

TRANSCRIÇÕES

VARIANTES E VARIAÇÕES *

JACINTO DO PRADO COELHO

Para Luciana Stegagno Picchio
e Cleonice Berardinelli,
recordando o Congresso de Niterói

1. Uma questão prévia: a das relações entre filologia e literatura.

Filologia, como se sabe, é uma palavra polissémica. Segundo Matoso Câmara, no seu *Dicionário de Filologia e Gramática* referente à língua portuguesa (2ª ed., 1964), designa hoje, "estritamente, o estudo da língua na literatura, distinto portanto da linguística". No verbete "Literatura" do mesmo *Dicionário*, confirma-se: "O uso da língua na literatura culta cria a chamada língua literária, cujo estudo é o objecto da filologia *stricto sensu*." Mas, perante estes conceitos, não se vê claramente que fronteiras separam a filologia da linguística. Pois não se inclui hoje no campo da linguística, além da língua pragmática, falada ou escrita, a língua na sua realização literária? Não cura o linguista actual do que Jakobson chama a "função poética"? Parece-me necessário distinguir entre filologia e linguística pela intenção com que se estuda a língua na literatura. Assim procede, ao definir *filologia*, Lázaro Carreter no *Diccionario de Términos Filológicos* (Madrid, 1953): "Ambas as ciências [Linguística e Filologia] estudam a linguagem [*linguagem*, outro lexema ambíguo], mas de modo diferente. A Filologia estuda-a com vista à melhor compreensão e fixação dum texto; a Linguística, pelo contrário, concentra exclusivamente o seu interesse na língua, falada ou escrita, utilizando os textos quando existem e deles precisa, apenas como meio para a conhecer melhor." Aqui empregarei *filologia* na acepção que nos é dada no *Dictionnaire de Linguistique* da Larousse, de Jean Dubois e outros (Paris, 1973): "A filologia é crítica dos textos; procura 'estabelecer o texto' mediante critérios internos e externos que lhe são a um tempo fornecidos pelas suas técnicas próprias (comparação dos textos, das variantes, história dos manuscritos) e pelos dados externos que lhe facultam outras técnicas [...] A tarefa principal dos filólogos é pois a

* Texto da comunicação intitulada "Filologia e Literatura: o Estado de Variantes", lida e debatida na sessão de 13 de novembro de 1973 do Congresso Internacional de Filologia Portuguesa, em Niterói (como parte do Programa Especial sob o patrocínio da Universidade Federal Fluminense e da Fundação Casa de Rui Barbosa e a direção do professor Maximiano de Carvalho e Silva). Publicado com pequenas alterações, inclusive no título, como capítulo inicial do livro *Ao Contrário de Penélope*, de Jacinto do Prado Coelho (Amadora, Livraria Bertrand, 1976, p. 15-44), e aqui transcrito na ortografia oficial portuguesa.

edição de textos." O âmbito da filologia assim entendida foi parcialmente ocupado por uma disciplina recente: a textologia, cuja finalidade é estudar "as condições gerais da existência dos textos". O neologismo com que foi baptizada, corrente nos países de línguas eslavas, deve-se a Tomachevski e remonta à década de 1920, como informa Roger Laufer na *Introduction à la Textologie – Vérification, Établissement, Édition des Textes* (Paris, 1972). O objecto específico da textologia, mais circunscrito que o da filologia, é "o sentido operatório dos signos enquanto constituem o espaço da textualidade" (ob. cit., p.9).

Quanto à literatura, considerada na sua literariedade, na sua dimensão estética, podemos talvez afirmar que os estudos literários são servidos pela filologia, mas começam propriamente onde ela se detém. "As regras da leitura", acentuou Roland Barthes em *Critique et Vérité* (Paris, 1966), "não são as da letra, mas as da alusão: são regras linguísticas, são regras filológicas"; e precisou: "À filologia compete com efeito fixar o sentido literal dum enunciado, mas não tem qualquer poder sobre os sentidos segundos. Pelo contrário, a linguística aplica-se não a reduzir as ambiguidades da linguagem, mas a compreendê-las e, se é lícito assim falar, a instituí-las" (p. 33). Relegada a filologia ao nível de actividade ancilar, a verdadeira ciência da literatura, na óptica barthiana, trata das "variações de sentidos engendradas e, por assim dizer, engendráveis pelas obras" (p. 57).

2. Ocorreram já nas citações que me permiti fazer os termos *variante* e *variação*. No sentido corrente, variante é uma unidade textual menor: período, frase, parte duma frase. É ainda Lázaro Carreter que define: "Cada uma das diversas formas que aparecem nos manuscritos ou edições dum mesmo texto correspondentes a um mesmo passo." Em particular é a forma ou uma das formas não pertencentes à versão tida por genuína; como diz o *Petit Larousse*: "texto dum autor que diverge da lição comumente admitida". Só que não se trata dum texto (dizemos neste caso *versão*), mas dum segmento mais ou menos breve.

Variação é a lei da linguagem, inclusive da literária: criatividade incessante, desentranhar de inúmeras metamorfoses. Mas algo permanece em relação ao qual a variação ganha sentido: são as invariantes implícitas em cada discurso, literário ou não. Mudança na reiteração. O estudo das variantes poderíamos imaginá-lo inserido num estudo mais amplo, imenso, que seria o da língua nas suas indefinidas possibilidades de realização. Uma ciência a que daríamos o nome de *metabologia*, com dois ramos – linguístico e literário – e em ambos a dimensão teórica (mutabilidade, leis da mutação) e a dimensão descritiva e analítica (mutações ocorridas). Tomar-se-iam em conta variações temáticas, estruturais e formais, operadas na mesma língua e em línguas diferentes, *sem alteração dos respectivos sistemas*. As influências caberiam assim no âmbito das variações. As glosas a motes, na lírica, entrariam no quadro da metabologia literária.

Seremos, claro está, mais realistas se limitarmos neste momento a atenção às variantes textuais. Não tão modestos, porém, como à primeira vista se julgará. A pesquisa sobre variantes parece trabalho de filólogos miudinhos, curiosos de nugas. Ora, pelo contrário, essa pesquisa é susceptível de múltiplas perspectivas e dá para vários e amplos domínios. Diz respeito: 1º) à filologia ou, se quiserem, à textologia e à ecdótica; 2º) à estilística literária; 3º) à teoria da literatura; 4º) à crítica literária; 5º) à linguística, designadamente à estruturalista e gerativa. No desdobramento do texto em variantes surpreendemos não só as virtualidades da linguagem como a literatura no seu *fieri*, naquela "prolongada hesitação entre o sentido e o som" que, para Valéry, caracterizava a poesia, naquela busca de que nasce a pluralidade semântica. Quem analisa variantes depara com toda a complexa aventura da *praxis* literária, onde convergem tantos factores e condicionalismos (o "referente", a visão pessoal, a gramática, o léxico, o tema, a "fábula", o género, a estrutura fixa, que sei eu?).

3. Humilde, aparentemente inofensivo, o registo de variantes tem contudo os seus inimigos. São duas as principais objecções: uma de ordem ética, outra de carácter hedonístico, em defesa da literatura como prazer. Dizem uns que, sendo a obra literária propriedade do autor, não há o direito de pôr em foco as versões, manuscritas ou impressas, que ele rejeitou. Como se o interesse de conhecer o que é património comum – o processo da criação estética pelo qual o homem se ultrapassa – não devesse sobrepor-se ao amor-próprio individual do escritor. Dizem outros que o aparato duma edição crítica repugna ao leitor-padrão, prejudica a recepção da obra enquanto pura mensagem de arte. João Gaspar Simões, por exemplo, observou no *Diário de Notícias*, a respeito do 2º volume das *Obras Completas de Teixeira de Pascoais*, por mim organizado (Lisboa, s/d [1966]): "Qual a finalidade de uma edição crítica como aquela a que presentemente se consagra Jacinto do Prado Coelho? O conhecimento mais aprofundado dos processos de trabalho do escritor. Só isso justifica a publicação de uma das mais belas composições de Teixeira de Pascoais – a "Elegia do Amor" –, marginada por algarismos referenciais das notas ao pé da página. Do ponto de vista científico, está certo. Está certo do ponto de vista escolar. Mas do ponto de vista estético, talvez não. Ninguém que ame com amor de artista a "Elegia do Amor" de Teixeira de Pascoais lerá sem repulsa essa admirável poesia tal como ela nos surge na presente edição das *Obras Completas*. Competentíssima organização crítica da nova edição das obras do grande poeta da *Vida Etérea*, numa coisa claudica: no mau gosto que preside à sua preparação gráfica, pesada, escolar, chata." Ressurge neste comentário o lugar-comum do conflito entre ciência e arte, entre filologia e literatura: os doutores são acusados de fazer dano às musas. Mas – é evidente – a poesia também se estuda, a edição crítica tem o seu lugar, não se dirige ao mesmo tipo de leitores que a edição não-crítica. Aliás, para cada um o seu género de prazer: o leitor culto que estudou longamente um poema, já na sua génese, já sincronicamente, enquanto organismo verbal, poderá relê-lo com gosto dobrado. Dir-se-ia até, valendo-nos da distinção bartiana entre *plaisir* e *jouissance*, ser o conhecimento das variantes um caminho para a *jouissance*, o gozo da obra literária, porque então "l'oeuvre est perçue sous les espèces d'une écriture" (*Le Plaisir du Texte*, Paris, 1973, p.61), a leitura humaniza-se, o leitor comunga com o autor na busca ansiosa, voluptuosa que é o acto da escrita. E refazer essa busca é ainda contemplar as indefinidas possibilidades que se nos abrem entre as leis da linguagem e o silêncio.

