

## ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE O 'PREÂMBULO' DE «MENINA E MOÇA»

A narrativa de ficção conhecida por «Menina e Moça» ou «Saudades» de Bernardim Ribeiro, constitui, sem dúvida, uma das grandes obras da história da prosa literária em língua portuguesa, não obstante os problemas de vária ordem que a envolvem.

A narrativa, que circulou vulgarmente no séc. XVI sob o título de «Saudades», foi-nos transmitida pelos seguintes testemunhos quinhentistas: o manuscrito hoje pertença da Biblioteca Nacional, mas de que foi dada notícia por Eugenio Asensio, que o designou por N, de que consta a mais antiga versão conhecida de parte da obra, ocupando as 34 primeiras folhas dessa miscelânea anterior a 1546, onde vem identificada por *Saudades de Bernaldim Ribeiro*; a edição *princeps* de Ferrara, em 1554, com o título de *Historia de Menina e Moça*, reimpressa em Colónia cinco anos depois; a edição de 1557, feita em Évora, que traz o título *Livro chamado as saudades de Bernardim Ribeiro*, dividido em duas partes, edição esta que, além de oferecer uma versão «completa» da obra, forneceu o texto que, por ser sucessivamente reimpresso entre nós, se tornou conhecido largamente dos leitores portugueses ao longo dos tempos; o manuscrito da Real Academia de Historia de Madrid, de finais do séc. XVI, onde a obra vem com o título de *Tratado de Bernaldim Ribeiro*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> O texto transmitido pelo ms. Asensio ainda não foi publicado; é fundamental para o estabelecimento de uma edição crítica. Sobre esta problemática, cfr. os estudos dedicados ao assunto por ASENSIO, Eugenio — *Estudios portugueses*, Paris, 1974 e por CASTRO, Aníbal Pinto de — *Uma edição crítica de «Menina e Moça» de Bernardim Ribeiro: problemas e soluções*, in «Critique textuelle portugaise», Paris, 1986, p. 163s.. O texto de Ferrara foi reimpresso por Braancamp Freire e Carolina Michaëlis, em *Bernardim Ribeiro e Cristóvão Falcão. Obras*, 2 vols., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1923, e por D. E. Grokenberger

Tudo isto constitui matéria conhecida. Todavia, a atenção maioritária da crítica tem incidido sobretudo nos problemas relacionados com a identidade do autor e com a parte do texto que pode ser considerada, sem dúvidas maiores, como autêntica, já que, como é sabido, os textos das edições de Ferrara (e Colónia) e dos manuscritos quincentistas se interrompe abruptamente, sendo a história continuada apenas pelo texto de Évora. No entanto, outros problemas relacionados com diversos aspectos do discurso, como é o caso das «vozes enunciativas», têm merecido uma atenção claramente menor<sup>2</sup>.

Como é também sabido, a obra abre com a voz feminina de uma mulher ainda nova e solteira que, sem recurso a fórmulas tradicionais na narrativa em prosa, se apresenta anonimamente ao leitor como responsável por um projecto de exposição enunciada na primeira pessoa com quem ela se identifica. Tratando-se de uma obra de autoria masculina, era óbvio que a identificação do narrador com o autor estava posta fora de causa, não obstante o tom profundamente confessionalista que o texto inicial visa transmitir. Em si mesmo este procedimento afastava a narrativa do âmbito próprio das histórias narradas numa terceira pessoa que, em regra, afirmava explicitamente tê-las recolhido junto de outras fontes mais antigas, como sucedia genericamente no caso das narrativas da ficção cavaleiresca, onde era corrente apelar-se para uma especial autoridade de um narrador inicial, cujo texto se encontrava alegadamente em velho manuscrito ou escrito numa língua estranha<sup>3</sup>.

No entanto, apesar da sugestão narrativa dada ao leitor pelos segmentos iniciais do texto, o discurso não se orientará para proporcionar

---

em *História de Menina e Moça* Lisboa, 1947, com recurso também às versões de Colónia, Évora e Madrid. Na edição de trechos da obra levada a cabo por J. G. Herculano de Carvalho (RIBEIRO, Bernardim — *Menina e Moça ou Saudades*, 3.<sup>a</sup> ed., Coimbra, 1973) utiliza-se, pontualmente, o ms. Asensio. Para maior facilidade de utilização dos textos, no presente trabalho recorre-se à edição da responsabilidade de Teresa Amado, *Menina e Moça de Bernardim Ribeiro*, Lisboa, 1984, que será designada por TA.

<sup>2</sup> Há que remeter para o importante trabalho de SANTOS, Aida — *Das questões enunciativas aos mundos representados na «Menina e Moça»*, «Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas», VII, Porto, 1990, p. 7s.

<sup>3</sup> É marca deste tipo de narrativas incluírem afirmações tópicas sobre uma primitiva versão em língua estranha, normalmente o latim, de onde o narrador actual diz ter sido traduzida a versão que apresenta na sua voz. É o caso do *Tirant lo Blanch*, do *Amadís de Gaula* na versão impressa em 1508, da *Crônica do Imperador Clarimundo* ou de *Naceo e Amperidónia*, narrativa inserida no mesmo ms. Asensio já referido; cfr. HOOK, David — «*Naceo e Amperidónia*»: *A Sixteenth-Century Portuguese Sentimental Romance*, «Portuguese Studies», 1, Londres, 1985, p. 11.

uma visão autobiográfica, no sentido em que esta se pode equacionar no século XVI<sup>4</sup>.

