

Da voz à perspectiva feminina na ficção sentimental em Português (séc. XVI)

Aida Santos
Universidade do Porto

Advertência

Talvez convenha, antes de mais, entendermo-nos quanto ao âmbito do que aqui nos ocupará. Começo pelo título, esperando não frustrar expectativas que ele tenha porventura gerado no que respeita ao tratamento da questão.

«Ficção sentimental em português»...? Narrativa em prosa literária, aparentada com essa espécie peninsular que foi a «novela sentimental»? Em língua portuguesa escrita, no século XVI, só se conhecia, até há pouco, a *Menina e Moça*. O pó do tempo trouxe-nos *Naceo e Amperidônia*, uma obrzinha anónima, incluída naquele afortunado achado que foi o códice de que E. Asensio nos deu conta¹ e entretanto publicada, já em duas edições². Da minha vontade me veio, em microfilme, a *História dos trabalhos da semventura Isea*, exemplar único (até agora esquecido na biblioteca de Harvard) de uma tradução portuguesa anónima de *Historia de los Amores de Clareo y Florisea y de los Trabajos de Isea*, de Alonso Núñez de Reinoso, autor também de textos em verso, com versos³ incluídos nessa interessante colectânea que é o mesmo manuscrito. Como se vê, tudo devidamente cruzado.

1. Desde 1983 na Biblioteca Nacional de Lisboa (COD 11353). Eugénio ASENSIO, «Bernardim Ribeiro a la luz de un manuscrito nuevo», *Estudios Portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian–Centro Cultural Português, 1974. Conhecido por incluir a mais antiga versão conhecida de *Menina e Moça* (*M. M.*), nesse códice há também outros textos de Ribeiro. Aspecto nunca apontado, e muito significativo, é o facto de já aí aparecer a palavra «saudades» como uma espécie de senha para a obra do autor, por encabeçar também, noutros lugares do códice, versos seus. O que corrige, precisando-as, considerações do Prof. Pina MARTINS, «Estudo Introdutório» a *História de Menina e Moça*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, 155) quanto ao título de *M. M.*. Indo ao encontro do que a partir da ed. de Évora se terá difundido, a verdade é que esta curiosa notação, se confirma a designação que também Camões utilizaria, sublinha o facto de ela já correr, a propósito de Ribeiro, nos anos 40 – logo, antes da edição de Ferrara, em 1554.

2. A história, sem título, passou a ser referida pelo que lhe deu David Hook, que primeiro a editou: «*Naceo e Amperidônia*: a Sixteenth-Century Portuguese Sentimental Romance», *Portuguese Studies*, 1 (1985), 11-46. Cf. também Luiz Fagundes DUARTE, *Naceo e Amperidônia (Novela sentimental do século XVI)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

3. Cf. Eugénio ASENSIO, «Alonso Núñez de Reinoso, *gitano peregrino* y su Egloga *Baltea*», in *Estudios Portugueses*, 123-144.

Acresce, por outro lado, que Reinoso publicou a sua obra, em prosa e verso, em Veneza, 1552. O seu percurso biográfico, as ligações, em Itália, aos poderosíssimos Mendes/Nasci, cristãos-novos portugueses, as relações literárias que manteve (por exemplo com Sá de Miranda – que diz admirar e imita – e Bernardim Ribeiro – que imita mas nunca refere) interessaram Carolina Michaëlis⁴, Eugenio Asensio⁵ e Marcel Bataillon⁶. O que aqui nos interessa agora, deste enigmático Reinoso, é ter sido a sua novela bizantino-sentimental⁷ traduzida para português (já em si caso raro) e dessa versão nos restar um exemplar, já referido por Carolina Michaëlis (que fez votos por que não se perdesse, por que a nossa tradicional incúria não impedisse, neste caso, a sua divulgação) e alvo da atenção curiosa de M. Bataillon, que não chegou a lê-lo. Sobre ele trabalhei (tenciono publicá-lo) e o que aqui dele citarei ou direi é fruto da minha leitura.

Disponos, por conseguinte, de três narrativas⁸ em torno de casos sentimentais ficcionados em prosa literária, no português do século XVI. Não obstante as suas particularidades – diferentes enquadramentos ou suportes narrativos, diferentes representações da exemplaridade amorosa, diferentes estilos –, reflectem todas pertença a um mesmo universo, a uma mesma esfera de exercício literário.

Para o necessário confronto, quis desviar-me um tanto de *M. M.*, por ser de todos conhecida (embora aqui não me ficasse mal dizer, como diria Ribeiro e diz Amperidónia, que «há-de ser o que há-de ser»). Optei, para chamar a atenção para a diferença, por ler um ou outro aspecto da abordagem da questão nas outras duas.

Ora, essa pequenina questão que aqui vou levantar é a da não necessária coincidência, ou até distância, entre a voz e a perspectiva (no e do feminino). A voz que enuncia pode aparecer formalmente, gramaticalmente, com marcas do género feminino, e o mundo representado, a visão, as referências, serem estranhas a essa declarada pertença. Ou a perspectiva pretender ser ou mostrar o lado feminino e a expressão iludir ou contrariar essa óptica⁹.