4. Tradicionalmente, o estudo das variantes é diacrónico e obedece a um propósito normativo, pedagógico. O velho Albalat, pioneiro na matéria, apontou e comentou variantes para ensinar a escrever bem. "O estudo dos manuscritos", afirma ele no cap. I de *Le Travail du Style* (4ª ed., Paris, 1907), "é o melhor *Curso de Literatura*, pois contém ao mesmo tempo a lição e o exemplo". Na sua óptica, os exemplos realmente autorizados são os dos clássicos, e deles se infere que só com o trabalho árduo se atinge a perfeição. Albalat apenas concebe as variantes como correcções; depois de analisar uma série de variantes de Flaubert, conclui: "Todas estas correcções são justas, necessárias, dum gosto perfeito. É meditando em exemplos assim que se aprende com quanto trabalho, com quanta aplicação se alcança a forte simplicidade do estilo" (pp. 79-80).

Aqui está, porém, um preconceito a evitar: nem sempre a variante posterior é melhor que a anterior – e a perfeição é sempre relativa, relativa à época, ao autor, ao género, à obra. **Haverá palavras definitivas? Ou, na exploração da linguagem, o definitivo será sempre adiado, o jogo das possibilidades só provisória, arbitrariamente, dado como findo? Não serão todas as obras escritas glosas imperfeitas da Obra sempre por achar?**

A "prolongada hesitação" a que aludia Valéry não é só entre forma e sentido, mas entre forma e forma, entre sentido e sentido. Sucede, por vezes, que a terceira versão constitui um regresso, total ou parcial, à primeira. Um manuscrito que se conserva em Évora mostra como

João de Deus foi elaborando por tentativas a "cançoneta" "Folha Caída". Os versos que primeiro lhe ocorreram, alguns inacabados, foram:

*O espinho e a
Árida palma
Têm verde cor
Têm como a alma
Tem seu amor
O musgo e
Têm como a hera
Tem seu abril
O verme e fera
Têm seu covil*

Pela sucessiva rejeição de parte destas propostas, a poesia, em versão ainda autógrafa, ficou assim:

*Espinho e palma
Têm verde cor
E corpo e alma
Têm seu amor
E musgo e hera
Têm seu abril;
E verme e fera
Têm seu covil*

Portanto, de seis ocorrências das formas verbais *têm* e *tem* em início de verso apenas João de Deus aproveita quatro; abandona as comparações "têm como a alma" e "têm como a hera"; adopta quatro frases com dois sujeitos cada ("espinho e palma", "corpo e alma", "musgo e hera", "verme e hera") e sempre o mesmo predicado (plural *têm*) seguido de quatro objectos ("verde cor", "seu amor", "seu abril", "seu covil"). Ora bem: na última versão, o sujeito da primeira frase volta a ser "árida palma", o que reconduz o verbo *ter* para o singular; retomam-se as comparações "como a alma", "como a hera", a que se junta uma terceira, "como a fera"; e a forma *tem* repete-se nada menos que seis vezes, como espécie de eco ou bordão rítmico, restituindo-se à cançoneta, pelo anaforismo, a lúdica musicalidade do primeiro esboço:

*Árida palma
Tem seu licor;
Tem, como a alma
Tem seu amor;
Tem, como a hera
Tem seu abril.
Tem, como a fera
Tem seu covil.*

(*Campo de Flores*, I, 7^o ed., p.34)

5. A escolha duma variante envolve obviamente uma **procura no eixo paradigmático** que é, se não exigida, ao menos condicionada pelo contexto, **inclusive, em poesia**, pela medida do verso; tende-se deste modo para um novo equilíbrio **sintagmático**. A procura pode fazer-se por associações de parónimos ou através de nexos **semânticos**. Foi uma semelhança de sons (verificadas certas afinidades semânticas) que sugeriu a **Fernando Pessoa** o título definitivo duma composição da *Mensagem*, por sinal das mais famosas: "O Mostrengo". Na revista *Contemporânea* (1922), a quarta poesia da série "Mar Português" chamava-se "O Morcego". Esta

metamorfose (de animal voador noturno em ser disforme) explica certos atributos e movimentos do "mostrengo": aparece em "noite de breu", "voa", "roçando-se pelas velas", "chia", etc. Ambos os significantes têm três sílabas: a primeira é semelhante (*mor/mos*), a última igual (*go*), na segunda a vogal tônica é um e fechado (*ce/tren*). Suponho que a leitura do "Mostrengo" lucra em saberemos qual a variante inicial. Também, por exemplo, numa ode de Ricardo Reis ("Inutilmente parecemos grandes", ed. Ática, p. 50), o verso "Que fará na alta praia" apresenta três variantes sucessivas, ligadas por semelhanças fônicas: *atra*, *outra*, *alta*¹.

6. São vários os critérios de classificação. É fácil distinguir do lado externo (fenômenos de substituição, de acrescimento, de supressão; variantes ortográficas, de pontuação, lexicais, gramaticais), mas, à medida que a análise se torna mais subtil, de dentro, que não de fora, o problema complica-se. Antes confinar-se o estudioso ao domínio dos efeitos obtidos, analisando as suas reacções de leitor, que atribuir levemente ao autor determinado propósito. Classificar, pois, pelos efeitos mais que pelas intenções. A "falácia das intenções" é, neste campo, um risco sempre à espreita. Mesmo quanto ao mecanismo psicológico de que resultou esta ou aquela variante, que sabemos nós de ciência firme? Foram preocupações de forma que levaram a alterar o significante, logo o significado? Ou foi o pensamento que impôs uma expressão diferente?

A origem da variante pode estar na adaptação dum texto antigo a uma função nova. Continuando com exemplos de Pessoa, lembro o caso da poesia "Gládio", que vai integrar-se na *Mensagem* sob o título "D. Fernando, Infante de Portugal". Já não é o poeta que se descreve; é o Infante que se retrata; e as palavras "génio" (referida ao poder criador do poeta) e "querer justiça" cedem o lugar a "honra" (3º verso) e "querer grandeza" (9º verso), que se ajustam melhor à definição do herói (cf. J. do Prado Coelho, *A Letra e o Leitor*, Lisboa, 1969, pp. 313-314).

Habitualmente, a análise das variantes faz-se caso por caso, de modo avulso. É mais fácil. Entretanto, de há longos anos Gianfranco Contini, autoridade no assunto, preconiza e ensaia a óptica estruturalista. As alterações – ensina ele nas *Implicazioni Leopardiane* – constituem "deslocações num sistema", envolvendo portanto grande número de nexos com outros elementos do sistema. Há "correções" (não discutamos agora a nomenclatura), "correções que remetem para outros passos, contíguos ou distantes, da mesma composição"; "correções que remetem para trechos do autor fora da composição em estudo, ou por atestarem um esquema afim de reelaboração, ou por nos mostrarem, conforme os casos, o respectivo ponto de partida ou de chegada"; correções, enfim, que apontam para fora da obra do autor, isto é, para os seus "hábitos culturais", para as leituras que lhe estão (ou estavam) "imanentes na consciência" (*Varianti e Altra Linguistica*, Turim, 1970, pp. 41 e 42). Rigorosamente, na análise de variantes, deveríamos ter em conta o sistema da língua em que a obra foi moldada, o sistema da escrita pessoal do autor, o sistema do género literário, o sistema individual da própria obra, em que todas as micro-unidades dependem do conjunto. A cada momento correlacionar, e por, situar².

