

«DAS TRISTEZAS NÃO SE PODE CONTAR NADA ORDENADAMENTE». ANOTAÇÃO SOBRE UM PRECEITO DE «MENINA E MOÇA»

1. Ao publicar em 1924, na Imprensa da Universidade de Coimbra, o II volume dos seus «Estudos Camonianos», dedicado à cópia do índice do chamado *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos encerrava a «Introdução» (escrita no Porto a 15 de Julho de 1919) com dois parágrafos que merecem ser evocados nestas comemorações e nesta Faculdade. No penúltimo, dando notícia de que em 24 de Maio lhe chegara «providencialmente» às mãos um volume com o *Índice*, referia-se às «férias extraordinárias da Universidade de Coimbra» consequentes da publicação, em Março desse ano, do Decreto 5770, em que o «então Ministro de Instrução Dr. Leonardo Coimbra», baseado «em boatos sôbre o reaccionarismo dos professores da Universidade [...] resolvera desagregar e transferir a Faculdade de Letras da antiga *Alma Mater Portuguesa* para a moderna do Porto - plano que felizmente não se realizou»¹.

O segundo parágrafo, consequência deste, reza assim:

«Aproveitei o ócio inesperado; não em viagem a Roma que me fôra oferecida e onde teria gostado tanto de salvar outro preciosíssimo Cancioneiro português, felizmente agora salvo, graças às minhas instâncias – o de Colocci-Brancuti – mas sim, estudando os materiais contidos na *Biblioteca Portuguesa* nêle [volume citado] contida, e em particular o *Índice* relativo a Bernardes e Camões, afim de provar por mais um trabalho meu individual que os lentes-catedráticos de Coimbra trabalham, como é seu dever, *livrescamente*, isso sim, mas *progressivamente*, tentando deduzir da tradição ensinamentos úteis para a vida moderna» (p. 14).

¹ VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de - *Estudos Camonianos. II - O Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, Coimbra, 1924, p. 13.

Esta última frase merece alguma atenção por diversas razões. Em primeiro lugar, traduz bem a personalidade científica de Carolina Michaëlis, sempre manifestada através de enunciados dependentes de um «eu» que se empenha na sua afirmação, mesmo polémica, ciente do seu saber e da segurança que ele lhe proporciona². Note-se o remate da citação: é de claro recorte classicista, a recordar o modelo ciceroniano de que a história é mestra da vida e, portanto, portadora de utilidade para o futuro. Mas é também perceptível «el sentido poético de la realidad histórica», que Menéndez y Pelayo encontrava nos estudos de Michaëlis, em carta que lhe endereçara em 1902 e que Américo da Costa Ramalho editou recentemente³.

Do ponto de vista interno, as linhas finais da introdução em apreço emergem como conclusão de uma espécie de entimema argumentativo, que a autora pretende irrefutável: o estudo que apresenta ao leitor – e que é de facto um estudo fundamental no domínio da poesia lírica quinhentista portuguesa – resultou de um modo de aproveitar o tempo que ela, substancialmente, considera universitário: trabalhando. Mas trabalhando de forma útil: se já não era necessário ir a Roma «salvar» o actual *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, então cumpria o seu «dever» de «lente-catedrática» de Coimbra, dedicando-se a um outro trabalho de fundamental interesse, ou seja, fazendo avançar o saber sobre a lírica do séc. XVI português.

Tempos eram esses da criação de uma Faculdade de Letras na Universidade do Porto⁴, ideia que já tinha alguns anos, mas que Leonardo Coimbra decretou, não sem alusões menos panegíricas à então Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, já que «o professorado e corpo docente da Universidade [viviam] como insulados no seu trabalho especulativo, literário ou científico», acrescentando que essa Faculdade «tem orientado, embora notavelmente, a cultura dos seus alunos de modo a darem preferência à erudição livresca sobre a de especulações originais do espírito humano». D. Carolina não se pronuncia sobre a pertinência da instituição portuense, mas, como era de seu costume, não teme as palavras ao marcar o espírito universitário da sua, a conimbricense. Com a sua «auctoritas» de infatigável investigadora, D. Carolina Michaëlis, que em 1919 era lente em Coimbra, se bem que vivesse no Porto, na Rua de Cedofeita ou, em férias, nas Águas Santas, sublinhava

² Cfr. *Bernardim Ribeiro e Cristovão Falcão, Obras*, nova edição conforme a edição de Ferrara, preparada e revista por Anselmo Braamcamp Freire e prefaciada por D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, I, Coimbra, 1923, p. 165: «c a D. Carolina que traça estas linhas».

³ RAMALHO, Américo da Costa - *Para a história do Humanismo em Portugal*, IV, Lisboa, 2000, p. 115.

⁴ Sobre esta matéria, cfr. RIBEIRO, Fernanda *et alii* - *Universidade do Porto. Estudo orgânico-funcional (Modelo de análise para fundamentar o conhecimento do Sistema de Informação Arquivo)*, Porto, Rectoria da Universidade, 2001, p. 473s.

o *livrescamente*, mas fazia cair todo o peso de uma opinião universitária sobre outro sublinhado, *progressivamente*.

Não deixa de ser curioso, quase 82 anos depois, que seja nesta outra (a segunda) Faculdade de Letras da Universidade do Porto, mas por iniciativa do Liceu de Carolina Michaëlis, sito originalmente tão perto da casa onde viveu, que nos encontremos a lembrar os 150 anos do nascimento e os quase 75 da morte de uma erudita, que nenhum de nós conheceu (faleceu em Novembro de 1925), mas de que pelo menos alguns dos que aqui estamos dependemos ou temos dependido nas buscas que o «dever» também nos impõe. Evidentemente, na modéstia das nossas capacidades, como gostavam de dizer, figurativamente, os medievais repetindo a frase de Bernardo de Chartres: «somos anões sentados nos ombros de gigantes. Vemos mais coisas do que os antigos e mais longínquas, não porque a nossa vista seja mais penetrante, mas porque eles nos erguem com a sua altura gigantesca».

2. A frase que serve de título para o conjunto de reflexões que me proponho fazer de seguida é retirada de uma sequência de primordial importância de uma das obras fundamentais da literatura portuguesa de Quinhentos, a que D. Carolina Michaëlis dedicou um estudo introdutório na edição que disponibilizou, após séculos de desconhecimento, a versão da *editio princeps* de Ferrara, em 1554: a novela conhecida comumente por *Menina e moça*: «Das tristezas não se pode contar nada ordenadamente, porque desordenadamente acontecem elas»⁵.

Importa, antes de passarmos avante, considerar duas coisas. Em primeiro lugar que a narrativa em prosa de Bernardim Ribeiro – qualquer que seja a personagem histórica que o nome encubra – possui uma coerência enunciativa bastante forte pelo menos até ao desaparecimento de Avalor, logo a seguir ao «cantar» em forma de romance, ou seja no fim do cap. XI da II parte de Évora, conforme pôs em evidência Aida Santos⁶; em segundo lugar, que o monólogo inicial da Menina é de facto, em termos funcionais, um preâmbulo. Não vou buscar nele sinais «daqueles segredos ocultos e escuríssimos que não chega a penetrar o entendimento», como escreveria o Pe. António Vieira⁷, mas como área textual onde o autor institui orientações de

⁵ Bernardim Ribeiro e Cristovão Falcão, *Obras*, cit., vol. II, p. 7 (fol. A iiiir de Ferrara). Cito pela edição *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro. Apresentação crítica, fixação do texto, notas e linhas de leitura de Teresa Amado, Lisboa, 1984, p. 60. Utilizarei esta edição, identificando-a com a sigla TA.

⁶ SANTOS, Aida - *Das questões enunciativas aos mundos representados na «Menina e Moça»*, «Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literaturas», II, Porto, 1990, p. 7s. A presente exposição é largamente devedora da análise e interpretação apresentadas neste trabalho. Cfr. também TA, p. 16.

⁷ Pe. ANTÓNIO VIEIRA - *Livro antepimeiro da História do Futuro*, ed. de José Van Den Besselaar, Lisboa, 1983, p. 21. Aliás, como bem considerou Maria Leonor Curado Neves (*Transfor-*

leitura segundo a boa tradição retórica, sugerindo parâmetros para a interpretação da obra que o leitor devia ter presentes⁸. Nesta perspectiva, a fala inicial da Menina, a que se seguirá o diálogo com uma outra mulher, mais velha e mais sabedora, a Dona do tempo antigo, absorve a função de um prólogo, como é reconhecido pela crítica; com uma diferença: é que não se trata de um elemento paratextual colocado «de fora» da obra, mas de uma introdução onde os mecanismos da *captatio benevolentiae* do leitor são accionados.

Anotemos que quatro dos cinco testemunhos quinhentistas (a edição de Colónia é um testemunho adiaforo⁹) que nos conservaram a obra –e a *recensio* susceptível de fundamentar uma edição crítica foi descrita e definida por Aníbal Pinto de Castro– oferecem um texto indisfarçavelmente inacabado, já que se suspende no anúncio de uma fala que está ausente, não havendo seguimento lógico com o início do cap. XVIII da II parte de Évora¹⁰. É o que acontece na versão do ms. Asensio, o testemunho mais antigo até hoje conhecido, na *editio princeps* de Ferrara e na outra versão manuscrita de Madrid, onde o texto se suspende pouco antes do mesmo local. Como é sabido, a continuação, hoje considerada consensualmente como apócrifa, só se encontra na edição feita em Évora em 1557, que forneceu o texto conhecido entre nós até à edição de Michaëlis em 1923. Uma explicação consistiria em admitir que a novela começou a ser copiada mesmo antes de o seu autor a ter terminado (e se é que ele lhe concebera um fim...), não sendo de excluir a hipótese de que haja falecido entretanto¹¹. Esta situação de cópias manuscritas feitas antes da conclusão da obra,

mação e hibridismo genéricos na «Menina e Moça» de Bernardim Ribeiro, Dissertação de Doutoramento, Lisboa, 1996), há que ter cautela com a busca de simbolismos crípticos nesta novela, numa atitude de prudência que Eugenio Asensio já havia aconselhado nesta matéria: *Estudios Portugueses*, Paris, 1974, «Bernardim Ribeiro a la luz de un manuscrito nuevo. Cultura literaria y problemas textuales», p. 199s.

