

Silêncios em *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro

Jorge Alves Osório

Instituto de Estudos Ibéricos (FLUP)
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos (UC)

Em 1566 saiu dos prelos alditinos de Veneza uma edição dos *Catulli Carmina* com um texto fixado e anotado pelo português Aquiles Estaço, um humanista que, após algumas andanças, se fixou em Roma, junto da Cúria pontifícia, vindo a falecer aí em 1581. Estaço pertence ao tempo em que os «studia humanitatis», polarizados em torno da centralidade da imitação dos clássicos, estavam já consolidados nessa segunda metade do séc. XVI graças a factores que iam da difusão, mais do que institucionalizada, do livro impresso, até à filologia, à doutrina e à prática pedagógicas, o que se reflectia no modo de conceber a «res litteraria»¹, a gramática², a retórica, a poesia, a história, aspectos que tornaram possíveis as condições para um «renascimento» da crítica literária³ e, conseqüentemente, para as múltiplas reflexões em torno de problemas difíceis como o da imitação poética, da relação entre a *ideia* e a *imagem*, ou seja, a questão da expressividade criada por meio das duas linguagens então consideradas fundamentais: a poesia, ou expressão verbal, e a pintura, ou expressão icónica. A polémica, que levou séculos a superar, entre a *poiesis* e a *pictura*, em boa parte resultante de uma maneira de interpretar a *Poética* de Aristóteles condicionada pela leitura que se fazia do primeiro hemistiquio do v. 361 da *Ars poetica* de Horácio «ut pictura poiesis», constituiu o campo de reflexão teórica mais importante até à emergência do Romantismo⁴.

Caio Valério Catulo, com o conjunto dos poemas que dele chegaram até nós, foi um dos casos que documentam esse enorme interesse pela expressão artística literária antiga; desde a desco-

1. Para o caso português é fundamental o trabalho de Aníbal Pinto de CASTRO, *Retórica e teorização literária em Portugal. Do Humanismo ao Neoclassicismo*, Coimbra, 1973.

2. Michele RAK, *La fine dei grammatici. Teoria e critica della letteratura nella storia delle idee del tardo Seicento italiano*, Roma, 1974.

3. Cfr. Jean JEHASSE, *La Renaissance de la Critique. L'essor de l'Humanisme érudit de 1560 à 1614*, Saint-Etienne, Publications de l'Université, 1976.

4. Um caso altamente significativo do séc. XVI português é o de Francisco de Holanda; cfr. a fina análise de Sylvie DESWARTE, *Ideias e imagens em Portugal na época dos Descobrimentos. Francisco de Holanda e a teoria da arte*, Lisboa, Difel, 1992.

berta, em Verona e no início do séc. XIV, de um manuscrito com a recolha dos seus *Carmina*, que cedo chegaram ao conhecimento de letrados e poetas como Petrarca e Boccaccio, até à edição *princeps* de 1472, seguida rapidamente pelas impressões aldinas de 1502 e 1505 e pelas que se lhes sucederam no séc. XVI, como as também aldinas de 1554⁵ e a de Estaço em 1566, o seu texto esteve sempre disponível junto do público leitor humanista.

A esse auditório se dirigia Aquiles Estaço, ao confessar, na dedicatória a Jerónimo Rustíquio, secretário do papa Pio II, a natureza do seu objectivo para a edição dos *Carmina*: «Versatur in animo meo cogitatio iam pridem suscepta de Sacrorum librorum poësi, Latinis uersibus exprimenda. quae cum uaria, multiplexque sit, nec enim generis unius sunt, quae Dauid Rex, quae Job, quae alij denique sanctissimi uiri modulatissimis uersibus cecinerunt, non unum quoque»⁶.

Era precisamente esta variedade rítmica e das formas dos poemas exemplificada pela poesia latina clássica que Estaço projectava utilizar, para fazer sobressair a sua beleza, em consonância com a *elegantia* do latim dos grandes poetas romanos⁷. Este apreço pela *elegantia* do latim clássico, que o situa na rota de Marsílio Ficino, de Guillaume Budé, de Erasmo de Roterdão e muitos outros, conduziu-o ao propósito de editar e comentar alguns dos Padres da Igreja e parafrasear alguns Salmos, como o conhecido «Super flumina Babylonis», a propósito do qual, em vez de sublinhar a sugestão poética e maneirista da fluidez das águas correntes com que Camões encabeça o belo poema em redondilhas «Sobre os rios», opta por transmitir a sugestão da sua frialdade, com certeza em registo metafórico: «Hic propter gelidas fluviorum plurima ripas / Circumfusa Sion, heu tua turba sedet»⁸.

O problema residia em que, não obstante ser sempre possível convocar a «autoridade» de um S. Basílio Magno para defender a utilidade e a utilização dos autores antigos pagãos, isso implicava também sempre justificações que, no fundo, não podiam encobrir por completo uma angústia latente já na Patrística e renovada no Humanismo renascentista em consequência da pressão causada pelo enorme alargamento oferecido pela actividade editorial e pela possibilidade do discernimento crítico dos textos, fomentado pela filologia, angústia essa que, em casos como o de Erasmo enquanto editor de um S. Jerónimo menos hagiográfico do que homem de letras, se transpunha para o plano individual, com indisfarçáveis marcas biográficas. A retoma da célebre sen-

5. Com os comentários de António Mureto. No seu conjunto de edições aldinas, a Biblioteca Nacional possui um exemplar desta edição de 1554 (cfr. *Edições aldinas. Séculos XV-XVI*, coord. de José Vitorino de Pina Martins, Lisboa, 1994, p. 79), mas não da edição de 1566 de Estaço, de que existe um nos Reservados da Biblioteca Central da Faculdade de Letras da Universidade do Porto: *Catullus cum Commentario Achillis Stati cum priuilegio Senatus Veneti. Venetiis. In Aedibus Manutianis* (09R-C361).

6. *Ibid.*, Fl. A2 r-v.

7. O projecto era, nas suas intenções, bastante mais vasto: «Ego uero de Catulli commentario edendo non magis profecto cogitabam, quam de Tibulli, Vergilij, Horatij, Lucretij commentarijs, quos partim institutos, partim uero confectos iam, atque absolutos habeo», como proclamava na abertura da dedicatória (fl. A2 r).

8. Cfr. Marina La Tella BARTOLI, «A proposito di Aquiles Estaço e dei *Carmina* del codice Valleccliano B 106», *Annali. Sezione Romanza*, XVII, 2 (1975), 335. Estaço abordou as questões de poética e de retórica do humanismo renascentista, sobretudo a partir de meados do séc. XVI, num contexto em que os problemas do «ciceronianismo» e da relação entre a «poesia» e a «verdade» atravessavam a questão da imitação, tudo, em boa medida, suscitado pela disponibilização da *Poética* aristotélica e dos seus comentários, tendo-se mesmo antecipado a qualquer outro comentador peninsular na exegese da *Ars poetica* de Horácio, fazendo sair no ano de 1553, em Antuérpia, os seus *Achillis Statij Lusitani In Q. Horatij Flacci poëticam Commentarij*, dedicados ao príncipe D. João, filho de D. João III, que designa como «João IV da Lusitânia»; vid. Aníbal Pinto de CASTRO, «Aquiles Estaço primeiro comentador peninsular da *Arte Poética* de Horácio», *Arquivos do Centro Cultural Português*, X (Paris, 1986), 83; Estaço interessou-se ainda pelos *Topica* ciceronianos, que editou em Paris em 1549, com a colaboração de outros eruditos; cfr. Aníbal Pinto de CASTRO, «Rhétorique dans la pédagogie et dans la littérature de l'Humanisme portugais», in *L'Humanisme Portugais et l'Europe*, Paris, F.C.G.-C.C.P., 1984, 714.

tença *Ciceronianus es, non christianus* do sonho imaginado na carta a Eustóquio, adaptada à linguagem polémica do mesmo Erasmo no *Antibarbarorum liber unus* de 1520, surge como padrão na história do humanismo português quando André de Resende a inclui e proclama na sua *Oratio pro rostris* na Universidade de Lisboa, em 1534. Eram esses anos muito próximos dos da escrita de *Menina e moça*, quando o horizonte cultural português se alarga, após um primeiro impacto da influência humanista italiana, com o que José Sebastião da Silva Dias chamou a «política cultural de D. João III»⁹.

Mas a questão agudizava-se no caso da edição de poesia amatória como a de Catulo¹⁰, sobretudo em tempos de incrementação das orientações do Concílio de Trento que, sem significarem uma diminuição da leitura dos clássicos, não deixaram de impor condutas na crítica literária que diferenciavam o que pertencia ao terreno dos *litterati* do que seria conveniente para os *illitterati*¹¹. Estaço bem o sabia e por isso vai buscar para abonação a seu favor, na mesma dedicatória, uns versos de Catulo variadíssimas vezes retirados do carne XVI: «Nam castum esse decet pium poetam / Ipsum, uersiculos nihil necesse est» (v. 5-6), de que aproxima lembranças ovidianas¹², evocações textuais que lhe servem para se escudar detrás do argumento da separação entre a pessoa do poeta e o fingimento dos seus versos.

Petrarca foi determinante para a recepção de Catulo na poesia em língua vulgar¹³. No *corpus* catuliano pode ter encontrado alguns pontos de interesse: por um lado, uma organização que colocava à cabeça do conjunto um poema que funcionava como *incipit* direccionado para os leitores potenciais¹⁴; por outro, uma mal disfarçada imodéstia na maneira de insinuar um menor estatuto para uma colecção de poemas líricos¹⁵; por outro lado ainda, um modelo de discurso poético atraído pelo jogo opositivo de contrastes que visam configurar uma preocupação interior dolorosa,

9. José Sebastião da Silva DIAS, *A política cultural da época de D. João III*, 2 vols., Coimbra, Universidade, 1969.

10. Problema sobre que Erasmo repetidíssimas vezes opinou, no fundo sem conseguir superar a ambiguidade que resultava da diferença entre a literatura clássica, perene nos seus conteúdos e formas, mas pagã, e a literatura cristã, cujo *sermo humilis* veiculava uma *pietas* de outra natureza; por isso se mostrava ele, em 1497, um pouco incomodado pela admiração que os «recentiores hi poetae» se mostrassem mais deliciados com líricos romanos como Catulo ou Tibulo do que com os cristãos Ambrósio ou Prudêncio (cfr. Cornelis REEDIJK, *The Poems of Desiderius Erasmus*, Leiden, 1956, 95).

11. A poesia de Catulo não se reduz a isto; percorre-a uma busca da expressão individualizada, que levou já a designá-lo como o «primeiro romântico»; cfr. N. I. HERESCU, *Catulo, o primeiro romântico*, Coimbra, Coimbra Editora, 1948, onde se foca a imagem de poeta casto que Catulo buscava dar de si mesmo entre os seus contemporâneos (p. 79s). No entanto, um homem de letras como Diogo de Paiva de Andrada, o segundo, autor dos *Cbauleidos libri duodecim* (1628), ao citar, sem extremado cuidado, os versos do carne 61 de Catulo, o epitalâmio dedicado a Málio Torquato, relativos à entrada da nova desposada em casa do marido, diz que esses versos «têm sua dificuldade» (cfr. Diogo de Paiva de ANDRADA, *Casamento perfeito*, ed. de Fidelino de Figueiredo, Lisboa, Sá da Costa, 1944, 72; agradeço ao Prof. Costa Ramalho a indicação deste passo), uma «dificuldade» de tradução que também encontrava numa frase latina de Petrarca (*ibidem*, p. 5).

12. *Tristia*: «Crede mihi, distant mores a carmine meo – / Vita uerecunda est Musa iocosa mea – / Magnaque pars mendax operum est et ficta meorum», 2, 354, na sequência do «Arguor obsceni doctor adulterii», v. 212.

13. Cfr. Julia Haig GAISSER, *Catullus and his Renaissance Readers*, Oxford, Clarendon Press, 1993, em especial p. 146s.

14. Sobre a função da peça de abertura de um *corpus* poético, cfr. Michel JEANNERET, «Préfaces, commentaires et programmation de la lecture. L'exemple des *Métamorphoses*», in *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire. France / Italie. XIVe-XVIIe siècles* (ed. F. G. Mathieu-Castellani e M. Plaisance), Paris, Aux Amateurs des livres, 1990, 31.

15. Petrarca dirige-se a uns distantes «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono», algo distinto dos hexâmetros latinos do seu *Africa*; Catulo distingue a gravidade dos três volumes de história geral de Cornélio Nepos da ligeireza das «meas nugas» líricas, que o seu amigo, no entanto, sabia apreciar. Nos três versos que restam de um carne, em que alguns vêem vestígios de um prólogo a uma hipotética segunda parte dos *Carmina*, e outros o esboço de um prólogo ao leitor que deveria seguir de imediato a dedicatória a Cornélio Nepos, aí o poeta reporta-se aos seus versos como *ineptiae* («Siqui forte mearum ineptiarum / Lectores eritis manusque uestras / Non horrebitis nobis»), o que pode deixar a sugestão de «coisa menor» que o título dos *Rerum Vulgarium Fragmenta* do conjunto lírico petrarquista também comporta.

do tipo do soneto CXXXIV «Pace non trovo e non ò da far guerra, / e temo e spero; ed ardo e son un ghiaccio», que desde cedo lembrou o carme LXXXV de Catulo, «Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris. / Nescio, sed fieri sentio et excrucior», e no qual não deixa de se presentirem ressonâncias agostinianas¹⁶.

Entre nós, em finais de Quatrocentos, esta cultura poética penetrara de forma já evidente no círculo cultural da corte e sobretudo naquela modalidade de expressão que era a poesia de cancionero do séc. XV. Se no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, já relativamente tardio e claramente subsidiário das coleções castelhanas, como mostrou Fernanda Aida Dias¹⁷, a presença de Ovídio está concretamente patenteada nas traduções de algumas *Heroides* por João Rodrigues de Sá e João Rodrigues de Lucena, significativas desse período em que, na corte manuelina, se vivia a preocupação de uma modernidade poética¹⁸, não tanto pelas formas e tipos de versos, como pelas referências e remissões para uma competência de leituras de que os líricos latinos certamente faziam parte, no que diz respeito à presença de Catulo ela pode andar escondida por baixo do modo de tratar o grande tema do sentimento amoroso segundo os parâmetros de uma dialéctica, mais intelectualizada do que de feição emocional¹⁹, apoiada nos jogos de *opposita*²⁰. Mas já no séc. XIV um poeta castelhano como Diego Hurtado de Mendoza, membro dessa nobreza castelhana que procura estar junto do rei e busca o prestígio – e a influência – também na cultura (reflectida por ex. na posse de livros...), revela conhecer Catulo²¹, além, claro, de Ovídio. A poesia

16. Se, no seu *De Remediis utriusque Fortunae*, Petrarca coloca na boca da figura da *Ratio* uma condenação forte desses poetas que praticamente não haviam feito senão poesia amadora, bem menos útil do que a filosofia, já o grande renovador do petrarquismo que foi o cardeal Pietro Bembo haveria de proclamar que a virtude do Amor havia sido a inspiração do «dolce ragionare» de Catulo sobre Lésbia. Baldassar CASTIGLIONE em *Il Libro del Cortegiano*, autor e obra conhecidos dos meios cultos portugueses mais ou menos ligados à corte, ou seja os que frequentou Bernardim Ribeiro, é um outro testemunho dessa difusão; *Prose e Rime di Pietro Bembo* (a cura di Carlo Dionisotti), 2ª ed., Turim, 1966, 659. A análise da linguagem contrastiva de Petrarca e da sua influência na poesia europeia, nomeadamente pela capacidade de tirar proveito da flexibilidade da língua poética, foi feita por Leonard FOERSTER, *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge, C.U.P., 1969; cfr. também «On Petrarchism in Latin and the Role of Anthologies», in *Acta Conventus Neo-Latini Lovaniensis* (ed. by J. Ijsewijn and E. Kessler), Lovaina, 1973, 235, onde mostra como as antologias poéticas foram determinantes na difusão de uma *koinè* petrarquista.