Mesmo pequenina, como lhe chamei (à questão), aviso que de modo nenhum a pretendo esgotar – só levantar um ou outro ponto, de modo indicativo mas, tanto quanto pude concebê-lo, abreviado.

«O tema da mulher» – apontava Jorge Osório há uns anos¹⁰ – «nas diversas formas do discurso literário dos períodos medieval e renascentista tem originado um crescente interesse».

4. Bernardim RIBEIRO e Cristóvão FALCÃO, *Obras* (ed. de Carolina Michaëlis), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1923, vol. I.

5. Eugénio ASENSIO, «Bernardim Ribeiro a la luz de un manuscrito nuevo», *Estudios Portugueses*, cit.

6. Marcel BATAILLON, «Alonso Núñez de Reinoso et les marranes portugais en Italie», *Varia sección de Clásicos Españoles*, Madrid, Gredos, 1964.

7. Embora não se trate de uma novela «sentimental», no sentido canónico, a sua filiação bizantina não impede o carácter misto das aventuras, em que se sucedem ou cruzam traços de espécies narrativas diferentes, do bucólico pastoril ao sentimental, das aventuras cavaleirescas aos episódios mitológicos, num aproveitamento que se estende muito para além da obra-fonte, para poder ostentar outras referências, outros registos discursivos – nomeadamente o que aqui nos importa, a vertente de cunho sentimental.

8. Para abreviar, referir-me-ei a elas por *M. M.* (*Menina e Moça*), *Naceo* (*Naceo e Amperidónia*) e *Isea* (versão portuguesa da novela de Reinoso). Para facilitar a consulta, citarei pela edição de Teresa Amado, (*Menina e Moça*, Lisboa, Comunicação, 1984) e de Luís Fagundes DUARTE (cit). Quanto à novela de Reinoso, uso a da *Biblioteca de Autores Españoles, Novelistas, III*, 431-468; foi recentemente editada por Miguel Angel TEIJEIRO FUENTES, *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea*, Universidade da Extremadura, 1991.

9. Por vir envolta numa, ou passar «por uma visão masculina (...) mais convencional» (nas palavras de Teresa AMADO, *M. M.*, 105, nota 225), às vezes por «transferências de sujeito no discurso» (*ibidem*, 173, nota 574).

10. Jorge Alves OSÓRIO, «Algumas reflexões sobre o “Preâmbulo” de *Menina e Moça*», *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, XIII (1996); agora também em *Da Cítola ao Prelo. Estudos sobre Literatura: Séculos XII-XVI*, Porto, Granito Editores e Livradores, 1998, 103-120 (esp. 105, nota 5).

Tal interesse, pelo que me toca, não assenta em meras curiosidades em torno dos reflexos literários do estatuto feminino; radica, antes, na apreciação da qualidade dos textos, da sua consistência e eficácia a essa luz, em função dos significados e da intencionalidade discursiva das suas formas literárias. Para não haver equívocos: não há aqui quaisquer propósitos feministas – como nem na *M. M.*, no rumo discursivo que lá se toma, os haverá que não sejam literários.

Ao pretendo feminismo de *M. M.* há até quem contraponha uma exaltação que aí se faria do «paterfamilias»: «A *História de Menina e Moça* tem sido apresentada como uma novela feminista (...) Não se tem, porém, até hoje sublinhado que (...) pelas palavras das mesmas personagens (...) se exaltam também os homens de comportamento exemplar¹¹ (...) Numa novela considerada feminista, respeita-se a autoridade do homem na sua posição de *paterfamilias*»¹².

A ilustrar esta sua leitura, cita Pina Martins, por exemplo, o caso da donzela do cavaleiro da ponte¹³, de que retira que mesmo sem amar aquele que a amava, não hesitava correr o risco de vir a entregar-se-lhe sem amor, pelo amor, pelo respeito e pelo sentimento de culto filial que consagrava, pois, a seu próprio pai. Em última análise, o pai surge como a personalidade por excelência titular da mais alta dignidade da família ou da estirpe»¹⁴.

Ora a questão não é essa. Se fôssemos por aí, que dizer do amor – aí já não «culto filial», ainda que necessário «respeito» – que leva Aónia a aceitar o casamento de que Lamentor a informa de véspera? A narradora releva-o: «... o que foi asinha acabado pola igualeza d'ambos naquilo em que a quizeram aqueles em que estava o prasma do casamento»¹⁵ – e não era na donzela, por muito ou pouco que amasse quem por ela o concertava.

E «passo por aqui, que não quis dizer isto pera mais»¹⁶.

*...em todolas cousas se deve haver respeito ao como
e ao quando ou para que se fazem...
[Menina e Moça]*

1. Na narrativa de feição sentimental, a reflexão sobre as personagens (suas motivações, reacções, discursos) veicula o modo como o amor é concebido, incluindo tópicos acerca dos seus sintomas e efeitos, comportamentos que se lhe adequam, o que aos homens e mulheres compete (o que na esfera amorosa, ou da expressão amorosa lhes cabe). Compõem-se, assim, perfis de amadores – do lado masculino e, em correspondência, do feminino

O lugar da expressão «feminina» ou acerca do feminino, que implica dar voz e espaço na narrativa a figuras que são mulheres e a enunciados sobre as mulheres, tanto resulta de a narração se

11. Tem sido suficientemente sublinhado. Nem poderia deixar de o ser. Pois se é deles que trata a história (dos «dous amigos»)... A questão é outra: é porque eles são apresentados precisamente como excepção ao comportamento do mundo masculino (distintos por não serem como os outros homens).