⁸ Cfr. CAYUELA, Anne - *Le paratexte au Siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle*, Genebra, 1996; fr. também MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús; RIQUER, Isabel de - *El prólogo literario en la Edad Media*, Madrid, 1998.

⁹ Vid. CASTRO, Aníbal Pinto de - *Uma edição crítica de «Menina e Moça» de Bernardim Ribeiro: problemas e soluções*, «Critique Textuelle Portugaise, Paris, 1986, p. 163s.; sobre a edição de Colónia, 1559, cfr. também SANTOS, Guilherme G. de Oliveira - *Trovas de Crisfal*, Lisboa, 1965, p. LXXXI. Sobre a opinião de Michaëlis, ed. cit, p. 47, p. 93. O confronto entre as impressões de Usque e de Birckman foi feita por Michaëlis em *Nótulas relativas á «Menina e Moça» na edição de Colónia (1559)*, Coimbra, 1924.

¹⁰ De facto, e como anotou Teresa Amado, o sujeito do «disse escontra a donzela» no fim do cap. XVII é o cavaleiro que Avalor desafiara, em defesa da donzela que o envolvera na aventura, enquanto no cap. XVIII o enunciado pertence ao próprio Avalor. O continuador confundiu-se, tentando consolidar a sugestão de contiguidade mediante a retoma, na epígrafe do capítulo seguinte, da expressão «que o ali trouxera» presente no final do capítulo precedente (TA, p. 197 e p. 201).

¹¹ CARVALHO, Herculano de - *Terá Bernardim Ribeiro falecido antes de 1536?*, «Biblos», Revista da Faculdade de Letras, XXXI, Coimbra, 1955, p. 393s.

com ou sem a anuição do autor, não era, de forma alguma, inédita. Além disso, o facto de Abraão Usque, de certeza o responsável por esta primeira edição, não assinalar a natureza inacabada da obra indicia que os leitores que tinha em vista satisfazer procurariam nela sobretudo a dimensão emocional e confessional que se retirava do começo. Ora esta dimensão apontava para uma problemática complexa, centrada na análise da interioridade subjectiva marcada pela matriz pretrarquista, valorizadora de um reequacionamento das consequências da ausência, do exílio, da noção de *dissidium* ou fragmentação do «eu» que os *Fragmenta rerum vulgarium* desdobravam diante do leitor¹². Se assim foi, a questão da resolução de uma dada lógica narrativa apresentada ao leitor na parte inicial de *Menina e moça* podia não se revestir de um interesse primordial para um público emigrado de língua materna portuguesa em meados do séc. XVI.

Mas não se poderia dizer o mesmo quanto ao público português, aquele a quem se dirigiu a impressão de André de Burgos de 1557. Para esse, e tendo em conta a sua competência literária no domínio das narrativas ficcionais em prosa – a segunda metade do séc. XVI conhece um incremento assinalável de edições desse tipo literário entre nós, para já não falar da dimensão muito maior do mercado editorial castelhano...¹³ –, a resolução da expectativa criada na zona da novela que corresponde aos testemunhos referidos poderia revestir-se de uma necessidade ou até mesmo de uma imposição, a que tentaram responder dois continuadores, adoptando aqui a opinião de Maria Leonor Curado Neves de que houve dois intervenientes na continuação de Évora¹⁴.

Não deixa, porém, de causar alguma perplexidade o facto de Abraão Usque, cujo perfil de homem culto e sério D. Carolina se empenha em esboçar na sua introdução, ter impresso um texto inacabado, sem qualquer anotação explicativa ao leitor, limitando-se a inscrever no final a expressão «Laus Deo». Carolina Michaëlis imaginava que Abraão Usque se tinha servido de um «traslado, não de um mero rascunho em borrão»¹⁵. Não tinha a certeza, já que, face ao Sá de Miranda que editara em 1885¹⁶, Bernardim Ribeiro lhe oferecia menos possibilidades de perceber

¹² Cfr. MARNOTO, Rita - *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, 1997, IV: «Fragmentação e dissídio», p. 509s.

¹³ Cfr. LUCÍA MEGÍAS, José Manuel - *Libros de caballerías impresos, libros de caballerías manuscritos (Observaciones sobre la recepción del género editorial caballeresco)*, «Literatura de caballerías y orígenes de la novela», ed. de Rafael Beltrán, València, 1998, p. 311s.

¹⁴ NEVES, Leonor Urbano Curado - *Transformação e hibridismo genéricos*, cit., p. 43. Aida Santos considera que a continuação da narrativa se deve à intervenção de mais do que um autor anónimo (*Art. cit.*, p. 93).

¹⁵ *Ed. cit.*, I, p. 92.

¹⁶ E ao qual voltará nos *Novos estudos sobre Sá de Miranda* em 1912.

o que ela chamava «a maneira de trabalhar» do autor, pela falta de cópias «com muitas emendas, entrelinhas, e cortes como os manuscritos de Sá de Miranda» (p. 92). Mas Sá de Miranda é, quanto a esse aspecto, um caso excepcional no séc. XVI... Por isso, imaginou que o manuscrito com uma cópia da novela de «caligrafia regular e legível» (ou seja, um «original») podia ter chegado às mãos de Abraão Usque (ou dos Usques, como prefere conjecturar) sob a forma de oferta, «como brinde» (p. 93), ou por compra, em Portugal, antes de 1545; era-lhe cara a ideia de que o impressor saíra de Lisboa com o texto interrompido «na sua bagagem». Mas vislumbrava que uma outra figura enigmática, Alonso Núñez de Reinoso, que frequentara em Ciudad Rodrigo o círculo de Feliciano de Silva, fecundo autor de narrativas de cavalaria bem difundidas em edições à volta de 1530¹⁷, Reinoso esse que também nos surge ligado ao ambiente aristocrático e poético polarizado pela família dos Pereira em terras de Basto, tivesse sido o portador para Itália de pelo menos os textos pastoris que saíram impressos no mesmo volume em Ferrara em 1554¹⁸.

No entanto, Marcel Bataillon fazia pairar, em 1957, sérias dúvidas sobre quem seria este Bernardim Ribeiro (talvez não o do *Cancioneiro Geral* de 1516), recusando-se a aceitar qualquer certeza neste movediço e romanesco terreno das relações em torno de Sá de Miranda¹⁹, ousando mesmo perguntar se «el inacabamiento» de *Menina e Moça* «no sería una originalidad estructural más (que el autor nos hace presentir desde las primeras páginas), una manera elegante de poner deliberadamente fin a un gran esfuerzo literario que apenas podía ya prolongarse sin caer en la vulgaridad novelesca» (p. 79).

Ora a narrativa, na sua forma conhecida, não permite menosprezar em absoluto as dúvidas de Bataillon; se abstermos de considerandos histórico-biográficos muito débeis, é como se disséssemos que, a partir de dado momento, a continuação da narração se tornava muito difícil de garantir num quadro de coerência; basta ver como é gerida a história de Avalor e Arima, sobretudo desde o momento em que a senhora amiga de Avalor lhe diz um segredo ao ouvido que motiva o seu afastamento, nunca se percebendo que destino estava marcado para Arima; talvez o mosteiro, como se alude fugazmente mesmo no final do texto de Évora.

¹⁷ Cfr. CRAVENS, Sydney P. - *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerias*, Chapel Hill, 1976.

¹⁸ Sobre a questão da «Égloga Quinta a qual dizem ser do mesmo Autor» (na ed. de Ferrara fol. cxiiii r^o), vid. SANTOS, Aida - *A Égloga Quinta de (ou sobre?) Bernardim Ribeiro*, «Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literaturas», XIV, Porto, 1997, p. 289s.

¹⁹ BATAILLON, Marcel - *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, 1964, p. 57. Em boa parte, é a edição de 1645 de *Menina e moça* a responsável pela orientação biografista da interpretação da novela.

Para agravar todo este cenário de incertezas, no que respeita ao nosso conhecimento da biografia histórica do autor Bernardim Ribeiro, podemos dizer, como escrevia em 1940 Costa Pimpão, que «o problema regressa à sadia, arejada e científica incerteza em que se encontrava quando Carolina Michaëlis o estudou, em 1885, no seu *Sá de Miranda...*»²⁰.

3. Voltemos, então, ao monólogo preambular da Menina. Deixando de lado algumas divergências textuais, que não alteram o «arcabouço da composição», como escrevia Michaëlis (p. 89), dividamo-lo em duas partes, pressupondo, com isto, que vemos nele uma orgânica retórica implícita: podemos isolar uma primeira fase, claramente confessional²¹, que serve para uma apresentação dessa figura que, como a Dona, não tem nome próprio, e uma segunda zona, que prepara a chegada da Dona e o início do diálogo. Os responsáveis pelo texto nos testemunhos recensados revelam a percepção dessa situação, coincidindo em evidenciar a mudança aí observável²², assinalando dois deles com um novo capítulo o sector do monólogo onde o discurso se torna narrativo, quando a Menina, após esboçar o cenário natural onde se situa²³, vai contar um episódio que se divide em três momentos: a cena da água separada pelo penedo; a cena da morte do rouxinol; a cena da aproximação da Dona. É tal a densidade semântica e o relevo significativo desta sequência, que a Menina procederá, em forma de *recapitulatio*, ao resumo do sucedido logo no começo da sua conversa com a Dona, instaurando, desse modo, uma ligação de importância central para a organização retórico-demonstrativa que Cardoso Bernardes explicitou na novela, a partir de um esclarecimento que é introduzido nesse momento: é que o rouxinol cuja morte é observada e narrada cantava em diálogo com um outro afastado²⁴.

²⁰ PIMPÃO, Costa - *Escritos Diversos*, Coimbra, 1972, p. 141; remete para a edição das *Poesias de Sá de Miranda*, p. 767 e 768.