7. No *Eurico* de Alexandre Herculano, descobrimos, de versão para versão, a procura do termo próprio de maior compreensão lógica; assim, *partir* é substituído, segundo os contextos, por *esmigalhar*, *quebrar*, *estalar*: "*partindo*-lhe o crânio", lê-se na versão da *Revista Universal Lisboaense*; "*esmigalhando*-lhe o crânio", na versão definitiva (ed. V. Nemésio, 1944, p. 94); "o golpe *partiu* o escudo" (1ª e 2ª edições) cede o lugar a "o golpe *quebrou* o escudo" (p. 96); em vez de "as pontes [...] tinham-se por vezes *partido*" (1ª e 2ª edições) aparece "as pontes [...] tinham por fim *estalado*" (p.118).

As variantes de Camilo revelam múltiplas tendências ou preocupações. Uma delas (como sublinha Abílio Tavares Cardoso na edição crítica do *Romance dum Homem Rico*, tese de licenciatura, Lisboa, 1973) visa a mais perfeita gramaticalidade. A 1ª edição do *Romance*, um dos livros cuja prosa Camilo mais cuidadosamente apurou, traz por exemplo: "Isso sim, era uma passagem que bastava à reputação da novela, e mais alguns milhares de volumes vendidos" (p.126); a 2ª edição: "Isso sim, era uma passagem que bastava à reputação da novela, e a venderem-se mais alguns milhares de volumes" (p.127). Na 1ª edição lê-se: "e entrou com rogos de antigo e leal criado que o não repelisse, se estava aflita" (p. 236); na 2ª: "e entrou, rogando que não repelisse o seu velho servo, se estava aflita" (idem). É discutível a melhoria quando, pela mesma tendência, o autor corrige "quando a maior parte dos poetas se retiraram" (1ª edição, p. 130) para "quando a maior parte dos poetas se retirou" (2ª edição, idem). Até numa fala se sacrifica a naturalidade à ortodoxia gramatical: Mascarenhas, na 1ª edição, dirige-se nestes termos a Leonor: "Que vale um coração dedicado em confronto do bem-estar, da segurança do dia seguinte, das considerações desveladas, que a rodeiam a vossa excelência?" (p. 231); na 2ª edição, omite-se o pronome *a*, evitando a duplicação do complemento: "considerações desveladas, que rodeiam vossa excelência" (idem).

Verifica-se, por outro lado, como também acentua Tavares Cardoso, a procura de formas mais cultas e duma sintaxe mais clássica, a provocar um "distanciamento hierárquico e nobilitante" (p. XXXII). Assim, em vez de *aspecto*, a 2ª edição traz *aspeito* (p. 46); em vez de *entrevista*, *prática* (p. 104); em vez de *muito gentil*, *mui gentil* (p. 119). A frase "isso era não só justo; era dramático" (p. 126) transforma-se em "isso sobre ser justo, era dramático" (p.127). Muitas variantes (nada menos que catorze) mostram-nos Camilo a cingir-se, como nele é típico, à ordem de palavras da tradição clássica: verbo + sujeito – o que dá ênfase aos acontecimentos que se sucedem; por exemplo, a 1ª edição traz "Álvaro escutava sua prima", a 2ª edição "Escutava Álvaro sua prima" (p. 169).

O zelo purista comanda, por seu turno, algumas correcções de Raul Brandão na passagem da *História dum Palhaço* (1896) para a versão, amplamente refundida, da mesma obra, sob o título *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* (1926). Os galicismos escandalosos, como *ruisselar*, *restar* (na acepção de "ficar") + adjectivo, desaparecem: "*ruissela* como um esguicho de lama" (*H. P.*, p. 92) é substituído por "*corre* como um esguicho de lama" (*M. P.*, p. 47); "o público indiferente *restou* silencioso" (*H. P.*, p. 131) passa, na 2ª versão, a "o público indiferente *ficou* silencioso" (*M. P.*, p. 130).

As variantes do *Camões* de Garrett concernem, algumas vezes, ao conteúdo, introduzindo ou enriquecendo a descrição de situações psicológicas. No Canto V, tirada 7ª, diz a 1ª edição: "Ela me abandonou, ela não vive... / Linda, mimosa flor, à sombra tua", etc. Na 2ª edição Garrett modificou o 1º verso e prolongou-o num verso intercalado: "*Desamparou-me – Triste e sem conforto / Fiquei só, neste vale de amargura. / Linda, mimosa flor, à sombra tua*", etc., rasurando, por outro lado, a sinonímia redundante: "ela não vive". Um caso semelhante se depara no Canto I, tirada 6ª: lê-se na 1ª edição: "Pátria, alfim torno a ver-te? – E ao mudo estado / Recaiu da tristeza taciturna. / De que a ideia da pátria o despertara." O mesmo passo, na 2ª edição, inclui mais dois versos: "Pátria, alfim torno a ver-te". E *lacerando / Entre os lábios mordidos o ai sentido / Que as piedosas palavras lhe seguia, / Recaiu na tristeza*", etc.

Uma classificação de variantes que abranja todas as modalidades e todos os ângulos de que podem ser encaradas é tarefa árdua, se não inexequível³. De duas variantes, qual em regra a preferida? A mais precisa? A mais correta? A mais lacónica? A menos ambígua? A mais pertinente? A mais poética? A menos artificial? Depende. É função da estética perfilhada, da cultura e do gosto pessoais, das conveniências do texto. Não raro há prós e contras, o termo mais próprio, suponhamos, é o menos eufónico; o escritor taceia, vacila. Das suas tentativas e perplexidades dão testemunho os autógrafos.

A espontaneidade da escrita em Camilo é relativa: aí estão os originais do *Amor de Perdição* (ainda não aproveitado para a necessária edição crítica), d'*O Romance dum Homem Rio*, d'*O Demónio do Ouro* e das *Novelas do Minho* para o demonstrar. Vejamos, por exemplo, um passo da versão manuscrita de "Gracejos que matam", pertencente às *Novelas do Minho*: "Conheceu todos os salões e todos os antros. Viu a devassidão no espanto das pompas do Louvre, onde as duquesas apresilhavam diamantes nos bicos dos peitos, e remirou-se nos grandes espelhos dos [salões] bordéis, em que as mulheres [brancas como leite], nuas como bacantes, se espreguiçavam sobre divãs" (p. 50 da edição crítica organizada por Maria Helena Mateus, Lisboa, 1961). O autor substituiu *salões* por *bordéis*, e *brancas como leite* por *nuas como bacantes*. Adivinhamos as razões: 1^o) já atrás se falara em salões; 2^o) se "as pompas do Louvre" correspondem a "salões", a "antros" corresponderiam mais logicamente "bordéis"; 3^o) "nuas como bacantes" é a expressão que melhor se adequa a uma atmosfera de devassidão e que melhor a sugere. Acresce, como nota Maria Helena Mateus, que estes dados descritivos servem o programa "realista" de Camilo em 1875.

Com frequência, nas *Novelas do Minho*, as variantes que já no manuscrito o autor adoptou são mais "expressivas", mais ricas de elementos conotativos, mais capazes de sugerir um ambiente local e popular. É outra face do "realismo" de Camilo no momento de viragem em que escreveu essa obra. Utilizo exemplos que, em parte, já foram realçados na introdução da edição crítica. Em vez de *bebeu* (1^a variante) e *gorgolejou* (2^a variante), *gargalçou* (variante definitiva, p. 310); em vez de "não sei que *diabo* de xaropadas", "não sei que *barzabum* de xaropadas" (p. 317); em vez de *arripiada*, *esmaleitada* (p. 337); em vez de "não faça *bulha*", "não *barregue*" (p.338); quando a acção decorre no Brasil, em vez de *patroa*, *sinhá* (p.127). Em certo passo o autor riscou *rapariga* e pôs *cachopa* (p.340). *Começou a chorar* foi substituído por *desatou a chorar* (p.307), acrescentando-se, para caracterizar melhor: "com a maior boca e bulha que podia fazer". *Agachado*, mais descritivo, sucedeu a *sentado*: "*agachado* na raiz de um castanheiro" (p. 308). À palavra *cor* preferiu Camilo um bonito regionalismo: "Tem [outra *cor*] outro *doairo* na cara" (p. 339). No lugar da conjunção e colocou a *mais*, forma retintamente popular: "Andaram por aí os fidalgos de Agunchos [e] a *mais* os filhos do sr. capitão-mor" (p. 339). Duma das alterações (*derreter* por *pintar*) resulta caricatural a referência ao autor de *Iracema*: "cenas de amor brasileiro [...] como tão [*morbidamente as pinta*] *languidamente as derrete* o sr. J. de Alencar" (p. 126). Outro toque original de ironia numa simples mas astuta mudança de prefixo: "Excelente senhora que se *manteve* viúva desde os trinta e dois anos" (p. 8), em "Gracejos que matam" transforma-se em "Excelente senhora que se *conteve* viúva desde os trinta e dois anos". Discretamente, fugindo à sintaxe convencional, o emprego de *conter* por *manter* diz-nos todo o conflito entre o instinto ("trinta e dois anos viçosos") e o amor de mãe (trata-se de D. Helena, que não quis "dar padraço à filha única").