Na verdade, a Menina não se propõe contar, em matriz narrativa, o que havia sido a sua vida, mas antes utilizar o texto como local de acolhimento das lamentações que, na actualidade, creditavam a natureza sofredora de um passado sobre o qual só a mesma Menina poderia informar o leitor. A sua atitude, neste segmento da obra, consiste em assumir enfaticamente as funções de locutora que se instala no enunciado como sua autora, enfatizando a aplicação de marcas gramaticais da primeira pessoa. Encontramo-nos aí numa zona onde o texto assume a forma de solilóquio; só mais à frente, quando se proporcionar o diálogo com a «Dona do tempo antigo», surgirá a oportunidade para se derivar para a narração de casos investidos de uma exemplaridade fortemente marcada, capazes de iluminar, graças precisamente ao crédito e autoridade da voz que os apresenta, o panorama sentimental que a primeira figura em cena projecta fixar na escrita.

Ora a narrativa de ficção erótico-afectiva que se divulgara nos meios cortesões desde a parte final do séc. XV inscrevia no campo dos heróis-mártires sofredores de amor também as figuras femininas<sup>5</sup>. Mais do que um sinal de uma particular atenção à psicologia da mulher, tratava-se de uma opção estratégica: como se opina numa narrativa de tão profunda influência ao longo do séc. XVI, a *Cuestión de amor*, as queixas e lamentações motivadas pelo sofrimento amoroso e manifestadas por uma sinto-

---

<sup>4</sup> Cfr. SCHRENCK, G. — *Aspect de l'écriture autobiographique au XVIe siècle: Agrippa d'Aubigné et «Sa Vie à ses enfants»*, «Nouvelle Revue du XVIe Siècle», 3, 1985, Paris-Genebra, p. 33; LACARRA, M. E. — *Sobre la cuestión de la autobiografía en la ficción sentimental*, «Actas» del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Barcelona, 1988, p. 359. Cfr. também CALDERÓN, Piedad — *El género autobiográfico en las memorias de Leonor López de Córdoba*, in «Medieval y Literatura», Actas del V Congreso de la AHLM, I, Granada, 1995, p. 463s.

<sup>5</sup> O tema de mulher nas diversas formas do discurso literário dos períodos medieval e renascentista tem originado um crescente interesse; cfr. DEYERMOND, Alan — *The Female Narrator in Sentimental Fiction: «Menina e Moça» and «Clareo y Florisea»*, «Portuguese Studies», I, Londres, 1985, p. 47s. O tema não está só dependente da presença da figura feminina na literatura de corte, mas também de uma problemática bastante mais vasta; cfr. FERNANDES, Maria de Lurdes Correia — *Espelhos, cartas e guias. Casamento e espiritualidade na Península Ibérica, 1450-1700*, Porto, 1995. Por outro lado, haverá que ter em conta a sedimentação operada no interior da cultura cortês peninsular de temas e intertextualidades ovidianas no terreno da expressão «feminina» da dor, como patenteia a tradição da poesia cancioneril e sentimental; cfr. por ex. MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús — *La norma retórica en la obra de Alfonso X*, «Medieval y Literatura», cit., I, Granada, 1995, p. 163.

matologia de sinais de exteriorização afectiva do tipo das lágrimas eram mais próprias de mulheres, do que de varões <sup>6</sup>.

Não se trata do estabelecimento de um requisito normalmente evocado para a caracterização de um relato como autobiográfico, ou seja para a instauração de um «pacto referencial», que prendesse o leitor à convicção de que assistia a sucessos de uma vida identificada com a da voz narradora e desta com a do autor real ou histórico. No caso de *Menina e Moça*, temos mais propriamente uma postura típica do discurso lírico em verso, tal como era tradicionalmente praticado nos ambientes de corte, onde nasceu e para quem foi escrita a obra em causa. Aliás, mesmo na já citada *Cuestión de amor*, onde o autor protesta a directa relação entre uma verdade fingida e uma referência verdadeira que o leitor contextualizado podia identificar, mesmo aí as autoridades explicitamente convocadas para o texto são poetas da tradição cancioneril quatrocentista, como Juan de Mena, Macias ou Garci Sanchez.

Por outro lado, fixemos desde já também que a ausência de qualquer topónimo e até mesmo a ocultação do nome próprio das duas vozes em cena (a Menina no solilóquio inicial e depois a Dona, no diálogo) são factores que anulam qualquer possibilidade de accionamento de um «pacto referencial» credível para se falar de intencionalidade autobiográfica no caso de *Menina e Moça* <sup>7</sup>.

\*

A frase inicial de *Menina e Moça* é largamente responsável pela natureza ambígua que a obra assume aos olhos do leitor. Trata-se de uma afirmação aparentemente desprovida de traços instauradores de uma artificialidade marcante, «Menina e moça me levaram de casa de minha mãe para muito longe» (TA,55) <sup>8</sup>, que surge como asserção fingida <sup>9</sup>, própria do discurso ficcional, a propósito do qual bem se poderia dizer que «seule la

---

<sup>6</sup> Cfr. *Cuestión de amor de los enamorados...*, in MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino — *Orígenes de la novela*, II, Madrid, 1931, p. 61b: «... digo que semejantes autos á los femeniles corazones son atribuydos é aun assi lo demasiado parece feo, y en los varones, en especial como tú, son feamente reprouados. Mucho llorar es de niños, poco sufrir es de hembra».

<sup>7</sup> O «continuador» da versão de 1557 revela a preocupação em nomear as personagens, de acordo com a tradição narrativa cavaleiresca.