17. *O Cancioneiro Geral e a poesia peninsular de Quatrocentos. Contactos e sobrevivência*, Coimbra, Almedina 1978.

18. Cfr. Ana María SÁNCHEZ TARRÍO, «O obscuro fidalgo João Rodrigues de Lucena, tradutor das *Heroides*», *Euphrosyne*, 30 (2002), 371.

19. No caso português do *Cancioneiro Geral*, poetas como o Conde de Vimioso serviam-se dela em passos do tipo:

«Os dias que nam vos vejo
moyro triste desejando,
vendo-uos, desesperando,
mayor fica meu desejo»;

Garcia de RESENDE, *Cancioneiro Geral*, (ed. de Costa Pimpão e Fernanda Aida Dias), I, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1972, 275. Ou, como exemplo entre muitos outros, na cantiga «Por esta regra segura», onde o poeta exercita o jogo conceptual em torno do lexema *perder*; cfr. *Poesias e Sentenças de D. Francisco de Portugal, 1º Conde de Vimioso*, ed. de Valeria Tocco, Lisboa, C.N.C.D.P., 1999, 61 e 81. Cfr. Keith WHINNOM, «Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero General* de 1511», in *Filología (Homenaje a Don Ramón Menéndez Pidal)*, XIII (1968-69), 361; Ian MACPHERSON, «Secret Language in the *Cancioneros*: Some courtly Codes», *Bulletin of Spanish Studies*, LXII (1985), 51; Jeanne Battesti PELEGRIN, «Nommer les choses: le poète «cancioneril» par lui même», *Bulletin Hispanique*, XC (1988), 5.

20. Que tão apreciados eram em meados do séc. XV pela poesia culta aragonesa, como no caso de Jordi de Sant Jordi, em quem também pode ressoar o início do carme LXXXV, acima aludido, «Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris ou no dos *Cants* de Ausias March. Cfr. G. CARAVAGGI *et alii*, *Poetas cancioneriles del sec. XV*, L'Aquila, 1986, 142.

21. Vid. Guillermo ALONSO MORENO, Cristina MARTÍN PUENTE, «La poesía amorosa latina en la obra de Diego Hurtado de Mendoza (I): Catulo», in *La recepción de las artes clásicas en el Siglo XVI*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, 623; cfr. também Francisco CROSAS LÓPEZ, «El concepto de Antigüedad en la poesía del Cancionero: una aproximación a partir del anacronismo», in *Medioevo y Literatura*, II (Granada, 1995), 97.

dele só foi impressa em 1610, em Madrid, com privilégio de Castela e Portugal, mas circulou em diversos manuscritos, entre os quais os portugueses *Cancioneiro de Luis Franco Correa* e *Cancioneiro de Corte e Magnates*, que, não obstante serem colecções já da segunda parte do séc. XVI, nem por isso deixam de revelar uma convivência dos meios cultos portugueses com este poeta. Trata-se de intertextualidades mais ou menos disfarçadas, do género das que Bernardim Ribeiro praticou ao longo da sua novela, sem as explicitar, no entanto, de forma erudita, como faziam vários outros autores da escola cancioneril²². E não devemos esquecer ainda o efeito do magistério de Cataldo Sículo na corte portuguesa desde 1485, junto de uma aristocracia que se preocupava em modernizar a sua imagem e o seu papel político, conforme os estudos de Américo da Costa Ramalho mostraram²³. Numa importante Carta a D. Fernando de Meneses, Marquês de Vila Real, Cataldo lança uma forte diatribe contra aqueles que, como «gens maligna», condenam os poetas «quia ad libidinem incitant hominum mentes»²⁴; o mesmo se dirá do fidalgo humanista João Rodrigues de Sá de Meneses, poeta do *Cancioneiro Geral*, conhecido de Cataldo, correspondente em latim de Damião de Góis e autor de um *De Platano* em latim, que revela conhecer bem o texto de Catulo, porque dele faz uso em carta a D. Henrique, então arcebispo de Évora²⁵.

Nesta tradição tão fortemente ancorada à realidade de corte e à concepção da poesia como «arte» do exercício do «trovar» útil para esse ambiente e esse espaço de ostentação do rei, ocupava um lugar central a abordagem analítica do sentimento amoroso, visto não só numa perspectiva de contraste sentimental, mas também na sua dimensão de atitudes de comportamento que, por seu turno, legitimava aquela função da arte do verso que Resende destaca no Prólogo ao seu *Cancioneiro* de 1516, que consistia em exercer uma vigilância crítica sobre os modos de estar na corte; não eram só as poesias satíricas a fazerem-no, mas também as composições de teor mais didáctico, do tipo de «avisos às damas» e similares. Tudo isto resultava, no fundo, numa poesia que, por implicar uma audiência e uma assistência, se tornava frequentemente «poesia teatral», pelas linguagens gestuais, musicais e cénicas que implicava.

É nesse contexto de realce dado aos comportamentos que devemos compreender em *Menina e moça* o lapso de tempo de que necessitam os dois enamorados escolhidos pela Dona para exemplos de conversão a um novo amor²⁶, para levarem a cabo um processo de análise argumentativa e de deliberação, num esquema que se condiciona ao modelo cancioneril cortês.

Nestas circunstâncias, não será de todo descabido evocar o primeiro poema dos *Catulli Carmina*, tendo em conta a função preliminar dessa dedicatória a Cornélio Nepos. Transcrevo os dois primeiros versos, na versão de Aquiles Estação:

22. Como por exemplo na cena palaciana da queda de Avalor ao ver Arima, que revela um aproveitamento de um passo do *Trionfo della Castità* de Petrarca; cfr. Eugenio ASENSIO, *Estudios Portugueses*, Paris, F.C.G.-C.C.P., 1974, 221.

23. Cfr. «Humanismo na corte de D. Manuel: Damião de Góis e o testemunho de Cataldo», in *Actas do Colóquio "Damião de Góis e o seu tempo" (1502-1574)*, Lisboa, Academia Portuguesa de História, 2002, 1. João Rodrigues conheceu de certeza Cataldo; cfr. p. 10.

24. Cfr. as *Epistole Cataldi* saídas em Lisboa em 1500, fl. I vi v^o (Ed. facsimilada de Américo da Costa Ramalho, Coimbra, 1988; vid. texto e tradução em A. C. RAMALHO, *Latim Renascentista em Portugal (Antologia)*, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1985, 40s.).

25. *Ibidem*, 120; trata-se do termo «nugas», do poema de abertura dos *Carmina*.

26. Porque de uma exemplaridade comportamental também se trata em *Menina e moça*; basta ter presente o seguinte comentário da narradora, definidor de uma ética evidente: «Os dous amigos [Binmarder e Avalor] ao que fizeram compriram com elas [Aónia e Arima] e consigo mesmos, a que eram todos, pela cavalaria que mantinham, obrigados. Elas sós compriram com eles, o que eu creio que é de maior estima, porque elas por outros não fizeram aquilo, e eles por outras deveram-no de fazer» (TA, 74).

*Cui dono lepidum nouum libellum
Arido modo pumice expolitum*²⁷

Na sua matriz, *libellus* transporta consigo um matiz semântico de algo escrito de forma provisória, de registo de textos pessoais, como notas diárias, memorandos, sentido que se encontra em Cícero e noutros autores²⁸. Significa isto que o termo estava já vocacionado, em tempos romanos, para a indiciação de um certo intimismo, que Petrarca recolheu no “proémio” do seu *De secreto conflictu curarum mearum*²⁹.

Existe aqui um ponto de convergência entre o intimismo bernardiniano e um petrarquismo fundamental, já estudado por Rita Marnoto³⁰, de que uma das marcas mais claras se encontra no emprego feito em *Menina e moça* do lexema *livro*.

Começamos por evocar a nota final da cópia de *Menina e moça* que ocupa os 34 primeiros fólios do manuscrito da BNL³¹, apógrafo feito a partir de um outro exemplar e que Eugenio Asensio datou de entre 1545 e 1550, portanto anterior a qualquer outro testemunho conhecido. Aí, no ponto em que se interrompe bruscamente o texto impresso em Ferrara em 1554, o escriba após a seguinte nota: «acabouse aqui este livro sem cabo p[or]lq[ue] o / mais se não acha. algũs quere[m] dizer que / estaa na gardaroupa delRey. Nã sey / se he assy ne[m] se se podera saber»³². Tal como a epígrafe que encima o texto na mesma cópia – «Obra intitulada saudades de / bernardim ribeiro q foy autor della», com esta ênfase posta no facto de Bernardim Ribeiro ter sido de facto o autor –, esta nota é importante porque confirma que desde muito cedo o texto circulava inacabado (mas não era inédito o facto de uma obra começar a ser copiada antes mesmo de estar terminada) e

27. Cfr. Ioannes Baptista PIGHI, «Achillis Statii lectiones atque emendationes Catullianae», *Humanitas*, III (1950-51), 37. Estaço segue a lição «cui» em vez de «quoi» sustentada por alguns manuscritos e, evocando a autoridade dos «celebres grammatici» Atílio Fortunato e Victoriano, a forma «arido», em vez de «arida» como é aceite pela crítica com base em manuscritos mais fiáveis, aplicado a «pumex», ou seja a pedra pomes com que se alisava o exterior da parte final do rolo de papiro, uma vez terminado o *uolumen*.

28. Deixando de parte pormenores de natureza textual, a que Estaço aliás faz referência no seu comentário, sem, no entanto, fazer deles o objectivo essencial da sua edição, neste *incipit* surge, na posição de destaque que é o final do verso, o termo *libellum* caracterizado como «lepidus» e «nouus». O termo em si designava, em ambiente romano, o suporte de um texto cuja forma escrita não estava tão definitivamente terminada como nos *uolumina*, rolos de papiro que recolhiam a versão final de uma obra literária.

29. «Tuque ideo, libelle, conventus hominum fugiens, mecum mansisse contentus eris, nominis proprii non immemor», quando descreve como, estando recolhido interiormente nas suas meditações sobre a sua existência terrena, lhe surgiu uma «mulier quedam inenarrabilis etatis et luminis», uma mulher de idade e esplendor inarráveis, que era a Verdade, a que se vem juntar a figura grave e veneranda de Sto. Agostinho. Os três sentam-se para iniciarem uma conversação num local desviado da convivência social, para mais facilmente se valorizar a sugestão de concentração e de reflexão, que o *libellus* posteriormente recolheu, dizendo o autor que o deve guardar consigo.

30. *O Petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Universidade, 1997: «O intimismo de *Menina e moça*», p. 260.

31. Vid descrição no «Estudo introdutório» de José Vitorino de Pina MARTINS à sua edição facsimilada do texto de ed. de Ferrara, *História de Menina e Moça* (reprodução facsimilada da edição de Ferrara, 1554), Lisboa, F.C.G., 2002, 259; essa introdução edição constitui a melhor síntese sobre a problemática geral da novela bernardiniana; aliás em bom rigor o ms. é um Asensio/Pina Martins.

32. O «guarda-roupa» régia constituía um local próximo do rei que intervinha directamente na produção de uma literatura de intencionalidade político-propagandística; por ex. as profecias de Duarte Galvão sobre os reis de Portugal, a que alude João Franco BARRETO na sua *Biblioteca Lusitana* (cfr. Isabel ALMEIDA, *Livros portugueses de cavalaria, do Renascimento ao Maneirismo* (Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa, polic.), 1998, 462), encontravam-se aí também; sobre este assunto, cfr. também Sylvie DESWARTE, «Un nouvel âge d’or. La gloire des Portugais à Rome sous Jules II et Léon X», in *Humanismo português na época dos Descobrimentos*, Coimbra, 1993, 125.

que estava explicitamente relacionado com o círculo cultural da corte, onde alguns acreditavam encontrar-se a continuação do texto³³.

Excluindo, para além destes casos, o uso do termo *livro* nas epígrafes da edição de Évora e atendo-nos só ao texto saído em Ferrara três anos antes, coincidente, na sua extensão, com os mss. de Lisboa e de Madrid, encontramos, no interior do texto, uma ocorrência para o diminutivo *livrinho*, duas para *livro* e outras duas para *livros* no plural. Importa agrupá-las em função do significado que veiculam³⁴. Há que considerar um grupo constituído por *livrinho* (TA, 59) e *livro* no singular (TA, 59, 173), que denota directamente o livro do presente da escrita a que a Menina se reporta no seu monólogo inicial e, depois, num comentário incluído na parte do relato da Dona sobre a história de Avalor; e um outro grupo formado pelas duas ocorrências de *livros* no plural (TA, 73, 116) no sintagma «livros de histórias»³⁵. O significado de cada conjunto é muito diverso: se o primeiro aponta para a intimidade da escrita, inicialmente anunciada como um projecto de base confessional pela voz da Menina, o segundo reporta-se a um género de obras, as narrativas de cavalaria em prosa, no sentido que no séc. XVI se dava a «livros de cavalaria». Parece evidente uma diferença de valor entre estes grupos: o segundo não se reveste de valor idêntico ao primeiro, não só pela marca de plural que comporta uma tonalidade de menosprezo, mas também porque é nesses livros que se encontravam as histórias, diz a Dona, das donzelas abandonadas pelos maus cavaleiros, com os quais não se identificavam os dois das duas histórias por ela contadas à sua interlocutora.

Estes aspectos conduzem-nos ao problema da relação de *Menina e moça* com a tradição das «histórias fingidas» que formavam o horizonte de conhecimentos literários do público cortês no terreno da narrativa em prosa. Maria Leonor Urbano Curado Neves estudou o «hibridismo» de géneros em que a novela de Bernardim está mergulhada³⁶. O que me parece aqui ser mais relevante para o assunto em foco reside nos sinais de demarcação que nela se podem detectar quanto à sua distinção face à narrativa cavaleiresca, sobretudo aquela que, através do *Amadís de Gaula* caste-

33. A problemática textual da novela, tendo em vista a instituição de critérios para uma edição crítica, foi objecto do trabalho fundamental de Aníbal Pinto de CASTRO, «Uma crítica da “Menina e moça” de Bernardim Ribeiro: problemas e soluções», in *Critique textuelle portugaise*, Paris, F.C.G.-C.C.P., 1986, 163; para amostra de confronto das diversas lições de uma sequência, cfr. Fernando F. PORTUGAL, «Interpretação (ou restituição?) de um trecho da *Menina e moça*», *Revista da Biblioteca Nacional*, Série 2, 5 (1990), 185. Importaria ainda assinalar que a ausência de título e de prólogo-dedicatória pode indiciar o estado *manuscrito* da elaboração do texto, situação de forma alguma rara neste género; cfr. Anne CAYUELA, *Le paratexte au siècle d'or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle*, Genebra, Droz, 1996, 253. Cfr. também José Manuel LUCÍA MEGÍAS, «Libros de caballerías impresos, libros de caballerías manuscritos (Observaciones sobre la recepción del género editorial caballescico)», in *Literatura de caballerías y orígenes de la novela* (ed. de Rafael Beltrán), València, Universitat de València, 1998, 311.