Alguns autores norteiam-se pelo ideal clássico da concisão, da brevidade. Outros, ao contrário, desenvolvem, acumulam, alongam. Aquilino Ribeiro, espantosamente fecundo quer pelo número de livros quer pelo desvelo com que os refundiu para cada nova edição, tenta caracterizar melhor não só substituindo como acrescentando palavras. Confrontem-se as duas versões deste trecho do *Jardim das Tormentas*: 1^a ed., p. 66: "Numa das tardes suaves e gris do Outono, quando no Luxemburgo as folhas voam"; última ed., p. 70: "[...] quando no Luxemburgo as folhas voam, de modo que parecem bandos de aves migradoras e são as únicas asas que se vêem voar". A metáfora desmotivada *voar* em "as folhas voam" desencadeou a imagem poética das "aves migradoras", que lhe veio restituir a motivação. Outro exemplo de transformação, que envolve, aliás, tanto a forma como o conteúdo (a hora do dia), é o seguinte: 1^a ed., p.9: "Estava uma manhã clara e branda, como se o ar fosse um vapor translúcido de alvaiade"; 2^a ed., p. 29: "Estava uma manhã clara e branda, como se o céu fosse todo uma açucena sem mácula"; última ed., p. 33: "Para Oriente anunciava-se um dia claro e brandinho e já o céu parecia uma vaga açucena de prata." A metamorfose apenas a *tinge* na 2^a versão a oração com-

parativa, estendendo-se à oração principal na última versão. Eis como se repartem as variantes:

Estava	manhã clara e branda	como se fosse
Estava	manhã clara e branda	como se fosse
Para Oriente anunciava-se	dia claro e brandinho	e já parecia
	ar	vapor translúcido de alvaiade
	céu + todo	açucena sem mácula
	céu	vaga açucena de prata

Além do recuo no tempo (da manhã para a antemanhã) cumpre assinalar a deslocação no espaço (ar – céu); a descrição do céu tem, na 2ª versão, algo de expressamente simbólico ("sem mácula"), uma ideia de pureza, já insinuada na 1ª versão ("vapor translúcido de alvaiade", isto é, transparência e brancura); na última versão prefere-se outra vez a simbolismo implícito; ao mesmo tempo se precisa (*de prata*) e se esfuma (*vaga*), conseguindo-se um feliz equilíbrio e, com a dupla imagem (*açucena; de prata*), um efeito mais intensamente poético.

Em Ricardo Reis, heterónimo de Fernando Pessoa, o trabalho da linguagem processa-se noutra direcção: tende para um estilo denso, elíptico, alatinado, com vocábulos guindados, solenes, infracções sintácticas, hipérbatos que obrigam a um esforço de leitura. O artifício engenhoso é que será fonte de prazer. A ode que começa "Pesa o decreto atroz" (ed. Ática, p. 116) apresenta duas versões: a primeira: "Pesa o decreto atroz do fim diverso. / Pesa a sentença igual do juiz ignoto / Em cada cerviz viva. É entrudo e riem." Na segunda versão: em vez de "fim diverso", "fim certo"; em vez de "cerviz viva", "cerviz néscia". Com efeito, *certo* é logicamente melhor que *diverso*, é mais coerente, pois a ideia dominante reside na igualdade, não na diversidade, do fim de todos os mortais; e *viva* de nulo valor informativo (está implícito no contexto que se fala de homens enquanto vivos), ao passo que *néscio*, no sentido latino de insciente, mas, parece-me, contagiado pela conotação de termo na acepção actual (restituição da motivação em regime de certa ambiguidade), introduz no discurso um elemento sémico novo, que prepara e, de certo modo, ilumina as frases subsequentes: "É entrudo e riem. / Felizes, porque neles pensa e sente / A vida, que não eles!"

Os últimos quatro versos da ode de Ricardo Reis "A flor que és, não a que dás, eu quero" (p. 86) têm duas versões. A primeira: "Flor vives, vã, porque te flor não cumpres? / Se te sorver esquivo o falso abismo, / Perene velarás, absurda sombra, / O que não deu buscando." A segunda: "Flor, sê-me flor! Se te colher avaro / A mão de infausta esfinge, tu perene / Sombra erradíssima absurda, / Buscando o que não deste." Cada uma das versões ostenta os seus méritos; designadamente, a 1ª versão, no primeiro verso, apresenta rasgos típicos do estilo do autor: a aliteração "vives, vã" e duas vezes o nome *flor* como caracterizador simultaneamente do sujeito e da acção. Na 2ª versão, porém, encontramos artifícios que faltam na 1ª: o dativo ético ("sê-me flor"), o transporte do 3º para o 4º verso ("perene / sombra"); além disso, o símbolo da morte, menos impressionante mas porventura mais pertinente, na linha da alegoria que vem de "flor" (em vez do "abismo" que "sorve", a "mão da infausta esfinge" que "colhe"); de mais imediata apreensão agora o último verso: "Buscando o que não deste", em vez de "o que não deu buscando", em que o sujeito de *deu* era "sombra", logo o fulcro se deslocava da 2ª para a 3ª pessoa, isto é, da pessoa invocada para a imagem que se lhe aplica.

Ainda neste heterónimo de Pessoa, a procura da expressão insólita, concentrada, transparece das variantes da ode (p. 95) cujos dois primeiros versos eram "Não pra mim mas pra ti teço as grinaldas / Que de hera e rosas eu na frente ponho", versos assim modificados na versão definitiva: "Tuas, não minhas, teço estas grinaldas / Que em minha frente renovadas ponho." É assim o pronome possessivo que passa a indicar o destinatário. Adiante, na mesma ode, os versos "Um para o outro, mancebo, realizemos / A beleza improfcua mas bastante /

De agradecer um ao outro / Pelo prazer dado aos olhos" são totalmente refundidos, transformando-se em: "Se não pesar na vida melhor gozo / Que o vermo-nos, vejamo-nos, e, vendo, / Surdos conciliemos / O insubistente surdo", expressão muito mais elaborada, onde avultam as repetições lúdicas (três vezes consecutivas *ver*, duas o adjectivo *surdo*) e, como seu resultado, as aliterações, desenhando-se um quiasmo na parte final.

Mas neste último exemplo há um fenómeno que suscita particular reparo: a diluição da personagem invocada. Desaparecendo, na forma definitiva, o vocábulo *mancebo*, deixamos de pressentir na ode o amor homossexual, que se deseja (ou admite) platónico⁴.

Também num soneto de *Almas Cativas* de Roberto de Mesquita (2ª ed., Lisboa, 1973, p. 38) – soneto intitulado "Tarde Sonhadora" –, a figura da personagem a quem o poeta se dirige se esbate da 1ª para a 2ª versão: "Que *de ti* me fala" muda para "Que do Ausente, do Além me fala"; em "E eu sinto, *amor*, na tarde de veludo" a palavra *amor* é suprimida: "E eu sinto errar na tarde de veludo"; por fim, nos versos 12º e 13º, "o *teu ser* angélico" cede o lugar a "um ser feminino, num sonho imerso". O apagamento da personagem (por detrás da qual pode estar o referente) é, pois, no estudo das variantes, uma das perspectivas a ter em conta.