²¹ Responsável pelas intertextualidades que gerou em outros autores, como Núñez de Reinoso ou Frei Heitor Pinto...

²² O ms. Asensio marca aí o princípio de um «Cap. 2», mas sem epígrafe; Évora anuncia o novo capítulo com a epígrafe «Capítulo ij em que a donzella vai prosseguindo sua história»; cfr. *História de Menina e Moça de Bernardim Ribeiro*, Variantes, introdução, notas e glossário de D. E. Grokenberger, Lisboa, 1947, p. 5; para o texto do ms Asensio, cfr. a edição do texto por Curado Neves, ob. cit., p. 468. Em Ferrara e Madrid, o local vem assinalado pelo sinal designado por «caldeirão».

²³ Trata-se de um cenário que se prestava precisamente ao repouso e meditação, no quadro tradicional de origem clássica; cfr. NASCIMENTO, Aires - *O homem e a natureza no mundo romano*, «Actas» do III Colóquio Clássico, Aveiro, 1999, p. 21s.

²⁴ Cfr. BERNARDES, José Augusto Cardoso - *A estrutura retórica de «Menina e Moça»*, «Biblos», LXVII, Coimbra, 1991, p. 239s.; cfr. também PORTUGAL, Fernando F. - *O episódio do rouxinol na «Menina e moça»: uma interpretação emblemática*, «Revista da Biblioteca Nacional», 2ª Série, 6 (1), Lisboa, 1991, p. 21s.

No entanto, a coerência e a coesão do discurso nesta zona estão inequivocamente instituídas, como demonstrou Aida Santos. Importa sublinhá-lo, porque pode o leitor deixar-se suggestionar por uma diferença de objectivos e intencionalidades que, no fundo, não existe.

Ora a frase que utilizei para título destas linhas situa-se precisamente na sequência imediatamente precedente, ou seja, naquilo que no ms. Asensio e em Évora é o final do cap. I. Tal facto enfatiza a sua importância no modo como se delineia a estratégia apresentada ao leitor, tanto mais que, linhas atrás, a Menina havia discorrido sobre o perfil do leitor ideal para o «livro» que se propunha escrever. Por isso, e até porque condiciona as observações que procurarei explicitar de seguida, importa também olhar para esse parágrafo de *Menina e moça*.

É o passo onde a Menina dá indicações sobre quem deve ou não deve ler o «livro». E procede, muito retoricamente, de forma analítica: a) não deviam lê-lo as «pessoas alegres» porque, no quadro de uma doutrina centrada na noção de melancolia, perderiam a alegria ou seja a ilusão em que viviam e, embora a Menina pressupusesse que tal redundaria num aprofundamento do conhecimento de si mesmas, a verdade é que passariam à categoria de «tristes», ou seja de sofredoras; b) poderiam lê-lo os «tristes», mas o «livro» não lhes poderia oferecer qualquer mais valia, já que, sendo de «tristezas», trataria daquilo que os «tristes» já conheciam por experiência própria.

Deste modo estaríamos perante uma aporia, aliás focada pelo autor mais adiante: «e também por outra parte não me dá nada que não o lea ninguém, que eu não o faço senão para um só, ou para nenhum» (TA, p. 60). Trata-se, porém, de um jogo de ilusionismo, porque, em termos de doutrina literária ou de retórica renascentista – e também medieval – a *escrita* reveste-se de uma finalidade e de uma oportunidade. Isto é, a obra *Menina e moça* foi escrita, foi deixada copiar e foi impressa para atingir algum objectivo. Cardoso Bernardes chamou a atenção para uma concepção demonstrativa da novela. Se me permitem, focarei uma outra dimensão, que julgo fundamentada no teor da frase citada no título desta exposição.

4. Isto é, e para fixar o ponto central destas páginas, temos de identificar dois factores essenciais da situação retórica: o auditório visado; a mensagem fornecida.

O termo «tristes» encobre dois sub-grupos: os verdadeiros tristes e os falsos tristes. Os primeiros são, por experiência directa, as mulheres²⁵; os segundos são os

²⁵ Confirma-o a Dona: «Só as mulheres são tristes, que as tristezas, quando viram que os homens andavam de um cabo para outro, e como as mas das cousas com as contínuas mudanças ora se espalham, ora se perdem... (TA, p. 70-71). Por conseguinte: é a «mudança» no sentido de instabilidade, «desconcerto do mundo» (TA, p. 74) que caracteriza a vida terrena, as coisas passadas no vale (que não era um vale

cavaleiros tal qual se comportam na actualidade. Anotemos que a Menina - e nisto é depois corroborada pela Dona – evoca que «uma só pessoa» poderia ler o livro, ou melhor, um único cavaleiro estaria em condições de o entender: o «amigo verdadeiro», ausente em terra estranha, «onde bem sei eu que, vivo ou morto, o possui a terra sem prazer nenhum» (TA, p. 58). Mas, ainda que tal pudesse acontecer, esse «amigo verdadeiro» é um caso excepcional, como o será, mais adiante, o «filho» evocado pela Dona²⁶, devendo nós atribuir ao termo «amigo» a carga semântica que detinha na linguagem amorosa cortês habitual: o enamorado ou o amante pertencente à nobreza cavaleiresca²⁷.

No entanto, tal «amigo», porque já sabedor do que era a tristeza, não retiraria lição alguma do «livro». Aliás, a Dona não deixará escapar a oportunidade de vir em reforço da mesma ideia, quando disser à Menina que, no conjunto dos cavaleiros de que trata a «história», só em dois se havia encerrado a «fê», ou seja a *fides* como noção fundamental da confiança – constância, fidelidade – necessária ao serviço amoroso.

Ora era aqui que o problema surgia; é que, segundo a mesma Dona, que pela idade e experiência vem dotada de uma *auctoritas* muito grande, «mais maneira têm os cavaleiros para se mostrarem mais tristes do que são» (TA, p. 72), como os livros de evasão cavaleiresca – aqueles com que se entretinham as mulheres recolhidas em casa que a Dona relembra da sua juventude, «nos longos serões das espantosas noites

qualquer...), de certeza metáfora do mundo, como sugere Teresa Amado. Conviria anotar a «errância» como marca distintiva dos «homens» (isto é, dos cavaleiros ou «amigos») no quadro da tradição narrativa anterior; cfr. CHÊNERIE, Maric-Luce - *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XIIIe et XIIIe siècles*, Genebra, 1986; VAN COOLPUT, Colette-Anne - *Aventures querant et le sens du monde. Aspects de la réception productive des premiers romans du Graal cycliques dans le «Tristan en prose»*, Lovaina, 1986; tal marca instaura-se como verdadeira «impositividade» que o autor de *Menina e moça* parece querer questionar, mas anote-se que a figura de Binmarder (também Narbindel na sequência de Évora), apesar de «pastor de vacas», não perde totalmente a capacidade «cavaleiresca» do duelo, pois em três ocasiões utilizará o cajado como espada: contra o touro (TA, p. 126), contra o selvagem (TA, p. 254), contra o marido de Aónia (TA, p. 269).

²⁶ TA, p. 65, p. 74.

²⁷ Há que ter em conta que a Menina diz ter já passado a adolescência - «Fui ãa donzela...» (TA, p. 66) -, quando procede à síntese da sua biografia, nos moldes habituais nas narrativas de cavalaria, quando uma donzela se pede auxílio a um cavaleiro, tal como sucederá com Avalor, na parte do texto que, embora comum a todos os testemunhos, deverá já pertencer a um dos continuadores da obra: «Não deixarei, senhor, de vos contar minhas desaventuras...» (TA, p. 189). Por outro lado, o sintagma «amigo verdadeiro» encobre, de facto, uma condição cavaleiresca; o Conde D. Pedro usa-a no «prólogo» do seu *Livro de Linhagens* e o Infante D. Pedro buscará definir a «amizade» como sistema de solidariedade aristocrática na carta a D. Duarte sobre a tradução do *De Amicitia* (cfr. *Livro dos conselhos de El-Rei D. Duarte (livro da cartuxa)*, ed. de João José Alves Dias, Lisboa, 1982, p. 87s).

do inverno» (TA, p. 71)²⁸ – largamente mostravam, a ponto de o texto, num momento de *illustratio* ou *enargia* enfática, introduzir o detalhe dos cavaleiros que, tendo «agravado» as donzelas, se iam embora o mais depressa que podiam, lembrando-se «ainda de dar d'esporas a seus cavalos, porque não eram tão desamorosos como eles» (TA, p. 73).

O tópico do rebaixamento moral da cavalaria em confronto com os seus valores ideais não é novo²⁹. Mas a insistência com que este tema do mau cavaleiro que não cumpre as promessas de amor³⁰, ou seja a *fides*, vem retomado nesta fase do texto de *Menina e moça* é tão evidente que se torna impossível não lhe atribuir uma intencionalidade³¹. Insistir anafóricamente é uma forma de enfatizar, mormente num quadro narrativo que, por natureza, se propõe discorrer sobre uma matéria, mas, e é importante sublinhá-lo, de modo controlado pelas normas retóricas. De facto, a demonstração ou evidência que a Dona promete desenvolver na conversa com a Menina assenta na *confirmatio* ou *commoratio* decorrente de uma *narratio* que se conforma com os preceitos retóricos relativamente à exposição dos factos, ou narração; as «histórias» não são longas (nada que se pareça com a extensão de um romance de cavalaria), são *verosímeis*³² e a Dona não deixa de investir fortemente

²⁸ É preciso ver que o público feminino apreciava fortemente as narrativas de cavalaria; no passo em questão não se diz que as mulheres liam, mas que ouviam ler...; mas a cavalaria era um mundo masculino, e por isso a Dona, ao relatar o duelo de Lamentor com o Cavaleiro da ponte, dirá: «porque ainda que as molheres folguem muito d'ouvir cavalcrias, não lhes está bem contarcm-nas, nem elas parecem na sua boca como na dos homens que as fazem» (TA, p. 82), frase que não deixa de estar cheia de sentido sobre a valorização que o feito cavaleiresco acarreta para o cavaleiro, a sua fama e prestígio, honra. Meio século depois, Cervantes anotará os matizes da psicologia feminina no interesse pelas narrativas de cavaleiros e donzelas, no cap. 32 da IV Parte do *Quijote* (ed. de Luis Andrés Murillo, Madrid, 1978, I, p. 392s).