<sup>8</sup> Na versão de Évora «de casa de meu pai», provavelmente um sinal de «tendência para uma certa especificação ou pragmatização»; cfr. AMADO, Teresa — *ed. cit.*, p. 55, n. 1.

<sup>9</sup> Cfr. SEARLE, John R. — *Sens et expression*, Trad. franc., Paris 1982, cap. III.

fiction ne ment pas»<sup>10</sup>. Há que ter em conta que, neste momento de início do texto e do contacto da voz da Menina com o leitor, já esta ultrapassou uma fase prévia de análise dos argumentos que conduziram à deliberação responsável pela situação presente em que se apresenta diante do leitor. Tal deliberação havia sido certamente tomada em solilóquio interior, já que nada no texto nos indicia a troca de opiniões com outra personagem ou qualquer consulta prévia a terceiros, nem mesmo ao «Amigo verdadeiro» que será evocado pouco adiante. E notemos ainda que a escrita resultou de uma decisão da Menina, o que pressupõe essa fase de análise deliberativa, todavia inconclusiva, já que, em vez de consolidar as explicações sobre o que conduziu à situação actual, procura acentuar a indefinição: «Isto me pôs em dúvida de começar a escrever as cousas que vi e ouvi» (TA,57)<sup>11</sup>. É que desde o início, o autor envolve o leitor de um elevado grau de incerteza quanto à nitidez dos acontecimentos e das situações interiores atribuídas às personagens, que todo o resto do prólogo se esforçará por tornar mais impressionante.

\*

O discurso de abertura da anónima Menina é claramente, se bem que não explicitamente, dirigido ao leitor, numa estratégia de sedução envolvente que permitiria desenvolver um projecto de exposição centrada na primeira pessoa gramatical e, no quadro dos enunciados produzidos por esta, activar um convencimento de alguma maneira eficaz. De facto, essa voz traz à colação os dois parâmetros fundamentais necessários à narração: um tempo situado num passado vagamente delimitado («Era ainda piquena...»), atrelado a um presente imediato da escrita («agora», TA,55,57), que tem como fronteira clara os dois anos anteriores a esse mesmo momento (TA,57); e um local presentificado junto do leitor pelo deictico «este» («este monte», «esta terra», TA,57). Convém aliás notar que, no prólogo

---

<sup>10</sup> Cit. de LEJEUNE, Philippe — *Le pacte autobiographique*, «Poétique», 14, Paris, 1973, p. 159.

<sup>11</sup> Nestas formas do pretérito perfeito e na primeira pessoa gramatical, os verbos *ver* e *ouvir* constituem marcas assinaladoras de um discurso da verdade testemunhada, sendo habituais, por isso, em narrativas de viagens, na medida em que revertem para a identificação do narrador com o autor real a fonte principal da credibilidade que o leitor deve atribuir ao relato.

da novela, só mais dois lexemas partilham a companhia do deíctico «este»: «livro», (TA,58) e «livrinho» (TA,59) <sup>12</sup>.

No entanto, e não obstante uma aparente indefinição exterior, *Menina e Moça* apoia-se num modelo de organização retórica bem conhecido: o discurso deve ter em conta aqueles para quem se escreve, porque se escreve, o que se escreve, quando se escreve. Mas não nos esqueçamos de que a voz com que contactamos nas páginas preambulares pertence a uma Menina sem nome: é exclusivamente na sua autoridade que o leitor tem de acreditar, porque nela só reside a fonte da verdade do que se projecta fixar por escrito. Significava isso que, no plano de acção narrativa que a jovem parece querer esboçar nas páginas iniciais da obra, o leitor só dispunha do seu testemunho para avaliar a verdade do acontecido. Ora anotemos que a elevada frequência do lexema verbal «parece» introduz uma insistência em orientar o discurso para as gradações de grau inferior na hierarquia da certeza ou da responsabilização, na medida em que, em momentos decisivos, colocam o leitor diante de uma confirmação diminuída. Mais à frente, porém, vai proceder-se a uma mudança de estratégia neste terreno, recorrendo então o autor a uma outra voz narradora, essa já de uma «Dona do tempo antigo», também anónima, mas mais idosa, portadora por isso mesmo de uma autoridade muito maior, fundada no saber de uma enorme experiência pessoal e familiar sobre o assunto das tristezas de amor.

E tão fortemente o leitor é orientado para o domínio da dor <sup>13</sup>, que a mesma voz narradora utilizará um verbo de sentido forte como «senhorear / ensenhorear» (TA,61) para sugerir o domínio imperioso das tristezas, na sequência do conhecido passo descritivo da cena do amanhecer. Ora «tomar posse de» (TA,61) e «senhorear» provêm da linguagem da afirmação da vontade, através do exercício de um *imperium*. A insistência obsessiva com que a voz narradora busca instituir no leitor a sugestão de

<sup>12</sup> Em termos de sugestão descritiva, dir-se-ia que estávamos perante um texto que exigiria, como referente imediato, não propriamente uma dada paisagem geograficamente identificável através das alusões obíquas naquele existentes, mas diante de uma gravura do género das muitas que acompanhavam as edições novelescas do mesmo tipo: os deícticos quase podiam traduzir o acto de apontar os elementos constitutivos do cenário numa imagem, como se torna palpável no episódio do penedo que separa as águas do rio (TA,62); a própria descrição do amanhecer, que é a descrição mais extensa nesta parte inicial da obra, poderia ter fácil correspondência em gravuras e em mais literatura lírica conhecida na época (TA,60-61).