12. José Vitorino de Pina MARTINS, «Estudo introdutório» a *História de Menina e Moça*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, 228.

13. Que só lhe concede o prazo – de três anos! – a instâncias do pai e só às portas da morte deste. Tal facto é realçado pelo escudeiro e pela irmã do dito cavaleiro como crueza e comentado, no mesmo sentido, por Lamentor (p. 85 e 87). Não tem muito relevo o pormenor. Contudo, tal atitude é de mera cedência, a longo prazo («Que largo prazo é este pera quem o recebe, que quem o põe parece que o não põe para all» – p. 87) – e precisamente depois de longa resistência à vontade paterna.

14. *Ibidem*, 230.

15. *M. M.*, 146.

16. *M. M.*, 176.

deter significativamente na análise de casos passionais¹⁷ como de daí decorrer que a detenção nos efeitos do enamoramento e atitudes que se lhe seguem nunca poderia prescindir, mesmo quando a perspectiva é a masculina, dessa espécie de contraponto que é a «resposta» feminina.

Nesse sentido, não só a presença do lado feminino se torna imprescindível como se torna factor de desdobramento (e até de *varietas*) narrativo. Procedimentos diversos o podem assegurar: sequências de cartas (ora dele, ora dela); alternância de foco narrativo, numa espécie de vaivém que se exerce de diferentes modos, de que dependem significados convocados, vozes e espaços privilegiados; inclusão de *cenar* relativas a encontros, onde é possível alternar as *vozes*, em diálogos de maior ou menor extensão.

Mais longe se vai quando a própria narração passa a ser atribuída a um sujeito feminino, responsável pela transmissão, na primeira pessoa, do(s) caso(s) que viveu ou testemunhou e decide contar-nos, escrevendo-os.

«Menina e moça me levaram...» – com este segmento inicial, que toda a gente que na escola andou sabe de cor, B. Ribeiro rompia, como aponta A. Deyermond¹⁸, com uma tradição de século e meio. Na verdade, no contexto da narrativa sentimental peninsular, a *M. M.* afasta-se de todas as congéneres, começando (*at the very beginning*) com um modo de contar, e depois de fazer contar, que não tinha precedentes. Aliada ao sabor familiar desse começo, que tantos ecos desperta em nós (como já tão bem nos lembrou Jorge Osório)¹⁹, tal ruptura, muito mais melodiosa do que ruidosa, parece coisa natural. E assim se passa, sem se dar por isso, como se não fosse nada, para um outro mundo, um outro modo de narrar, seja pela capacidade evocativa da novidade depurada do estilo, seja pela verosimilhança e eficácia alcançada ao nível do discurso (parte pelo total desvio em relação aos padrões inflados do tempo, parte pela sugestividade psicológica), seja ainda pelo envolvimento de tudo isto num desdobramento enunciativo que lhe vai dando voz e o vai ates-tando, projectando-o de modo harmonioso.

Ora um dos factores dessa harmonia, essencial, é precisamente a consistência entre o enunciado no feminino (a Menina, a Dona) e a representação que aí se faz do feminino – e até do masculino, visto em função dele.

Do feminino, até em pequenas notas: «à maneira de medo de molher» (p. 64), «como é costume das molheres» (p. 127). De um modo global, das mulheres são as tristezas sem remédio, a piedade, o fardo de se ser mulher (os males que, por «desarrazoados e graves», se não fizeram para elas, «aos homens se haviam de fazer» (p. 71), a mágoa de «manter verdadeira desconhecida», os medos, os esmorecimentos e prantos («Leixai as lágrimas, que não é agora tempo, senhor, pera vós não parecerdes cavaleiro, nem vós, senhora, pera parecerdes tanto molher» – p. 99-100); e a elas cabe o conhecimento das coisas, de si e dos homens, a prevenção dos males, o acautelar-se de «presunções e suspeitas» (sobre o ser, exige-se-lhes ainda o parecer), uma forma de solidão (a de em nada se deverem fiar: «Em todalas cousas não vos fieis de vós, nem dos homens, nem doutrem»; e ainda melhor me parece aqui a variante das outras versões: «e nas dos homens, nem doutrem» – p. 156) e a defesa da «boa fama». Este é o resumo que faço do «feminismo» de *M. M.*

17. Num acentuado desvio dos padrões narrativos cavaleirescos; cf. Jorge OSÓRIO, *Da Cítola ao Prelo*, 123-124, 127 e, sobretudo, 136, onde a questão é relevada com inteira pertinência.