O trabalho da expressão pode realizar-se no sentido de poetizar ou despoetizar o discurso. A imagem é um dos processos de poetização, como no passo do *Romance dum Homem Rico* em que o autor substitui "violência dum temporal" por "asa negra duma tormenta". Toda a frase, aliás, era já figurada, de tom poético: "As primaveras da alma, se a violência dum vendaval as esfolha, nunca mais reverdecem" (ed. crítica, p. 131). Suprimir o *como* comparativo ou expressão equivalente (*parecer*, etc.) ergue o discurso a um grau maior de poeticidade. Enquanto a comparação é "relativamente simples" e "analítica" (observa Albert Henry em "Natura e meccanismo creatore", artigo de *Strumenti Critici*, V, 1, Fev. de 1971, p. 86), a metáfora é "complexa e sintética", ignora as fronteiras reconhecidas pela razão. Recordo uma variante de Raul Brandão, que implica também um novo arranjo frásico; "ninguém se deitava à sua sombra e *parece que nem o sol lhe dava*, estarrecida e fria, a árvore enorme que havia séculos servia de força" (*História dum Palhaço*, p. 147); "ninguém se deitava à sua sombra, e *até o sol fugia* da árvore estarrecida e hirta que havia séculos servia de força" (*A Morte do Palhaço*, p. 249). Agora já não parece, é: o sol surge animizado. Num exemplar de *O Pobre Tolo* destinado a 2ª ed., p. 50, há uma correcção manuscrita de Pascoais em que o verbo-cópula substitui *lembrar*: "as florinhas [...] *lembram* flocos de neve" – "as florinhas [...] *são* flocos de neve". Outro exemplo pertence a Aquilino Ribeiro: "grandes vagas de sombra passavam sobre a terra *como asas* de corvos descomunais" (*Jardim das Tormentas*, 2ª e 3ª edições, p. 195); "grandes vagas de sombra *arrastavam* pela terra *suas asas* de corvos descomunais" (última ed., p. 188). A animização das vagas de sombra consumou-se.

Mas também o processo contrário se documenta com trechos de Aquilino, onde um *como*, um *parece*, um *dir-se-ia* acabam por separar os dois elementos identificados pela metáfora: "As naves *eram* áleas orladas de lírios gigantes" (*Jardim das Tormentas*, 2ª ed., p. 38), "As naves *dir-se-iam* áleas de lírios gigantes" (última ed., p.41); "enxerguei através das persianas rotas do quarto alugado uma silhueta fina" (1ª ed., p.74), "enxerguei [...] um corpinho de Gérome perpassando" (2ª ed., p. 89), "enxerguei por entre os reposteiros rotos do quarto alugado como que um corpinho de Gérome perpassando" (última ed., p.78).

Aliciente, quanto a mim, é o confronto da 1ª e 4ª edições (respectivamente 1953 e 1969) do romance *Uma Abelha na Chuva*, de Carlos de Oliveira. Entre essas datas situa-se a experiência do *nouveau roman*. Na 4ª ed., o autor ensaia técnicas recentes, omite certos dados e explicações, convida mais o leitor a uma colaboração activa, inteligente. Veja-se, por exemplo, no capítulo IV a supressão do tempo. Referências cronológicas, tais como "Há trinta anos atrás" (1ª ed., p. 28) faltam na 4ª edição. Refundir é aqui seleccionar, cortar, concentrar. Um trecho que excedia nove linhas fica reduzido a pouco mais de quatro: "Mas a viagem conti-

nuou e D. Maria dos Prazeres sempre conseguiu reatar o discurso. Um casamento como o seu amargava, ia pensando ela. Era ácido, corrosivo. Avançava insaciavelmente para as fontes mais íntimas. Turvava, sujava, destruía. A um casamento assim não era possível resistir senão enquistando numa casca de hábito o gosto de amar, as emoções, os desejos, a alegria. Para ficar dentro do que mandava a decência. Uma tortura. Ou então..." (1ª ed., p. 26); "mas a viagem continuou, *agora e no passado*: não era possível resistir a um casamento como o seu senão enquistando numa casca de hábito o gosto de viver, as emoções, os desejos, o amor, ou então..." (4ª ed., p. 28). Em vez de oito períodos, um só; apenas se diz o necessário, concedendo à sugestão um papel maior; o "ou então..." final é mais ambíguo que na versão de 1953, onde a frase "Para ficar dentro do que mandava a decência", depois de obliterada, contribuía para lhe precisar o sentido; a expressão *agora e no passado*, introduzida posteriormente, esbate as fronteiras do tempo, tendo aqui *viajar*, cumulativamente, um sentido literal e outro metafórico. As alterações observadas neste passo cumpre, aliás, relacioná-las com as produzidas no trecho final do capítulo: 1ª ed., p. 28: "Tinha a certeza de que ia a sorrir, mas dentro de si nascia um grito, um grito sempre reprimido. E agora, volvidos vinte anos, sentia bem que ainda o não soltara"; 4ª ed., p. 30: "sorria, mas dentro de si ia nascendo um grito, um grito sempre reprimido; a chuva caía, caía com certeza, *no passado e agora*". Sublinhei, nos lugares respectivos, *agora e no passado e no passado e agora*: de facto, estas expressões acrescentadas (a mesma, no fim de contas, com inversão da ordem das palavras, espécie de quiasmo a distância, para variedade na repetição) funcionam como *leit-motiv*, princípio de organização do capítulo enquanto unidade semiautónoma, conferindo-lhe uma tonalidade poética. Opera-se a osmose do objectivo e do subjectivo: se chovia *no passado e agora*, é porque não há solução de continuidade entre o vivido (evocado) e o real presente.

Também a supressão do *como* comparativo é um traço de poetização em Carlos de Oliveira: na 1ª ed. d' *Uma Abelha na Chuva* lê-se (p. 24): "Um tumultuar de coisas fundas acordava nela, *como* uma fonte que começa a brotar tenuemente e muito ao longe, na infância"; na 4ª ed. (p. 26), irrompe na sequência narrativa a fonte como imagem simbólica, provocando um efeito de surpresa e expectativa: "Primeiro, a fonte brotou tenuemente, muito ao longe, na infância".

As inovações da técnica narrativa situam melhor o leitor no campo subjectivo da personagem. Sem transição, justapõem-se agora o discurso indirecto livre e o monólogo interior, em que a personagem "fala" no presente e na primeira pessoa: "Se lhe ficava de olho! Não, que os desabafos indiscretos comprometiam-na também a ela" (1ª ed., p. 34); "Se lhe ficava de olho! Não, que os desabafos indiscretos comprometem-me também a mim", etc. (4ª ed., p. 36). Há um capítulo – XXIII – em que a narração passa a ser feita no imperativo, dirigindo-se o narrador à personagem. Enquanto na 1ª ed. se lia "Puxou a gola do capote sobre a nuca e alapou-se" (p. 144), "Apavorado, levantou uma aba do capote e agasalhou rapidamente o ferido" (p. 146), etc., na 4ª ed. lemos: "puxe a gola do capote para a nuca, mestre António, encolha-se mais" (p. 137), "levante a aba do capote, mestre António, e agasalhe o ruivo" (p. 139).

À interiorização da narrativa associa-se uma sistemática mudança de ritmo; os períodos relativamente longos da 4ª ed. absorvem muitas vezes quatro, cinco, seis períodos mais ou menos curtos da primeira: "Álvaro Silvestre vendeu. Mas passados tempos (há quinze dias precisamente, pensou D. Maria dos Prazeres) chegavam ao Montouro notícias do vagabundo. Uma carta do seu próprio punho anunciando o regresso. Nem de propósito, voltava o estoiro-vergas. Riquíssimo, dizia ele. Descobrira umas minas fabulosas, não explicava onde nem de quê, mas era coisa para comprar a Gândara em peso, não esquecendo o belo fêmeaço de Corgos" (1ª ed., p. 31); "Vendeu, mas passados tempos, faz hoje precisamente quinze dias, chegavam ao Montouro notícias do vagabundo, uma carta do seu próprio punho anunciando o regresso, nem de propósito, volta o estoiro-vergas, riquíssimo diz ele, descobriu umas minas fabulosas, não explica onde nem de quê, mas é coisa para comprar a Gândara em peso, sem

esquecer o belo fêmeaço de Corgos" (4ª ed., p. 33). Esfumam-se nestes períodos mais longos certas distinções da narrativa tradicional, "realista" (objectivo / subjectivo, discurso directo / discurso indirecto livre, presente / passado, etc.), expressas no enunciado ou marcadas por sinais gráficos (pontuação, uso do itálico).