34. Tomo como edição de referência a da responsabilidade de Teresa AMADO, *Menina e moça de Bernardim Ribeiro*, Lisboa, Comunicação, 1984, sinalizada por TA. Alguns dos levantamentos quantificados que utilizo foram obtidos a partir do texto digitalizado em CDROM da *Biblioteca Virtual de Autores Portugueses*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1998.

35. A. D. DEYERMOND, «The Female Narrator in Sentimental Fiction: *Menina e Moça* and *Clareo y Florisea*», *Portuguese Studies*, I (1985), 47-57.

36. Na sua dissertação de doutoramento apresentada à Universidade Clássica de Lisboa, *Transformação e hibridismo genéricos na «Menina e moça» de Bernardim Ribeiro*, Lisboa, 1996. Há que observar que Montalvo, no seu «Prólogo» editado em 1508, punha a tónica nessa distinção, que ele pretendia funcional, entre «historia verdadeira» ou de «convenible crédito» e a «historia fingida» ou de «afición» nas palavras de James Donald FOGELQUIST (*El Amadís y el género de la historia fingida*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1982, p. 206). Por outro lado, haverá que tomar em linha de conta a crescente influência da Retórica e da Poética (mesmo como disciplinas curriculares) no terreno da reflexão teórica literária, nomeadamente quanto à diferença entre os géneros líricos, a história verdadeira e o relato fictício; cfr. Marie-Luce DEMONET, «Scolastique française et mondes possibles à la fin de la Renaissance», in *Au-delà de la Poétique: Aristote et la littérature de la Renaissance*, Genebra, 2002, 139.

lhano difundido pela impressão de 1508, assentava na matriz arturiana instituída com os romances em octossílabos de Chrétien de Troyes na segunda metade do séc. XII e transferida para o relato em prosa em inícios do séc. XIII, com os grandes ciclos de Lancelote e de Tristão³⁷.

Este tipo de narrativa havia instituído algumas impositividades genológicas, de que *Menina e moça* conserva ainda vestígios. As mais evidentes, do ponto de vista formal, são as fórmulas de suspensão e retoma da narrativa³⁸, do tipo «Deixemos aqui as cousas de Lamentor [...] E torno-vos ao cavaleiro» (TA, 103), procedimento técnico que num ponto mantém nítida a sua função medieval: no momento em que a Dona interrompe a história do pastor Binmarder para começar a do cavaleiro cortesão Avalor, ou seja, no fim do que é a primeira parte na edição de Évora, na frase «Leixemo-la agora porém ficar assi». (TA, 151), como marca de fronteira entre as duas histórias, portadoras de uma mesma exemplaridade, se bem que em registos e com matizes distintos³⁹.

Os comentários em forma de sentença constituíam um outro procedimento retórico comum à restante tradição narrativa, servindo para acentuar as vertentes doutrinárias e pedagógicas de muitas destas obras⁴⁰. As sentenças são mais abundantes nessa primeira parte da novela, se adoptarmos a divisão eborense⁴¹, e ofereciam a enorme vantagem de configurarem ensinamentos e portanto utilidades doutrinárias. Só que o autor de *Menina e moça* não seguiu, neste aspecto, os trilhos dos autores de novelas castelhanas ditas sentimentais, em cuja linha a de Bernardim costuma ser colocada, os quais convocam uma enciclopédia de saberes classicizantes, em boa parte herdados da tradição medieval, como era o tema da guerra de Tróia ou de Eneias, correntes nos *romans anti-ques* franceses do séc. XII e nos relatos de cavalaria posteriores⁴².

Mas na *Menina e moça* não se observa a prática de uma ostentação classicizante tal como existe por exemplo no *Siervo libre de Amor*, de Juan Rodríguez del Padrón, ou na *Questión de amor* anó-

37. Personagens de uma enciclopédia de referências medievais e clássicas que MARTORELL evoca no *Tirant lo Blanc*, por ex. cap. 189, lembrando Galaaz e a galeria das *Heroides* de Ovídio. Alguns autores têm sublinhado a importância destes obras para a expansão da leitura silenciosa e individual. Como observa Anna BOGNOLO, os «libros de caballerías» do séc. XVI castelhano representam, no domínio da tradição do romance, «il primo grande successo editoriale, il primo episodio di diffusione europea di una letteratura di consumo nel mondo moderno»; vid. *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, ETS, 1997, 11. Cfr. *The Legacy of Chrétien de Troyes* (ed. by Norris J. Lacy et alii), Amsterdão, 1987.

38. Encontramos cinco no texto saído em 1554, comum, em extensão, a Ferrara e a Évora, sendo quatro para a primeira história contada pela Dona, a de Binmarder e Aónia, e uma só para a de Avalor e Arima. Mas se estendermos a observação à continuação privativa de Évora, veremos que o recurso a tais soluções aumenta.

39. A «prosificação» constituiu um dos aspectos mais importantes da expansão literária medieval, a par de facilidades oferecidas por novos suportes do texto escrito, como o uso do papel (cfr. Martín de RIQUER, *Antología: Cantares de gesta, trovadores, narrativa medieval, literatura catalana y castellana, y vida caballeresca*, Suplementos «Anthropos – 12», 1989, «La novela en prosa y la difusión del papel», p. 26). Cfr. *Rhétorique et mise en prose au XVe siècle* (ed. de Sergio Cigada e Anna Slerca), Milão, 1991.

40. Testemunham-no romances como o *Clarimundo* de Barros, cujos capítulos terminam sistematicamente com uma formulação sentenciosa, e o *Memorial* de Vasconcelos, que abre os capítulos com um preceito sentencioso colocado à cabeça dos capítulos. No fundo, trata-se de um procedimento herdado da tradição medieval, já focado por Geoffroi de VinsaUF na sua *Poetria Nova*: «Sic opus illustrant prouerbia», v. 142; cfr. ed. de Manuel dos Santos Rodrigues, Lisboa, 1990, 88.

41. É preciso ver que na parte privativa de Évora o recurso à forma breve da sentença permanece, porque a narrativa de cavalaria também dela se socorria para salientar os mesmos efeitos doutrinários.

42. Existe em *Menina e moça* uma indisfarçável dimensão ética de fundo cavaleiresco, protagonizada por Lamentor; basta atentar nas sentenças que a narradora lhe atribui no relato inicial da sua fala, em torno do duelo com o Cavaleiro da ponte, imbuídas de princípios de cavalaria, sentenças essas de que o continuador responsável pelos capítulos finais de Évora não se esqueceu, como se vê pela maneira como recupera essa figura que, no texto de Ferrara, fica deixada para segundo plano. Por exemplo: «Que é isso, senhor cavaleiro?», lhe disse Lamentor. «Esforçai! Que este é o passo verdadeiro para que vós tomastes a ordem de cavalaria» (TA, 83) e «Tão mal creio eu, cavaleiro, que vós compris a ordem de cavalaria, como cuido que a guardais nos amores» (TA, 202).

nima, mas bem conhecida entre nós e imitada ainda por poetas da nova escola italianizante, como Garcilaso⁴³. O certo é que esse corpo de sentenças se reporta a uma enciclopédia de saberes e de comportamentos de natureza cortesã, instituídos no plano de uma universalidade que lhe confere um valor doutrinário geral e quase atemporal, como se pode ver na abordagem feita pelas duas figuras femininas ao tema do sofrimento resultante do amor, particularmente exemplificado nas mulheres abandonadas pelos homens, tema claramente ovidiano⁴⁴.

Se estes vestígios apontam para uma tradição retórica e genológica bem conhecida do público e em função da qual o ou os continuadores do relato a partir do cap. XII da Segunda parte de Évora procuraram encontrar o «cabo» ou desfecho para as histórias contadas pela Dona⁴⁵, o objetivo perseguido pelo autor de *Menina e moça* era inicialmente diferente. Decorria ele da necessidade de delimitar e de demonstrar uma tese, conforme proficuamente pôs em evidência José Augusto Cardoso Bernardes, estruturada retoricamente entre um «paradigma masculino» e um «paradigma feminino»⁴⁶.

E tal não resultava só do facto de as vozes em presença serem femininas e de por meio delas se buscar transmitir uma exemplaridade denunciadora de uma *utilitas* que o leitor coevo estava em condições de entender; tal intencionalidade fazia parte da bem conhecida narrativa feminina de Boccaccio, *Il libro chiamato Elegia di madonna Fiammetta da lei alle innamorate donne mandato*, que obedece, no entanto, a uma elaboração discursiva diferente da novela bernardiniana⁴⁷. Essa intencionalidade resultava também de uma estratégia instauradora de um ambiente de recolhimento capaz de envolver a exposição narrativa⁴⁸.

43. A prosa destas «novelas sentimentais» denuncia uma preocupação de elaboração letrada do texto, tanto na latinização do léxico, como na construção de períodos alongados com tendência para colocação do verbo no fim, como ainda na convocação de um saber erudito de referências clássicas, a que, por exemplo, também faz largo apelo Jorge Ferreira de VASCONCELOS no *Memorial das proezas da Segunda Távola Redonda*.

44. Cfr. Ana María SÁNCHEZ TARRÍO, «La temporalidad del “exemplum”: algunos casos en la poética renacentista», *Euphrosyne*, 28 (2000), 271. Não cabe aqui fazer o desenho da mulher nesta novela face ao que se pode encontrar nas narrativas de cavalaria, onde participam do mundo cavaleiresco de diversa forma; Francisco de Moraes no seu *Palmeirim de Inglaterra* anotava, aliás em sintonia com outros, nomeadamente Jorge Ferreira de Vasconcelos, que «natural é de mulheres ver novidades e ir a romarias» (cap. CXVII, ed. de Lisboa, 1852, vol. II, 322-323), embora no início da obra registasse que «as mulheres de seu natural são inclinadas à piedade» (*ibidem*, I, 31). Mas tratava-se de uma abordagem ancorada na visão cortesanesca que esta literatura reflecte.

45. E fizeram-no valorizando um mundo cavaleiresco de aventuras, duelos, relações linhagísticas, próprias de um modelo senhorial que os livros de cavalaria reflectiam.

46. Cfr. José Augusto Cardoso BERNARDES, «A estrutura retórica da *Menina e moça*», *Biblos*, LXVII (1991), 239, que acertadamente vê nela «Uma estrutura de carácter fundamentalmente demonstrativo, orientado para a delimitação e a demonstração de uma tese» (p. 242), tese essa que se movimenta na oposição entre um «paradigma masculino», exemplificador de uma sensibilidade reduzida no quadro do enamoramento, e um «paradigma feminino», caracterizado «pela sensibilidade e pelo estigma da tristeza» (p. 246); sem pôr em causa a fecundidade desta pista interpretativa, permito-me colocar em sede genológica o papel da dimensão doutrinária de *Menina e moça* apoiada numa estratégia enunciativa inscrita no discurso narrativo em prosa da I metade do séc. XVI.

47. Isto sem prejuízo de algumas marcas comuns se poderem encontrar; cfr. João Malaca CASTELEIRO, *A influência da «Fiammetta» de Boccaccio na «Menina e moça» de Bernardim Ribeiro*, Separata de *Revista Ocidente*, LXXIV, Lisboa, 1968.

48. A questão da literatura de cavalaria no séc. XV-XVI é mais complexa do que pode parecer à primeira vista; Isabel Almeida ofereceu-nos uma cuidada análise da problemática no caso português quinhentista. Mas desde cedo este tipo de narrativas, na medida em que focava os modos de relacionamento entre o monarca e uma aristocracia guerreira, que aspirava também a ser de corte, começou a ver-se envolvido de vectores e intencionalidades doutrinárias, tanto no plano dos conteúdos, como no da expressão literária; cfr., por ex., Antonio PRIETO, *La prosa española del Siglo XVI*, I, Madrid, Cátedra, 1986; *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca* (ed. de María Eugenia Lacarra), Bilbao, 1991; e também, apesar do que o título possa sugerir, Dominique de COURCELLES, «Des *Artes poétiques* dans l'Espagne du XVIe siècle: la belle échappée de la parole poétique», *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, 18/1 (2000), 131.

À cabeça de tudo isto estão as considerações que a voz da Menina explicita diante do leitor relativas à decisão de passar a escrito as meditações sobre o amor e as causas da sua situação; é no seguimento dessas considerações que surge a asserção de que sobre as tristezas nada se pode escrever de forma ordenada, já que elas em si são desordenadas, e que tal matéria exige sossego, ou seja, recolhimento e silêncio, segundo o cânone da criação literária intimista petrarquiana. O segundo local pertence já à zona do diálogo entre as duas mulheres, logo após o seu encontro: a Dona manifesta o desejo de querer saber «quem sois, e que fazeis aqui ou que viestes a fazer, fermosa e só» (TA, 65), que equivale a evocar o preceito retórico das circunstâncias do objecto do discurso⁴⁹. O mesmo surgirá mais adiante com a formulação das perguntas: «E como se pode saber se quer ele bem com muita razão, sem ouvir primeiro onde e como o quer?» (TA, 81). Não pode haver linguagem mais formalmente retórica do que esta⁵⁰. O terceiro ponto sintetiza uma poética pastoril numa alusão aos ingredientes fundamentais do fingimento bucólico: «Muitas cousas sabia meu pai suas, que arremedavam a pastor e tinham cousas de alto ingenho, ou mais verdadeiramente de alta dor, postas e sementeas tão docemente por outras palavras rústicas, que a quem o bem olhasse ligeiramente entenderia como foram feitas» (TA, 115). Finalmente, bastaria evocar o discurso de despedida de Lamentor a Arima, sua filha, quando ela parte para a corte, fundado no esquema suasório, uma espécie de síntese comportamental centrada na importância da honra das mulheres, verdadeiro testamento de preceptística sobre o comportamento feminino⁵¹.

Além disto, anotemos que no texto está bastante viva a consciência organizadora da diegese, porque logo no começo do diálogo com a Dona a Menina remete o leitor para os propósitos que enunciara atrás sobre o conteúdo do seu *livrinho*: «E desta maneira em parte não irei contra meu prepósito», já que «conto de molheres não pode deixar de ser triste» (TA, 116), o que remete implicitamente para os passos precedentes «Isto me pôs em dúvida de começar a escrever as cousas que vi e ouvi» (TA, 57) e «Das tristezas não se pode contar nada ordenadamente, porque desordenadamente acontecem elas» (TA, 60)⁵².