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

19. Jorge OSÓRIO, *Da Cítola ao Prelo*, 110.

E do masculino, dizia, na medida em que os heróis que aqui o são, o são «porque não eram como outros homens»²⁰; daí a aproximação, a visão do masculino em função do feminino: «que logo a creio porque era mulher» (p. 142); «ainda que já antre os homens todos os caminhos vão ter a contos de molheres» (p. 116); «Era esta senhora mais fermosa pera antre homens que pera antre molheres» (p. 160); «Os homens cuidam outra cousa (mas o que das molheres não cuidam eles)...» (p. 71); «porque dos homens foram todolos pensamentos descubertos só às molheres por segredo especial» (p. 177); «e, mal pecado, já então seria descoberto aos homens o que as molheres lá entre si faziam» (p. 170); «e pola ventura viria espreitar por aquele lugar o que elas de noite faziam, que bem sabia ela que os homens tudo ousavam fazer de noite» (p. 141); «porque ainda que as molheres folguem muito d'ouvir cavalarias, não lhes está bem contarem-nas, nem elas parecem na sua boca como na dos homens que as fazem»²¹ (p. 82).

Assim se percebe como não é nada inconsequente, sob o ponto de vista discursivo, que a história de *M. M.* apareça contada no feminino. Essa opção literária nem é indiferente nem inconsciente. De entre outros factores de singularidade, já se tem chamado a atenção para essa óptica, a cujo respeito se tem evocado ora a tradição das cantigas de amigo, ou até a recepção de Ovídio, ora o caso de *Fiammetta*. Factor de fascínio, quanto a mim, e verdadeiro mistério, não é o facto de quem narra o fazer no feminino, mas antes o modo como a visão do mundo feminino aparece projectada no próprio enunciar da realidade, reflectindo esse universo referencial de que a narrativa se faz constelação. É que a consistência, nesse âmbito, da óptica adoptada é admirável.

Ora este é um plano pouco conseguido (por aparente incapacidade de «transporte», por desatenção – leve ou grosseira – ou por uma espécie de obnubilação mental) em textos inicialmente concebidos segundo ou para uma ficção do feminino mas em que o gato escondido da autoria vai deixando, aqui ou ali, rabos de fora. Que isso possa ter incidências, e até sérias, ao nível da verosimilhança, na percepção que o leitor tem do grau de coerência interna e externa do texto, nem é preciso dizer.

Só o esforço de descentração e a capacidade de deslocamento e desdobramento que um projecto narrativo complexo implica, nomeadamente quando estão em causa coordenadas de mais difícil gestão, ou mais alheias, previne o risco de sobreposição de estatutos ou papéis, de que decorrem efeitos de contaminação (e não só ideológica) sempre que uma instância se introjecta no que a outra cabe – isto é, quando dela desliza um dado que no discurso emerge e que, mais ou menos impertinente, não corresponde ao perfil arquitectado.

Boa parte do que de mais chocante há na extensão de *Menina e Moça* relativa à edição de Évora diz respeito a essa incapacidade de ter em conta linhas de enquadramento anterior, a vários níveis, de manter rumos que haviam sido, desde o início, opções discursivas.

A visão do e no feminino são aí abertamente descuradas e até contraditas. Um exemplo, um só juízo do narrador (já não seguramente a voz da Dona no relato escrito que do que lhe escutou faz a sua interlocutora) bastará:

...detreminou [Avalor] logo buscar maneira por onde lhe pudesse desviar aquele ódio que tão certo é nas molheres, porque por mui pequenas ofensas querem tomar grandes vinganças, e segundo são

20. O que remete para a falta de fé, o desamor dos «cavaleiros que se iam e que se lembravam ainda de dar d'esporas a seus cavalos, porque não eram tão desamorosos como eles» (*M.M.*, 73).

21. Note-se a importância desta alegação, quanto à opção enunciativa no feminino, de acordo com a matéria e os propósitos da obra; as cavalarias são também vistas como coisas do passado, que já não lembram «inteiramente» e por isso apenas se resumem – o mundo dessas aventuras situa-se no «tempo passado», «naquele tempo», há gerações atrás...

amigas de novidades, assaz força se lhes faz, quando as mudais de suas vontades, porque nenhũa outra sentem mais nem antr'elas se tem por maior (p. 207).

2. Em *Naceo e Amperidônia*, aparecem estas linhas: «e respondeo [ele, Naceo] a sua carta [dela, Amperidônia], com que lhe mandou este vilancete antigo porque fazia a seu prepósito, a que fez duas trovas» (45-46).

Mal se imagina tal mote – «Que me perco, madre, / com saudade» – referido a um *ele* em tais condições (homem bastante feito para viver por sua conta e risco, em situação em que não se vê como possa caber tal lamento, à mãe dirigido). Não se aplicando a um mote assim enunciado, o pretexto («por que fazia a seu prepósito») cobrirá apenas a referência a «saudade», tema a propósito do qual têm aqui cabimento aqueles versos. De facto, é pela situação de afastamento em que se encontra Naceo que ganha aqui oportunidade narrativa a expressão da saudade. Ainda assim, escusava a glosa de se fazer acompanhar do pretexto – é que esse modo, «antigo», o típico dos desabaços dos cantares de amigo, encena, na medida em que supõe um sujeito feminino, outra condição enunciativa. Ora essa feição, ou ficção, poética aparece aqui desmontada. Não fosse aquele reparo deslocado, pelo que deixa de implícito, do narrador – e a questão da estranheza nem se poria. Até porque – importa sublinhá-lo – o que se releva, do mesmo passo, é a perviência dos moldes poéticos ditos «antigos», através de uma prática que os acolhe, num exercício em que modos e tópicos vão, de alguma forma, sendo e deixando eco²².

