



## AB CD

(Românica 13 , 2004, pp. 43-52)

José Camões

Centro de Estudos de Teatro

Ao longo dos últimos 15 anos, entre 1988 e 2003, tenho vindo a trabalhar na edição sucessiva de um mesmo autor, Gil Vicente. A Revista *Românica* , ao dedicar um número ao Livro, propôs-me uma reflexão sobre esses projectos que desse conta dos distintos procedimentos adoptados para cada um dos suportes que editam o mesmo texto. Estas minhas práticas editoriais condensaram-se em dois (ou seis?) objectos publicados em 2001, o CD-Rom *Gil Vicente. Todas as Obras* , e, em 2002, os cinco volumes *As Obras de Gil Vicente* , projecto herdeiro do anterior, o que penso constituir uma novidade nos meios editoriais.

Do que conheço, as edições electrónicas baseiam-se em edições prévias apresentadas em livro, tratando-se sempre de adaptar ao suporte informático a organização que o papel impõe. No caso destas duas edições das obras completas de Gil Vicente que dirigi, o processo foi realmente o inverso. O CD-Rom foi *ab initio* criado na virtualidade (e foi com alguma perplexidade, confesso, que me apercebi de que, decorridos alguns meses após o início dos trabalhos, a equipa mostrava ainda certa dificuldade «em imaginar como aquilo iria funcionar», fruto, talvez, da minha inabilidade na descrição sem suporte tangível). O projecto foi concebido sem recurso a exemplos palpáveis, o que, depois de ultrapassadas as dificuldades de comunicação com os membros da equipa e uma vez instalada a sintonia, voltou a gerar perturbações, desta feita com os engenheiros informáticos, talvez porque, como constata Helena Reis Silva [2003: 373] ao discorrer sobre estes mesmos dois objectos, «ao contrário da

velha tipografia, a informática não está, à partida, vocacionada para as letras». Foi necessário recorrer ao mesmo meio do que seria o produto final, a própria informática, desta vez ao programa *Powerpoint*, para estabelecer a comunicação entre as duas partes, filologia e engenharia informática, envolvidas no projecto. Como um livro, um CD de textos tem de estar previamente pensado. O trabalho mental de construção, anterior ao início da execução, tem de estar apurado, sobretudo porque (é o meu caso, e, suponho, o dos outros editores de textos em suporte informático), para além de o termos de transmitir à equipa científica, com cujos membros temos afinidades lógicas, temos de partilhar concepções com executores peritos em *linguagens* que não aquela(s) que irão trabalhar .

Na produção de uma edição em papel, o fixador do texto e relator do aparato pode ignorar o processo de fabrico do produto final (a tipografia nasceu para isso), mas, quando se trata de elaborar uma edição electrónica (para CD ou para a Web), tem de, obrigatoriamente, ser competente no domínio da informática, nem que seja como utilizador de nível avançado (a informática dá agora os primeiros passos ao encontro das letras). E o que se tem verificado nas edições electrónicas é que os editores não assimilaram ainda as potencialidades do modelo digital, transportando para o novo meio a rigidez ( *hardware* ) do livro, mostrando-se pouco ou nada ágeis na lide com a maleabilidade das novas ferramentas ( *software* ).

O *Editor Electrónico* tem de ter conhecimentos que extravasem os do universo do livro: a informática é ainda um universo científico de acesso restrito a especialistas desafectos às letras e a edição electrónica reclama uma intersecção dos dois universos que terá de ser realizada numa função em que creio ser imprescindível investir e que Gary Taylor [2000: 45] baptizou *Digital Editor*, já que, pela primeira vez, o estudo utiliza um meio que não é o do objecto estudado (o livro) e isso abre possibilidades que podem ainda estar por descobrir. É necessário lutar contra o receio infundado de destronar o livro como meio fixado para o estudo, receio de casas editoriais, de *editors*, de quem vive da actividade livreira, porque, apesar de tudo, *a book is still a book*.

Ao discorrer sobre a inadequação das edições críticas ao suporte que as sustenta, Jerome J. McGann [1997: 21-22] já deu conta da necessidade da transformação mediática:

Brilliantly conceived, these works [critical editions] are nonetheless infamously difficult to read and use. Their problems arise because they deploy a book form to study another book form. This simetry between the tool and its subject forces the scholar to invent analytic mechanisms that must be displayed and engaged at the primary reading level – e.g. apparatus structures, descriptive bibliographies, calculi of variants, shorthand reference forms, and so forth. The critical edition's apparatus, for example, exists only because no single book or manageable set of books can incorporate for analysis all the relevant documents. In standart critical editions, the primary materials come before the reader in abbreviated and coded forms. [...] When a book is translated into electronic form, the book's (heretofore distributed) semantic and visual features can be made simultaneously present to each other.