<sup>13</sup> Cfr. Algumas marcas intertextuais de Virgílio respeitantes ao domínio da dor em *Menina e Moça*, in ASENSIO, E. — *Estudios portugueses*, cit., pp. 191, 210, 220.

uma profunda passividade anímica, reforçada ainda pela frequência das formas pronominais de complemento «me», «mim» e pelas frases de construção apassivante, dificilmente poderia ser mais eficaz. Haveria ainda que reparar que, neste começo, predominam as marcas da primeira pessoa gramatical, mediante as quais a Menina se insinua ao leitor como autora; mas, ao mesmo tempo, instalam-se também marcas da terceira pessoa (a par de uma vez da segunda pessoa cortês, *vós*), para assinalarem objectos que orbitam em torno do «eu» gramatical<sup>14</sup>. Tudo, porém, se realizava dentro da cultura cortês e da sua linguagem.

\*

A situação presente resulta, segundo a Menina se esforça por destacar, de um «caso estranho») que acarretou uma carga imensa de dor. Foi essa mesma «dor» que gerou o saber de que a narradora dispõe no momento da escrita: os «tantos nojos» que «com estes meus olhos vi» (TA,56) aliados a «todas as minhas angústias» que forneceram ao seu «sentido de ouvir» uma «parte de dor» (TA,56) são a fonte principal do conhecimento e da autoridade da Menina na matéria que iria constituir o conteúdo do texto escrito. Anotemos que a narradora se relaciona com o auditório através de um escrito; ora o registo escrito surgia envolvido pela facilidade de conservação da fala e, conseqüentemente, pela ideia de que dela decorreria uma mais eficaz transmissão doutrinária.

Portanto, para quem escreve a Menina? Em três momentos do preâmbulo se podem encontrar alusões a possíveis destinatários: ela própria, como forma de preencher o pouco tempo que lhe restaria de vida (TA,57-58), já que a morte viria, certamente, trazer o lenitivo eficaz para tanta dor, conforme a concepção cortês da infelicidade amorosa; o «amigo verdadeiro» (TA,58), que, depois da própria narradora, seria o leitor mais competente para decifrar as alusões a que se reporta o texto e a quem, no tempo passado, ela «contava tudo», certamente na forma de conversação oral (TA,58); aquelas pessoas que, sem serem identificadas, preencheriam as condições que a Menina esboça num passo importante do seu prólogo.

É aí que a *utilitas* da obra se evidencia: quem a poderia ler com algum proveito, já que dois grupos de hipotéticos leitores poderiam ser postos fora de causa: os «alegres», dado que o saber adquirido por meio da dor poria termo ao encanto (mas também à ignorância) em que viviam,

<sup>14</sup> Cfr. SANTOS, Aida — *Das questões enunciativas*, cit.

e as mulheres, que detendo o saber por via da própria experiência, pouco recolheriam de útil neste «livro». Fora disso, a função consolatória que se atribui à reflexão escrita diz unicamente respeito a duas figuras: à própria Menina e ao «amigo verdadeiro»; a utilidade exemplificativa é que vai endereçada a outros leitores.

Ora, não cabendo nos leitores ideais as «pessoas alegres» (TA,58) nem as mulheres, porque, quanto a estas, um mal «se não pode confortar com outro nenhum» (TA,58), somos conduzidos à conclusão de que restariam «os tristes», no masculino, ou seja aqueles em quem poderia residir a tristeza provocada pelo enamoramento e traduzida num comportamento adequado ao paradigma cortês. Excluídas as hipóteses referidas, restavam os cortesãos, aqueles que, mercê do estatuto sentimental e cultural que detinham, deveriam comportar-se como verdadeiros tristes, ou seja, como verdadeiros enamorados <sup>15</sup>.

A mensagem era claramente destinada a um auditório cortês, que sabia interpretar as alusões contidas no texto e que perceberia com facilidade as referências repetidas mais do que uma vez na obra sobre os cavaleiros cujo comportamento desleal no foro do enamoramento e do amor impunha uma intervenção doutrinária <sup>16</sup>, numa época e no interior de uma cultura que atribuem às cortes um papel formativo muito importante <sup>17</sup>. Aliás, devemos olhar para a inclusão das histórias de amor que a nova narradora denominada «Dona do tempo antigo» vai introduzir no discurso da Menina, sob a forma de um diálogo que viria com certeza a terminar no final do dia, com o desfecho trágico dessas mesmas histórias, como dois (ou três...) exemplos do comportamento dos cavaleiros e cortesãos adequado ao modelo do sofrimento amoroso.

<sup>15</sup> Pode evocar-se o conhecido passo do «Prologus» de Juan Alfonso de Baena ao seu *Cancionero*: «... saluo todo ome que sea de muy altas e sotiles inuenciones, e de muy eleuada e pura discrecion, e de muy sano e derecho juisio, e tal que aya visto e oydo e leydo muchos e diuersos libros e escripturas e sepa todos lenguajes, e avn aya cursado cortes de rreyes e con grandes señores [...] e otrosy que sea amador, e que sempre se preçie e finja de ser enamorado; porque es opynion de muchos sabyos, que todo omme que sea enamorado, conuiene a saber, que ame a quien deue e como deue e donde deue, afirman e disen qu'el tal de todas buenas dotrinas es doctado»; ed. de José María Azaceta, Vol. I, Madrid, 1966, p. 15.