O disfarce ou ficção que, numa cantiga de amigo, era a voz feminina, sendo um procedimento comum (não importa agora a génese e tradição) que distinguia esse de outros cantares, era uma prática literária enraizada num determinado contexto cultural.

Mas quando Reinoso opta pela voz de Isea – que escreve a obra, sobre o seu passado, de um ermo onde se exilou, como a Menina – em detrimento da voz masculina a quem competia a narração, na obra de que a sua procede, essa subversão (nem acaso nem convenção) não só passa a ser significativa como desde logo sugestiva daquilo que, depois conjugado com outros factores, se vem a confirmar: o autor, embora tendo no seu universo de referências Ovídio (que na obra nomeia e de que utiliza alguns *loci*), não só conhecia como o que nesse modo imitava era a *M. M.*²³.

Da abordagem temática dos casos sentimentais ilustrados pelos pares Naceo/Amperidônia e Isea/Clareo, convém saber que a redução das histórias ao desenvolvimento da intriga passiona – A faz saber a B do seu interesse amoroso, em sucessivos requerimentos a que se contrapõem as respectivas «respostas», o que vai adiando a concretização do desejo; tudo isto é literariamente representado por uma expressão que pende muito mais para o plano realista, o do «remédio», do que para o idealista, do «bem» – não permite relevar alguns traços *sui generis* do desdobramento desta dialéctica amorosa, à primeira vista tão convencional.

No caso de *Naceo*, curiosa é a perspectiva de jogo verbal, de que ambos conhecem termos e regras e em que ambos aparentemente se comprazem (o que poderia ser amplamente confirmado).

22. Registe-se que as composições em verso, elemento frequente na narrativa «sentimental», são expressão masculina, como é bom de ver. Excepções são o cantar «à maneira de solao» da Ama, na *M. M.* (que correu solto, o que atesta a voga que teve), e versos de Isea (bem estranhos, por sinal, por alguns serem, *ipsis verbis*, versos da *Égloga V* de Ribeiro). Não deixa é de ser significativo o facto de também versos aparecerem em bocas femininas.

23. Já o apontava, há muito, Alan DEYERMOND (The Female Narrator in Sentimental Fiction: *Menina e Moça* and *Clareo y Florisea*).

No de *Isea*, há toda uma inversão de papéis (o que deixa o leitor, pelo menos, perplexo): é ela que o pretende, lhe pede piedade e com ele insiste, no que se nos afigura um travestismo de papéis²⁴. De Clareo nos seus trajes, diz Isea: «Assi neste novos hábitos vestido me pareceo tão fermosa molher, que não digo a mim que já entregue estava a seus amores, mas a todolas molheres por fermosas que fossem grandemmente eicedera, e aos homens dera muito em que cuidar (cap. XIV).

Veja-se um ou outro exemplo flagrante, na sua crueza, da situação amorosa que Isea de si nos relata:

... rogando eu com piedosas lágrimas a Clareo que de mim se doesse (...) Ao menos por me fazer prazer quisesse matar as chamas do aceso fogo que em meu peito muito avia que se ardia, porque os abraços de que gozava me encendiam mais e abrazavam minhas entranhas (...) A estas cousas Clareo em concrusão respondeo que não curasse de mais philosophar... (cap. X)

É possível que meus ardentes fogos não hajam podido mudar teu cruel ânimo? Pois que é isto? Quem impedio a cabo de tanto tempo que meus desejos não sejam cumpridos, sendo eu moça e fermosa tanto como qualquer outra, e a que te quer mais que nenhũa? Dize, ingrato, desconhecido e enemigo de fermosura, porque te não agradam os gostos da deosa Vénus e de seu filho? Certamente eu creio que algũa donzela debes ser... (cap. XVI).

A mesma Isea nos diz, do amado, que chega a inventar uma indisposição, para se dela alongar: «Clareo, que pouco desejo tinha de satisfazer meu apetite se escusou dando por estorvo seu mal...» (cap. XIII)

Creio que ficará claro que a expressão amorosa de Isea é a que o seu livro projecta sobre outras personagens femininas – Belesinda, por exemplo: «... não tendo mentes em outra cousa mais que em buscar sempre per todalas vias e modos algũa maneira com que seu desejo podesse passar às obras do seu remédio»²⁵.

Note-se que não será por acaso que o tradutor português ora apaga, nos lugares do texto onde ocorrem, as expressões relativas ao destinatário da obra, desde o início assinalado («piadosas señoras»; «piadosas y generosas señoras»; «piadosas y hermosas señoras»; «hermosas y piadosas damas»; «generosas señoras»; «generosas y piadosas señoras»), ora as substitui por outras, já não no feminino («prudente lector»; «discreto lector»; «os que ouvis»; «vos hei contado»).

Quanto a *Naceo*, a questão é outra. Nem o narrador se apresenta como feminino nem o ponto de vista é esse. A opção é diferente (e até, nesse sentido, original): apresentar directamente a voz dos protagonistas, através da transcrição de cartas trocadas e de diálogos, de um modo aparentemente²⁶ distanciado.