Também Giuseppe Tavani [1999: 145-146] refere as dificuldades em angariar novos públicos para as edições genéticas, quando propõe a edição crítico-genética:

O aproveitamento de uma edição genética, eminentemente técnica e inevitavelmente constelada de sinais e símbolos convencionais de compreensão nem sempre imediata, não está, nem pode, nem pretende estar, ao alcance de qualquer usuário: é preciso ser-se filólogo profissional, embora não necessariamente perito de genética, para tirar proveito de uma edição de manuscritos modernos aprontada por genetistas.

Apesar de a crítica textual ter vindo a apoiar-se, ao longo da História, em várias filosofias que conduzem a caminhos diversos, é ponto assente e consenciente que o fabrico de uma edição crítica avalia a história da transmissão de um escrito com o objectivo de detectar erros, eliminá-los e estabelecer um texto que se aproxime, tanto quanto possível, de um determinado arquétipo.

A edição da obra de Gil Vicente configura-se como um caso de *filologia do original ausente*, utilizando a terminologia proposta por Ivo Castro [1999: 165]. Não se conhecem manuscritos autógrafos e os impressos publicados em vida do autor que até nós chegaram são escassíssimos, pelo que a tarefa de estabelecimento dos textos se encontra isenta da batalha teórica de escolher entre o manuscrito e as edições revistas pelo autor.

Os escolhos da opção são, assim, diminutos e resumem-se ao confronto entre uma primeira edição das obras completas de 1562 e meia dúzia de folhetos datáveis do século XVI, que apenas num caso – *Barca do Inferno* – se pode, em boa verdade, conjecturar ter sido revisto por Gil Vicente, e que apresenta algumas variantes, sendo as mais significativas as que dizem

respeito a didascálias – o que não é pouco, se nos lembrarmos de que estamos a lidar com textos de e para teatro. A segunda edição das obras completas, a

*Copilação*

de 1586, é normalmente utilizada apenas no caso de

*Dom Duardos*

, que apresenta um texto significativamente diferente daquele que foi publicado em 1562, pois em todos os outros textos parece ter seguido a primeira edição do livro que está a republicar e não manuscritos ou folhetos monográficos.

Enquanto que em relação a *Barca do Inferno* os estudiosos parecem não ter tido dúvidas quanto à necessidade de uma edição crítica, uma vez que se dá por adquirido que as diferenças existentes entre as lições do folheto e da primeira

*Copilação*

se devem à alteração, por parte dos editores de 1562, do texto de Gil Vicente, em relação a

*Dom Duardos*

julgam admissível que os dois textos correspondam a duas versões do próprio Gil Vicente, pelo que

*Dom Duardos*

não tem edição crítica, no sentido já clássico da expressão. Teve, no entanto, e talvez num gesto de importância semelhante, ou maior ainda, uma edição sinóptica, feita por Stephen Reckert, apesar de elaborada com os critérios de transcrição próprios de uma edição diplomática, como é prática instituída.

Bom seria estabelecer e utilizar na fixação dos textos da edição sinóptica os mesmos critérios de transcrição que se adoptariam no estabelecimento de um texto resultante numa edição crítica. Tal não acontece, uma vez que se tem entendido a sinóptica apenas como um passo para chegar ao estabelecimento do texto ideal, uma mera fase no trabalho do investigador. Mas se se publica, cabe perguntar por que não tiveram idênticas «honras» as centenas de fichas e apontamentos que certamente serviram à escrita dos ensaios e até à criação do aparato.

Parece-me que, mais útil do que estabelecer o «texto verdadeiro», é fixar as diversas lições que se agregam no texto crítico. Só a partir desse gesto será possível (não necessariamente desejável) chegar à pretensa «intenção» do autor que a crítica textual parece querer reinventar. Se foi importante o modo diplomático quando o acesso aos originais era difícil, agora que este está facilitado (viagens baratas, reproduções baratas, ou mesmo grátis, disponíveis ao *click*), a disciplina revela-se supérflua para os estudos literários, nomeadamente quando se lida com impressos e o que está em causa é a colação ou a facilitação ao leitor da imagem da edição príncipe ou outra que o editor crítico utilize para estabelecer o texto. Um bom exemplo do avanço que constitui a substituição da transcrição diplomática pela reprodução fac-similada da