<sup>16</sup> Numerosos locais do texto sublinham uma doutrina implícita do comportamento do cavaleiro e do cortesão em relação às mulheres: cfr. TA,70,72,73,104,116.

<sup>17</sup> Cfr. BOASE, Roger — *El resurgimiento de los Trobadores. Un estudio del cambio social e el tradicionalismo en el final de la Edad Media en España*, Madrid, 1981, p. 61-62. Aliás há que notar a função formativa da corte, bem patente em *Menina e Moça* na história de Avalor e Arima.

Como se disse, a voz desta nova narradora surge diante do leitor com uma muito maior carga de autoridade e de credibilidade, na medida em que é mais velha e traz consigo a memória de casos já antigos de grandes dores e tristezas, o que indiciava sem ambiguidades uma lição: a universalidade do sofrimento amoroso, dada a sua exemplificação em tempos e lugares diferentes. Poderíamos então considerar que a narração dos casos de amor feita pela Dona vem substituir, pela sua exemplaridade paradigmática, as reflexões e meditações que a Menina havia sugerido ao leitor nas páginas iniciais. Com um matiz de diferença: enquanto a escrita recolhida da Menina surgia envolvida de uma função consoladora (TA,57-58), a transferência para a dimensão mais pública do diálogo e para o terreno de histórias que outros já conheciam introduz uma alargamento do auditório, até porque as novas histórias surgem já narradas numa terceira pessoa e são apresentadas como espólio de uma tradição familiar.

\*

A novela abre com uma asserção: «Menina e moça me levaram de casa de minha mãe para muito longe». Poderíamos dizer que nesta frase, que em si mesma comporta uma alegação verdadeira, se realiza um acto de natureza ilocutiva, cujas funções, todavia, não se confinam à mera verificação de uma enunciação potencialmente enquadrada pelas coordenadas da confissão autobiográfica, mas se expandiam, aos olhos do leitor de corte, para outros domínios, que vale a pena tentar definir.

Efectivamente, trata-se de uma afirmação aparentemente simples na sua formulação sintáctica, como que reportada a uma mera informação sobre um facto acontecido num dado tempo passado. No entanto, o leitor relativamente competente do séc. XVI, e em especial um leitor do ambiente cultural cortês, não deixaria de detectar algumas marcas potencialmente significativas: por um lado a utilização do sintagma «menina e moça», que aparece utilizado mais do que uma vez na linguagem da poesia de cancioneiro<sup>18</sup>; por outro a referência inequívoca a uma partida inscrita num passado autobiográfico feminino; finalmente, a percepção da própria estrutura rítmica da frase.

Mas anotemos algo mais: esse texto de abertura da narrativa, tão responsável pela fama da obra, inscreve-se numa instância própria do discurso lírico: o sujeito da enunciação na primeira pessoa define-se por um «aqui»

---

<sup>18</sup> Como por exemplo nas conhecidas «Trovas que Garcia de Resende fez à morte de Dona Ynes de Castro» (N.º 861 do *Cancioneiro Geral*).

e um «agora» que são unicamente validados pelas coordenadas interiores do texto e do que ele diz ao leitor, mas que, do ponto de vista objectivo ou documental, são de muito difícil verificação<sup>19</sup>. No quadro do pensamento poético renascentista, que começava a produzir entre nós um maior impacto no tempo em que *Menina e Moça* poderá ter sido escrita, e de forma distinta do poeta épico e do poeta didáctico, o poeta lírico usufruía da possibilidade de ocupar toda a cena do discurso, através da sua afirmação pessoal, não necessitando, por isso, de inscrever no seu texto os elementos comprovativos de uma verdade externa. Nos textos em prosa tal procedimento não era praticável no caso da narração de acontecimentos verdadeiros ou como tal susceptíveis de serem apresentados por uma terceira pessoa ao leitor. Assim era na historiografia e na ficção cavaleiresca, claramente pseudo-histórica em mais de uma das suas facetas.

A verdade é que na novela de Bernardim Ribeiro se assiste por parte do narrador, à apresentação de uma estratégia mais lírica do propriamente narrativa, não obstante a inflexão que vai ocorrer depois da entrada em cena da «Dona do tempo antigo». Uma das maneiras que permite pôr em prática isso é o recurso a sequências frásicas que se revelam idênticas, na sua individualidade rítmica, aos enunciados construídos segundo as normas do verso cancioneril, em particular do verso curto, de redondilha maior.

Este procedimento, sobretudo no que diz respeito ao encadeamento ou enlaçamento frásico, acentua no leitor (que não deixava ainda então de ser perspectivado como um ouvinte ou potencial ouvinte) a percepção de que se encontrava perante uma fala marcada pela eufonia rítmica da poesia cortês mais divulgada na época:

«Menina e moça me levaram  
de casa de minha mãe  
pera muito longe.  
Que causa fosse então  
daquela minha levada,  
era ainda piquena  
não a soube.  
Agora lhe ponho outra  
senão que parece que já  
então havia de ser  
o que depois foi.» (TA,55).

---

<sup>19</sup> As alusões vagas a uma serra e a um rio perto da sua chegada ao mar como indícios da zona de Sintra não são suficientemente referenciáveis para garantirem uma identificação geográfica.