²⁹ Jorge Ferreira de Vasconcelos abrirá o *Memorial* com um capítulo sobre as origens e virtudes essenciais da cavalaria. Há que ter presente, no entanto, que desde o séc. XV, no momento em que tanto se valoriza a literatura de ficção aristocrática, a narrativa cavaleiresca havia acentuado a natureza «biográfica» da diegese, sobretudo nos ambientes borgonheses; cfr. GAUCHER, Elisabeth - *La biographie chevaleresque: typologie d'un genre (XIIIe-XVe siècle)*, Paris, 1994, em particular a II parte, p. 207s.

³⁰ No fundo uma faceta da «cavalaria» mais realçada em consequência de um processo de cortesania da figura do cavaleiro, visível na ficção sentimental logo em meados do séc. XV, mas que provinha da evolução marcada pelo *Amadis de Gaula*.

³¹ Outro exemplo: serão também «falsos cavaleiros» imbuídos de «vileza» que irão matar os «dois amigos», não obstante o relato posterior de Évora só em parte e aparentemente corresponder a tal anúncio (TA, p. 73).

³² O termo «verosímil» designa aqui não propriamente uma *imitação* em termos aristotélicos, como, na segunda metade do século, a reflexão accionada pela difusão e pelos comentários à *Poética* irá dinamizar e em que é determinante a relação com uma *verdade* legitimada do ponto de vista cognoscivo, mas, em termos literários, uma referência intratextual marcada por determinantes credíveis, que emanam da profusão dos dísticos demonstrativos, temporais e locativos que envolvem a «historicidade» e o «cenário» das histórias.

na respectiva credibilização, de forma pragmática (a conversa decorre no próprio local onde as coisas se passaram, existindo ainda testemunhos concretos desses tempos recuados³³); além disso, a Dona, não obstante a alusão a alguma variedade que poderia ser evocada («Neste conto não entrarão só os dous amigos de que é a história que eu vos dantes prometi», TA, p. 73), situa-se na obediência ao comedimento que o preceito do *quantum opus est* ou *quantum satis est* aconselhava na utilização da *narratio* como parte de uma demonstração³⁴.

Parece, pois, difícil não levar em consideração um conjunto de pressupostos retóricos evocáveis nesta parte inicial da novela, em articulação com uma intencionalidade que, por sua, vez é elemento conformador de um auditório visado.

Ora essa intencionalidade significativa, reportada a uma lição doutrinária, conduz-nos ao terceiro elemento implícito do entimema que é, no fundo, todo o parágrafo dedicado pela Menina a quem devia ou não ler o seu «livro». A resposta parece clara: os leitores ideais deveriam ser os «falsos cavaleiros». Deste modo, *Menina e moça* adquirirá o carácter de um verdadeiro «diálogo de ensinamento» a partir da intervenção da Dona, como judiciosamente anotou Aida Santos³⁵. E por isso, em vez de centrarmos a abordagem da obra em perspectiva simbólica ou até

³³ Convém anotar a forte presentificação conferida pelos elementos concretos que delinham o cenário da acção interlocutória entre as duas mulheres.

³⁴ No entanto, não será propriamente por causa deste preceito que a Dona se absterá de relatar detalhadamente o duelo de Lamentor com o Cavaleiro da ponte. Tal opção marca de maneira muito forte o desvio que se pretende dar à narrativa, demarcando-a da estética cavaleiresca tradicional, onde a *descriptio*, a *ecphrasis*, o relato minucioso da gestualidade dos cavaleiros nos duelos se impunha como marca genológica; por isso o comentário da Dona merece ser evocado: «Vindo-se direito para a ponte, ali houveram ambos justa, em que meu pai contava muitas cousas de grande esforço e valentia que vos eu não contareí, porque ainda que as mulheres folguem muito d'ouvir cavalerias, não lhes está bem contarem-nas, nem elas parecem na sua boca como na dos homens que as fazem»; e o relato do combate (a Dona, como mulher não se lembra de mais pormenores...) reduz-se a «contava meu pai que romperam três lanças, e à quarta caio o cavaleiro da ponte.» (TA, p. 82). Relembra Teresa Amado que essas «cavalérias» seriam as que, na parte privativa, mas apócrifa, de Évora serão «contadas».

³⁵ SANTOS, Aida - *Das questões enunciativas*, cit., p. 99. Deverá notar-se que a situação interlocutória criada pelo encontro entre as duas mulheres e que vai configurar os moldes da narrativa participa também de uma estratégia do sujeito da narração, neste caso a Dona, que não tem qualquer necessidade de artificiosismo para instaurar uma aproximação forte ao narratário, a Menina que se encontrava junto dela. No entanto, a questão pertencia à tradição da narrativa ficcional, mesmo pseudo-históriográfica, como sucede com a *Crónica do Imperador Clarimundo* de João de Barros, obra onde a ocorrência de formas como «ouvistes» e «ouvireis» é superior ao que se verifica nos outros romances; cfr. ALMEIDA, Isabel Adelaide Penha Dinis de Lima e - *Livros portugueses de cavalaria, do Renascimento ao Maneirismo*, Dissertação de Doutoramento, Lisboa, 1998, p. 679. Cfr. também RIBEIRO, Cristina Almeida - *Diálogo em presença e diálogo em ausência nas novelas de Diego de San Pedro*, «Actas» do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval, II, Lisboa, 1993, p. 301s.

mesmo feminista, apesar do esboço de heroicização das mulheres que a Dona delinea mais adiante³⁶, ao matizar a diferença entre o sentido da morte das «duas donzelas» e a dos «dous amigos», já que estes a haviam suportado não só por «elas», mas também «pela cavalaria» a que estavam «obrigados», enquanto «elas» o tinham feito só por «eles» (TA, p. 74), parece mais conveniente e adequado fazê-lo na linha da variada literatura de natureza tratadística e ficcional. A lição era corrente na época. Jorge Ferreira de Vasconcelos utilizou-a no início do cap. XXVIII do seu *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, reportando-se aos autores que, tratando das «façanhas do Amor», as contavam de forma que «deixaram sempre os homens às mulheres queixosas»; e por isso «mulher que se fie de homem e homens que blasfemem de mulheres sendo a melhor cousa que o mundo tem e que mais abaliza os que sabem tratá-las como se lhes deve» era, evidentemente, comportamento condenável³⁷. O preceito tinha uma longa história, mesmo no género narrativo sentimental³⁸; Diego de San Pedro desenvolvera-o quase um século antes, em forma disputativa, na parte final da *Cárcel de Amor*³⁹, que não terá sido alheia ao mito de Inês de Castro, e provavelmente por sugestão da sua leitura, Castiglione usou-o na defesa das mulheres constante do Livro III, cap. LI de *Il Libro del Cortegiano*⁴⁰.

A ideia de que o comportamento amoroso – em termos cortesês, entendamo-nos – implicava uma dimensão pedagógica não era nova e é nesse contexto que devemos interpretar o destaque dado por Bernardim Ribeiro à figura da mulher sofredora por abandono do seu amante. O esquema tinha claríssimos ingredientes ovidianos, como diversos autores têm sublinhado, mas não chega para neutralizar a

³⁶ E tendo presente que a valorização da mulher é uma marca do «livro sentimental», quando a teoria do «fin'amors» estava em declínio. Mas em meados do século, a questão revestia-se de uma dimensão ideológica e social de que não se pode desenraizar a literatura; cfr. FERNANDES, Maria de Lurdes Correia - *Literatura moral e discursos jurídicos. Em torno dos «privilégios» femininos no século XVI em Portugal*, «Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literaturas», XVII, Porto, 2000, p. 403s.

³⁷ VASCONCELOS, Jorge Ferreira de - *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, ed. de João Palma-Ferreira, Porto, 1998, p. 207.

³⁸ Cfr. CVITANIVIC, Dinko - *La novela sentimental española*, Madrid, 1973, em especial «El problema de la unidad», p. 299s.

³⁹ Ed. de Keith Whinnom, Madrid, 1972, p. 155s.

⁴⁰ «Chi non sa che senza le donne non si po contento o satisfazione alcuna in tutta questa nostra vita...», ed. Quondam, Milão, 1990, p. 327-328; cfr. GIANNINI, A. - *La «Cárcel de Amor» y el «Cortegiano» de B. Castiglione*, «Revue Hispanique», XLVI, 1919, p. 547s. É óbvio que, neste plano, estamos no campo oposto à visão mais ligeira, mas corrente, ligada ao tema de leviandade e da malícia femininas, que a narrativa de ficção cavaleiresca também acolhia, bem sintetizada no comentário de autor no *Palmeirim de Inglaterra* de Francisco de Moraes: «o amor é palreiro e tudo descobre» (Parte I, cap. XIX, Lisboa, 1852, vol. I, p. 113). Aliás a cle se reporta o episódio do desmaio de Avalor, na sala do palácio, quando vê apparec Arima.

ideia de que o destinatário ou leitor ideal a quem se dirigia o discurso de *Menina e moça* fosse o mundo masculino dos cavaleiros. Aliás, numa narrativa sentimental castelhana, bem conhecida dos ambientes cultos e palacianos peninsulares - e de cuja influência a *Menina e moça* não está isenta -, a *Questión de amor*, já na sua primeira edição de 1513 colocava uma das personagens, Flamiano, a declarar em carta a Vasquirán: «digo que semejantes autos [fala das manifestações exteriores do desespero amoroso] á los feminiles coraçones son atribuydos é aun assi lo demasiado parece feo, y en los varones, en especial como tú, son feamente reprouados»⁴¹. Ou seja, a ficção não podia deixar de desempenhar também um papel de orientação comportamental.