edição original é a edição dos Sonetos de Shakespeare feita por Helen Vendler, que apresenta na mesma página o fac-símile da primeira edição e a transcrição da autora. Na sua Introdução, a investigadora ressalta que ao poder estar perante o original se dá a possibilidade do confronto de leituras, a do editor e a dos leitores: «I leave a record here of what one person has remarked so that others can compare their own noticings with mine. In such a way, we may advance our understanding of Shakespeare's procedures as a working poet - that is, as a master of aesthetic strategy.» [Vendler, 1999: xiv]. E não será por acaso que, mais à frente, consigna a evidência - «Because a comprehension of the internal logic and the 'old finery' of Elizabethan lyric has now almost vanished, I have written this Commentary to restore them to view as they appear in Shakespeare's

*Sonnets*

» [Vendler, 1999: 8] - que o seu modo editorial, literalmente, permite.

Consciente de que «no single book or manageable set of books can incorporate for analysis all the relevant documents» [McGann, 1997: 21], e até documentos paralelos, que o CD-Rom permite, o desafio que se apresentava, quando surgiu a ideia de projectar uma edição das obras de Gil Vicente em livro(s), era o de tentar desenhar um objecto que pudesse de algum modo reproduzir o que se sabia atributo de uma organização não-espacial, uma vez que, ao não estar preso a uma estrutura linear, o hipertexto dota o utilizador de uma agilidade de movimentação pelos conteúdos que um livro não permite. Foi necessário abandonar características próprias de um suporte multimédia: acesso a imagem, música, possibilidades de pesquisa que, nas palavras de Helena Reis Silva [2003: 373], transformariam os livros «em intermináveis e monótonas listas de formas e ocorrências, sujeitas a uma complicada arquitectura de remissões».

Do mesmo modo que cada nova edição se pergunta, e ambiciona responder, qual é o verdadeiro texto de Gil Vicente, devem o editor e a casa editora interrogar-se sobre qual o modo adequado à apresentação da leitura. Foi a primeira questão que me coloquei quando trabalhei com materiais da mesma ordem dos originais (papel e letras impressas): como relacionar-me editorial e criticamente com um livro, com a *Copilação de todas as obras de Gil Vicente*, impressa em Lisboa, em 1562, por João Álvares, que é fonte quase única para o conhecimento dos textos daquele autor? Para além de dar a ler obras, quis dar a conhecer livros. E de várias maneiras: as reproduções dos originais quinhentistas, as transcrições integrais, na sequência que os primeiros editores armaram. No CD-Rom, pela sua natureza, a questão não se pôs. Não se tratava de um livro, embora nele se contenha, pelo menos, um livro e se reproduzam as páginas de vários livros. A organização é outra, os modos de ler são outros, aumentando proporcionalmente a liberdade e a responsabilidade do leitor.

Da articulação original em cinco livros, mantive memória nos cinco volumes que compõem a

edição CET/IN-CM. Apresenta-se em *As Obras de Gil Vicente* uma mecânica que permite de modo confortável cotejar duas versões - das obras que as têm - confrontando não só as transcrições dos textos como também as reproduções dos originais que serviram à sua fixação (os folhetos, a *Copilação de 1562 e a Copilação de 1586*). Basta para tal uma mesa com um tampo mínimo de cerca de 0,5 m<sup>2</sup> para comportar quatro volumes abertos (exemplificando com *Dom Duardos* ou *Barca do Inferno* : os textos fixados encontram-se nos volumes I e II, o fac-símile da *Copilação de 1562* no volume III e os fac-símiles da *Copilação de 1586* e dos folhetos no volume IV). É um modo analógico (num formato que nos é mais familiar, por enquanto) com o monitor de um computador, onde facilmente podemos dispor quatro janelas com essas reproduções e ver as diferenças.

A decisão de incluir apenas nos volumes de texto (I e II) as notas textuais que permitem dispensar o confronto com o original, autonomiza aquela leitura. Seria útil recorrer à terminologia inglesa e diferenciar notas – *notes* – que dão conta do processo de fixação do texto, de anotações – *annotations* – conjunto de notas que esclarecem sentidos, indicam fontes, ou contextualizam os escritos, e que, para além de exibirem novidades, albergam um arquivo de leituras anteriores, convocando o leitor para a comunidade de leitores daqueles textos. O gesto de fabricar um volume (o V) com as anotações, os textos complementares a essas anotações, o glossário, a bibliografia, os índices remissivos e enciclopédicos, deve ser, e foi, entendido como contributo para a dignificação desse aparato e, subsequentemente, do trabalho do editor. Nas edições correntes, esse trabalho é, na maior parte das vezes, inconscientemente, é certo, menosprezado de várias formas, por exemplo ao ser apresentado em corpo de letra menor do que o do texto do Autor anotado, ou até esquecendo a indicação do nome do editor na folha de rosto, quando essa omissão resulta apenas de puro desleixo e não esconde pirataria. Importa que de editor se chegue a Editor.