8. Até aqui, ocupei-me das variantes de que o próprio autor é responsável. Mas também sucede serem as variantes intromissões doutras pessoas que, por diversos motivos, alteram um texto alheio. E tais modificações podem assumir valor documental para a história da cultura, a história social, a história política. Por exemplo: na edição de Ferrara da *Menina e Moça* (1554), "agora de novo estampada e com summa deligencia emendada", a invocação "Santa Maria val-me", de Avalor náufrago, a qual se encontra nas versões de Madrid e Évora, foi substituída por "Valha-me Deus" (p. 125 da edição crítica, organizada por Dorothee Grockenberger, Lisboa, 1947). Ora, como acentou Eugenio Asensio, só os editores de Ferrara, os Usques, na sua condição de judeus, achariam necessário "emendar" este passo (cf. *Revista Brasileira de Filologia*, 1957). Outra variante curiosa, ditada, esta, por uma nova conjuntura histórica, a um século de distância da redacção do texto, é a que nos oferece a *Miscelânea* de Garcia de Resende, dada a lume em 1554, na edição de 1622. A estância 36 terminava com os versos "portugueses, castelhanos / nõ hos quer deos jutos ver". Pois o editor de 1622 decidiu acomodá-los ao tempo do domínio filipino, e, como é sabido, inverteu-lhes o sentido: "Portugueses, Castelhanos, / Já os quer Deos juntos ver."

Caso diferente o dum original que um escritor, interrompido pela morte, não pôde limar, e que amigos dedicados "melhoram" com vista à publicação. Eça de Queirós pertence ao número de autores assim "melhorados". Graças a Helena Cidade Moura, a quem já devíamos uma boa edição crítica d' *O Crime do Padre Amaro*, é-nos dado actualmente ler *A Cidade e as Serras* no texto genuíno (ed. Livros do Brasil) e compará-lo com a versão convencional, "revista" por um amigo de Eça, aliás escritor notável também: Ramalho Ortigão (porventura substituído, a certa altura, por Luís de Magalhães). Cito algumas variantes póstumas que me parecem menos felizes.

Eça escreveu: "E eis que um abortozinho [o revisor acrescentou *de rapaz*, com uma preocupação de clareza], amarelo e sebento, de longas melenas, umas enormes lunetas rebrihantes, se arrebita, me fita e me grita: – Sale maure!" [o revisor emendou: "se arrebita, me fita e me berra: – Sale maure!"] (p. 244). Pergunto: a série de três formas verbais com *i* tónico não seria intencional? Não seria um modo de, pela fonética expressiva, caracterizar ainda jocosamente o "abortozinho"? Não poderíamos aproximar o passo daquele de Garrett nas *Viagens* que nos fala duma *Fleur de Marie* a "fazer pieguices com uma roseirinha pequenina, bonita, que morreu – coitadinha"? (ed. Sá da Costa, p. 28).

Da pena de Eça ficou: "Paguei por grossos preços garrafas do nosso rascante e rústico vinho de Torres, enobrecido com o título de Château Isto, Château Aquilo" (p. 242). Ramalho, ou alguém por ele, querendo nobilitar o estilo, substituiu *rascante* por *adstringente*. Perdeu-se a conotação de gíria de rascante, a expressividade do termo, e, com ele, a alteração, decerto premeditada (*rascante* / *rústico*). Além disso, afouxou o contraste entre o alto preço, o nome requintado – e a baixa categoria do vinho.

Ainda a queirosiana frase "Pálidos e finos choupos, em renques pautados e finos, bordavam canaizinhos muito direitos e claros" (p. 234). Pois o revisor cortou o adjetivo *finos* na sua primeira ocorrência, para evitar a repetição! Que Ramalho me perdoe: esta brada aos céus! O quiasmo (*finos choupos, renques finos*) não é uma negligência, é uma prova do gosto, um requinte de arte impressionista. Ernesto Guerra Da Cal estudou em Eça os efeitos estilísticos da repetição, apontando frases como "Dois poços fundos não luziam mais *negra* e *taciturnamente* que os seus o-lhos *taciturnos* e *negros*" (*Língua e Estilo de Eça de Queirós – I Elementos*).

tos *Básicos*, Rio, 1969, p. 254), em que também o quiasmo (embora imperfeito: adjectivo + advérbio + adjectivo + adjectivo) comparece.

9. Finalmente – e seria este um terceiro capítulo no estudo das variantes – há casos em que as variantes não são datáveis, em que não podemos reconstituir uma sucessão, e em que, portanto, se impõe a óptica sincrónica, tornando-se descabida a concepção de variante como progresso. Exemplo: a própria *Menina e Moça*, entre cujas versões manuscritas e impressas se descobrem importantes diferenças. E logo na frase do começo tão célebre: "Menina e moça me levaram de minha mãe para muito longe", reza a edição de Ferrara; "Menina e moça me levaram de casa de meu pai pera longes terras", traz a edição de Évora. Não há razões filológicas, tanto quanto sei, que nos levem a preferir qualquer das variantes; apenas razões estilísticas, a sensibilidade, o prazer do leitor. Na edição de Ferrara (p. 28 da edição de Grokenberger) lê-se: "deixaram-se os seus olhos cansadamente cerrar para sempre". Na edição de Évora a perífrase reforça a expressão durativa: "deixaram-se-lhe os seus olhos hir cansadamente cerrando pera sempre". Serão ambas as versões de Bernardim? E qual a mais antiga?

Dorothee Grokenberger notou uma tendência sistemática em variantes da edição de Évora: "A aposição de expressões sinónimas parece uma peculiaridade do estilo responsável pela edição de Évora" ("Variantes quinhentistas da *Menina e Moça*", in *Boletim de Filologia*, XI [1950], p. 76). Com efeito, Ferrara - Madrid trazem "mesuradamente entrou" (p. 40), Évora "muito mesurada e humildemente entrou"; em Ferrara - Madrid lê-se "encobertamente" (p. 103), na edição de Évora "encoberta e muito secretamente"; em Ferrara - Madrid "me lembra que" (p. 59), na edição de Évora "me vem na memória e lembra que"; e assim por diante. Por hipótese, o estudo das variantes levaria, em dadas circunstâncias, a identificar um "revisor" de boa vontade ou um continuador.

Sector, neste domínio, privilegiado é o da literatura oral, em que a mesma espécie se apresenta, por vezes, numa dezena, ou mais, de versões. No *Romanceiro Português* de Leite de Vasconcelos, manancial espantoso, colhi variantes dum passo do romance "O Lavrador" (vol. II, Coimbra, 1960, pp. 329 e ss.):

Penafiel:

Levantou-se o lavrador, – foi ver o que o pobre tinha:
Viu o Senhor crucificado – numa cruz de prata fina.

Rebordainhos, concelho de Bragança:

Levantou-se o lavrador – a ver o pobre que tinha.
Achou-o crucificado – numa cruz de prata fina.

Parada, concelho de Bragança:

Levantou-se o lavrador – a ver o pobre que tinha.
Achou-o disciplinado – numa cruz de prata fina.

Alfaião, concelho de Bragança:

Levantou-se o lavrador – a ver o pobre que tinha.
Achou-o disciplinado – com uma cruel disciplina.

Nogueira, concelho de Bragança:

O lavrador levantou-se – a ver o pobrezinho que tinha.
Encontrou-o espolinhando – numa cruz que a sala tinha.

Concelho de Bragança:

Levanta-se o lavrador – a ver o pobre que tinha.
Achou-o *cepelinado* – c'ũa grande *cepelina*.

Concelho de Bragança (recolhida pelo Abade de Baçal):

Levantou-se o lavrador – a ver o que o pobre tinha.
Achou-o disciplinando-se – c'uma grande disciplina.

Cinães:

Ergueu-se o lavrador, – ver o qu' o *probe* tinha:
Achou-o crucificado – numa cruz de prata fina.

Rapa, concelho de Celorico da Beira:

Levantou-s' o lavrador – [a] prèguntar o que tinha;
Achou-o crucificado – numa cruz de prata fina.

Cadafás, concelho de Celorico da Beira:

Levantou-s' o lavrador, – foi ver o que o pobre tinha.
Achou Deus crucificado – numa cruz de prata fina.

Cada unidade frásica menor apresenta variantes, repartindo-se estas, em consequência, pelos vários compartimentos da língua.

Temos assim:

1º) No sector do vocabulário, as expressões alternantes *levantou-se / ergueu-se; ver / prèguntar; achou / encontrou / viu; crucificado / disciplinado / disciplinando-se / espolinhando; cruz / disciplina; grande / cruel; cruz de prata fina / cruz que a sala tinha; o Senhor / Deus*. Estas variantes atingem, por vezes, a estrutura profunda e envolvem substituição do referente (*cruz / disciplina*). Algumas radicam-se em associações paradigmáticas: as expressões alternantes ou apresentam semelhanças de forma (*cruz de prata fina / cruz que a sala tinha*, em que *prata / sala* e *fina / tinha* se relacionam pela assonância) ou se caracterizam por equivalência ou afinidades semânticas (*ver / prèguntar; disciplinando-se / espolinhando; cruel [disciplina] / grande [disciplina]*). São de considerar à parte as variedades geográficas ou culturais dum mesmo significante (*disciplina / cepelina*).