É perfeitamente sensível, nesta sequência, um ritmo organizador da frase fundado em unidades do tipo da redondilha de 7 ou 8 sílabas, muitíssimo vulgarizada na poesia cancioneril. Esse ritmo desempenha não só um papel determinante na estruturação de um andamento que o autor procurará manter ao longo das páginas, em particular nas do preâmbulo, mas também um papel fundamental na arquitetura sintáctica do discurso; ele é também responsável pela facilidade com que se prescinde do recurso a partículas de articulação interfrásica que estabeleciam normalmente as relações no discurso prosificado.

Poderia dizer-se que estamos perante uma prosa ritmada que quase se comporta (ou é realizada) segundo as técnicas da construção do verso, onde as articulações lógico-sintácticas entre essas frases especiais que são os versos não necessitam de se apresentar de todo em todo explícitas. À imagem da poesia cortês de cancionero, onde a temática amoroso-erótico-sentimental era um vector central, também em *Menina e Moça* se pressupõe, da parte do leitor, um enquadramento «cancioneiril» da matéria amoroso-sentimental<sup>20</sup>.

Nestas condições, do ponto de vista enunciativo-pragmático, verifica-se que a voz inicial de *Menina e Moça*, *ex abrupto* apresentada ao leitor e instituída como responsável pelo discurso, surge enquadrada por dois elementos caracteristicamente cancioneris e cortesês: a evocação de um passado biográfico sobre o qual são fornecidos muito poucas referências concretas e, por outro lado, a situação provocada por um afastamento que tomou a forma de uma partida<sup>21</sup>. A ter sido seguida esta perspectiva, o

<sup>20</sup> Aliás, à poesia de cancionero realizada para e nas cortes cabia perfeitamente a designação de «poesia teatral»; cfr. LUIS SIRERA, Josep — *Diálogos de cancionero y teatralidad*, in «Historias y ficciones. Coloquio sobre la Literatura del Siglo XV», València, 1992, p. 353. Cfr. também CÂTEDRA, Pedro M. — *Amor y pedagogia en la Edad Media. Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria*, Salamanca, 1989. Além disso, a própria solução adoptada pelo autor para a escolha de uma narradora feminina tinha antecedentes cortesês; sem se tornar necessário convocar para aqui a questão das chamadas «cantiga de amigo», passadas da moda cortês há mais de século e meio, poder-se-ia evocar o precedente da *Elegia di Madonna Fiammetta alle enamorate donne mandata*, de Boccaccio, que o impressor Luís Rodrigues edita em Lisboa na versão castelhana no ano de 1545, ou seja no momento em que se terá realizado a cópia manuscrita hoje conhecida de *Menina e Moça*; por outro lado, as sugestões textuais bocacianas em Bernardim Ribeiro já foram há muito apontadas; cfr. CASTELEIRO, João Malaca — *A influência da «Fiammetta» de Boccaccio na «Menina e Moça» de Bernardim Ribeiro*, «Ocidente», LXXIV, Lisboa, 1968, p. 145s.

<sup>21</sup> Cfr. NEVES, Leonor Curado — *O campo semântico da partida na cantiga d'amor galego-portuguesa*, in «Literatura Medieval», Actas do IV Congresso da AHLM, IV, Lisboa, 1993, p. 259. Para o enquadramento da «partida» na mentalidade literário-cultural do séc. XVI, vid. ANDRÉ, Carlos Ascenso — *Mal de ausência. O canto do exílio na lirica do humanismo português*, Coimbra, 1992.

discurso iria desenvolver-se numa estratégia autodiegética, sob a forma de um solilóquio meditativo de lamentação, de que existiam vários exemplos, mas que não impunha directamente ao leitor a expectativa de uma construção literária identificável com aquela julgada necessária para as obras fundadas na exposição argumentativa.

\*

As narrativas de ficção sentimental de finais do séc. XV e princípios do seguinte moviam-se num quadro precedente de estratégias narrativas testadas pela tradição da narração em prosa, marcada sobretudo pela narração historiográfica ou pseudo-historiográfica. Nestas últimas, um dos elementos fundamentais da estruturação residia na credibilidade e até na fiabilidade a atribuir ao relato, o que passava pela necessidade de o ancorar a uma verdade de natureza histórica. Um dos processos mais simples, que a retórica antiga transmitida pelos gramáticos medievais designava por «*ordo naturalis*», consistia em equacionar a disposição dos sucessos constitutivos da matéria narrável por forma a que eles surgissem ao leitor (ou ao ouvinte) como naturalmente articulados numa sequência sugestionadora da linearidade cronológica real. Sobretudo, era preciso garantir uma boa relação entre os factos, verdadeiros ou verosímeis, o que impunha um largo recurso a um encadeamento frásico capaz de consolidar a progressão temporal e causal do relato, de forma que o antecedente surgisse como um «*propter hoc*», ou seja, por forma a que a relação entre a causa e o efeito se tornasse bem sugerida e expressa.

Com isto se relaciona o recurso frequente às fórmulas do tipo «depois que», do gerúndio temporal em início de frase ou então à copulativa «e», que, a par da partícula «ca», constitui de facto um dos traços mais marcantes da construção da prosa narrativa medieval<sup>22</sup>. Todavia, estas eram formas de encadeamento frásico relativamente fracas: pouco mais faziam do que instaurar uma sequência dos factos assente na lógica da própria natureza histórica do relato<sup>23</sup>.

Assim sucedia também em importantes novelas castelhanas bem conhecidas ao tempo de Bernardim Ribeiro. Na já referida *Cuestión de*

---

<sup>22</sup> Cfr. BADÍA MARGARIT, Antonio M. — *La frase de la «Primera Crónica General» en relación con sus fuentes latinas*, «Revista de Filología Española», XLII, Madrid, 1960, p. 179s; DELBEY, Annie — *Les connecteurs «car-que-plus que» et la justification en ancien français*, «Revue de Linguistique Romane», 52, Estrasburgo, 1988, p. 397s.