A numeração dos versos nas transcrições permite o diálogo entre dois textos, o do Autor e o do Editor. O facto de não haver expressamente remissão para uma nota, através de \* ou expoente, como a tradição impôs, não é inédito e discretamente convida o leitor a considerar o texto do Editor. As notas tornam-se assim objecto de leitura e não apenas a solução mágica imediata para qualquer preguiça de ultrapassar contratemplos.

O paradoxo está, uma vez mais, na questão dos públicos. Se a edição crítica se destina a dar a conhecer um texto próximo de um arquétipo, o aparato de que normalmente surge acompanhada é de tal forma ruidoso e impenetrável que desmotiva qualquer leigo. E mais absurdo é quando a disposição gráfica confere  $\frac{3}{4}$  da página à exegese e apenas um quarto minúsculo ao texto glosado. Como fazer, então? Mesmo nos casos em que a edição crítica comporta também a edição de duas lições divergentes, o texto estabelecido fica abandonado por quem dele mais pode aproveitar: o leitor debutante. No caso de Gil Vicente, dá que pensar o facto de as edições críticas de *Barca do Inferno* (a de I. S. Révah e a de Paulo Quintela) terem ficado fechadas em livros hoje pouco acessíveis e não terem sido, nem uma nem outra, as utilizadas como referência ao longo de cinco décadas de sucessivas edições escolares. O que nos leva a perguntar para que se fazem edições críticas. Se a motivação é preparar um texto de modo a assegurar a continuidade histórica do pensamento e a facilitar a transmissão do património, por que razão as edições críticas não vingam, ou melhor, por que razão os textos estabelecidos por essas edições não são os que se divulgam?

Pretendeu-se um novo tipo de edição que quer libertar-se dos ruídos que a ecdótica tem vindo a fixar em letra de forma e que fazem com que algumas edições críticas se tornem objectos apenas decifráveis por especialistas que, em última análise, não precisam delas. Na realidade, eles próprios são detentores de conhecimentos e faculdades, tais como competência paleográfica e familiaridade com a letra impressa dos primeiros séculos da tipografia, que lhes permitem aceder a textos antigos, e, quando lidam com textos modernos, encontram-se dotados do discernimento para a escolha de leituras, para a construção das suas próprias edições críticas.

A tarefa do editor crítico pode já não ser a redução de uma multiplicidade a uma unidade, mas a de reconhecer, reproduzir e apresentar os instrumentos que permitam chegar ao conhecimento do(s) texto(s) de um autor. Pode ser que neste tempo de ampliação de saberes, os modos de editar possam permitir que seja o próprio leitor o construtor do «texto bom». A tarefa do investigador será a de fornecer as ferramentas para tal. Não se trata de um descompromisso com a leitura, mas sim de um compromisso com o leitor.

Por oposição a filologia do *original presente*, a que já se juntou, como previa, a do *escritor presente*,

tendo em conta as edições

*ne varietur*

estabelecidas pela crítica. As organizadas pelo próprio autor são uma prática de séculos, de que dou o exemplo de Juan del Encina, autor de escritos para teatro, extraído do

*Proemio al duque y duquesa de Alba*

do seu

*Cancionero*

[1496: 6r-6v]: «Y yo con ese deseo y esfuerzo me atreví agora a sacar esta copilación de mis obras, viéndome favorecido de tan alta señoría. Y la principal causa de las que a ello me movieron fue ésta; y también porque andaban ya tan corrompidas y usurpadas algunas obrecillas mías que como mensajeras había enviado adelante, que ya no mías, mas ajenas, se podían llamar. Que de otra manera no me pusiera tan presto a sumar la cuenta de mi labor y trabajo. Mas no me pude sufrir viéndolas tan maltratadas, levantándoles falso testimonio, poniendo en ellas lo que yo nunca diré ni me pasó por pensamiento».

Mesmo em fac-símiles, o descuido, ou excesso de zelo, pode levar à produção, involuntária ou não, de erros, como assinalou Stephen Reckert [1977: 197-198].