A problemática da condição da mulher (da aristocracia, entenda-se) posta em correspondência com as imposições linhagísticas e os impedimentos destas à natural vivência do amor – numa lógica que tinha mais de histórico do que de sociológico – consituía uma matéria de importância marcante para o mundo senhorial da corte, porque nela se reflectia a política das relações entre linhagens, a que o monarca não podia deixar de prestar especial atenção⁵³. A ficção cavaleiresca

49. No fundo, trata-se de algo mais importante; é esse o momento em que se instituem duas coisas essenciais: uma forte creditação das mulheres (a começar pela própria Dona) para falarem do sofrimento amoroso, em resultado da acumulação já secular dessa visão idealizada do amor, e uma cumplicidade entre as duas interlocutoras, que vai no sentido de uma captação sedutora de potenciais leitores; se no plano dos destinatários ideais da lição sustentada pelas exemplificações constantes da novela me parece que estes se devem buscar primordialmente no conjunto dos cavaleiros enamorados, como servidores tradicionais do amor, numa perspectiva sociológica deveria pensar-se antes num mundo de leitores em que o público feminino era importante.

50. Cfr. Suzanne REYNOLDS, *Medieval Reading. Grammar, Rhetoric and the Classical Text*, Cambridge, C.U.P., 1996; o estudo fundamental para esta matéria é James J. MURPHY, *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from St. Augustine to the Renaissance*, Berkeley, Univ. of California Press, 1974.

51. Cfr. Leonor Curado NEVES, «A função do feminino no universo onírico da *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro», *Medioevo y Literatura*, III (Granada, 1995), 464. Neste ponto deve haver uma lacuna do texto (cap. 59 da I parte de Évora; cap. 29 do ms. BNL), conforme anotou Teresa Amado na ed. citada (p. 158).

52. Cfr. Jorge A. OSÓRIO, «Das tristezas não se pode contar nada ordenadamente». Anotação sobre *um* preceito de *Menina e moça*, *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, XVIII (2001), 107.

53. Vid. Maria de Lurdes Correia FERNANDES, *Espelhos, Cartas e Guias. Casamento e espiritualidade na Península Ibérica. 1450-1700*, Porto, Instituto de Cultura Portuguesa, 1995.

e cortesã espelhava esse significado e *Menina e moça* dedica-lhe alguma atenção, exemplificando-a logo com a história de Binmarder, inicialmente, enquanto cavaleiro, destinado a «tomar em matrimónio» uma donzela de nome Aquilisia, «porque d'alto sangue e herdava terras onde ele podia repousar os derradeiros dias de sua vida que não leixam tomar armas com honra» (TA, 106) e, depois, já como pastor, vendo Aónia ser forçada ao casamento com o «filho dum cavaleiro muito valido e rico nesta terra» (TA, 146)⁵⁴. Mas bastaria ler as considerações pragmáticas sobre os efeitos do casamento nas ligações amorosas feitas pela criada Inês junto de Aónia⁵⁵ para se vislumbrar o horizonte de referências em que a novela se enquadrava, obediente à doutrina de que a corte era um lugar de formação para as mulheres da aristocracia, ao mesmo tempo que garantia a harmonia que, sob a égide do monarca, devia reinar entre as linhagens: «Mantinha-se ali usança que todas as donzelas filhas d'algo, como eram em idade pera isso, se levavam à corte da Rainha e dali saíam honradamente casadas» (TA, 153-154). É nesse ambiente que a história de Avalor e de Arima se vai desenrolar, até à partida dele no barco em que há-de naufragar, vindo-se unicamente a saber, já no texto privativo de Évora, que ela se recolheria a um mosteiro.

Os dados referidos parecem legitimar a seguinte interpretação: o autor de *Menina e moça* iniciou a narrativa em conformidade com um modelo que se inseria no horizonte de competências e de expectativas de um público de corte, habituado a ler relatos de cavalaria, que obedeciam a algumas normas genológicas, cuidadosamente estudadas, para o nosso séc. XVI, por Isabel de Lima e Almeida⁵⁶.

Uma dessas normas tinha a ver com o modo de dar início à narração; no caso de romances de cavalaria a *inventio* inscrevia-se num passado mitificado, fingidamente histórico, face à qual um *incipit* do tipo «Menina e moça me levaram de casa de minha mãe para muito longe»⁵⁷ marcava de facto uma diferença determinante para a direcção que a narrativa deveria seguir. Nos romances de cavalaria, os monólogos que permitiam às figuras femininas dar uma explicação sobre o seu passado, em moldes biográficos⁵⁸, geravam uma expectativa dominada pelo anúncio de um confissão de sofrimentos e infelicidades presentes, geralmente em contraste com uma situação precedente de felicidade⁵⁹. A abertura de tais monólogos realizava-se sob formas frásicas que a própria Menina também utiliza: «Fui ã donzela que neste monte da banda d'além deste ribeiro pouco há que vivo» (TA, 66); e logo de seguida a Dona, num processo de identificação que institui a confiança entre as duas interlocutoras: «Quando eu era da vossa idade, estava em casa de meu pai» (TA, 71). Mas

54. No entanto, o texto privativo de Évora e numa zona que deve ser de um segundo continuador, recupera-se o que, no texto de Ferrara, é o relato do casamento de Aónia e das considerações de Inês, para se dizer que a jovem consentira no matrimónio «por parecer-lhe que assi viveria mas à sua vontade qu'em casa de Lamentor» (cap. XLIII, TA, 250); e no cap. LV é Lamentor quem, já depois da morte trágica dos dois enamorados, vem dizer que se Binmarder lhe tivesse pedido a mão de Aónia «lha não negara» (TA, 267).

55. TA, p. 149-151. Uma criada que, na parte de Évora, é encontrada pelo escudeiro do Cavaleiro da ponte, ao sair de casa de Lamentor (TA, 249); é inevitável notar aqui a coincidência deste processo com o utilizado nas comédias latinas.

56. Isabel Adelaide Penha Dinis de Lima e ALMEIDA, *Livros portugueses de cavalarias*, em especial, para o caso, Parte II e Parte V.

57. O texto de Évora aqui é diferente: «de meu pai para longes terras»; vid. a nota de Teresa Amado à edição citada, p. 55.

58. Como sucede quando Avalor, numa cena tipicamente cavaleiresca, encontra uma donzela na floresta «Acerca de ã ribeira grande que dizem que nasce nas manchas d 'Aragão, nasci eu em um castelo que de todas as partes do derredor de que se vê...» (TA, 189-190).

59. A importância do modo de iniciar a narrativa, que não era desconhecida da retórica medieval, pode ver-se em Jean-Jacques LECERCLE, «Combien coûte le premier pas? Une théorie annonciative de l'*incipit*», in *L'incipit* (textes réunis et présentés par Liliane Louvel), Poitiers, 1997, 7.

isto difere nitidamente do que era corrente nas histórias de fingimento pseudo-historiográfico, como é testemunhado pelo *Clarimundo* de João de Barros, na sua explícita dimensão cronística e apologética da realeza portuguesa, patenteada pela gravura da folha de rosto utilizada nas impressões de 1522 e 1555, e pela frase de abertura: «No tempo que o grande Adriano em Hungria reinava»⁶⁰.

No entanto, um arranque deste último tipo não configurava uma abordagem de feição intimista e recolhida como a de *Menina e moça*. Aqui cria-se uma tonalidade melancólica e fatalista, tantas vezes posta em evidência pelos críticos, fundamente sentimental e quase elegíaca, com prejuízo ou secundarização do que era tradicional na narrativa de aventuras cavaleirescas. E por isso também esse ambiente me parece de referir para a observação dos momentos de silêncio, pausa ou retardamento das vozes, que constituem uma procedimento retórico fortemente valorizado por Bernardim⁶¹.

O longo monólogo inicial da *Menina*, cuja função preambular é evidente⁶², surge como o local onde se delineiam as principais coordenadas de organização e de creditação da diegese: em primeiro lugar, a escolha daquele «monte [presentificado pelo déictico «este»] onde o lugar e a míngua da conversação da gente fosse como já pera meu cuidado cumpria» (TA, 56); em segundo lugar, o postulado de que «escrever algũa cousa pede alto repouso» (TA, 59); em terceiro que «Das tristezas não se pode contar nada ordenadamente, porque desordenadamente acontecem elas» (TA, 60), o que afastaria a hipotética matéria do «livrinho» da área da pseudo-historiografia cavaleiresca⁶³. Todos estes dados já referidos orientam o leitor para uma matriz que, sem o ser exclusivamente, é petrarquista, na linha do célebre soneto «Solo e pensoso i più deserti campi». Ora esse propósito reduz-se a uma promessa: escrever só para si mesma – «pois não havia de escrever pera ninguém senão pera mim só» (TA, 57) – sobre aquilo de que ela e só ela podia ser garante da verdade: «Isto me pôs em dúvida de começar a escrever as cousas que vi e ouvi» (TA, 57). Isto é, ao invés do que sucedia na tradição do género narrativo cavaleiresco, com o seu modelo de biografia do cavaleiro ancorada numa sugestão de verdade caucionada pela autoridade de um outro autor, mais antigo, como ocorre, por exemplo, nos romances em prosa do ciclo arturiano, ou então mediante o tópico do manuscrito encontrado pela figura que se identifica com o narrador⁶⁴, a novela de Ber-

60. João de BARROS, *Crónica do Imperador Clarimundo* (ed. de Marques Braga), I, Lisboa, Sá da Costa, 1953, 61. Cfr. a abertura do *Amadís* de MONTALVO: «No muchos años después de la pasión de nuestro Redemptor y Salvador Jesuchristo fue un rey cristiano en la Pequeña Bretaña...».

61. Os leitores e ouvintes de exposições narrativas do séc. XVI estavam habituados à intervenção das vozes “ao vivo” das personagens, segundo uma técnica muito usada no período medieval nas chamadas canções de gesta; é evidente que numa situação de recepção oral da narrativa as pausas desempenhavam um papel de grande importância; cfr. Margit FRENK, *Entre la voz y el silencio*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997, 21s. Colocada assim a questão, poderá interpretar-se melhor a gestão das indicações sobre os momentos de silêncio na obra. Admitamos que tenha sido essa a intenção do autor; o texto, porém, tal como nos foi legado, evidencia um inacabamento complicado. Marcel Bataillon fazia pairar, em 1957, sérias dúvidas sobre quem seria este Bernardim Ribeiro (o do *Cancioneiro Geral* de 1516?), escusando-se a aceitar qualquer certeza neste movediço e romanesco terreno das relações em torno de Sá de Miranda; cfr. *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, 1964, 57.

62. Jorge A OSÓRIO, «Algumas reflexões sobre o «Preâmbulo» de *Menina e Moça*», *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, XIII, (1996), 65.

63. O tópico lê-se também no *Tirant lo Blanch*, segundo a versão castelhana: «No se pueden escribir las passiones com que amor a mi atribulado pensamiento atormienta, que la fin de un mal es principio de outro mayor»; ed. de Martín Riquer, cap. CCLXXI, 702.

64. Cfr. Victoria CIRLOT, «La ficción del original en los libros de caballerías», in *Actas do IV Congresso da A.H.L.M.*, IV, Salamanca, 1994, 367. Note-se que no mesmo ms. da BNL onde está copiada a *Menina e moça* se encontra uma outra novela, *Naceo e Amperidônia* que se serve desse procedimento muito vulgarizado; cfr. Maria Paula Santos Soares da Silva LAGO, «Naceo e Amperidônia: função retórica dos fragmentos proemiais», in *A retórica greco-latina e a sua perenidade*, II, Porto, 2000, 671; Maria Paula REGO, *Naceo e Amperidônia. Estatuto da novela sentimental no séc. XVI*, Braga-Coimbra, 1997.

nardim esquivava-se às obrigações de creditação da diegese necessárias nos modelos historiográficos, que exigem um estatuto de veridicção seguro para a garantia dada ao leitor sobre a autenticidade da coisa relatada⁶⁵.

Uma estratégia similar se manifesta em relação a procedimentos retóricos habituais na narrativa romanesca que floresce na área castelhana desde a primeira metade do séc. XV, de teor essencialmente cortesão, com uma problemática que passava pela discussão do valor da mulher, no quadro do pensamento misógino medieval, alimentado pelo conhecimento de obras como o *De illustribus mulieribus* de Boccaccio⁶⁶ e pelas *Heroides* de Ovídio⁶⁷. Essa literatura narrativa, que desde Menéndez Pelayo se designa, de forma mais cómoda do que rigorosa, como «novela sentimental», revela uma atenção particular àquilo que poderíamos designar como as «perturbationes animi» ou os movimentos subjectivos cuja expressão, no sentido de transmitir a sua sugestão ao leitor, passava por soluções já bem conhecidas do género do monólogo ou falas alongadas das personagens, sobretudo as dominadas pelo sentimento amoroso, como sucedia já em Chrétien de Troyes, ou pelo recurso a uma linguagem analógica com similitudes recrutadas da terminologia médica⁶⁸, mediante a anotação dos sintomas fisiológicos denunciadores de situações interiores de perturbação. Basta notar que *Menina e moça*, sendo alheia, como disse, à ostentação erudita e classicizante que os autores de «novelas sentimentais» normalmente alardeavam, não inclui qualquer citação ou evocação explícita desse tipo de saber letrado, praticado como processo significativo no *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón, homem da corte de Juan II de Castela, tradutor, em prosa, das *Heroides* de Ovídio, efabulador da biografia de Macías⁶⁹ como antonomásia do sofredor de amor, bem conhecido no ambiente de corte portuguesa⁷⁰, ou na *Cárcel de Amor*, de Diego de San Pedro, saída no ano de alto significado político e cultural para Castela que foi 1492, narrativa fortemente retoricizada do ponto de vista da estratégia discursiva em que se sistematiza a colocação do verbo no final das frases à maneira latina, ou no outro seu *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda* (1491)⁷¹, ou ainda na anónima *Questión de Amor*, que chegou a ser impressa em Lisboa. E nisso também se distingue de um romance tão «moderno» como *Tirant lo*

65. Cfr. Stefano MULA, «Les modèles d'autorité religieuse dans la narration profane (XIIe-XIIIe siècle)», in *Auctor et auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, Paris, 2001, 161; as formas *vidi*, *legi* e *audivi* tendem a creditar as fontes de informação dependentes da voz aural; aliás o mesmo se pode dizer da narrativa de viagens. Mas por aqui passaria também a crítica aos livros de cavalaria; cfr., entre várias outras bibliografias, Susanna GIL-ALBARELLOS, «Debates renacentistas en torno a la materia caballeresca. Estudio comparativo en Italia y España», *Exemplaria*, I (1997), 43.

66. Cfr. Joaquín ARCE, *Boccaccio humanista y su penetración en España*, Madrid, F.U.E., 1975.

67. Cfr. Marina Scordilis BROWNLEE, *The Severed Word. Ovid's «Heroides» and the «Novela sentimental»*, Princeton-New Jersey, Princeton University Press, 1990.