A exposição do caso, assim concebida – e que ocupa, curiosamente, a parte maior e mais significativa do texto –, acompanha, em paralelo e alternadamente, a intervenção de cada um, concedendo-lhes o mesmo espaço.

24. Que não andaria muito em desacordo com o disfarce de figuras masculinas em roupas de mulher – com referência explícita a Aquiles (para o caso de Clareo – cf. cap. XIV), atinge aqui duas personagens, Clareo e Rosiano; mas já acontecia com Arnalte, de Diego de San Pedro.

25. Mais; aqui se ilustra também, com Belesinda e Estrelinda, o que da fúria vingativa das mulheres dizia o narrador daquele trecho de Évora: ambas encomendam a morte de homens.

26. Já nesta aparência se desenha uma orientação: «O trelado não está aqui, porque Naceo só de as mandar se trabalhava, que de si pouco cuidado fazia» (p. 33).

Os segmentos do discurso do narrador, em regra muito breves, introduzem e apresentam a história (que pouco mais é do que os protagonistas se dizem ou mandam dizer), ordenando-a e cosendo depois essas *falas*, quase sempre «recados» escritos.

Aparentemente só destinados a essa função conectiva, os excursos do narrador não se limitam, porém, a apresentar a intervenção de cada um. Assumem, de facto, não obstante esse jeito equitativo na distribuição das *vozes*, a perspectiva masculina do caso, lado com que o narrador se identifica ou a que sempre vai reconduzindo o que se passa – quer isto dizer que, acompanhando desde o início a figura masculina, Naceo, não se exime depois a uma intervenção que evidencia, ainda que por notas ou comentários breves e dispersos, o modo como vê o caso (a história de Naceo).

Assim é que, por exemplo, a seguir a uma carta de Naceo, lemos: «Não respondeo Amperidónia a este escrito tão asinha como Naceo quisera, por que lhe pareciam estas cousas mais leves que a quem as trazia às costas...» (p. 54-55). Compare-se este comentário, uma vez que a imagem de base (relativa ao peso, à carga) é idêntica, com o que se segue, da narradora da *M. M.*: «Da mágoa dele não vos quero contar, era homem, poderia com ela; mas da *cuitada* de Aónia...» (p. 137).

A estranheza, em *Naceo*, resulta da avaliação de mérito que os juízos do narrador vão fazendo acerca do amor de Naceo e da dificuldade de o leitor nela se rever (porque isso implicaria coincidência conceptual em torno da qualidade ou seriedade desse sentimento, quando na sua expressão, ali patente, o que mais brilha é a ligeireza, o carácter de jogo da matéria amorosa aí exposta).

Quer isto dizer que, embora o narrador escolha situar-se num espaço muito reduzido, apagando-se para expor o caso, não se abstém de intervir; e estranho se torna esse envolvimento, nada neutro, quando explicativo (isto é, se desculpa, justifica ou valoriza a conduta de Naceo – é que as condições em que aparece fundada a expressão de sentimentos, por parte do protagonista, mal o suportam; não admira, por isso, a percepção do carácter artificial de tais alegações).

Atente-se no que uma leitura interessada no papel, aparentemente diminuto, do narrador permite esclarecer. Considerado o conjunto das micro-sequências narrativas por que o seu discurso se desdobra (após cartas ou cantigas, estas atribuídas exclusivamente a Naceo), a perspectiva é a seguinte:

– após as cartas, cuja transcrição o narrador interrompe para dar sequência à narração, por vinte e oito vezes, só três ocorrências respeitam a Amperidónia; em todos os outros casos, a narração foca Naceo: o narrador retoma-a seis vezes após cartas isoladas de Amperidónia, catorze vezes após sequências de cartas em que a última é também dela e cinco vezes depois de cartas de Naceo;

– após as cantigas, continua a sequência por elas interrompida (sete vezes), sempre centrada em Naceo; num único caso, segue-se carta do mesmo Naceo; só uma vez, numa dessas oito sequências, se foca, depois da transcrição da cantiga, Amperidónia – e, mesmo aí, aproveita o narrador para caracterizar, num modo muito parcial, o sentimento de Naceo: «Levou esta cantiga Sacorma, muito receosa de Amperidónia lha não querer tomar. Mas, como ela estivesse em conhecimento do grande bem que lhe Naceo queria, e da desesperação com que por sua causa partira, aceitou a cantiga e respondeo-lhe» (segue-se carta dela; p. 82); note-se como «por sua causa», linguística e discursivamente sugestivo, é aqui esclarecedor do ponto de vista assumido.

De resto, só uma leitura mais funda e demorada do texto permite concluir, nessa perspectiva – que a aparentemente equilibrada gestão dos espaços concedidos às duas vozes ilude (do diálogo epistolar, por exemplo vinte e sete cartas de Amperidónia, contra vinte e quatro de Naceo) – que a narração privilegia Naceo: não só (1) sustém e dá corpo à história dele, à evolução do seu caso (porque é dele que se trata), como, de permeio (2) lhe faculta ainda espaço, projectando-lhe a voz

sob outras formas (breves solilóquios; raras falas com outras personagens; composições em verso), como também (3) quase sempre escolhe nele se deter²⁷, como, finalmente, (4) com ele se identifica, através de comentários valorativos, na aparência soltos mas enquadrados numa visão cuja parcialidade o discurso atesta e até amplia, sobrepondo modos de dizer, de pensar ou de ler...