2º) Tempos verbais: *levantou-se / levanta-se; achou-o / achara-o*.

3º) Sintaxe: expressão da finalidade: *foi ver / ver / a ver*. Organização sintáctico-narrativa: alternância do pronome pessoal e do nome: *o* [referido a pobre], *o Senhor / Deus*. Interrogativa indirecta: *o pobre que tinha / o que o pobre tinha*.

4º) Ordem das palavras: *levantou-se o lavrador / o lavrador levantou-se*.

Quando, no início desta exposição, aludia ao interesse linguístico do estudo das variantes, designadamente para a gramática gerativa, pensava, em particular, nas variantes, tão copiosas e tão diversas, que se nos deparam nos romances tradicionais. É um acervo imenso de transformações que dizem respeito não só a estruturas de superfície como a estruturas pro-

fundas e à própria diegese. O admirável aspecto criador da actividade linguística, posto em relevo por Chomsky (cf., por exemplo, "Form and Meaning in Natural Languages", in *Language and Mind*, edição aumentada, Nova Iorque, 1972, pp. 100 e ss.), está aqui bem patente. E quem diz actividade linguística diz, neste caso, actividade literária daqueles que transmitem um romance reinventando em certos passos a "fábula". É sabido: quem conta um conto acrescenta um ponto; aqui, porém, não se trata só de acrescentar, mas de transformar. É a grande ciência das metamorfoses que está em jogo.

10. Propus atrás, como utensílio operatório, um conceito de *variação* conexo com o de *variante*, mas apenas o deixei vagamente enunciado. Para terminar, gostaria de fazer a esse respeito algumas observações mais.

Definição de Matoso Câmara referida à língua: "Consequência da propriedade da linguagem de nunca ser idêntica em suas formas através da multiplicidade do discurso. Esta variação real é compensada por uma invariabilidade permanente, que faz de cada realização, a rigor diferente de qualquer outra, a apresentação de uma invariante que é o seu padrão" (in *Dicionário de Filologia e Gramática*). A literatura, como a língua, participa desta lei do mundo e da vida: cada rosto, cada árvore, etc., são a emergência individual dum modelo, que o espírito humano, abstraindo, constrói; de igual modo cada romance é um avatar do Romance, cada epopeia uma realização original da Épica; por detrás de cada metáfora se desenha, esquemática, a Metáfora. O diferente aparece como variante (ou variação?) duma constante. Quando vivemos ou pensamos entramos no jogo dialéctivo do mutável e do permanente (aliás, mutabilidade já implica em permanência).

Porque o uso dos termos *variante* e *variação* não está ainda disciplinado, torna-se mais difícil marcar fronteiras entre os dois conceitos. Preservando o sentido de *variante* consagrado em filologia, poderíamos, creio eu, fixar uma distribuição das duas palavras por áreas semânticas contíguas e dizer que a variante é uma hipótese, escolhida ou rejeitada, de solução expressional única; feita a escolha, a solução adoptada substitui (condena) as outras. As variações, essas não são permutáveis nem se excluem mutuamente: coexistem no texto, cada um no seu lugar, como partes dum todo orgânico. E o simples facto de se repetir uma palavra (ou um grupo de palavras ou uma frase) comporta a variação no sentido de se tirarem dessas unidades efeitos diferentes em momentos ou contextos diferentes; que mais não seja um efeito de intensificação.

A variante, na acepção tradicional, define-se sintagmaticamente, por oposição a outras unidades. A variação, pelo contrário, se não erro, define-se em função dum paradigma, de algo que não está junto dela mas sim implícito nela, bem como noutra ou noutras variações que com ela constituem uma série⁵.

Busquemos, para maior clareza, o apoio do concreto. De Fernando Pessoa, por exemplo, lê-se nas *Poesias Inéditas* (vol. VII das *Obras Completas*, ed. Ática, p. 52): "Ah, tudo é igualdade e analogia! / O vento que passa, esta noite fria". E no *Primeiro Fausto* (vol. VI das *Obras Completas*, p. 76): "Ah, tudo é símbolo e analogia! / O vento que passa, a noite que esfria". Os respectivos poemas, por sinal, estão datados: o primeiro de 1923, o segundo de 1932. Não parece tratar-se dum aproveitamento intencional; terá sido a memória involuntária do poeta que lhe trouxe à pena, com leves modificações, a mesma ideia vertida em idêntica expressão. Uma variação, quanto a mim, que não uma variante.

Cotejemos agora dois passos de Raul Brandão em *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* (Lisboa, 1926): "É por isto que eu fujo de conversar. / Sou tão comediante que nunca digo o que penso e o que sinto. Também nunca ouço o que os outros dizem, e, enquanto finjo escutar atento, *penso no que vou dizer*. Assim o que digo são restos de frases, palavras que

trago na cabeça. E da conversa saio sempre humilhado e irritado" (p. 158, I. 1-9); "É por isto que eu fujo de conversar: / *Não é por ser comediante* que nunca digo o que penso e o que sinto. Também nunca ouço o que os outros dizem e, enquanto finjo escutar atento, *penso em ti – vivo para ti...* Assim o que digo são restos de frases, palavras que eu trago na cabeça. E da conversa saio sempre humilhado e irritado" (p. 179, I. 6-14). Variantes? Eu direi antes que são variações. Quase completamente iguais, os dois passos só divergem nos traços que me permiti sublinhar. O sujeito do discurso elege sucessivamente, à distância de vinte páginas, duas possibilidades que, se logicamente se contrariam, em alternância psicológica podem coexistir. Afirma, pois, no decurso da obra, uma coisa e o seu oposto. Se quando conversa não é sincero, é porque: 1º) é um comediante que pensa no que vai dizer; 2º) não sendo um comediante, só pensa na pessoa a quem se dirige. Em torno do mesmo eixo giram as duas alternativas que constituem as variações. O que se glosa é o porquê da insinceridade na conversa. As variações ressaltam por se recortarem no mesmo fundo de permanência.

As cantigas paralelísticas da lírica medieval dão-nos outro bom exemplo. A reiteração, aqui imposta por um modelo aceite, logo premeditada, é o princípio de organização que a elas preside. "Os usos práticos do poema – a dança, a magia, o trabalho, a competição entre cantadores – tendem a fixar um paralelismo literal, com fórmulas estabilizadas e variações reduzidas" (Eugenio Asensio, *Poética y Realidad en el Cancionero Peninsular de la Edad Media*, Madrid, 1957, p. 81). Se não há propriamente imobilidade, a progressão é lenta, pelo constante repetir e retomar do já dito:

*Per ribeyra do rio
vi remar o navio,
e sabor ey da ribeyra.*

*Per ribeyra do alto
vi remar o barco
e sabor ey da ribeyra.*

*Vi remar o navio:
i vay o meu amigo,
e sabor ey da ribeyra.*

*Vi remar o barco:
i vay o meu amado,
e sabor ey da ribeyra.*

*I vay o meu amigo,
quer-me levar consigo,
e sabor ey da ribeyra.*

*I vay o meu amado,
quer-me levar de grado,
e sabor ey da ribeyra.*

(in Celso Ferreira da Cunha,
O Cancioneiro de Joan Zorro,
Rio de Janeiro, 1949, p. 53).

O corpo narrativo desta barcarola reduz-se a quatro frases – "Per ribeyra do rio / vi remar o navio, / i vay o meu amigo, / quer-me levar consigo" – a que se junta o refrão, que

exprime a alegria da moça: "e sabor ey da ribeyra". O resto são repetições: de significantes, de estruturas sintáticas, de rimas, de significados. O paralelismo semântico abrange as seguintes correspondências, quase todas de sinonímia: *rio / alto; navio / barco; amigo / amado; consigo / de grado*. Nos versos paralelos, temos, por conseguinte, como invariantes, a frase (excepcionalmente a última palavra ou unidade lexical), a estrutura do verso (metro, rima) e o sentido. Assim, no verso "I vay o meu amado", a escolha da variável (*amado*) obedece a várias "instruções definitórias", para utilizarmos a nomenclatura de Jiří Levy ("Genesi e ricezione dell' opera d' arte", in *Strumenti Critici*, nº 14, Fev. de 1971, p. 57): a) condição semântica: dizer algo semelhante a *amigo*, em paralelo com o verso "I vay o meu amigo"; b) condição gramatical: ser um nome; c) condição rítmica: ser palavra trissilábica. No caso do último verso, "quer-me levar de grado" (último se exceptuarmos o refrão), a variável não é um sinónimo, pois não significa o mesmo que *consigo*, mas perfaz as condições gramatical e rítmica e enquadra-se no sentido contextual.