68. Cfr. Keith WHINNOM, «Introducción crítica» a Diego de SAN PEDRO, *Obras Completas, Cárcel de Amor*, II, Madrid, Castalia, 1971; Harvey L. SHARRER, «La *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro: La confluencia de lo sagrado y lo profano en la «imagen femenil entallada en una piedra muy clara»», in *Actas del III Congreso de la A.H.L.M.*, II, Salamanca, 1994, 98.

69. Um Macias que já levou Marcel Bataillon a suspeitar da influência do seu mito sobre a imagem de um Bernardim Ribeiro como símbolo do sofrimento amoroso.

70. Cfr. a sua presença naquela que Margarida Vieira Mendes individualizou como a «Segunda parte» do debate sobre o «Cuidar e suspirar», o longo poema de abertura do *Cancioneiro Geral* de Resende; vid. «Introdução» a *O Cuidar e Suspirar [1483]*, Lisboa, C.N.C.D.P., 1997, 19.

71. Onde, no entanto, se podem encontrar momentos que evocam outros de *Menina e moça*: «Entre las cuales vna hija suya vi, la mas principal enell lloro y honesta enla manera del; y como enel tal auto entre las manos y los cabellos guerra mortal se apregonon» (*Arnalte y Lucenda*, ed. de R. Foulché-Delbosch, *Revue Hispanique*, XXV (1919, reprint de 1963), 238), ou «enmudeci y fue la passion tam mucha» (*ibidem*, p. 241), mas onde a configuração da frase, na perspectiva do estilo e até da eufonia, aspecto tão marcante em *Menina e moça*, revela uma latinização muito forte.

*Blanch*⁷², que Martorell dedicara, em 1460, a D. Fernando de Portugal, filho de D. Duarte, traduzido para castelhano e impresso em 1511 em Valladolid, conhecido entre nós.

Toda esta literatura, a que poderíamos juntar os romances de cavalaria portugueses que começam a surgir a partir da década de 1540, como o *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* ou o *Palmeirim de Inglaterra*, convoca uma competência de saberes relativos à matéria antiga, que devia ser activada para colaborar na ênfase da sugestão ficcional através da evocação de analogias e paradigmas do tipo de Dido, Medeia, Eneias, Hércules, etc., tudo referências que a cultura de corte dominava desde os *romans antiques* franceses, que tiravam proveito de uma velha difusão, muito romanceada, de temas clássicos. Em *Menina e moça* este apelo ostensivo não se manifesta⁷³, sem que tal implique a ausência a leituras cultas, como indiciam os aproveitamentos de passos de Virgílio e de Ovídio⁷⁴.

Deste modo, não distraindo o leitor com analogias extradiagéticas deste género, parece óbvio que o autor reforçava, de forma mais eficaz, o recolhimento silencioso que pretende instituir desde o início da novela, com o qual se articula o tema do silêncio como requisito para reflexão mais contemplativa, normalmente alimentada pela meditação sobre a experiência vivencial passada. A solidão fazia parte dos ingredientes necessários para isso⁷⁵.

A articulação explícita entre solidão e silêncio é um tema frequentíssimo no humanismo e tinha raízes clássicas e cristãs⁷⁶. Documenta-o o êxito enorme que teve um dos emblemas de Andrea Alciato logo a partir da primeira edição de 1531⁷⁷, que deu origem a uma impressionante voga e

72. Cfr. Giuseppe GRILLI, «*Tirant lo Blanc* novela de caballería. Interferencia y duplicación en el género», *Annali*, XXXIII (Nápoles, 1991), 420. Martín de Riquer, na introdução à sua edição da edição castelhana do séc. XVI, considera que entre 1430 e 1460 nasce uma nova modalidade da novela, menos inclinada ao inverosímil e mais centrada em acontecimentos recentes (p. XIX), portanto mais aproximada da contemporaneidade do público leitor aristocrático.

73. Já na parte de duvidosa autenticidade, mas ainda dentro do texto de Ferrara, surge uma alusão a «Diana, deusa da castidade, antre estas serras altas, onde ela honradamente é guardada de Ninfas» (TA, 190), a que se referirá também o cap. XXIV da II parte de Évora (TA, 215).

74. Já apontados por diversos autores, como Teixeira Rego e Eugenio Asensio; no entanto, destaquem-se os estudos de Leonor Curado NEVES, «Bernardim Ribeiro, leitor de Ovídio», *Euphrosyne*, 26 (1998), 269, e de Aida SANTOS, *A sombra de Ovídio na “Menina e moça”* (infelizmente não publicado).

75. Aliás, a escolha das “ribeiras” para lugar ameno propício à meditação era bem conhecida da cultura poética de corte do tempo de Bernardim Ribeiro; um dos poetas mais cultos do *Cancioneiro Geral*, Diogo Brandão, nas trovas que endereçou a Henrique de Sá, «estando ausente de sua dama», manifesta a vulgarização do tópico:

Os frescos prados e rios
que mil vidas a mi ventam,
muito mais meus desvarios
acrecentam:
que minhas desaventuras
lastimeiras
não se curam com frescuras
das ribeiras

(Vid. Diogo BRANDÃO, *Obras Poéticas*, ed. de Valeria Tocco, Lisboa, 1997, 92). Sobre as figuras de retórica que permitiam à poesia cancioneril privilegiar os jogos de contraste disputativo e argumentativo, vid. a «Introdução» *supra* citada de Margarida Vieira MENDES.

76. Talvez o caso mais célebre, pelo menos se nos perspectivarmos em tempos de Bernardim, seja o passo do Livro VI das *Confissões* de Sto. Agostinho, onde dá conta do espanto que foi para si, uma vez em Milão, ver como Sto. Ambrósio se comportava no acto de leitura: lia em silêncio, coisa rara ao tempo e que Sto. Agostinho interpretava como sinal de uma espiritualidade suprema: «Sed cum legebat, oculi ducebantur, per paginas, et cor intellectum rimabatur, vox autem et lingua quiescebant». Ou seja, no acto de leitura, o único movimento físico visível residia nos olhos, porque a voz e a língua pareciam repousar; cfr. *Confessionum Libri XIII*, VI, III, 2.

77. Foi o impressor desta primeira edição que entendeu que a inclusão de ilustrações junto dos epigramas recolhidos

moda deste tipo de linguagem poético-tipográfica durante mais de dois séculos⁷⁸. Não é de menosprezar o significado que terá o facto de que, nessa edição *princeps* e em várias que lhe sucederam, o primeiro emblema de teor realmente doutrinário seja intitulado «In silentium» e de mais outros dois aí existirem centrados sobre o saber estar calado e guardar segredo, ou seja, o saber mostrar-se prudente⁷⁹. Para esse emblema foram abertas diversas gravuras, todas comungando de uma linguagem figurativa em que o homem de letras se encontra num aposento, onde existem livros e uma janela ou porta, que indiciam a existência de um mundo exterior que não é o seu, mas fazendo o gesto de levar o dedo ou a mão à boca, significando o comedimento ou a prudência com que o homem sábio deve usar da palavra. O mais curioso é que já no séc. XVII a gravura pode aparecer com o desenho de um relógio no interior da sala de estudo, o que amplifica o significado do emblema, apontando para a necessidade de o estudo das letras, ligado ao recolhimento, dever ser regulado pelas horas...⁸⁰.

Esse valor do silêncio como requisito do estudo e da reflexão segundo Erasmo (que conhecia bem os autores antigos que haviam focado a questão, como Quintiliano) foi objecto de um estudo de Jean-Claude Margolin⁸¹, onde se evidenciam os argumentos usados para o ligar à ideia de repouso, da paz e da tranquilidade de espírito, arredada do bulício exterior e da violência⁸². Para Erasmo, o silêncio, inseparável do comedimento com que o falar deve ser usado, tema tradicional na literatura comportamental, opunha-se à *loquacitas* e à *garrulitas*, ao uso desmesurado da fala⁸³; sobre isto editou em 1525 o seu *Lingua seu de usu et abusu linguae*⁸⁴. Além disso, a tradição cristã, quer na sua dimensão espiritual como na literária, valorizou o silêncio como virtude significativa de recolhimento e da interiorização, seguindo a exaltação que dele faziam as filosofias contemplativas da antiguidade clássica. E é tal a atracção que o tópico provocava, que todo o huma-

por Alciato (menos para os quatro últimos) incrementaria de forma muito eficaz a sugestão simbólica do emblema; cfr. Pierre MESNARD, «Symbolisme et Humanisme», in *Umanesimo e simbolismo* (dir. de Enrico Castelli), Pádua, 1958, 125. Os *Emblemata* não chegaram a conhecer versão portuguesa impressa, embora tivessem sido bem conhecidos entre nós (cfr. Maria Helena de Teves COSTA, «A Emblemática de Alciato em Portugal no século XVI», in *O Humanismo português. 1500-1600*, Lisboa, Academia das Ciências, 1988, 435). Em 1917 José Leite de Vasconcellos editou, sem gravuras, as notas em português que encontrou manuscritas num exemplar seu da edição francesa de Wechel em 1540 (J. Leite de VASCONCELOS, «Emblemas» de Alciato explicados em português, Porto, Renascença Portuguesa, 1917).

78. A bibliografia sobre os emblemas é imensa; para o caso da estruturação do *corpus* dos de Alciato, cfr. Claudie BALAVOINE, «Le classement thématique des Emblèmes d'Alciat: recherche en paternité», in *The Emblem in Renaissance and Baroque Europe. Tradition and Variety* (ed. by Alson Adams and Anthony J. Harper), Leiden-New York, E. J. Brill, 1992, 1.

79. Era tal a importância desta «virtude» que o editor-comentador castelhano de 1670, Diego López, dos *Emblemas* de Alciato escrevia que «es tan gran virtud el callar, que me espanto como Alciato no las puso primero, porque es la principal» (p. 69), sendo certo que, no séc. XVII, já a coleção andava largamente amplificada.

80. Vid. Max ENGAMMARE, «Organisation du temps et discipline horaire chez Calvin et à Genève au XVIe siècle. Vers une spiritualité temporelle», in *Construire le temps. Normes et usages chronologiques à l'époque moderne et contemporaine*, Paris-Genebra, 1999, 341. Assim sucede na *Declaracion Magistral sobre las Emblemas de Andres Alciato...*, da autoria do referido Diego LÓPEZ, impressa em Valencia em 1670, p. 69, onde a gravura representa um relógio de pesos junto da porta do gabinete.

81. «Érasme et le silence», in *Mélanges sur la Littérature de la Renaissance à la mémoire de V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1984, 163.

82. ERASME, *Guerre et paix* (Introduction, choix de textes, commentaires et notes par Jean-Claude Margolin), Paris, 1973.

83. Erasmo, além de *silere*, emprega também *obmutescere* para os casos de um silêncio imposto, constrangido, por uma força moral.

84. Jean-Claude MARGOLIN é ainda autor de uma significativa recolha de textos erasmianos sobre a oposição entre a paz e a guerra, baseada, entre outros factores, nessa necessidade de repouso interior que Erasmo reivindicava para a sua noção de «philosophia Christi», expressão que o holandês tomara de Rudolfo Agrícola. Junte-se o estudo *Érasme précepteur de l'Europe*, Paris, Julliard, 1995.

nismo renascentista, a começar por Petrarca, glosará o elogio da vida recolhida como condição ideal para o cultivo das letras.

Em *Menina e moça* o autor procurou inculcar no leitor a imagem de um cenário de serenidade apropriado à conversa entre as duas mulheres e susceptível de instituir as condições fundamentais para o entendimento interlocutório. É evidente que esse diálogo redundante, na prática, numa longa sequência monologada da Dona, com ocasionais sinais da presença da sua ouvinte, sem chegar a ser uma altercação de pontos de vistas distintos à maneira das obras dialogadas. De qualquer modo, a criação de um cenário de recolhimento do tipo do *locus amoenus*, que irá ser ingrediente indispensável nas novelas pastoris posteriores, funciona como sendo a satisfação que uma conversa implica: a sintonização entre os interlocutores como ponto de partida para o funcionamento eficaz do diálogo⁸⁵. Ora isso é resolvido pelo autor de uma forma extremamente simples: a identificação de ambas as interlocutoras faz-se por meio da sua coincidência de mulheres que trazem consigo um sofrimento de amor causado pela ausência do homem amado. E este perfil de mulher de matriz ovidiana é tão forte que a Ama, não sendo mulher nobre como elas, não deixava também de o exemplificar⁸⁶.

Mas nesta estratégia retórica que envolve a sugestão da solidão intimista, se bem que ainda não realizada segundo o código da novela pastoril que começará a ter um enorme prestígio literário poucos anos depois⁸⁷, ocupa um lugar central os mecanismos que permitem concretizar a sugestão desse recolhimento que, por sua vez, é ingrediente essencial da «uoluptas dolendi» que tem sido apontada na novela. Esses momentos de ausência de palavra detêm um enorme significado naquilo que, para usar uma expressão feliz de Ezio Raimondi, se diria a «engenharia textual»⁸⁸ executada na novela e por eles passam também alguns dos seus aspectos distintivos face à tradição do género, como fui tentando sugerir nas linhas precedentes.

O modo de gerir o uso da fala ou da palavra dita fazia parte da tradição oratória e de géneros em que a voz era um meio de comunicação «sem amplificador»⁸⁹. Nessas situações muito pragmáticas do uso da palavra enunciada, o recurso ao contraste da sua anulação, inclusivamente sob a forma de imposição mais ou menos autoritária, ganhava uma função retórica e poética evidente.

Trata-se daquelas indicações que, inscritas no cotexto frásico, desempenham uma função de natureza quase didascálica, na medida em que a voz narradora informa sobre o seu comportamento objectivo no teatro da execução da acção, onde se exercem as vozes das personagens. E, no entanto, a palavra *silêncio* é utilizada uma única vez no texto editado em Ferrara, numa sequên-

85. A este aspecto estavam atentos os autores de obras de ficção literária em diálogo, que há que distinguir do diálogo filosófico, onde a configuração do que se pode chamar o «*movimento argumentativo*» impõe procedimentos que dependem menos do desenho psicológico das personagens do que do seu papel como suportes ou actores de uma «*planificação discursiva*» posta ao serviço de um esclarecimento que não exclui elementos enunciativos de tipo conversacional; cfr. Joaquim FONSECA, «O discurso de *Corte na Aldeia* de Rodrigues Lobo – O *Diálogo I*», *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, XIII (1996), 87s.

86. Convém anotar que a Ama, além de conhecer as consequências do abandono pelo homem, possuía um saber resultante da leitura de livros, o que não acontece com as duas interlocutoras (TA, 116).

87. Cfr. Maria Teixeira ANACLETO, *Aspectos da recepção de «Los siete libros de la Diana» em França. As traduções de Nicolas Colin (1578) e S. G. Pavillon (1603)*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1994. Mas a interrupção da actuação de uma voz pode ser, e é, sinalizada por iniciativa de um narrador, que vai gerindo uma diegese conforme mais lhe interessa ou parece eficaz, buscando um efeito de dramatização ou interpretando-a como marca significativa do perfil de uma dada personagem, real ou fictícia.

88. *Poesia come Retorica*, Florença, 1980, 89.

