixam ali suas marcas e impressões, a testemunhar que o vigor da obra se processa justamente em seus renovados encontros com seus leitores.

¹ CRUZ, M. A. L. *Diogo do Couto e a Década 8.^a da Ásia*. Edição crítica e comentada de uma versão inédita. Lisboa: IN-CM, 1986, p.XI.

² *História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*.

³ Observa Emanuel Pereira Filho (“Introdução”. *Tratado da Província do Brasil*. Rio de Janeiro: INL-MEC, 1965): “Estamos, portanto, diante de um desses casos raríssimos de documentação integralmente conservada, de molde a permitir a reconstituição do roteiro exato e ao vivo de um caso de gênese literária”.

⁴ MOURA, V. G. *Os penhascos e a serpente e outros ensaios camonianos*. Lisboa: Quetzal Editores, 1987, p.185-213.

⁵ *Apud* MOURA. *Op. cit.* (1987), p.186.

⁶ FEBVRE, L. & MARTIN, H-J. *O aparecimento do livro*. São Paulo: UNESP, 1992, p.373.

⁷ BERARDINELLI, C. *Corpus dos sonetos camonianos*. Rio de Janeiro-Paris: Centre Culturel Portugais Lisbonne-Paris, Fundação da Casa de Rui Barbosa, 1980.

⁸ *Horas breves de meu contentamento* está (anônimo) na obra manuscrita de André Falcão de Resende; nas *Rimas Várias, flores do Lima* de Diogo Bernardes; é pela primeira vez publicado como de Camões na edição de Álvares da Cunha, de 1668; está no *Cancioneiro de Fernandes Tomás* atribuído a Diogo Bernardes; aparece (anônimo) na *Lusitânia Transformada* de Fernão Álvares do Oriente e na obra de Baltazar Estaço; e é transcrito, inteiro, no *Índice do Padre Pedro Ribeiro*, atribuído ao Infante D. Luís. O códice 3069 da Biblioteca Nacional de Lisboa (*Cancioneiro Devoto Quinhentista*) traz pelo menos três versões do soneto, atribuído ao Infante D. Luís. Aparece no *Vergel de flores divinas* (Alcalá, 1582), em português e anônimo (como os demais poemas dessa antologia). Foi publicado em espanhol nas *Flores de poetas ilustres de España*, de Pedro de Espinosa, de 1605, atribuído a Camões, e na obra de Bartolome Leonardo de Argensola, também em espanhol, com a epígrafe “traducción de Luís de Camões”. O soneto figura, ainda, em vários outros manuscritos. Faria e Sousa publica uma versão diferente da de Álvares da Cunha, com o último terceto semelhante ao da tradição manuscrita. As várias versões de *Horas breves* foram publicadas na *Antologia de poesia portuguesa – século XVI. Camões entre seus contemporâneos*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2007.

⁹ Terceto do soneto atribuído a Diogo Bernardes no *Cancioneiro de Fernandes Tomás*: “Amor com falsas mostras aparece/Tudo possível faz, tudo assegura,/ Mas sempre no melhor desaparece”. Camões (ed. 1668): “Amor com falsas mostras aparece,/ Tudo possível faz, tudo assegura,/E logo no melhor desaparece”. Bernardes, o mesmo terceto nas *Flores do Lima*: “Amor com rosto ledó, e vista branda/ Promete quanto dele se deseja,/ Tudo possível faz, tudo segura”. Último terceto do soneto atribuído a Diogo Bernardes no *Cancioneiro de Fernandes Tomás*: “Ah triste fado, ah desventura/ Por um pequeno bem que desfalece/ Aventurar um bem que sempre dura”. Terceto atribuído ao Infante D. Luís no *Cancioneiro Devoto Quinhentista*: “Oh grande engano, grande desventura!/ Por um pequeno bem que desfalece/ Aventurar um bem que sempre dura”. Bernardes, nas *Flores do Lima*: “Mas des que dentro n’alma reina, e manda,/ Como na minha fez, quer que se veja,/ Quão fugitivo é, quão pouco dura”.

¹⁰ O *Cancioneiro Devoto Quinhentista* é fruto de minucioso trabalho do diplomata Rubem Amaral Jr. sobre o Cod. 3069 da Biblioteca Nacional de Lisboa.

¹¹ ZUMTHOR, P. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 1972.

¹² Edição de Álvares da Cunha.

¹³ Edição de Álvares da Cunha.

¹⁴ Atribuído a Diogo Bernardes no *Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*.

¹⁵ São bastante diferentes as lições encontradas na primeira edição das *Rimas* de Camões, no *Cancioneiro de Cristóvão Borges*, no de Luís Franco, e no do Escurial. Vejamos como exemplo o último verso: nas *Rimas*, “Que não se muda já como soía”, no *Cancioneiro de Luís Franco* “Do que contenta a glória do prazer”, e no *Cancioneiro do Escorial*, “Chamar-se pode bem aventurado”.