Nestas condições, parece mais produtivo ler *Menina e moça* como uma obra ficcional que pretendia ensaiar uma abordagem do modelo comportamental do cavaleiro enamorado distinta da constante nas narrativas inscritas no horizonte de conhecimentos dos leitores ideais; e esses não seriam, de certeza, os judeus de língua portuguesa emigrados em Itália, sob a protecção da célebre D. Beatriz Mendes, ou Garcia Nasci... Para fortalecer tal desiderato, o autor introduz alguns factores de estranhamento, que não propriamente de inovação, como a enunciação delegada em vozes femininas⁴², a situação interlocutória do diálogo que dá forma à exposição, o disfarce dos procedimentos retóricos que em outras novelas eram por demais evidentes⁴³. Mas o realce da lição doutrinária ficava assegurado: as histórias que a Dona conta à Menina provêm, todas, de velhos tempos; se servem para o presente, então é porque a sua validade não se alterara.

No final do capítulo I no ms. Asensio e da impressão de Évora, o autor deixa três marcas importantes sobre o enquadramento retórico do discurso. Primeiro proclama que «escrever algũa cousa pede alto repouso»; de seguida fará a Menina dizer que lhe «é forçado tomar as palavras que me elas [as máguas] dão, porque não são tão constringida servir ao engenho como à minha dor»; depois opinará que sobre «tristezas não se pode contar nada ordenadamente» (TA, p. 59-60). Estamos diante de uma poética disfarçada, mas fundamental.

5. Comecemos pelo requisito de que «escrever algũa cousa pede alto repouso». Embora sem remissão explícita, parece evidente estarmos diante da retoma, ainda

⁴¹ Ed. in *Orígenes de la novela*, p. 61b.

⁴² Para análise desta problemática, cfr. SANTOS, Aida - *Das questões nunciativas*, cit., p. 33s.

⁴³ Basta lembrar o caso de *Naceo e Amperidônia*. Cfr. LAGO, Maria Paula Santos Soares da Silva - *Naceo e Amperidônia: função retórica dos fragmentos proemiais*, «A retórica greco-latina e a sua perenidade», II, Porto, 2000, p. 671s.

que sob a forma de lugar-comum, da defesa da *tranquillitas* da tradição horaciana e senequiana, que permite ao poeta avaliar as suas capacidades criadoras e, então, obter a «confiança» em si que lhe tornará fácil a expressão artística. Horácio assim o diz na *Ars poetica*⁴⁴:

«..... Cui lecta potenter erit res,
nec facundia deseret hunc nec lucidus ordo» (40-41).

A afirmação da Menina vai num sentido que parece querer reaproveitar o preceito dado aos Pisões. Em Horácio, uma vez definida a *res* ou *materia* de acordo com as forças ou capacidades de que o poeta deveria ter consciência, não constituiria dificuldade de maior o aparecimento da *facundia* ou expressão e, sobretudo, da *lucidus ordo*, a clareza da ordenação das coisas. Tal era a importância deste aspecto, que o venusino acrescenta logo:

«Ordinis haec uirtus erit et uenus, aut ego fallor,
ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici,
pleraque differat et praesens in tempus omittat,
hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor» (43-45).

A centralidade da *ordo* geradora da clareza e beleza da composição é indiscutível. No entanto, aplicando ao passo da Menina o sentido das palavras de Horácio, teríamos:

a) a Menina confirma haver hesitado em proceder à exposição em «livro» da experiência dolorosa que era o seu passado; só ultrapassada a *dubitatio* sentiu forças - *potenter* - para se abalançar à tarefa;

b) sendo, porém, dificilmente suportável a sua dor, a expressão literária traduziria, na sua desordem, o enorme peso desse sofrimento e, por conseguinte, impediria, em última análise, o equilíbrio transparente da ordem que Horácio enaltecia.

Se é legítimo colocar assim a questão, concluir-se-ia que as forças da Menina (que não se pinta com a dignidade com que desenha a figura da Dona) ficavam aquém do exigível em termos horacianos, o que nos levaria a acompanhar aqueles que não inutilizam por completo o possível significado da natureza inacabada do

⁴⁴ Cfr. GRIMAL, Pierre - *Essai sur l'«Art poétique» d'Horace*, Paris, 1968, p. 72-74, onde considera que, neste ponto, Horácio se colocava mais na dependência de Demócrito do que de Aristóteles.

texto em três dos testemunhos quinhentistas, o que, por sua vez, acarretaria alguma reconsideração sobre a estratégia usada na parte apócrifa da novela, onde se detecta uma aproximação ao modelo narrativo que Edmond Faral chamou o «roman généalogique».

Permito-me evocar, até pelo contraste que estabelece do ponto de vista genológico, um passo do «Prólogo feito depois desta obra impressa» anteposto por João de Barros em consequência do falecimento de D. Manuel em Dezembro de 1521 à *Crónica do Imperador Clarimundo*, cuja dimensão apologética e ideológica é indissociável: «E por cima das arcas da vossa guarda-roupa, publicamente, como muitos sabem, sem outro repouso, sem mais recolhimento, onde o juízo quieto pudesse escolher as cousas que a fantasia lhe representava» ele, João de Barros, havia escrito a referida obra⁴⁵. Estamos numa perspectiva oposta à bernardiniana. De forma indirecta, mas facilmente descodificável pelo público coevo, o autor estava a posicionar a «crónica» num espaço literário e genérico, ao sublinhar duas coisas: por um lado a natureza aparentemente menos séria da narrativa cavaleiresca, buscando justificar-se tendo em conta a natureza fantasiosa e maravilhosa inerente ao género cavaleiresco; por outro lado a explicitação do local da escrita: «por cima das arcas da vossa guarda-roupa», como se escrever em cima de arcas pudesse ser atitude de autor sério, e, ao mesmo tempo, de forma pública, naquele espaço do palácio que mais directamente dependia do Rei: o seu guarda-roupa. Se adicionarmos a isto a informação, no mesmo prólogo, de que D. João, enquanto príncipe, acompanhara de perto – e por consequência sancionara – a elaboração da obra, teremos os ingredientes necessários para, além do que possa ter sido o envolvimento pessoal da figura régia⁴⁶, definirmos o ambiente ou o círculo mais directamente ligado a esta literatura que se dizia situada no guarda-roupa do Rei, sabida que é a importância que este espaço ocupava no palácio.

Mas temos de observar ainda algo mais. No final da versão manuscrita da *Menina e moça* no ms. Asensio, de que é o texto inicial⁴⁷, logo a seguir à palavra «Fim» da sua cópia o escriba acrescentou: «Acabou-se aqui este livro sem cabo, porque o mais se não acha. Algũs querem dizer que está na guarda-roupa d'el-Rei. Nam sei se é assi nem se se poderá saber»⁴⁸.

⁴⁵ *Crónica do Imperador Clarimundo*, ed. Marques Braga, I, Lisboa, 1953, p. 2.

⁴⁶ Carolina Michaëlis acreditava que participara na escrita do romance.

⁴⁷ Talvez mais «bernardiniana» do que poderá parecer; cfr. NEVES, Maria Leonor Curado - *Transformação e hibridismo genéricos*, cit., p. 23, n. 7.

⁴⁸ Transcrito de NEVES, M. Leonor - *Transformação e hibridismo genéricos*, cit. p. 613.

Importa sublinhar os seguintes pontos: em primeiro lugar o escriba servia-se de um exemplar claramente interrompido, «sem cabo»; em segundo lugar, o mesmo copista faz-se eco de uma informação vaga, segundo a qual «o mais», ou seja a continuação estaria, provavelmente, na «guarda-roupa d'el-Rei». Para Leonor Curado Neves, a «hipótese de papéis de Bernardim se encontrarem no guarda-roupa do Rei testemunha [...] o alto apreço em que o Rei teria a obra»⁴⁹. Não há que discordar desta conclusão, mas há que buscar algumas consequências no plano interpretativo da obra e, sobretudo, falar antes em «apreço institucional», na medida em que aquilo que estava em causa não era certamente a pessoa do monarca, mas o círculo cultural que se podia rever no grupo que se identificava com a «guarda-roupa» do Rei⁵⁰.

6. O segundo ponto, relativo ao constrangimento poderoso que a «dor» exercia sobre a Menina no presente da escrita, articula-se com a referência a um preceito fortemente enraizado na doutrina poético-literária da época, com uma resistência enorme na revitalização da reflexão doutrinária humanista, como foi estudado por Pinto de Castro⁵¹, mesmo depois de a *Poética* aristotélica se começar a difundir já entrado o séc. XVI.

Já a aproximar-se do final da sua *Ars*, Horácio escrevia:

«Scribendi recte sapere est et principium et fons:
rem tibi Socraticae poterunt ostendere chartae,
verbaque provisam rem non invita sequentur» (309-311).

Estes versos, envolvidos de uma dimensão normativa, definem o preceito de que, antes de o poeta encetar a expressão, é imperioso («principium et fons») definir a ideia no quadro do bom senso que domina a doutrina aconselhada aos Pisões: «recte sapere est». Ou, como explicitava um comentarista bastante divulgado no séc. XVI, Jacobus Cruquius, «scire quid scribas contra eos qui dicunt poetam insanire debere»⁵². Ou seja, na exegese habitual do passo, a ponderação da matéria devia preceder a expressão. Isto é, a *inventio* devia ser enquadrada pela noção do comedimento e não depender de um *furor* qualquer.

⁴⁹ *Transformação e hibridismo genéricos*, cit., p. 31.

⁵⁰ É nesse sentido que há que anotar o facto de, na sua guarda-roupa, D. Manuel conservar «um livro de purgaminho de ãa exortação feita aos da Índia per Duarte Galvão» (FREIRE, Anselmo Braamcamp - *Inventário da guarda-roupa de D. Manuel*, «Arquivo Historico Portuguez», II, Lisboa, 1904, p. 381).

⁵¹ CASTRO, Anibal Pinto de - *Retórica e teorização literária em Portugal do Humanismo ao Neoclassicismo*, Coimbra, 1973.