89. Cfr. Telmo VERDELHO, «Da Isegoria. Breve reflexão sobre o espaço verbal e o direito à palavra», *Revista da Universidade de Aveiro. Letras*, n.º 3 (1986), 139.

cia incluída na história de Avalor e Arima, embora não directamente relacionada com um momento de fala em discurso directo: «Como de feito, olhando ela [...], vio folgar d'estar com ela Avalor, calando-se ao perder das cousas em que falavam, noutras o perder dele, e nunca saber-se espedir ou tirar os olhos dela, e pô-los a furto, e aqueixar-se d'ela nunca parecer, e de fora aparte, o seu andar só, o seu cuidar sempre, o seu falar espeçado, falando antre muitos, e logo o seu trasportado silêncio». (TA, 172). Este «silêncio», como sinal exterior que denuncia o alheamento de Avalor na sua paixão por Arima e motiva desconfiças de algumas pessoas na corte, deve ser interpretado correctamente como significando de que modo o comportamento do cavaleiro contrastava, pelo estranhamento que provocava, com a normalidade do ambiente de corte, onde a conviviabilidade ligada ao uso comedido da palavra constituía uma das marcas virtuosas do homem de corte⁹⁰.

São cerca de 70 os locais do texto publicado em 1557 em Évora que se podem caracterizar como momentos de uma observação particular do narrador sobre a maneira como as figuras enunciam as falas que ele lhes atribui, no sentido de sugerir ao leitor a inclusão de uma pausa, de uma suspensão, de um silêncio precedente ou subsequente. Desse cômputo geral, cerca de 55 localizam-se na parte impressa em 1554 em Ferrara, no texto que, pela sua extensão, é similar ao ms. de Lisboa e ao ms. de Madrid⁹¹. É notório que aí se dá corpo, ainda que de forma inacabada, porque interrompida⁹², à tese esboçada no monólogo privativo da Menina, a saber, que as mulheres sofrem as consequências de uma concepção dolorosa do amor, não só porque este é sofrimento (e a tradição poética trovadoresca sempre o sublinhara), mas também porque os homens (ou seja, os cavaleiros) não sabiam amar. A distinção entre «amar por força», ou seja em obrigação de obediência senhorial, como a linguagem trovadoresca globalmente fazia, configurando o amador na pessoa do cavaleiro, o que era, ainda por cima, fortalecido pelo modelo comportamental do herói das narrativas de cavalaria, e «amar por vontade», como sucede aos dois homens que polarizam essas duas histórias contadas pela Dona, essa diferença, ainda por cima enfatizada de forma poderosa no primeiro caso com o cavaleiro transformado em pastor, sintetiza muito bem uma ideia

90. Para se avaliar concretamente a distância que vai deste «silêncio» ao que a palavra comporta no *Clarimundo*, narrativa imbuída de intencionalidade pseudo-historiográfica do princípio ao fim, veja-se, como amostra, o passo do Liv. III, cap. XVI, já quase no final, quando, após o casamento de Clarimundo e de Clarinda (antes da «cruel e espantosa batalha que o Imperador deu ao Turco», em Constantinopla, cap. XVII), resolve fazer um discurso: «Acabados estes casamentos [...] fez o Imperador silêncio em toda a sala, e des hi disse» (ed. cit., III, 210-211).

91. No texto privativo de Évora são cerca de 15, mas obedecem a uma estratégia de marcação do espanto e não da sugestão subtil do sentimento interior das figuras. São situações narradas de acordo com o que tradicionalmente se praticava na narrativa cavaleiresca: «As estas palavras [a fala precedente do Ermitão] pôs [Binmarder] os olhos no chão tão cansados com o esprito, caíndo-lhe por eles sem o ele sentir ?as lágrimas raras, tamanhas que no chão onde estavam se faziam sentir» (TA, 241), onde a imagem do barulho das lágrimas no chão é prosaico e sem sugestão poética alguma; ou «tomou-lhe tanta dor [trata-se de Binmarder] que caio de bruços em cima; e assi esteve passante de ãa hora sem ver o ermitão» (TA, 242); ou então «A este tempo, haveria uma hora que, ou de cansada ou de algũas lembranças, esteve a honrada dona calada» (TA, 246). Nada de inovador existe nestas formulações frásicas, que se encontram nas narrativas em prosa de feitos de cavalaria e que não passavam de soluções canonizadas para indicar situações de forte espanto ou emoção.

92. A interrupção brusca do texto em três testemunhos quinhentistas de *Menina e moça*, mss. BNL e Madrid e ed. de Ferrara, cria um silêncio material que não é inédito na literatura medieval (cfr. o caso do *Cancioneiro da Ajuda*, cujas lacunas não deixam de ser «eloquentes»: Maria Ana RAMOS, «L'éloquence des blancs dans le *Chansonnier d'Ajuda*», in *Stylistique, rhétorique et poétique dans les langues romanes*, vol. 8 (1986), 217); mas também se pode falar de «brancos informativos», na medida em que nos obrigam a questionar a organização de uma obra; cfr. Cristina Almeida RIBEIRO, «A vocação do infortúnio: Lereno, entre sonho e desengano», *Românica. Revista de Literatura*, 1/2 (1992-1993), 37. Por outro lado, é tentador evocar uma *ilusão fragmentária* daí decorrente, como consequência de uma noção de texto distribuído muitas vezes des-ordenadamente em papéis manuscritos, que se iam organizando progressivamente em unidades mais coerentes e coesas, onde os espaços em branco podiam ser autêntica tentação de acrésimo exógeno, ou então assinalar significações mais profundas; não terá sido por acaso que Petrarca designava o corpo da sua lírica em vulgar como *Fragmenta*...

que é indiciada: a de que o modelo do enamorado identificado com o cavaleiro amador, apesar da universalidade da sua imagem, parece esgotado e desactualizado⁹³. Eram tempos do aparecimento da segunda redacção de *Il Libro del Cortegiano*, de Baldassar Castiglione, dedicado ao português D. Miguel da Silva⁹⁴.

A mensagem doutrinária, a que não escapa *Menina e moça* como outras muitas obras literárias, ainda que de ficção, da época, apontava precisamente para a necessidade de renovação do perfil do perfeito amador⁹⁵. A valorização da virtude do amar mediante a valorização da virtude guerreira parece centralizar um desajustamento⁹⁶, tanto mais evidente quanto as histórias contadas (se bem que não terminadas no texto de Ferrara) pertencem a um mundo já passado, mas que chega até à actualidade através da memória de que a Dona é portadora e dos sinais ou vestígios que no local da conversa estavam presentes, como o forte investimento nos déicticos locativos nessa zona do texto deixa transparecer⁹⁷.

A maioria das circunstâncias em que o silêncio momentâneo da voz é evocado situa-se nas zonas envolventes das falas em discurso directo. Mas importa observar também o modo como elas se distribuem. No conjunto de cerca de 55 locais do texto de Ferrara, 42 pertencem à primeira história, de Binmarder e Aónia, e uma dezena à segunda história, de Avalor e Arima. A distribuição é muito significativa e vai de encontro ao que já observei atrás⁹⁸. Essa primeira história, que de forma explícita significa a metamorfose do cavaleiro que interrompe as suas andanças cava-

93. Cfr. Elisabeth GAUCHER, *La biographie chevaleresque: typologie d'un genre (XIIIe-Xve siècle)*, Paris, H. Champion, 1994, 587.

94. O certo é que a literatura cavaleiresca continha em si os factores da sua própria desactualização progressiva, embora mutante; cfr. Nieves BARANDA, «El desencanto de la caballería», in *Actas del III Congreso de la A.H.L.M.*, I, Salamanca, 1994, 149.

95. É possível que se possam isolar em *Menina e moça* sinais de uma influência da *Arcadia* de Sannazaro (Cfr. Aníbal Pinto de CASTRO, «Notas sobre a recepção de Sannazaro em Portugal», *Estudos Italianos em Portugal*, 45-46-47 (Coimbra, 1982-83-84), 185; Maria CORTI, *Metodi e fantasmi*, Milão, 1969: «Il codice bucolico e l'*Arcadia* di Jacobo Sannazaro», p. 283); afigura-se-me, todavia, que, dado o estado de inacabamento da novela, as aproximações serão mais de natureza sugestiva (como por ex. no momento do canto do pastor Binmarder, cuja importância impõe a repetição do relato pela Ama a Aónia) do que de dependência directa; na verdade, a organização narrativa e alguns aspectos morfológicos (como os superlativos em *-issimo*, ausentes de *Menina e moça*) apresentam diferenças a ter em conta.

96. Os estudos que têm vindo a debruçar-se sobre esta imensa literatura de «livros de cavalaria», cuja resistência se prolongará por séculos, até aos nossos dias – por ex. na permanência do interesse pelo rei Artur e a sua espada Escalibur – têm evidenciado como essas «histórias fingidas», desprezadas pela maioria dos humanistas, transportam consigo sinais das problemáticas ideológicas e comportamentais inerentes ao público leitor do séc. XVI, o que as torna mais complexas; um dos sinais disso está na noção de *cavalaria* (por ex. o *Memorial* de J. F. de VASCONCELOS, já da II metade do século, abre precisamente por um capítulo dedicado à origem da «ordem da cavalaria») como projecção de um ideal e de uma ideologia, em que o recorte semântico de termos como *nobreza*, *amizade*, *amor* era desenhado por influência e em função de uma casuística analítica assimilada em meios estudantis, ligada à prática disputativa em que muitos dos autores se exercitavam nas universidades e nas cortes, fosse em registo sério, fosse em registo paródico; cfr. Pedro CÁTEDRA, «Filología y derecho: subjetividad humanista», in *Philologie et subjectivité* (ed. de Dominique de Courcelles), Paris, 2002, 23.

97. Esta oposição define os vectores estruturantes do significado das histórias que a Dona se propõe contar, dos quais a ideia da mudança constante das coisas é o mais forte; sobre este aspecto elaborou em 1989, e para efeito de provas académicas, Luís de Sá Fardilha uma análise do trecho que na ed. de Évora é o cap. VI da I Parte. Por outro lado, sem querer sugerir uma ligação entre a *cantiga de amigo* e *Menina e moça*, que me parece desajustada, poderia evocar-se aqui a noção de «referencialidade ilusória» posta em acção na célebre *cantiga* de Meendinho *Sedia-m'eu na ermida de San Simion* (cfr. Maria do Rosário FERREIRA, *Águas doces, águas salgadas. Da funcionalidade dos motivos aquáticos na "Cantiga de amigo"*, Porto, 1999, 43), que se aplica bem à sugestão lírica inicial da novela.

98. Por exemplo, «silêncio» não é usado nesta sequência da *Menina*: «Grande pedaço de tempo estive assi, embargados meus olhos antre os cuidados que muito tempo havia que me tinham já então, e inda terão, té quando venha o tempo que algũa pessoa estranha, de dó de mim, com as suas mãos cerre estes meus olhos que nunca foram fartos de me mostrarem mágoas» (TA, 63).

leirescas⁹⁹ para se converter em pastor, deixa transparecer uma elaboração mais refinada na construção de um mundo intimista, de que as notações dos silêncios são um aspecto significativo.

O vocabulário mais utilizado nesses locais gira em torno do verbo *calar*, variadas vezes usado, até em poliptoto, e de fórmulas como «tardava em responder» (TA, 65), «detive-me um pouco» (TA, 67), «não soltando a fala» (TA, 74), «deteve-se um pouco» (TA, 143). Quase no final do texto de Ferrara, mas já numa zona da obra que a crítica considera de algum outro autor, o verbo *calar* é usado numa sequência denotadora de alguma violência gestual: «e lançando-o da ponte abaixo, o fez calar» (TA, 196)¹⁰⁰. Ora isto é estranho à tonalidade intimista que é criada na parte inicial. E se olharmos para o que sucede na parte do prolongamento de Évora, verificaremos que a apresentação das falas tende a reduzir-se aos mecanismos correntes na prosa narrativa, praticamente confinados ao uso do *verbum dicendi* «disse», «dizendo». Quando muito «disse alto» (TA, 232), realização da fórmula «dizer em alta voz» que provinha da narrativa épica medieval.

O que é de assinalar em *Menina e moça* é que, para esses momentos especiais da narração que são as inclusões das falas em discurso directo, se recruta um léxico que sugere a ausência de violência¹⁰¹, mediante caracterizações adverbiais como «docemente», «amigavelmente», «mansamente», «vagarosamente» «forçadamente», «perguntando manso» (TA, 169), usadas sobretudo nos momentos de diálogo entre os enamorados, fórmulas que estão praticamente ausentes de um romance de cavalaria contemporâneo como o *Clarimundo* de Barros¹⁰². Só num ponto do texto considerado mais autêntico surge um sinal de maior ênfase física no acto da fala, no comentário do narrador a uma fala de Arima a Avalor: «E carregando estas palavras com ãa graveza de presença agravada» (TA, 175) – e observemos a intensificação pela reiteração de palavras da mesma família, *graveza* e *agravada* –; quanto ao resto, tanto os anúncios introdutórios de muitas das falas, sobretudo da primeira história, como os comentários do narrador no final delas tendem a sugerir procedimentos que habitualmente a narrativa em prosa não utilizava¹⁰³.

Ora a maneira de empregar e de manusear o silêncio num *continuum* discursivo – não se trata, portanto, do silêncio como sinal de um comportamento social ou moral – compreende-se com facilidade em dois géneros em que o uso da voz ouvida é essencial: a oratória e o teatro. Em ambos os casos, a performance locutiva, sustentada pela gestualidade, constitui um factor importante de teatralização. Os jograis medievais não esqueciam a eficácia desse modo de actuar nos momentos de darem voz a uma narração de fundo épico. Mas, desde a Antiguidade que a maneira de usar os silêncios de forma adequada no teatro era motivo de apreço¹⁰⁴. É conhecido o passo de *As*

99. O público leitor sabia que desafios, duelos, justas, torneios eram uma realidade da ficção cavaleiresca, mas que por vezes tomavam a forma de verdadeiros acontecimentos históricos, como o célebre Passo Honroso defendido por Suero de Quiñones em 1434, num fase de revivescência cavaleiresca a que não são alheias iniciativas guerreiras como a conquista de Ceuta.

100. Na continuação privativa de Évora a ausência de voz assinala, em regra, situações de intensificação por exagero: «Que foi de mim?, e não podendo mais falar, deu consigo no chão» [trata-se de «um desmaio como mortal na cor e no fôlego» de Binmarder] (TA, 237).

101. No fundo em consonância com o preceito formulado pela Dona de que não convém às mulheres tentarem saber as minúcias do duelo entre cavaleiros.

102. Cfr. Jorge A. OSÓRIO, «Algumas considerações sobre a *Crónica do Imperador Clarimundo*», *Revista da Faculdade de Letras*, 5ª Série, n.º 13-14 (Lisboa, 1990), 145; «Aspectos da narrativa em João de Barros e em Bernardim Ribeiro. Um confronto», *Máthesis*, 1 (Viseu, 1992), 35.