Assim se entenderá aquela razão que o narrador apresenta (de que a Amperidónia «pareciam estas cousas mais leves que a quem as trazia às costas») para a impaciência de Naceo (que sempre vai insistindo com ela para que se «lembre» dele, que aceda ao seu pedido: que o «visite» mais amiúde e lhe dê algum remédio que lhe segure a vida; que acrescente na mercê, que muito lhe deve...); quando, sabe-o o leitor, sabe-o bem Naceo e deve sabê-lo ainda melhor Amperidónia, todo este discurso só tem um intento – o de obter favor dela; agora: que ela domine também (e tão bem) a parte que lhe cabe, em sucessivos enganos, desenganos e delongas, atesta bem o seu conhecimento das regras do jogo.

3. A tentativa de representar um ambiente e um discurso de corte (ainda quando, como aqui, por referência ao estatuto e às obrigações das personagens, nesse meio inseridas) aparece igualmente na *M. M.* (especificamente, na história de Arima/Avalor) e na *Isea*. E não será por acaso.

Como bem salientou Jorge Osório, a essa cultura é possível reportar aquilo que «de uma forma extremamente variada e em diversos tipos de linguagem, foi produzido tendo em vista o público de corte (ele mesmo não estritamente homogêneo, em termos sociais) ou que foi suscitado pelos seus interesses ou anseios»²⁸. Tema por excelência da cultura cortês, o amor, nas suas possibilidades dialécticas, era matéria que à novela “sentimental” interessava tratar. Daí a evocação da corte – se não como espaço representado ou reiteradamente aludido (quando é nela ou na sua órbita que se situam acontecimentos), como referência propícia ao sublinhar de aspectos relativos a códigos por que se pautam atitudes e termos das personagens.

De resto, quando a novela se acolhe a essa sombra (seja como for: pela inclusão de trovas ao jeito palaciano, pelo cenário ou pela caracterização de personagens, pela apresentação da cortesia como valor ou pela retórica discursiva...), importa ler o modo como ela aí cabe, como é integrada. De forma resumida, a adequação dos sinais aos seus significados.

Na *M. M.*, Arima, ao partir para a corte, escuta do pai advertências quanto ao que a espera:

Is pera a corte, onde se não costumam senão prazeres, verdadeiros ou fingidos. (...) Tudo é sospeitoso e pouco seguro pera as molheres, até o serem santas e virtuosas, porque isto às vezes é causa dos cavaleiros serem mais perdidos por elas, e fazerem cousas tamanhas que lhe fazem a elas crer o que não é, senão só no desejo. E este é um engano grande pera vós outras senhoras, porque, de quem deseja com má tenção ou de quem deseja com boa, d'ambos são as obras iguais..., ca este desejo é o que obriga a cada um a fazer extremos, à boa tenção ou má. Mas o feito desta culpa não se vê senão por derradeiro, quando alguém queria não no ver... (pp. 156-157).

Quanto à novela de Reinoso, é a vida da corte, das vezes em que aparece evocada, sempre motivo de nostalgia e apreço por parte da narradora, que alega a sua admiração e a gratidão pelo modo como fora recebida.

Paradigma de comportamento cortês é, na obra, a *Ilba da Vida* (cap. XI). Nesse lugar (que Marcel Bataillon intuiu, numa leitura de segundo nível, ser representação ficcionada da corte de Ferrara²⁹)

27. Conforme já vimos, interrompe quase sempre a exposição de cartas por cartas de Amperidónia.

28. Jorge Alves OSÓRIO, *Da Cítola ao Prelo*, 122.

29. Marcel BATAILLON, «Alonso Núñez de Reinoso et les marranes portugais en Italie».

se detém a narradora, Isea, lembrando o tempo aí passado. A determinado momento do episódio, relata um serão. Detenhamo-nos nós também numa parte desse relato, na versão castelhana e na portuguesa.

Isea narra a sua chegada à ilha – após uma descrição sumária, alonga-se nos modos dos seus habitantes: «a muita cortesia e bom ensino dos moradores... com tão cortesias e amorosas palavras... gente tão cortês e bem ensinada... em tão afidalgada conversação...»; depois de dar conta da recepção que haviam tido, relata os passatempos do dia e da noite seguintes:

Apeando-se nos paços o duque e a duqueza, todos nos fomos a despir daqueles vestidos de monte e nos tornámos à mesma sala da noute passada, e logo ceámos, porque o duque tinha ordenado que houvesse aquela noute serão e certa conversação que soía usar. A qual era que acabando de cear, antre seus seus cavaleiros e damas se tratavam e disputavam algũas questões e zombarias discretas. Isto sutilmente e sem nenhum perjuizio, antes com muita discrição, não porfiando nem falando alto, nem tratando de gerações de cada um, cousa a mais baixa e menos usada ante pessoas avisadas e desejosas de bom nome, porque os homens de preço e valor suas obras hão-de ter por pai e suas virtudes por pátria e natureza, e com isto ilustram e esmaltam suas pessoas e augmentam sua honra e geração, e com não ser nobres e virtuosos a abatem e diminuem. Ser um homem nacido de bom sangue, e de pai e de mai fidalgos, eu o tenho por bom. Porém alegar com isso é de pessoas que estribam pouco em sua condição e obras. Ali naquela conversação também não tratavam nem reprendiam cousas de que não tinham muita certeza, o que nenhum avisado e bom cortêsão deve de fazer porque a cada um convém tratar cousa que saiba e doutra maneira, querendo com suas palavras alcançar louvor, será julgado por pouco sábio. Nem se trazia aí em publico o comer e vestir de cada um porque isso era somente de baixos spiritus. Falavam finalmente pouco, nem incitavam a outros a falar muito, gastando mais tempo em cuidar o que diziam que não em o propor (...); E postos em ordem mandou o duque que a contenda daquela noute fosse antre Melisea, ãa dama da duqueza, e Roselindos, cavaleiro da sua casa. Assossegados todos e prompts pera os ouvir, Melisea perguntou qual era mais dificultoso: fingir amor com o não ter, ou encubrir tendo-o. A esta pergunta Roselindos mui discretamente respondeu... Satisfeita Melisea com esta resposta, passou adiante... Sem mais altercar lhe tornou Melisea a perguntar: que partes havia de ter ãa pessoa pera que a amassem. Roselindos lhes disse que, entre muitas que na feição de cada pessoa consistia, era ser secreta.

Atentemos agora no que se segue, em confronto:

– em Reinoso: «Preguntó, que quién era mas constante en amar, si el hombre ó si la mujer; respondió, que el hombre, como mas fuerte y dotado de cosas mas firmes que no la mujer. Preguntó...».

– na *Isea*, em português: «Não fazendo ainda aqui fim, Melisea disse que folgaria muito de saber qual era mais constante em amar, se homem ou molher. “Ainda isso estava por conhecer, prudente senhora, sabendo vós mui bem que, sendo homem mais perfeito, que com razão é mais constante que a molher, fraca e pera pouco?” Com isto se riram muito todos os cavaleiros e o duque e também algũas damas, e outras houve i que quiseram responder em contrario, alegando também razões da sua parte, que muitas havia; mas porém calaram-se, por não cuidarem os cavaleiros que o faziam por teima. E por isso também Melisea não quis insistir nisso, antes rindo passou adiante, perguntando...».

Como pudemos verificar, o tradutor português, além de incluir, na sua recriação, aspectos que não se encontram na obra de Reinoso, compraz-se em sublinhá-los (estende o tópico, que lhe merece até o relevo do discurso directo, e dá a reacção dos ouvintes). Tais pormenores não são

impertinentes, mormente se tivermos em conta que a narração está, desde o início, a cargo de Isea. Que o tradutor anónimo se tenha dado conta, enquanto leitor, do pouco convincente estatuto feminino da narradora, tão «masculina» nas suas atitudes como personagem (isto é, naquela condição de amante buscando obsessivamente obter o seu galardão) quanto em boa parte da sua retórica discursiva, não é de admirar. O acrescento que aqui relevei, da sua lavra, pode – ou não – ser disso sinal.

Verdade é que a sua margem de manobra, escassa ou escassamente usada, não pode desligar-se daquilo de que depende: a sua leitura do que está em causa. Onde a narradora, em Reinoso, transmite, sem pestanejar, um lugar-comum da carga feminina negativa, na enciclopédia do tempo, num registo de seriedade alheada, sem o mínimo comentário, como se com ele se identificasse, a da versão portuguesa carrega nas tintas, acrescenta-lhe o tom jocoso, subentendendo a provocação, regista e justifica a reacção dos ouvintes.

4. As incidências da intervenção da voz que narra, no contexto da ficção «sentimental», devem ser consideradas em função do seu significado – e este só pode ser avaliado à escala da própria narrativa. Do que não há dúvida é de que à intenção de uma verdade de escrita ancorada no acontecido, no testemunho vivo, ou até vivido, se ligariam os padrões de verosimilhança a que a narração se deveria submeter. Nem de que há toda uma pragmática da espécie que a isso se há-de ligar.

Seja como for, no travejamento em que assenta cada especial concretização do modo de conceber a matéria narrada para a significação da realidade representada – ora tendendo mais para a exposição (*Naceo*), ora para a reflexão (*M. M.*), ora para o entrosamento de aventuras (*Isea*) – há uma linha que vai emergindo, tracejada pelo modo como o narrador se vai introjectando na *história*. Da consistência do traçado dessa linha relativamente ao quadro enunciativo por que se optou decorrem efeitos de verosimilhança.

Literariamente mais complexa, também pelas coordenadas da sua matriz narrativa, a composição da *M. M.* exigiu uma mestria a que não foi fácil dar seguimento, como não foi fácil importar para outras histórias.

«Menina e moça me levaram...». A arte de narrar na *M. M.* começa assim. Por contraponto a outras soluções da ficção da espécie de que é marco em português (a de narrativas que pretendem «encenar» casos amorosos e intentam dar voz aos dois lados da história; no fundo, de toda a novelística dita sentimental), a enunciação no feminino, não mera questão de forma mas de fundo, é aí bem conseguida.

Nova, porém, é a harmonia que a partir desse início se instala, graças ao concurso de outros aspectos de que aqui se não tratou. Essa, sim, sem par.