⁵² *Q. Horatius Flaccus ex antiquissimis vndecim lib. m.s. et schedis aliquot emendatus, & plurimis locis cum Commentariis antiquis expurgatus et editus...*, Antuérpia, 1578, p. 633a.

O autor de *Menina e moça* pretenderia mostrar que o *aptum* ou *conveniens* adequado à expressão de uma experiência sentimental situável no campo do sofrimento amoroso não se compadeceria facilmente com o preceituado horaciano, mas não deixa de o ter em conta, até porque, dentro da estratégia da construção da ênfase mediante a repetição, a ele volta mais adiante, quando a Dona comenta e ajuiza sobre a maneira como se comportava o «pastor de vacas» Binmarder, permanecendo à vista de toda a gente, nas imediações do palácio que entretanto Lamentor estava a construir: em modo e linguagem de imitação pastoril expressava «cousas de alto ingenho, ou mais verdadeiramente de alta dor, postas e semeadas tão docemente por outras palavras rústicas» que, «naquela baixeza de estilo», potencializavam a comoção e, conseqüentemente, a «compaixão». Encontramos neste passo a mesma terminologia, reforçada pela metáfora, também da tradição poética, do acto de «semear» (de recorte tão camoniano...) as «palavras pastoris» (TA, p. 115). A deriva para uma «poética pastoril» implícita parece evidente, sujeita à ideia, tão acarinhada em termos literários desde meados do século, de que o pastor e o seu discurso se adequavam à lamentação, à expressão dos *motus animi* ou das *perturbationes animi*, já que as «desvariadas cousas de si, que desvariadamente o atormentavam» não podiam equacionar-se segundo os moldes do bom senso inerente ao pensamento da autoridade latina.

Afigura-se possível, portanto, delinear a seguinte interpretação: o autor de *Menina e moça* terá ensaiado a tentativa de instituição de um discurso em prosa⁵³ que, participando, por vizinhança e osmose, com a expressão lírica cortês típica dos cancioneiros peninsulares de meados do séc. XV em diante⁵⁴, se revelasse capaz de acolher uma análise sentimental de forma persuasiva⁵⁵. Sabemos que não o conseguiu

⁵³ Já Eugenio Asensio, nos seus *Estudios Portugueses*, cit., chamou a atenção para a instituição de uma prosa de palácio, de que *Menina e moça* seria um dos casos, a par, por exemplo, da «Visão» sob a forma de carta de Henrique da Mota a D. João III, sobre a morte de Inês de Castro. Aprofundar este aspecto, de que *Menina e moça* é parte integrante, equivaleria a explorar questões como algumas complicitades entre modalidades da linguagem «poética» cortês e da religiosa (ou clerical), de que o teatro de Gil Vicente fornecerá exemplos, ou da tratadística relacionada com a observação dos comportamentos interiores; sobre a problemática de como a ficção se desenvolve, tornando-se um factor fundamental da «alegria de corte» e da valorização da escrita literária em língua vulgar, cfr. GÓMEZ REDONDO, Fernando - *Historia de la prosa medieval. II - El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid, 1999.

⁵⁴ Cfr. SANTOS, Aida - *Das questões enunciativas*, cit., p. 41-42.

⁵⁵ O «género» «sentimental» castelhano, para que aponta, no fundo, *Menina e moça*, acompanha a poderosa valorização da cortesia (inseparável da «clerisia» acentuada no séc. XIV) que se observa na vida de corte, sobretudo no reinado de Juan II, e não pode ser desanexado de dois factores fundamentais: a reflexão sobre a arte do discurso em verso, por um lado, e, por outro, a defesa crescente das possibilidades

concretizar, já que a exposição da Dona é de base narrativa, com uma coerência estruturadora bastante grande, pelo menos no relativo à primeira história.

Mas nem por isso podia fugir a satisfazer dois requisitos: por um lado definir um público leitor que consubstanciasse um auditório apropriado ao seu discurso; por outro, estabelecer as directrizes de natureza retórica que singularizassem esse seu discurso no terreno do «género», o que acarretava uma reapreciação de preceitos de marca horaciana e ciceroniana. As alusões da parte preambular parecem orientar-se para esta questão, se bem que sob o véu de uma assistemática expositiva. Daí a insistência na ideia de que as «máguas», como «prouisae res», antecediam as «palavras», enquanto o saber correspondia à experiência de um sofrimento inescapável, a «alta dor» do enamorado.

7. Chegamos assim à asserção de que nada se pode contar de forma ordenada sobre tristezas: «Das tristezas não se pode contar nada ordenadamente, porque desordenadamente acontecem elas». Frase tão transparente, que parece arredar qualquer refutação.

Comecemos por lembrar que a proclamação surge no fim da primeira fase do monólogo preambular. Aí a voz feminina havia esboçado um vago projecto expositivo, ao referir ao leitor, numa estratégia de ênfase, a *dubitatio* que a ocupara durante algum tempo, superada enfim pela deliberação de proceder à escrita do «livrinho», «pois não havia de escrever pera ninguém senão pera mim só» (TA, p. 57), o que, à primeira vista, se afiguraria uma aporia sem sentido, já que entraria em conflito com a dimensão ensinadora que a obra adquire depois da intervenção da Dona. Contudo, ao anunciar que decidira «começar de escrever as cousas que vi e ouvi» (TA, p. 57), a Menina parece pretender instaurar uma certa *obscuritas* contrária à *perspicuitas* preceituada para a narração eficaz, na medida em que nada do que é dito nessa fala preambular permite antever um projecto narrativo consistente, sintonizado com o princípio fundador da doutrina da *Ars poetica*. A narração surgirá, com uma função retórica de demonstração evidente, mas só depois da chegada da Dona.

da expressão em língua vulgar que se manifesta tanto na emergência de «artes poéticas» (catalãs e castelhanas...) como no aparecimento de «gramáticas» como a de Nebrija, em 1492. No caso português, se *Menina e moça* deverá ser colocada no início da década de 1530, há que reter os seguintes factos: a anterior organização e edição do *Cancioneiro Geral* de Resende (bem recheado de influências castelhanas...) em 1516, a longa e contínua experiência do teatro vicentino, que manipula e explora as virtualidades do verso cortês até ao início da mesma década, o aparecimento das gramáticas de Fernão de Oliveira e de João de Barros logo a seguir. Cfr., sobre esta problemática, GÓMEZ REDONDO, Fernando - *Artes poéticas medievales*, Madrid, 2000.

Na verdade, ao suscitar a expectativa de que iria escrever sobre o visto e o ouvido, a Menina colocava-se na situação de um enunciador que apareceria como único garante de sucessos passados, cuja veracidade dependeria da autoridade que a sua voz fosse capaz de inculcar no leitor⁵⁶. Isso aconteceria se, prosseguindo no monólogo, tratasse de facto das «coisas que vi e ouvi», embora surgisse a necessidade de se demarcar daquelas áreas literárias que implicavam uma estratégia expositiva com fortes marcas de creditação, como os relatos de viagem ou as narrativas historiográficas onde a *adtestatio* é marca positiva do «género». Aqui, o problema da *ordo* era central e com ela a valorização da trilogia constante dos versos de Horácio, *res - facundia - ordo*, fundamental para a *technologie* imprescindível a uma adequada e eficaz criação artística⁵⁷.

Ora a questão da *ordo* não era de fácil desvalorização num quadro expositivo de tipo narrativo. A *ordo* foi central na retórica medieval, em particular nas *artes poeticae*, que herdavam uma sistematização bastante formalizada, por imposição dos objectivos didácticos a que se destinavam, da problemática literária da retórica antiga. Essa simplificação expressou-se na definição de duas modalidades distintas da maneira como começar um discurso, ou seja, de como instituir a *dispositio* argumental: ou seguindo a ordem natural dos acontecimentos, visão que se viria a tornar central para o discurso historiográfico, sobretudo a partir da cronística alfonsina medieval, como evidenciam as frequentes ocorrências do verbo «ordenar» nos prólogos das crónicas⁵⁸, ou instituindo uma des-ordem artificial. Mais do que isto: a primeira, a *ordo naturalis*, impunha também a observância da distribuição natural das partes do discurso, segundo a designação e ordenação fundadas na oratória clássica⁵⁹; a segunda, a *ordo artificialis*, permitia modificar a sucessão habitual das partes, segundo as circunstâncias. Esta doutrina, que não era propriamente uma teoria, está subjacente à produção literária medieval, não só na poesia⁶⁰, mas também e de forma muito evidente na prosa.

⁵⁶ Mas não só na prosa, mormente na prosa que pretendia fornecer uma imagem credível do passado, o que impunha a concatenação dos eventos narráveis; também na doutrina poética, no referente à arte e perícia necessárias à elaboração do verso, como se patenteia no «Prologus Baenensis» ao *Cancionero* quatrocentista de Juan Alfonso de Baena.

⁵⁷ Cfr. BRINK, C. O. - *Horace on Poetry. Prolegomena to the Literary Epistles*, Cambridge, 1963, p. 245.

⁵⁸ Cfr. GÓMEZ REDONDO, Fernando - *Historia de la prosa medieval castellana. I - La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Madrid, 1998.

⁵⁹ Cfr. FARAL, Edmond - *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, ed. facsimilada, Paris, 1971, p. 54s.

⁶⁰ Cfr. por ex. DRAGONETTI, Roger - *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Paris, 1979.

Todavía, para a exegese do passo bernardiniano em apreço há que evocar o «romance sentimental», que se cultiva e aprecia nos meios da cortesia peninsular ao longo de quase um século, desde o *Siervo libre de amor* do galego Juan Rodríguez del Padrón, de cerca de 1450, até ao *Proceso de cartas de amores que entre dos amantes pasaron*, impresso tardiamente em 1548⁶¹. Os leitores não podiam abstrair das imposições genológicas e das finalidades da narrativa de ficção em prosa corrente no seu tempo e no seu ambiente; bastaria ter em conta as traduções europeias das novelas de Juan de Flores. A inclusão do termo «tratado» nos títulos de algumas destas obras é disso um sintoma⁶².