Tal como acontece com todos os produtos lançados no mercado, é absolutamente necessário que alguém os teste, que avalie a legibilidade dos objectos, a solidez dos suportes. O trabalho do editor não se esgota com a entrega dos conteúdos. O significado cultural do gesto do Editor é, no imediato, o da contribuição para o alargamento do conhecimento, é o exercício da tão proclamada difusão cultural. Penso que é ainda seu direito e sua obrigação interferir na paginação do livro, decidir da sua organização, abri-lo e, se verificar que este se parte, ter a liberdade de sugerir (o poder de exigir) à casa editora que o mande coser em vez de o colar.

Para além do mais, lidamos com um léxico resistente à mudança. Os ingleses distinguem *editor* de *publisher*, como designar a diferença dessas funções noutras línguas? Em português tenho tentado utilizar as palavras *editor* para significar o autor de uma leitura e a palavra *editora* para designar os autores de uma forma de dar a ler, ou seja, o que se esconde na fórmula *fixação do texto, introdução e notas* e o que se esconde sob o nome de uma firma comercial com actividade livresca.

Na edição crítica que preparou de *Barca do Inferno*, I. S. Révah também assim o entendeu, quando, após ter fornecido uma sinóptica das duas edições mais antigas, estabeleceu o *verdadeiro texto do «Auto das Barcas»*.

Os versos são numerados de cinco em cinco e as notas apresentam-se no final da edição reportando-se ao respectivo número do verso. Procedimento semelhante foi o adoptado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão na edição das *Obras Completas*



de Gil Vicente (na primeira, de 1956, para a Editora do Minho, em Barcelos, e nas sucessivas reedições revistas para a livraria Civilização, no Porto, em 1962 e em 1979), sem, no entanto, numerar versos, reportando-se a nota à página onde o texto se encontra e ao número do verso comentado, e o leitor que os conte.

A resposta talvez possa ser obtida junto dos gabinetes ministeriais que tutelam estas matérias.

Este modo novo parece provocar certa estranheza que leva Patricia Baubeta [2003: 368] a perguntar a quem se destina esta edição. Respondo na língua da autora: *to whom it may concern*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

*Copilação de todas as obras de Gil Vicente* , Lisboa, João Álvares, 1562

*Copilação de todas as obras de Gil Vicente* , Lisboa, Andrés Lobato, 1586

*Gil Vicente. Todas as Obras* , CD-Rom, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro / Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2001

*As Obras de Gil Vicente* , Lisboa, Centro de Estudos de Teatro / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 5 vols., 2002

BAUBETA, Patricia, Resenha de As Obras de Gil Vicente, *Bulletin of Spanish Studies*, Volume LXXX, nº 3, 2003, pp. 368-369

CASTRO, Ivo, «A fascinação dos espólios», *Leituras, Revista da Biblioteca Nacional* , nº 5, Outono 1999, pp. 161-166

ENCINA, Juan del, *Cancionero* , Salamanca, 1496

McGANN, Jerome J. «The Rationale of Hypertext», *Electronic Text, Investigations in Method and Theory* , Kathryn Sutherland (ed.), Oxford, Clarendon Press, 1997, pp. 19-46

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa (ed.), *Gil Vicente , Obras Completas* , Barcelos, Editora do Minho, 1956 (reed., Porto, Livraria Civilização, 1962 e 1979)

QUINTELA, Paulo (ed.), *Gil Vicente, Auto de Moralidade da Embarcação do Inferno* , Coimbra, Atlântida, 1946

RECKERT, Stephen, « *Gil Vicente: Espíritu y Letra I. Estudios* , Madrid, Editorial Gredos, 1977

RÉVAH, I. S., *Recherches sur les oeuvres de Gil Vicente, I: Edition critique du premier «Auto das Barcas»* , Lisboa, Bibliothèque du Centre d'Histoire du Théâtre Portugais, 1951

SILVA, Helena Reis «Gil Vicente e as novas tecnologias», *Gil Vicente 500 anos depois* , Lisboa, Centro de Estudos de Teatro / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, vol. I, pp.369-374

TAYLOR, Gary «c:\wpfile.txt 05:41 10-07-98», *The Renaissance text* , Andrew Murphy (ed.), Manchester / New York, Manchester University Press, 2000, pp. 44-54

TAVANI, Giuseppe «Edição genética e edição crítico-genética: duas metodologias ou duas filosofias?», *Leituras, Revista da Biblioteca Nacional* , nº 5, Outono 1999, pp. 143-149

VENDLER, Helen, *The Art of Shakespeare's Sonnets* , Cambridge MA , Harvard University Press, 1997 (hardcover & cd-rom), 1999 (paperback).