Voltemos, para novos exemplos, a Fernando Pessoa, em cuja obra, vasta, múltipla, ocorrem frequentes variações (não merecem esta designação os próprios heterónimos enquanto expressões interdependentes de atitudes temperamentais e mentais perante a vida?). Um dos seus derradeiros poemas, datado de 17-IX-1935, é o que começa "O véu das lágrimas não cega" e vem nas *Novas Poesias Inéditas*, pp. 137-139. Este poema parece (sem o ser) uma versão dum trecho muito conhecido da "Ode Marítima" de Álvaro de Campos, pela expressão da nostalgia da infância mediante a evocação duma doce melodia, a que a mãe tocava ao piano, *Un soir à Lima*: "O que essa música me entrega – / A mãe que eu tinha, o antigo lar [...]". Em Campos era uma tia que cantava romances tradicionais, a "Bela Infanta", a "Nau Catrineta", ou a ária "Que noite serena! / Que lindo luar!", tudo símbolos da infância perdida. O motivo comparece igualmente em trechos da poesia ortónima que são verdadeiras variações: "Pobre velha música! [...] Não sei se te ouvi / Nessa minha infância / Que me lembra em ti" (*Poesias Ortónimas*, p. 98); "Ah, como incerta, na noite em frente, / De uma longínqua tasca vizinha / Uma ária antiga, subitamente, / Me faz saudades do que as não tinha" (*Poesias Inéditas 1930-1935*, p.86). A "pobre ceifeira" que canta "como se tivesse / Mais razões pra cantar que a vida" (*Poesias Ortónimas*, pp. 110-111) e a "lavadeira" que, batendo roupa no tanque, "Canta porque canta e é triste / Porque canta porque existe; / Por isso é alegre também" (*Novas Poesias Inéditas*, p. 83) não passam de variações do motivo, obsessivo em Pessoa, do problema da felicidade, ligado ao dilema consciência / inconsciência. A ideia de que só os outros, porque vistos de fora, são felizes encontra expressões diferentes em Álvaro de Campos ("Na casa defronte de mim e dos meus sonhos / Que felicidade há sempre! [...] / São felizes, porque não são eu", p. 55) e em Pessoa Ortónimo: "Ser feliz é ser aquele. / E aquele não é feliz / Porque pensa dentro dele / E não dentro do que eu quis" (*Poesias Inéditas 1930-1935*, p. 48). Variação pode ser afirmar e negar a mesma coisa: ao "nada vale a pena" da Segunda Veladora d' *O Marinheiro* responde o "tudo vale a pena" da *Mensagem*. Noutra plano, consiste em repetir e combinar diversamente as mesmas palavras: "Há entre quem sou e estou / Uma diferença de verbo / Que corresponde à realidade" (Campos, p. 70); "Entre o que vivo e a vida, / Entre quem estou e sou / Durmo numa descida" (*Poesias Ortónimas*, p. 171); "No intervalo entre o que sou e estou, / A natureza, exterior, tem sol" (*Novas Poesias Inéditas*, p. 68). Reparem nas três modulações: *entre quem sou e estou; entre quem estou e sou; entre o que sou e estou*. Os casos são inesgotáveis, em Pessoa como noutros poetas, cuja obra se apresenta como incessante busca, numa sucessão de incidências do já escrito sobre a escrita.

Outro campo aberto ao estudo do que chamo variações é o das estruturas narrativas, a que se têm aplicado pioneiros como Propp, Souriau, Greimas, Barthes, Claude Bremond, Todorov (cf. *Sémiotique Narrative et Textuelle*, colectânea prefaciada por Claude Chabrol, Paris, 1973). Com efeito, neste nível, os *actores* (personagens) surgem como inúmeras realizações possíveis dos *actantes*, logo como variáveis de invariantes, de acordo com a definição de

Propp: "Os elementos constantes, permanentes, do conto são as funções das personagens, sejam quais forem estas e a maneira como as funções são desempenhadas." Assim, um número indefinido de personagens cabem na categoria do Sujeito, ou na do Objecto, ou na do Adjuvante, ou na do Oponente, etc. Do mesmo modo, na gramática narrativa as acções são redutíveis a uma tipologia, pelo estabelecimento de modelos: perda → recuperação, degradação → reabilitação, etc.

Variações ainda aquilo a que Robert Georjgin, explorando a via psicanalítica, chama *variantes*: "Todos os romances", diz ele, "são as variantes dum esquema estrutural único" (*La Structure et le Style*, 1975, p. 32) – e por esse esquema tenta reconstituir nos textos o "fantasma" do autor.

Qual a pertinência e qual a rendibilidade das perspectivas que sugiro, resultantes da integração do conceito de *variante* no de *variação* e, seguidamente, duma distribuição de empregos pelos dois significantes? Ao leitor e ao tempo caberá decidir.



Congresso Internacional de Filologia Portuguesa. Sessão de 13/11/73, no auditório da Universidade Federal Fluminense, em Niterói - RJ. Comunicação do Prof. Doutor Jacinto do Prado Coelho – "Filologia e Literatura: O Estudo de Variantes". Na foto, da esquerda para a direita: José Blanc de Portugal, Hernâni Cidade, Maria Clara da Gama Monteiro, Cleonice Berardinelli, Ana Maria Serpa Barroso e o orador.

*

NOTAS

- 1- Este é um caso que, evidenciando o papel do subconsciente no trabalho da expressão, poderia ilustrar a desconcertante fórmula de I. Fónagy: a forma está para o conteúdo como o inconsciente para o consciente ("Le Language poétique: forme et fonction", in *Problèmes du Langage*, de vários autores, Paris, 1966, p. 100; cit. por Stefano Agosti in *Strumenti Critici*, nº 14, Fev. de 1971, p. 35).

- 2- O tratamento das personagens nas várias edições do *Húmus* de Raul Brandão ilustra bem a ideia duma interdependência: as alterações só ganham pleno sentido numa visão de conjunto. A par das personagens que se mantêm inalteradas, há aquelas que o autor suprime (D. Pavao, D. Pelinrice, D. Engrácia, o Dr. Arrobas e muitas outras, "galeria de personagens psicologicamente mal definidas, sem interesse para a acção, que só iriam sobrecarregar a obra sem a valorizar"), aquelas em que se processa um enriquecimento psicológico (nomeadamente Joana e o filósofo Gabiru, em que o autor se projecta) e, finalmente, aquelas cuja psicologia se torna mais elementar, a fim de melhor desempenharem a função de personagem-tipo, ao serviço dum pensamento condutor (ver Maria da Graça Verschneider Gonçalves, *A Elaboração do "Húmus" de Raul Brandão Através do Estudo das Suas Variantes*, tese de licenciatura, Lisboa, 1971, pp. 151-220). A mesma visão da obra como um todo orgânico, seja em prosa ou em poesia, se impõe na análise de variantes em estratos diferentes, até no tocante a micro-estruturas. Por hipótese: a substituição dum advérbio no terceiro verso dum poema pode relacionar-se com a substituição dum adjectivo no último verso.
- 3- A classificação de L. Vildé-Lot em "André Gide et l'art d'écrire d'après les variantes des *Nourritures Terrestres* et de quelques oeuvres de jeunesse" (*Le Français Moderne*, vols. 28 e 29, 1960 e 1961) é minuciosa mas insuficiente, limitadíssima, se aplicada a outros autores.
- 4- E note-se: já nas duas versões atrás citadas da ode de R. Reis "A flor que és, não a que dás, eu quero" se insinua a relação homossexual, portanto os adjectivos *esquivo* (1ª versão) e *avaro* (2ª versão) qualificam aquele a quem o poeta se dirige, esboçando-nos o perfil dum mancebo que foge a entregar-se, cioso do seu corpo.
- 5- O conceito de variação confundir-se-ia com o de metamorfose, assim definido por Carlos de Oliveira, in *O Aprendiz de Feiticeiro*: "acto de repetir as formas, quer dizer, de criar formas novas mas idênticas".