Trata-se de um espaço literário onde se esboça a preocupação de instituir mecanismos de expressão poético-literária susceptíveis de aprofundarem a observação e análise do mundo interior das personagens, dotadas de um valor significativo pela creditação referencial que alguns autores fazem questão de indicar no início das obras, como o anónimo da *Questión de amor*. A utilidade da obra é explicitada muitas das vezes no próprio título, segundo a tradição da *Elegia di Madonna Fiammetta alle enamate donne mandata*⁶³, acentuando uma missão educadora decorrente da exposição dos factos de natureza amorosa e portanto cortês, num mundo dotado de comportamentos paradigmáticos, como o de Macias⁶⁴. No prólogo ao seu *Bursario*, no fundo uma espécie de *accessus* medieval à tradução prosificada e comentário de *Heroides* ovidianas, Juan Rodríguez del Padrón focava estas *epistulae* femininas na perspectiva deontica do louvor e da repreensão: «La materia d'este tratado es de amor lícito e ilícito, honesto y deshonesto, cuerdo y loco», definindo o livro «más intitulado o apropiado a las dueñas que a los cavalleros [...] por-que en este mundo más aman ellas que no ellos»⁶⁵. A similitude de objectivos com *Menina*

⁶¹ LÓPEZ ESTRADA, Francisco - *Introducción a la literatura medieval española*, 4ª ed., Madrid, 1979, p. 533.

⁶² Cfr. INFANTES, Víctor - *Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (IV)*, «Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas», III, Madrid, 1998, p. 641s. Cfr. também RILEY, E. C. - *Género y contragénero novelescos*, «Literatura en la época del Emperador», Salamanca, 1988, p. 197s.

⁶³ O título usado por Luís Rodrigues para a sua impressão feita em Lisboa em 1541 da versão castelhana mantém explícita a finalidade doutrinária da obra: *Libro llamado Fiameta porque trata delos amores de vna notable duena napolitana llamada Fiameta [...] Da a entender muy particularizadamente los efectos que haze el amor en los animos ocupados de pasiones enamoradas*.

⁶⁴ Uma das «autoridades» convocadas para a revisão da «sentença» dada a favor do «suspirar» na II parte do «Cuidar e Suspirar»; cfr. a edição de Margarida Vieira Mendes, *O Cuidar e Suspirar [1483]*, Lisboa, 1997, p. 145s.

⁶⁵ RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, Juan - *Bursario*, ed. de Pilar Saquero Suárez-Somonte y Tomás González Rolán, Madrid, 1984, p. 66. A problemática revestia-se de actualidade desde o florescimento

e moça parece evidente, se bem que como procurei pôr em destaque mais atrás, a lição comportamental de Bernardim vise preferentemente os cavaleiros, ou seja, os homens de corte⁶⁶.

Por estas razões, ganha relevo o emprego generalizado do termo «tratado» nos títulos, nos prólogos ou nas dedicatórias de «livros sentimentais», como o *Tractado de Arnalte y Lucenda*, de Diego de San Pedro, o *Breve Tractado de Grimalte y Gradissa*, de Juan de Flores; exemplo nítido é o talvez anónimo *Tratado de cómo al hombre es necessario amar*⁶⁷, cujo título vai mais longe, explicitando objectivo da narração.

A familiaridade com que os autores empregam o lexema «tratado» nas partes destinadas à *captatio benevolentiae* do leitor, a par de «processo» e até de «repetição», indicia uma consciência retórica aguda, na medida em que orienta a leitura para o terreno da *disputatio*, tão apreciada nos meios cultos das cortes⁶⁸. Note-se como *Menina e moça* não escapa a uma argumentação apoiada na dicotomia exemplificativa ao longo da intervenção da Dona. Esta conta, fundamentalmente, duas histórias: uma de cariz mais naturalista (nascida de uma história de cavalaria) e outra nitidamente palaciana, cuja heroína ultrapassa em muito o estatuto da Aónia da primeira história⁶⁹. Aliás, a própria *Menina e moça* surgirá designada como «tratado» no manuscrito da Real Academia de la Historia de Madrid, da segunda metade do

da poesia trovadoresca; cfr., por ex., o *Tratado de amor* atribuído a Juan de Mena, poeta bem conhecido e apreciado nos meios cultos de corte entre nós desde meados do séc. XV.

⁶⁶ Veja-se a interpretação do verso «Certus in hospitibus non est amor» (*Epistulae Heroidum*, XVI, 191): «En los viandantes o huéspedes no ay cierto amor», p. 66. O registo cavaleiresco é evidente e a analogia com a opinião sobre os «cavaleiros andantes» expressa em *Menina e moça* também. Por estas razões, ganha relevo particular o emprego do termo «tratado». A palavra era utilizada para designar obras de natureza expositiva, como o *Bursario* citado, que se oferece ao leitor como modelo do modo de alcançar «notícia de la maneras diversas de amar» (p. 66).

⁶⁷ CÁTEDRA, Pedro M. - *Amor y pedagogia en la Edad Media*, Salamanca, 1989, p. 113S.

⁶⁸ «Repetição» designa também um modalidade do discurso praticado na prática escolar universitária, concedendo, como na *Repetición de amores* de Luis de Lucena (1493), uma dimensão «doutoral» ao tratamento da matéria; cfr. LÓPEZ ESTRADA, Francisco - *Ob. cit.*, p. 533.

⁶⁹ Cfr. CÁTEDRA, Pedro - *ob. cit.*, p. 144; vid. p. 146. O caso de Lamentor deve ser analisado de forma distinta. A sua história é tratada em moldes «artificiais», na medida em que a Dona o apresenta no momento em que interrompe a viagem que é «marca» do cavaleiro andante; mas anote-se que o futuro pastor Binmarder compartilha também deste traço. Nada se diz, de concreto, sobre os motivos da chegada de Lamentor ao vale, na companhia de Bileisa já grávida; só o leitor de Évora podia ficar informado do que sucedera antes e do que seria o seu fim. Mas Lamentor suporta uma função ética bem destacada em três momentos: quando, após haver vencido o Cavaleiro da ponte, apela para a moral cavaleiresca como conforto na morte do seu adversário; depois, na partida de Arima para a corte, quando lhe faz um discurso fortemente doutrinário, focando de forma incisiva a questão da honra; e finalmente, já na parte final do texto privativo de 1557, quando morre no exercício da cavalaria, num duelo travado a pedido de Romabisa, amada de Tasbião, seu amigo, não sem antes proferir uma fala também de exemplaridade doutrinária.

séc. XVI. Poderá argumentar-se que a variedade de designações é expressão da ausência de uma sistematização normativa do género; parece evidente, mas o que se deve anotar também é que os termos referidos provêm da área da linguagem disputativa ou judicial. No fundo, estamos diante de «histórias fingidas» concorrentes com as do género cavaleiresco conforme as procurou caracterizar Montalvo no prólogo ao *Amadís de Gaula*⁷⁰.

8. Perguntar-se-á então: quais as consequências destas observações para o comentário à frase que utilizei para título destas páginas? Ou seja: qual o efeito desse preceito na construção da novela bernardiniana?

A primeira coisa a notar é que, no «tratado», a questão da *ordo* - diríamos da *lucidus ordo* - era central. Isto implicava ter em conta a ideia de como proceder, ou seja o *modus agendi*, de acordo com a matéria e as circunstâncias. A utilização do termo orientava o leitor para o significado do *tractatus* latino, ou seja, para uma forma literária que implicava, tendo em vista a eficácia desejável do discurso, uma determinada orgânica interna. O *modus tractandi* como forma do *modus agendi* exigia uma estruturação consistente e coesa, como na tradição oratória, de onde provinha no fim de contas, de tal modo que entre o exórdio, o corpo expositivo ou narrativo da obra e o seu epílogo se instituisse uma coerência forte⁷¹. É iniludível que a aproximação ao *tractatus* significa um esforço muito grande para dar forma a uma consciência literária, consolidada pelas capacidades crescentes de a língua vulgar se tornar meio eficaz de expressão, na forma de prosa escrita.

Por isso, ao postular a inarticulação das tristezas com a ordenação expositiva - um lugar-comum da narrativa sentimental, como no *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda*, de Diego de San Pedro, ao aludir-se à «desordenada orden de amor»⁷² -, o autor inicial de *Menina e moça* estava a colocar uma questão formal e retórica⁷³. E estava a indicar que alguma diferença haveria entre a *sua* narrativa e a tradição do «género». É como se

⁷⁰ BOGNOLO, Anna - *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, 1997. Cfr. BLAY MANZANERA, Vicenta - *La convergencia de lo caballeresco y lo sentimental en los siglos XV y XVI*, «Literatura de caballerías y orígenes de la novela», cit., p. 259s.

⁷¹ Cfr. DURÁN, Armando - *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid, 1973, p. 49.

⁷² Texto editado na «Revue Hispanique», XXV, 1911, p. 260; cfr. LUIS VARELA, José - *Revisión de la novela sentimental*, «Revista de Filología Española», XLVIII, Madrid, 1965, p. 364.

⁷³ A ideia de que os preceitos normativos da retórica e da poética clássicas podiam significar uma «afectação» sugestionadora de inadequação do discurso ao conteúdo fez parte das preocupações de alguns autores cristãos, num processo complexo relativo ao modo como deviam relacionar-se com a arte de expressão pagã; cfr. por exemplo FONTAINE, Jacques - *Aspects et problèmes de la prose d'art latine au IIIe siècle*, Turim, 1968, p. 163.

quisesse evidenciar que o modelo do relato cavaleiresco (típico da voz narradora masculina) não pudesse abarcar a «desigualança» do amor (TA, p. 178).