103. Cfr. por ex. Vicenta BLAY MANZANERA, «La convergencia de lo caballeresco y lo sentimental en los Siglos XV y XVI», in *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, cit., 259.

104. Cfr. Marta VÁRZEAS, *Silêncios no Teatro de Sófocles*, Lisboa, Cosmos, 2001. O anónimo autor do tratado *Sobre o sublime* (IX, 2) não deixou de se referir ao efeito poderoso que na Antiguidade se atribuía ao facto de Ajax se manter calado, sem palavras, depois da evocação dos mortos, na *Odisseia*, XI, 543-546, conforme se anota em escólios de comentadores.

*Rãs*¹⁰⁵, em que Aristófanes manifesta a sua admiração por Ésquilo precisamente pela sua técnica em explorar o silêncio em cena¹⁰⁶.

Na narrativa compete ao narrador dar as indicações necessárias para o leitor reconstituir o efeito dramatizante desses momentos. No romance de cavalaria a acção era, em si mesma, tão recheada de peripécias e ingredientes de sugestão forte que se pode compreender a diminuta atenção concedida à anotação dos silêncios; e quando são destacados, normalmente reportam-se a situações de forte estranhamento ou de espanto.

Bernardim Ribeiro seguiu uma outra pista e à diminuição de atenção concedida ao momento cavaleiresco¹⁰⁷ contrapôs um cuidado especial em informar o leitor sobre o cenário – não só o local, mas também as atitudes, os tons de voz e os gestos – em que as figuras fazem uso da sua própria voz. Com isso intensificou de algum modo o dramatismo sentimental da novela e aprofundou a sugestão de análise psicológica que a percorre na parte mais indiscutivelmente autêntica¹⁰⁸.

Vários sinais desse procedimento emergem logo na parte inicial, instituindo uma tecitura de remissões intratextuais, de relações anafóricas, com uma concentração obsessiva em formas de pronome pessoal da primeira pessoa do singular e de deícticos presentificadores de tempo e de espaço, os quais vão gerando prolepses e analepses¹⁰⁹, criadoras, por sua vez, de uma tensão alusiva e suspensiva que os continuadores do texto a partir do cap. XII da Segunda parte de Évora ensaiaram satisfazer, não sendo, no entanto, capazes de assegurar a tonalidade intimista inicial, derivando antes para o esquema cavaleiresco, em que dominavam as linguagens das relações genealógicas, do serviço senhorial, dos diálogos de desafio precedentes do duelo, da descrição tecnicizante destes.

É precisamente nessa zona inicial da obra, ocupada pelo monólogo da Menina e pela introdução do diálogo dela com a Dona, num ambiente de *locus amoenus* onde impera a sugestão do silêncio no ambiente natural – e é preciso ver que aí se chama claramente a atenção para os dados da natureza, a que pertence, no fundo, a morte do rouxinol –, num cenário de ausência de vozes que permite destacar o «rogido» das águas do «pequeno ribeiro» (TA, 63) e o «estrondo» que as mesmas águas faziam ao ladear a violência que o penedo lhes provocava (TA, 62)¹¹⁰, é

105. Cfr. Maria Helena da Rocha PEREIRA, *Hélade*, 5ª ed., Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 1990, 353-354.

106. Cfr. Maria de Fátima Sousa e SILVA, *Crítica do teatro na comédia antiga*, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1987, 191.

107. Bastaria anotar a maneira como é aproveitado o episódio do combate inicial de Lamentor com o Cavaleiro da ponte: mais do que para propiciar a descrição em detalhe da técnica do duelo, permite a Lamentor revelar-se um comentador da ética cavaleiresca, na sua relação com o amor e com a morte.

108. Por ex.: «e, parece que lembrando-lhe que havia de deixar o coração, caíram-lhe ãas raras lágrimas por os peitos» (TA, 99).

109. A função entrosadora destes mecanismos, que implicam também a de alguns adjectivos anafóricos, potencializa em muito o intimismo silencioso de *Menina e moça*; um exemplo: «Assi se saõ da tenda, e assi o deixaremos pera seu tempo» (TA, 99). Trata-se de sinais de um narrador heterodiegético, frequentes na narrativa cavaleiresca em prosa, que evocam uma situação de leitura oral já de tom arcaizante, patenteada no uso de formas de recapitulação evocativa como «ouvistes» ou de prolepse expectante como «ouvireis» banalizadas na exposição narrativa longa; para o caso do *Clarimundo*, cfr. Isabel ALMEIDA, *Livros portugueses de cavalarias*, 679; mas em *Menina e moça* a Dona usa-as também, aí mais legitimadas pela situação dialógica estabelecida com a sua ouvinte (cfr. TA, 103 e 105 por ex.). O procedimento recapitulativo contribui, na narrativa longa em prosa, para uma coesão necessária do discurso e da gestão diegética; recordem-se dois momentos mais evidentes: a Menina relata o episódio da morte do rouxinol à Dona, depois de o ter narrado, tal como a Ama fará, junto de Aónia, quanto à cena do canto de Binmarder. No texto privativo de Évora é notória a preocupação em assinalar a unidade da história, com recurso a remissões analépticas muitas vezes sustentadas por deícticos do tipo «aquele».

110. Além, obviamente, do suave cantar do rouxinol que, sabe-o o leitor mais à frente, dialogava com ou outro. Sobre uma possível interpretação deste passo, cfr. Fernando F. PORTUGAL, «O episódio do rouxinol na *Menina e moça*. Uma interpretação emblemática», *Revista da Biblioteca Nacional*, Série 2, 6 (1991), 21.

nesse ambiente de sossego retirado do bulício da sociabilidade que se dá o encontro das duas mulheres e que se vão definir as opções narrativas fundamentais da Dona. Vale a pena recuperar um passo, já dentro da história de Binmarder, mas onde o autor tornou evidente a presença da interlocutora Menina, isto é, ainda antes da zona onde essa consciência começa a esmorecer e a tornar-se confusa, como revelou o estudo de Aida Santos sobre as «vozes» no interior do texto¹¹¹:

E daqui, indo eu [a Menina] pera dizer outra cousa mais, se me pôs diante o pouco conhecimento d'antre nós ambas, e calei-me, assi como me quisera calar. E ela [a Dona] docemente, e dissimulando pela ventura, segundo no fim de sua fala pareceo, se ergueo dizendo (TA, 118).

Esta, como diversas outras frases, mais frequentes na primeira história, evidencia o envolvimento didascálico com que o autor prepara a introdução da fala em discurso directo que se vai seguir. E fá-lo acentuando uma estratégia que se realiza desde a primeira linha do texto: o esforço para esbater a *perspicuitas*, ou seja, o investimento na instituição de um clima de ambiguidade, de uma *obscuritas* que ronda a equívocidade, sem entrar no preciosismo da referência erudita, de tipo classicizante por exemplo, ou na metaforização elaborada. Tal esforço parece pretender ladear a função normal da univocidade da língua necessária à oratória e, em parte, à expressão narrativa de factos verdadeiros ou tidos como tal. É neste plano que devemos interpretar procedimentos de iteração poliptótica, de paralelismos e de simetrias rítmicas da frase, de fuga ao esquema letrado do período de matriz latina, com a oposição entre a prótase e apódose, de retomas de lexemas e de repetição de tópicos, numa preocupação intensificadora constante. É como se o autor buscasse a produção de um estranhamento não só ético (o comportamento proposto como ideal em questões de enamoramento), mas também estético, procurando tirar proveito de uma língua já testada largamente no registo lírico, considerada capaz de acolher perspectivas interiorizantes em prosa destinada a leitores profanos¹¹². Se a questão puder ser colocada deste modo, então seríamos levados a imaginar que, em princípios do séc. XVI, no ambiente culto da corte, duas linhas de força concorriam para a valorização da cultura letrada de sinal classicizante: uma que prossegue a tradição cortês medieval – dir-se-ia pseudo-classicizante –, aliada a uma consciência linguística já criada¹¹³, outra alimentada pelas novidades do classicismo humanista, que irá moldar o quadro da *dignitas* literária da língua vulgar face ao latim.

Um dos sintomas dessa estratégia direccionada para a instituição de uma *dissimulatio* que se reveste de diversos modos de realização discursiva patenteia-se na elevada frequência do verbo *parecer*, com umas 90 ocorrências, mas com claríssimo predomínio na primeira história e evidente recessão na segunda e no texto privativo de Évora. Isto configura uma actuação de base retórica em que se torna evidente a preocupação do falante, neste caso a Dona em presença do ouvinte que é a Menina, em apelar para uma *opinio* que tem de identificar com a do público de corte e não propriamente com a de falantes de português exilados em Itália e na Alemanha¹¹⁴. Este seria um público que poderia valorizar particularmente as sintonias sentimentais relacionadas com a

111. Aida SANTOS, «As vozes e as parábolas. Das questões enunciativas aos mundos representados na *Menina e Moça*», *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, VII (1990), 7.

112. O que não impedia a sua utilização por autores religiosos, como foi o caso de Frei Heitor Pinto.

113. Cfr. Ana María SÁNCHEZ TARRÍO, «Tradução e nobilitação literária: uma estratégia não re-latinizadora no português quinhentista», *Euphrosyne*, 29 (2001), 157.

114. O caso da edição de Colónia de 1559, cujos exemplares se vendiam em Lisboa, pode ser mais complicado do que parece; cfr. Aníbal Pinto de CASTRO, «Uma edição crítica da *Menina e moça*», 166-167; José Vitorino de Pina MARTINS, «Estudo introdutório» à ed. fasimilada de *Menina e moça*, cit..

imagem do exílio ou afastamento da terra de nascimento seleccionáveis sobretudo na parte inicial da novela, mas não era certamente aquele primeiro público para quem começou a ser escrita¹¹⁵.

Neste domínio entram em acção figuras como a *definitio*, situações de oposição no plano da *elocutio* e no plano da *sententia*, mecanismos de *praeteritio*, várias vezes concretizados na forma de anúncios para posterior tratamento (e não esqueçamos que a conversa se processa durante uma tarde, um lugar-comum nas obras construídas em forma de diálogo), um uso alargado da partícula adversativa *mas* – são quase 150 as ocorrências desta conjunção no texto de Ferrara –, tudo parecendo orientado para a instituição de uma argumentação oblíqua, fundada na analogia fornecida pelas histórias começadas a contar pela Dona, a qual, em vez de fortalecer a explicação clara e inequívoca do relato, institui antes a dúvida resultante de uma *detractio* fortemente praticada sobretudo na história de Binmarder e de Aónia¹¹⁶.

Julgo que todos estes aspectos, que revelam uma preocupação de elaboração literária mais cuidada do que a impressão que o texto fornece à primeira vista, se devem ainda articular com um outro dado: a notação dos gestos.

A anotação dos gestos imputados às personagens faz parte do género narrativo, como sucede na épica medieval e nos relatos de acções desenhadas como alegadamente históricas em narrativas como as de cavalaria, seja na fase dos *romans* franceses em octossílabos emparelhados, seja na fase dos grandes ciclos prosificados. Os gestos fazem parte de uma linguagem dotada de significado acrescido em momentos específicos da diegese, como por exemplo na recepção do cavaleiro junto do rei, na corte, na sua maneira de lidar com as damas e principalmente naquelas situações que constituíam o cerne do código da literatura de cavalaria: o duelo. Se no que diz respeito ao comportamento do cavaleiro na corte, no modo como saúda o monarca, como este o abraça ou beija (cfr. *Tirant lo Blanch*) em sinal de hospitalidade, mas também de reconhecimento pelo seu valor, podemos considerar que estamos diante de aspectos comportamentais que têm por trás modelos de cortesia e de convivibilidade de corte recomendáveis pela tratadística, em sintonia com ideais de actuação social e civilizacional¹¹⁷, no caso dos combates em forma de duelo temos pela frente a tentativa de criar mecanismos de *evidentia* assente na descrição pormenorizada da gestualidade própria do combate, mediante um vocabulário técnico que se repete até à exaustão em obras como o *Clarimundo* por exemplo¹¹⁸.

O cuidado pormenorizante posto nos romances de cavalaria na descrição destes combates tornou-se um lugar-comum banalizado, variadas vezes criticado pelos humanistas como sinal de inverosimilhança. Mas havemos de concordar que, no fundo, se tratava de tirar proveito de um figura retórica destinada a amplificar a emoção do receptor, sugerindo um verismo que, de tão repetido, se tornou ineficaz.

115. Pode considerar-se que *Menina e moça* exemplifica o sentimento de necessidade de instituição de uma «língua de palácio» em prosa; cfr. Eugenio ASENSIO, *Estudios portugueses*, cit., «Lourenço de Cáceres o el latín al servicio del portugués», 163; J. LECOINTE, *Naissance d'une prose inspirée: "prose poétique" et néo-platonisme au XVIe siècle en France*, Genebra, 1989, 13.

116. O discurso realizado em *Menina e moça* ganharia em ser observado à luz de uma exegese linguística de texto, tal é o investimento aí levado a cabo em termos de um trabalho sobre a linguagem, que por um lado não deixa de patentear a celebração daqueles que sabem sofrer por amor (tema claramente cortês) e, por outro, ensaia uma realização discursiva que manifesta uma consciência literária e linguística a que não era alheio, já na primeira metade do séc. XVI, o que se poderia designar como auto-estima do público de palácio no campo da expressão em língua vulgar.

117. Cfr. Peter BURKE, *Hablar y callar. Funciones sociales del lenguaje a través de la historia*, Barcelona, Gedisa, 1996.

118. Por ex. no cap. XXXIV, do Livro II: «E porque o Autor em todo este volume não quer gastar tempo em talhos nem encontros por evitar prolixidades, se escusa deles o mais que pode», boas intenções que não correspondem à prática geral da obra; vid. *Crónica do Imperador Clarimundo*, ed. cit., II, 297.

Ora na *Menina e moça* o cômputo de indicações de gestos fica muito próximo daquele que foi apontado para os momentos de silêncio ou pausa na situação interlocutória: são cerca de 60. E a sua distribuição é paralela da que vimos para os silêncios: clara predominância na primeira história, decréscimo na segunda e ainda menos na parte de Évora, com a particularidade de que o significado não pode ser o mesmo, dado que a partir do cap. XII da Segunda parte entramos numa zona de linguagem cada vez mais cavaleiresca, onde os combates e duelos se multiplicam e se intensificam os entrelaçamentos das histórias segundo o cânone cavaleiresco.

Os pormenores gestuais anotados explicitamente em *Menina e moça* localizam-se, pois, preponderantemente nas zonas do texto onde o narrador inscreve as falas em discurso directo. Podemos aceitar como frase mais sugestiva aquela com que a Dona representa à Menina sua ouvinte o gesto de felicidade, passageira como se iria verificar logo de seguida, de Belisa junto de Lamentor: «E ela, com a boca chea de riso, que abastava para o desagastar se ele aquilo cuidara, se chegou pera ele dizendo-lhe» (TA, 91). Fernando Gil viu nesta frase «a mais bela frase da literatura portuguesa»¹¹⁹; pelo menos é pouco vulgar esta anotação de uma manifestação de felicidade amorosa, mesmo num romance como o *Tirant lo Blanch*, onde não faltam momentos de observação gestual que sinalizam a felicidade amorosa e erótica¹²⁰. Mas ela integra-se no esforço do autor em reforçar, no interior do texto, a observação do pormenor, no quadro de uma finalidade de certo modo didáctica, se aceitarmos que a novela inclui uma mensagem doutrinária.