<sup>23</sup> Sobre este assunto, cfr. LORIAN, Alexandre — *Tendances stylistiques dans la prose narrative française du XVIe siècle*, Paris, 1973.

*amor*, que marcou a poesia de Garcilaso de la Vega<sup>24</sup>, o leitor encontra uma larga utilização de partículas que entrelaçam as frases para garantir a gestão cronológica ou temporal-causal dos eventos, como «pues», «pues despues»; e na difundidíssima *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro podemos encontrar profusão de «despuès», «y», «pero» etc. em início de frase, como acontece também no *Tratado de Arnalte y Lucenda* deste mesmo autor, onde a copulativa «e» inicial é largamente utilizada com a mesma finalidade.

No caso de *Menina e Moça*, o leitor encontrava no preâmbulo um sério aviso:

«Ainda que, quem me manda a mim olhar por culpas nem desculpas, que o livro há-de ser do que vai escrito nele! Das tristezas não se pode contar nada ordenadamente, porque desordenadamente acontecem elas, e também por outra parte não me dá nada não o lea ninguém, que eu não o faço senão para um só, ou para nenhum, pois dele, como disse, não sei parte tanto há» (TA,59-60).

Trata-se de um passo fundamental na definição da estratégia inicialmente anunciada ao leitor da obra. A voz da Menina, que é a única autoridade em cena neste até este ponto, decreta a natureza «desordenada» da obra, mas fã-lo num contexto frásico que impõe alguma atenção<sup>25</sup>.

A frase transcrita inicia-se por uma fórmula concessiva, «ainda que», na sua única ocorrência neste segmento do texto, o que implica um questionamento que desempenha um papel argumentativo importante: por um lado manifestando a intenção de obrigar o leitor (um leitor universal...) a responder subjectivamente à questão, buscando condicioná-lo à direcção justificativa que lhe pretende impor<sup>26</sup>; por outro lado, antecipando-se à

<sup>24</sup> Para além de casos como a *Égloga I* de Garcilaso de La Vega, pode imaginar-se a sua difusão nas bibliotecas de leitoras cultas, como a rainha Maria da Hungria, Regente dos Países Baixos, que possuía a *Cuestión de amor*, no meio de três Bocácios e dois Ovídios; cfr. LEMAIRE, Claudine — *La bibliothèque des imprimés de la Reine Marie de Hongrie, Régente des Pays-Bas, 1505-1558*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LVIII, Genebra, 1996, p. 132-33.

<sup>25</sup> Notar que M tem: «ha de ser escrito do que vai nelle» (Grokenberger, p. 5, l. 12-13); trata-se de um sinal do «pragmatismo» enunciativo que Teresa Amado anotou, *ed. cit.*, p. 55, n.1; Herculano de Carvalho omitiu este passo: *ed. cit.*, p. 39). Se bem que por forma gráfica distinta, os impressos assinalam esta sequência por meio de pontuação.

<sup>26</sup> Cfr. MONTERO CARTELLE, Emilio — *Tendencias en la expresión de la concesividad en el castellano medieval*, «Verba. Anuario Galego de Filoloxía», 19, Santiago de Compostela, 1992, p. 107s.

emergência de alguma dúvida no espírito do leitor, que, sendo culto, podia decifrar com facilidade as conotações cultas do lexema «livrinho»<sup>27</sup> imediatamente anterior, a locutora institui um questionamento que os editores modernos do texto assinalam graficamente por ponto de exclamação ou de interrogação, por força do arranque da frase por meio da partícula de valor interrogativo «quem». Ora a pergunta, formulada em frase interrogativa, «supõe um objecto, de que trata, e sugere que há um acordo sobre a existência do dito objecto»<sup>28</sup>. Assim, no cotexto da frase, instala-se uma indefinição que traduz, por parte da voz em presença (e não esqueçamos que estamos numa parte do preâmbulo onde se desdobram sugestões argumentativas destinadas a convencer o leitor das razões para a situação presente aí evocada), o intuito de suscitar antecipadamente uma concordância do leitor, como se este ficasse dispensado de responder afirmativamente a algo que lhe poderia ser familiar<sup>29</sup>.

\*

Nestas condições, duas vertentes da actuação do autor textual poderão iluminar esta faceta da obra: o procedimento relativo à articulação interfrásica e, na mesma situação textual, o recurso às evocações anafóricas.

A primeira observação a fazer sobre a maneira como, na *Menina e Moça*, se procede ao encadeamento das frases no *continuum* do texto, na parte que aqui nos interessa focar, consiste na fraca presença das partículas de conexão frásica mais correntes na prosa narrativa anterior.

Nesta parte do texto, existem seis dezenas de inícios de frases, normalmente assinalados nas versões impressas com sinais de pontuação<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> As conotações italianizantes de «livrinho» eram facilmente referenciáveis em Dante e Petrarca.

<sup>28</sup> PERELMAN, Ch.; OLBRECHTS-TYTECA, L. — *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid, 1989, p. 255.

<sup>29</sup> Isto só tem sentido se tivermos presente que o texto estava orientado para um público de corte, tratando questões de corte e explorando uma língua de corte. Mas quer isto também dizer que, no quadro da argumentação oblíqua e alusiva largamente utilizada pela voz da *Menina* nesta parte inicial da obra, a explicitação do género da obra fugia a uma definição categorial. Era o que sucedia com as narrativas de ficção sentimental, que em boa medida se ofereciam como «miscelâneas» literárias.