¹⁶ ZUMTHOR. P. *Op. cit.*, 1972.

¹⁷ STEGAGNO-PICCHIO, L. "Camões lírico: variantes de tradição e variantes de autor. Exemplos para o estudo da movência em textos camonianos". In: *Actas da V Reunião Internacional de Camonistas*. São Paulo: USP, 1987.

¹⁸ CUNHA, C. *Significância e Movência da Poesia Trovadoresca – questões de crítica textual*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985, p.36.

¹⁹ *id. ibid.*, p.38.

²⁰ Na obra de André Falcão, o poema aparece com o título de “Microcosmographia”.

²¹ Vejamos alguns exemplos de duvidosa atribuição autoral em impressos e manuscritos: a glosa de *Sem vós e com meu cuidado* aparece nas duas edições das *Rimas* camonianas e também nas *Flores do Lima*, de Bernardes. *Conversação doméstica afeiçoa* presente nas *Rimas* de 1598 é atribuído a Fernão Rodrigues Lobo Soropita no *Cancioneiro de Fernandes Tomás*, e o soneto *Por que quereis, Senhora, que ofereça*, que aparece nas duas primeiras edições das *Rimas*, é atribuído ao Duque de Aveiro no *Cancioneiro de Corte e de Magnates*. O soneto *Espanta crescer tanto o crocodilo*, erradamente incluído em *Rh*, como avisa Estêvão Lopes em seu *Prólogo aos Leitores*, e retirado em *Ri*, foi publicado em nome de Vasco Mousinho de Quevedo Castel-Branco, na *História de Santa Isabel e rimas várias*, de 1596. O mesmo acontece com o soneto *Eu me aparto de vós, Ninfas do Tejo*, publicado em nome de Diogo Bernardes (nas *Flores do Lima*, com o incipit *Eu me aparto de vós, campos do Tejo*, e outras variantes). Também o soneto *Duvidosa esperança, certo medo*, publicado nas *Rimas* camonianas de 1616, “foi reconhecido como intencional e grosseiro decalque da III Elegia de Diogo Bernardes (*Incertas esperanças, certo medo*)”, segundo Hernâni Cidade (*Obras Completas de Luís de Camões*. Lisboa: Sá da Costa, 1985. vol. III, p.355). Ainda segundo Cidade (*Op. cit.*, vol.I, p.XXXV), outros manuscritos foram encontrados em que poemas publicados em *Rh* aparecem atribuídos a Vasco Mousinho Quevedo, Francisco de Andrade, Simão da Veiga e Estêvão Rodrigues de Castro.

²² BERARDINELLI, C. *Op. cit.*, 1980, p.28.

²³ JACKSON. K. D. “Para uma edição crítica de *Os Lusíadas*, 1572: a contribuição dos exemplares mais raros.” In: *Estudos Portugueses – Homenagem a Luciana Stegagno-Picchio*. Lisboa: Difel, 1991.

²⁴ Os exemplares dessas edições pertencentes à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro apresentam variações, como diferente numeração de estâncias ou sonetos. Superficialmente, apontaremos aqui algumas das diferenças internas. Na de 1607: frontispício com o escudo de Portugal ou esfera armilar, e diferentes erros de numeração de página. Nas *Rimas* de 1616: diferentes brasões nas páginas de rosto e diferentes erros de numeração. Na de 1670: em alguns exemplares é omitida a estância 56 do canto II, em outros são omitidas as estâncias 91 a 98 do canto V, além de apresentarem diferentes erros de numeração de páginas e de estâncias. Cada uma dessas edições tem sua história própria, quanto às peculiaridades de suas impressões. Para os exemplares da BN de Lisboa há o minucioso estudo João José Alves Dias, “Em torno das *Rimas* de Camões (1595-1616), a coleção da Biblioteca Nacional”, in: *Oceanos*, n. 23, 1995, pp. 24-48.

²⁵ Um dos exemplares dessa edição, pertencente à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, possui as estâncias 91 a 98 do canto V, de *Os Lusíadas*, omitidas em outros exemplares.

²⁶ SENA, J. *Trinta anos de Camões*. Lisboa: Edições 70, 1980, vol.II, p.170. Sobre a obra de Shakespeare, Sena cita o monumental estudo de Charles Hinman, *The printing and proof-reading of the First Folio of Shakespeare*, Londres, 1963.

²⁷ MONTERO, J. “Prólogo”. *La Diana de Jorge de Montemayor*. Barcelona: Crítica, 1996, p.LXXXIII.

²⁸ SENA, J. *Op. cit.*,1980, vol. II, p.171.

²⁹ JACKSON, K. D. *Op. cit.*,1991, p.595.

³⁰ FEBVRE & MARTIN. *Op. cit.*,1992, p.90.

³¹ *Apud* SENA, J. *Uma canção de Camões*. Lisboa: Edições 70, 1984, p.301.