Nesse sentido vão duas coisas: por um lado a recusa em incluir na narração o pormenor do duelo cavaleiresco¹²¹; por outro, a fixação descritiva nos olhos e nas mãos. Na verdade, deixando de lado a gestualidade, pouco frequente, relacionada com o movimento geral do corpo, como o acto de se levantar ou se mover, o pormenor gestual concentra-se nessas duas zonas corporais – rosto / olhos e mãos –, no fundo aquelas que, do ponto de vista civilizacional, eram de facto visíveis. Daí o valor de que se revestem as anotações sobre o movimento dos olhos que acompanham a enunciação da falas e sobre o que é feito com as mãos.

Tomemos para exemplo uma das frases da parte final do monólogo da Menina, onde conta como se deu o seu encontro com a Dona e teve início o diálogo entre as duas: «Sendo junto de

119. Fernando GIL, Helder MACEDO, *Viagens do olhar. Retrospecção, visão e profecia no Renascimento português*, Porto, Campo das Letras, 1998, 299. No entanto, e porque a novela bernardiniana transporta consigo uma carga sensível de alusões ou sugestões mais ou menos crípticas, talvez seja de chamar a atenção para o motivo do riso como sinal de anúncio de felicidade, cujo ponto de partida poderá ser o *Salmo 125 (126)*, «Pro plena instauratione populi oratio»; na tradução latina da versão hebraica, vers. 2, lia-se «Tunc repletum est risu os nostrum, / et lingua nostra exsultatione» (a versão grega dos Setenta tem «gaudio»); sobre isto, vid. Daniel MÉNAGER, *La Renaissance et le rire*, Paris, P.U.F., 1995, 132. Por outro lado, vale a pena sublinhar que a história de Lamentor e Belisa é recuperada na parte privativa de Évora para a função de vector central de toda a diegese; quem redigiu, por exemplo, os capítulos que tratam da «demanda de Belisa» por Lamentor, após o rapto dela por Famburadão, atentou na força amorosa entre ambos: «E foram tantas as lágrimas [depois de Lamentor a ter reencontrado e salvo] que a fermosa Belisa lançava sobre o rosto de Lamentor, que escusaram outra ágoa pera o tornarem» (TA, 228), frase sem o efeito poético de outras da zona inicial, como «lançando-lhe [Belisa] amorosamente os braços pelo pescoço: «Assí, antes!», lhe disse» (TA, 89-90).

120. Por exemplo o cap. 231, «Cómo Plazer de mi Vida puso a Tirante en la cama de la Princesa» (ed. Martín Riquer, p. 622), ou o cap. 286, «Requêsta de amores que hizo la Viuda Reposada a Tirante» (*ibidem*, 726), cenas impensáveis tanto no *Clarimundo* como em *Menina e moça*...

121. Bastaria confrontar a extrema economia a que a Dona resume o relato do combate entre Lamentor e o Cavaleiro da Ponte – «Vindo-se direito para a ponte, ali houveram ambos a justa [...] porque ainda que as mulheres folguem muito d'ouvir cavalarias, não lhes está bem contarem-nas, nem elas parecem na sua boca como na dos homens que as fazem. Mas contudo dissera-vo-las, se me lembraram inteiramente...» (TA, 82) –, com os relatos de combates nos capítulos da continuação de Évora, tais como no XXIX ou LVI, em que Lamentor combate para defesa de Romabisa, ficando tão ferido que morrerá (TA, 268s); aí os detalhes dos golpes e prática da técnica do duelo cavaleiresco ocupam uma atenção bem mais alargada.

mim, que me vio, ajuntando as mãos à maneira de medo de mulher» (TA, 64). Trata-se da inclusão, na informação veiculada pelo texto, de uma imagem silenciosa que, no entanto, enfatiza e complementa a cena figurada na imaginação do leitor. Mais: permite um reforço da dramatização que a presença de falas das personagens em discurso directo traz para a narração. Por isso me parece que a conjugação dos momentos de suspensão da voz da figura ficcional (passe o pleonismo) com a presença do gesto denotado é um dos aspectos mais importantes em *Menina e moça*. Assim sucede em sequências como «A estas palavras se me [fala a Menina] arrasaram os olhos d'água, e fui com as mãos a eles» (TA, 67); «E ela [a Dona] sentindo-o, conquanto o eu encubri, estendendo a sua mão direita e tomando-me a minha com dissimulação, sospeitosa tornou a falar, como para mim, dizendo» (TA, 71). Ou seja, as mãos desempenham um papel importante no sistema de sugestão gerado pela narrativa, sobretudo no caso da primeira história, como acontece nesta sequência: «e levantou [Lamentor] Belisa cansadamente ãa mão e com a manga da camisa tomava pera lhe alimpar os olhos» (TA, 93), ou «esteve [a Ama] um pedaço espreitando-a e por deradeiro pondo-lhe a mão, bolindo-a, se certeficou que dormia» (TA, 136).

Esta conjugação entre comentário às vozes em acção no texto e anotação de gestualidades, pouco frequentes nas obras do género, concede uma enorme força sugestiva a *Menina e moça*. Nomeadamente, reforça a dimensão intimista que percorre o monólogo inicial e a primeira parte do diálogo com a Dona, a partir do momento em que ocupa todo o espaço expositivo como narradora. Ora esse intimismo tinha raízes, umas mais próximas como a petrarquista, outras mais antigas, como a ideia do recolhimento solitário ligado à reflexão interior e contemplativa. Sem querer passar os limites do razoável, poderá dizer-se que se trata de silêncios que quase assinalam a fronteira entre o valor da presença da palavra dita e o da sua ausência, também dita afinal¹²². Tudo se passa, porém, e vale a pena repeti-lo, no contexto intradieético, sem excursos comparativos, sem convocações de outras histórias exemplares partilhadas com certeza pelo público leitor.

Posto isto, seja-me permitido evocar o primeiro hemistíquio do v. 44 da *Bucólica* VIII de Virgílio: «Nunc scio quid sit amor», «agora sei o que é o Amor». Erasmo usou-o para abertura de uma elegia que escreveu em moldes quase escolares pela sua composição tão dependente de citações¹²³. Na *Bucólica* a confissão vem quase no final do canto do pastor Dámon, a que se seguirá a segunda parte com o de Alfesibeu. Pouco antes, num registo poético ancorado na experiência pessoal, que alguns autores consideram testemunhar a adopção da lírica de Catulo por Virgílio¹²⁴, o pastor Dámon havia exclamado: «ut uidi, ut perii; ut me malus abstulit error» (v. 41). Este poder dizer que se sabe o que é o amor, ainda que na forma do «improbis ille puer» filho de Vénus, ou seja na sua figura mitológica, podia transferir-se para a metodologia de confirmação por analogia que a Dona oferece a uma interlocutora mais jovem, mas sintonizada com ela quanto à competência sobre a mesma matéria. Todavia, dentre os homens só dois cavaleiros-paradigma podiam repetir o «ut uidi, ut perii» do pastor virgiliano. Em ambos os casos, a visão da figura feminina, em circunstâncias já de si carregadas de significado, provocou uma conversão a um diferente modo

122. No entanto, a tradição narrativa da «novela sentimental» evocava a «autoridade» dos grandes sofreadores de amor; cfr. na *Questión de amor*, numa das cartas que Floriano envia a Vasquirán, a remissão para remissão para o «martírio» de amor de Petrarca e Garcí Sánchez de Badajoz (ed. de Menéndez PELAYO, *Orígenes de la novela*, Madrid, 1931, 90).

123. Cfr. Wallace K. FERGUSON, *Erasmii Opuscula. A Supplement to the Opera omnia*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1933, 5-6, «Elegia Erasmi de praepotentí virtute Cupidinis Pharetrati», que começa: «Nunc scio quid sit amor: amor est insania mentis».

124. Andrée RICHTER, *Virgile. La Huitième Bucolique*, Paris, 1970, 93, onde a propósito se evoca o «Nunc te cognoui» do carne LXXII, 5 de Catulo.

de sentir o amor e de actuar a partir desse momento. O modelo é mais trovadoresco do que cavaleiresco, mas, sobretudo, é de matriz cortês.

As sinalizações de silenciamento, temporário é certo, das vozes em acção representam, se me é permitida a opinião, um processo de retórica narrativa nuclearmente dirigido à necessidade de ensaiar uma certa renovação no género da literatura cortês em prosa que tinha a ver com as «histórias fingidas». O que está por trás das duas exemplares histórias de amor, que a Dona não chega a ter oportunidade de acabar, embora anuncie o seu desfecho trágico, é o paradoxo característico da poesia cancioneril, segundo o qual viver amando é fonte de dor. O que se me afigura ter feito Bernardim Ribeiro, enquanto autor de uma parte de *Menina e moça*, foi enriquecer o contexto envolvente das falas das personagens com indicações que contribuiram sem dúvida para uma intensificação do dramatismo identificável com esse paradoxo. Dito de outra maneira, tentou tirar proveito de uma «retórica do silêncio»¹²⁵ que se espelha em vária poesia de cancionero e que, aí, arrasta consigo a moldagem do ritmo dos enunciados ao ritmo cancioneril, que era essencialmente octossilábico, ou seja, de redondilha maior. Basta ler o início de *Menina e moça* para nos darmos conta disso.

Um dos sinais desta orientação está no facto de em *Menina e moça* haver poucas metáforas e as que aparecem se inscreverem num registo quase coloquial; casos como «com muita dor sua os [olhos] arrancou dali» (TA, 99), «e vio o fio da gente escontra a ponte» (TA, 147), «E porque não há mal que não ache caminho por onde venha» (TA, 171) não comportam qualquer investimento neste tropo semântico¹²⁶. Mais do que esta figura, estão presentes comparações em forma de símile (do tipo «que isto vai assi como quem é doente de ãa peçonha e cura-se com outra», TA, 69) e, como já aludi, as sentenças.

Desta forma, os «silêncios» bernardinianos, são essencialmente procedimentos que participam na construção de objectos literários. Não se revestem nem da dimensão ontológica subjacente à tantas vezes citada frase com que Ludwig Wittgenstein encerra o seu *Tratado*, «Acerca daquilo de que se não pode falar, tem de se ficar em silêncio»¹²⁷, que nos pode sugerir a inefabilidade capaz de envolver a palavra do poeta na perspectiva medieval do *ineffabile* no *Convivio* de Dante¹²⁸. Também não possuem a dimensão semântica que a tradutora francesa dos escritos do mesmo Wittgenstein publicados sob o título de «Gramática filosófica» sugere para «silence»: não a «impossibilité, mais l'absence de la parole»¹²⁹. E também não coincidem com a questão da fronteira entre o uso da palavra (e em sentido aristotélico, o homem é o animal da palavra) e a recusa em empregá-la no plano da intervenção social e política¹³⁰.

Enfim, esses silêncios bernardinianos nada têm a ver com a definição esboçada por Teixeira de Pascoais numa quadra em redondilha dos «Versos pobres», que é um arremedo de «arte poética»: «Ser poeta é ser a voz / Dos pobres, – a oração... / O génio do silêncio, / A alma da solidão»¹³¹.

125. Título de um estudo de P. PELEGRIN («Rhétorique du silence», in *Les formes brèves*, Aix-en-Provence, 1984), citado e utilizado por Juan CASAS RIGALL, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade, 1995, 123-124.

126. Na parte de Évora o vocabulário tende a marginalizar a sugestão poética, buscando mais a denotação directa: «com a qual [a espada] deu co'a maça nos focinhos a um que los esmiuçou» (TA, 263).

127. Ludwig WITTGENSTEIN, *Tratado lógico-filosófico. Investigações filosóficas* (tradução de M. S. Lourenço) 3ª ed., Lisboa, F.C.G., 2002, 142.

128. Cfr. Maria CORTI, «Il modello analogico nel pensiero medievale e dantesco», in *Dante e le forme dell'allegoresi*, Ravenna, Longo Editore, 1987, 17.

129. Ludwig WITTGENSTEIN, *Grammaire philosophique* (trad. de Marie-Anne Lescouret), Paris, 2001, 13.

130. Cfr. Georges STEINER, *Langage et silence*, trad. franc. Paris, 1961.

131. Teixeira de PASCOAES, *Obras completas* (ed. de Jacinto do Prado Coelho), VI, Lisboa, Bertrand, s.d., 23.

Como também ficam muito longe da concepção do «silêncio dos poetas» como «experiência estética *integral*», cuja «manifestação» «terá *que* ocorrer no domínio do silêncio», como teoriza Alberto Pimenta¹³².

Ainda assim, se quisesse caracterizar em termos mais actuais o fundo essencial dos silêncios mais autenticamente bernardinianos em *Menina e moça*, seria a Vítor Matos e Sá que iria buscar a proximidade. Escrevia ele em 1956: «A metáfora apreende, assim, não a verdade de um objecto [...] mas a margem de realidade que escapa a toda a construção conceptual e objectiva»¹³³; com a diferença de que Bernardim não explorou a metáfora como factor de invenção poética, apesar da «agudeza» que partilha com a retórica da poesia de cancionero do seu tempo. No entanto, o desvio de que procura tirar efeito quanto à narração da coisa evidente e objectiva deixa perceber que esses silêncios sugeriam algo mais do que um mero procedimento de técnica narrativa mais corrente no tempo. Dito de outra forma: nas anotações às suspensões da fala, ao retardar de a voz se fazer ouvir, aos silêncios que rondam a vizinhança das palavras figuradas em discurso directo, Bernardim Ribeiro vislumbrou uma «margem de realidade» sentimental que, porque ia para além dos hábitos narrativos, «escapava» à técnica literária do relato de cavalaria em prosa. E, desse modo, pôde instituir, na parte de *Menina e moça* que, com segurança, devemos considerar sua, uma obra de alta sensibilidade poética e de sugestão afectiva, que o Romantismo revalorizou à sua maneira, mas que já no séc. XVII servia, em Madrid, para caracterizar, de forma maliciosa e por isso muitas vezes pouco simpática, a imagem que os castelhanos faziam dos portugueses, como testemunha a *Fastigimia*, provavelmente de José Pinheiro da Veiga: «Em Abril andava Luis Nunes, chegado então de Portugal, correndo as tendas dos livreiros e preguntava: “tiene V. Md. Aqui un buen libro que llaman – la minina e moça?” – elles olhavam huns para os outros e riam e diziam: “no, snr. Portugues de minina e moça”»¹³⁴...

132. Cfr. Alberto PIMENTA, *O silêncio dos poetas*, Lisboa, 2003, «Reflexões sobre a função da arte literária», p. 44.

133. Vítor Matos e Sá, *O silêncio e o tempo*, Coimbra, Coimbra editora, 1956, «O que pode *dizer* a poesia?», p. 12.

134. Tomé Pinheiro da VEIGA, *Fastigimia*, Porto, Biblioteca Pública Municipal, 1911, 266.