Uma solução consistiu em adotar a forma de um diálogo de sugestão intimista, fugindo da exposição dependente de uma só voz. Daí, em boa medida, a ambiguidade instituída na parte de abertura: a Menina não anuncia propriamente que vai expor em *modus narrandi* o seu sofrimento, embora evoque a existência de um vago destinatário, o «verdadeiro amigo»⁷⁴; e, como se viu, o seu papel de narradora é limitado: só tem lugar na zona imediatamente precedente à chegada da Dona, estabelecendo uma ponte para o que esta vai trazer, agora de assumidamente de tipo narrativo. Atribuindo-lhe o encargo de expor, nos moldes da sequencialidade narrativa mais conhecida, a cavaleiresca, paradigmas comportamentais, o autor de *Menina e moça* buscava demarcar-se da concepção demasiado formal da disputa em moldes judiciais, sem, no entanto, neutralizar totalmente as ligações a uma estética da controvérsia tão utilizada nas compilações cancioneris da época⁷⁵.

Diria, por conseguinte, que, sugerindo, na parte inicial da obra, a *obscuritas* que as autoridades retóricas penalizavam na *narratio*, cuja virtude essencial devia residir na *perspicuitas*, Bernardim Ribeiro insinuava, numa atitude de analogia alusiva, uma modalidade da narrativa ficcional em prosa, onde o hibridismo é o fundamento da transformação, para glosar o título da dissertação de Curado Neves. Mas tudo isto se situa na zona de intervenção da Menina, porque, uma vez instituído o diálogo após o aparecimento da Dona, a narrativa organiza-se de forma rigorosa e coerente, pelo menos até à suspensão do caso de Binmarder e Aónia⁷⁶.

Implícito estava um pensamento crítico, muito alimentado de Ovídio, como puseram em destaque autores como Teixeira Rego⁷⁷, Eugenio Asensio⁷⁸, Aida Santos⁷⁹, Curado Neves⁸⁰; mas implícita estava também a ideia de que o modelo comportamental

⁷⁴ Por exemplo no «prólogo» do Conde D. Pedro ao *Livro de Linhagens*.

⁷⁵ LE GENTIL, Pierre - *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, reedição de Genebra-Paris, 1981.

⁷⁶ SANTOS, Aida - *Das questões enunciativas*, cit., p. 62-63.

⁷⁷ *Estudos e controvérsias*, ed. de Pinharanda Gomes, Lisboa, 1990, «Bernardim Ribeiro», p. 165.

⁷⁸ *Estudios Portugueses*, cit., p. 220-221; Asensio aponta como fonte da frase de *Menina e moça* «que sua dor traz cada ãa» (TA, p. 117) o passo virgiliano «trahit sua quemque voluptas» (*Buc.*, II, 65) (e não «Égloga I» como indica). Ora a interpretação de *voluptas* como *dor* por Bernardim Ribeiro evidencia a orientação da novela. No entanto, anote-se que a lição «cada ãa» pertence a Ferrara e ao ms. Asensio (cfr. Grokenberger, p. 61; Curado Neves, p. 527), enquanto Évora e Madrid trazem «cada um», mais próximo do texto latino.

⁷⁹ Em trabalhos infelizmente ainda não publicitados.

⁸⁰ CÁTEDRA, Pedro - *Ob. cit.* cap. VI. Cfr. NEVES, Leonor Curado - *Bernardim Ribeiro, leitor de Ovídio*, «Euphrosync», Nova Série, XXVI, Lisboa, 1998, p. 269s., e também *A função do feminino*

centralizado no cavaleiro andante, que fizera o prestígio do género arturiano, pertencia ao passado⁸¹; o verdadeiro amador era o cortesão. Assim o entendia em 1528 Baldassar Castiglione. E com este vinha todo o lastro da psicologia neoplatónica, da sua idealização, da focagem afectiva não de todo isenta de sensorialismo com que Marsilio Ficino envolvia a noção de «amor» no seu *Commentarium in Convivium Platonis* ou *De Amore*⁸².

Por outro lado, Bernardim pretendia demarcar-se das soluções retóricas adoptadas em várias narrativas sentimentais, nomeadamente aquelas que se organizavam em forma de «cartas» ou as que apelavam à referência classicizante. Abstendo-se de optar por uma exposição de matriz erudita, evitando citações, não convocando autoridades, acentuando a sugestão de naturalidade do discurso, enfatizava o «intimismo» que Rita Marnoto analisou e que facilitou o apreço e a imitação que desencadeou em outros autores quinhentistas. Além do recurso às figuras narradoras femininas⁸³, a novela não tem prólogo independente nem dedicatória (poderá argumentar-se com o facto de o autor não a haver terminado, tanto quanto sabemos...), nem se reveste de uma linguagem tecnicamente elaborada como algumas das suas congéneres castelhanas anteriores⁸⁴. Não será de excluir que, pelo menos em parte, isto tenha dependido das articulações genológicas com a bem enraizada tradição do «livro de cavalaria» em prosa, visíveis na história de Lamentor e na utilização de fórmulas de suspensão da narrativa⁸⁵.

no universo onírico da «Menina e Moça» de Bernardim Ribeiro, in «Medioevo y Literatura», Actas del V Congreso de la AHLM, III, Granada, 1995, p. 463, acerca do sonho de Avalor (TA, p. 162).

⁸¹ Cfr. CUESTA TORRE, María Luzdivina - *Adaptación, refundición e imitación: de la materia artúrica a los libros de caballerías*, «Revista de Poética Medieval», I, Alcalá de Henares, 1997, p. 35s.

⁸² Sobre a influência do neoplatonismo na concepção de uma prosa susceptível de reforçar o pathos afectivo, cfr. LECOINTE, J. - *Naissance d'une prose inspirée: «prose poétique» et néo-platonisme au XVIIe siècle en France*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LI, Genebra, 1989, p. 13s.

⁸³ Cfr. DEYERMOND, Alan - *The Female Narrator in Sentimental Fiction: «Menina e Moça» and «Clareo y Florisea»*, «Portuguese Studies», I, Londres, 1985, p. 47.

⁸⁴ Seguindo uma tendência manifestada na *Historia de Grisél y Mirabella* de Juan de Flores; cfr. CVITANOVIC, Dinko - *Ob. cit.*, p. 179s.

⁸⁵ Anote-se que a maior percentagem de ocorrências dessas fórmulas de suspensão narrativa se verifica precisamente na zona do texto até à interrupção da história de Binmarder. Ora, como ressalta das conclusões do estudo de Aida Santos já citado, é nesta história que maior coesão se pode encontrar; poder-se-ia perguntar se tal não decorreria do facto de, nessa zona do texto, ser mais sensível a matriz enunciativa de tipo «cavaleiresco» (expor os factos na sua aparência histórica). Talvez porque a Dona, na sua função narradora, retome o papel de esclarecer (que na terminologia francesa medieval era o «deviser», que a *Demanda* portuguesa traduz directamente por «devisar») por fidelidade a uma autoridade de tempos recuados e de língua estranha, a *Menina e moça* fique longe da problemática poética do humanismo que, se Bernardim Ribeiro é figura que se relacione de algum modo com a cultura italiana, como diversos autores sublinharam, valorizava as questões da imitação no quadro da reavaliação da teoria poética clássica; cfr. por exemplo SÉRIS, Émile - *Galatée chez Politien: une image de mémoire de la poésie antique*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LXII, Genebra, 2000, p. 591s.

9. Deste modo, a afirmação de que «Das tristezas não se pode contar nada ordenadamente, porque desordenadamente acontecem elas» deixa de ser uma frase de aparente inocência e revela-se a exteriorização de um ponto de vista literário direccionado para um público refinado como eram os meios palacianos.

Tudo, porém, não passaria de um ensaio e de uma ilusão. Na verdade, e como já foi observado, o desempenho narrativo da Dona obedece a um «critério cronológico», já que, na primeira história, «todos os factos são narrados numa ordem rigorosa»⁸⁶. Ou seja, a proclamação da Menina não tem consequências no plano da organização do discurso; disponibilizando-se para ouvir a outra mulher, mais velha, abdicou de impor à narração o preceito que enunciara. Ora as «histórias» que a Dona utiliza não são tomadas *ab initio*, mas no preciso momento em que, de facto, se revestem de significado ensinador: quando se processa a mudança do modo de amar «por força» para o modo de amar «por vontade». É algo bem diferente daquilo que vagamente anunciara a Menina ao leitor.

Neste quadro, poderá dizer-se que, dentro de um ilusionismo estilístico em que o autor envolve o leitor, incluindo o leitor de hoje, vemos na zona preambular da obra a definição de parâmetros e preceitos retóricos apresentados mais de forma alusiva do que explicitados de modo doutrinário.

Nestas condições, não é fácil imaginar *Menina e moça* como novela lida fora dos círculos cultos identificados com os modelos de comportamento cortesão e palaciano. Mas Bernardim e as suas obras são um mistério⁸⁷, que tem tão de poético como os «labirintos e fascínios» de Camões⁸⁸. Por isso, e em conclusão, podemos subscrever a ironia de um comentário de Carolina Michaëlis, a propósito da questão sobre a autoria da *Crisfal*: «O vulgo ignaro a interessar-se por Bernardim Ribeiro e Cristovam Falcão! e por anagramas!»⁸⁹ O «vulgo inculto»: D. Carolina tinha bem presente a ironia de Horácio na abertura do Livro III das *Odes*⁹⁰! E talvez a sua admiração por Sá de Miranda fosse consequência de uma boa dose de horacianismo...

Jorge A. Osório*
(Universidade do Porto)

⁸⁶ *Das questões enunciativas*, cit., p. 63, n. 218.

⁸⁷ Cfr. SANTOS, Aida - *A Égloga Quinta*, cit.,: «Amar Bernardim é, antes de mais, compreender o seu mundo, distinguindo-o como único...», p. 315.

⁸⁸ Cfr. SILVA, Vítor Aguiar e - *Camões: Labirintos e fascínios*, Lisboa, 1994.

⁸⁹ *Ed. cit.*, p. 267, n. 1.

⁹⁰ Uma ironia que percorre a *Ars Poetica*; cfr. FRISCHER, Bernard - *Shifting Paradigms. New Approaches do Horade's «Ars Poetica»*, Atlanta, 1991.

* Faculdade de Letras da Universidade do Porto; Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.