<sup>30</sup> As questões levantadas pela pontuação dos textos assumem uma pertinência cada vez mais significativa; no caso de *Menina e Moça*, conservada em registos manuscritos e impressos, impor-se-á certamente uma atenção acrescida, susceptível de aprofundar as pistas levantadas por Aida Santos no trabalho já citado. Para o assunto, cfr. MEYENBERG, Regula — *A propos d'Alain Chartier: problèmes d'analyse de textes en prose français*, in «Rhétorique et mise en prose au XV<sup>e</sup> siècle», Milão, 1991, pp. 34-35.

Nessas seis dezenas de locais, que fazem vir à superfície uma indicação perceptível para o leitor de pausas muitas vezes de natureza rítmica, mas sempre e também de natureza lógica, encontra-se a seguinte situação: se contarmos as frases começadas por partículas conectoras, de valor argumentativo mais ou menos forte, e as frases iniciadas sem recurso a elas, isto é, por meio de lexemas nominais ou verbais, verificaremos que os dois conjuntos são quase rigorosamente iguais. E se procedermos do mesmo modo para a ocorrência, no sector inicial de cada frase do mesmo conjunto de seis dezenas, de procedimentos anafóricos, veremos que o resultado é exactamente o mesmo.

Ora sendo certo que o encadeamento ou enlaçamento das frases constitui um fundamental mecanismo para a instauração de uma coesão textual, mormente na exposição prosificada, e tendo presente que o projecto expositivo da voz inicial de *Menina e Moça* encaminha mais o leitor para se predispor a deixar-se envolver pela natureza de reflexão lamentosa bem conhecida dos meios cortesãos, devemos olhar com algum cuidado para a situação que o preâmbulo da novela nos oferece neste domínio<sup>31</sup>.

O objectivo da voz que se responsabiliza pelos enunciados constitutivos deste segmento inicial da novela reside essencialmente na preocupação autoral de instituir um ambiente de imprecisão quanto aos factores que tradicionalmente definiam a objectividade visada pela prosa narrativa de acontecimentos passados, fossem verdadeiros, fossem apresentados como tal.

A verdade é que aqui o encadeamento das frases, na linha de progressão do discurso, não revela especial recurso, tão corrente e naturalmente praticado, às partículas que se encarregam de garantir a confiança no real suceder dos eventos, aguardando o autor que esta consolide no leitor a certeza da verdade desses eventos e a explicação interpretativa que lhe fica subjacente. Ora no preâmbulo de *Menina e Moça* encontramos utilizadas só partículas ou locuções de conexão interfrásica de valor relativamente fraco, a par de duas construções com gerúndio, habituais no relato «histórico», «Chegando à borda» (TA,62) e «Estando assi» (TA,64), incluídas precisamente na parte mais narrativa deste segmento da obra.

No que diz respeito às partículas em causa, a observação do texto aqui focado revela-nos o seguinte quadro de ocorrências: «mas», 8 vezes; «que», 6 vezes; «e», 4 vezes; «depois», «e foi assi que», «ali», «se»,

---

<sup>31</sup> Aliás, um aspecto que mereceria algum estudo seria o da utilização dos mecanismos do paradoxo na formulação reflexiva e doutrinária da obra.

«mas se», 1 vez (TA,60); «como», «e porque», «bem», «ainda que», «e ainda», «assi», «e como», «certo que», uma vez cada.

Neste conjunto ressaltam três partículas pelo número mais elevado de utilizações: «mas», «que» e «e», este com 8 vezes se considerarmos as ocorrências na companhia de outras. No entanto, trata-se, como atrás se apontou, de formas de ligação interfrásica relativamente fraca<sup>32</sup>. Por outro lado, metade das frases ou os seus segmentos inicia-se, no preâmbulo, directamente por lexemas de natureza nominal e verbal, o que transportava para a frase uma dimensão narrativa envolvida de alguma ambiguidade. E em pouquíssimos momentos encontramos arranques de sequências por meio de lexemas verbais instaladores de um rigor informativo suficientemente claro. Os únicos casos são «vivi», «vi», «escolhi»<sup>33</sup>, em formas de pretérito perfeito, mas na mesma primeira pessoa gramatical que surge no texto como a única fonte de credibilidade. Só uma vez aparece um lexema verbal instituidor de uma relação temporal mais ou menos definida, o pretérito imperfeito «começava», na frase «Começava então de querer cair a calma» (TA,62), onde o sujeito gramatical está na terceira pessoa e onde a mistura de elementos morfológicos e lexicais capazes de enfatizar a ambiguidade é mais do que evidente.

É por isso que neste quadro importa realçar a elevada frequência do lexema verbal «parece», suportado em regra por um sujeito que não coincide com a voz da Menina. Os efeitos que produz no plano semântico são muito fortes, já que, pela insistência quase obsessiva com que esta primeira narradora (e depois a segunda narradora) utiliza este verbo, o leitor fica impedido de fixar uma visão nítida do acontecido anteriormente e dos propósitos do presente.

Nestas condições, torna-se mais compreensível que não se assista, nesta fase preambular, à utilização de sequências do tipo «E depois» tão vulgares e necessárias na narrativa de tipo histórico, construída, em regra, de acordo com o *mos historicus* e segundo a *ordo naturalis* dos eventos<sup>34</sup>.

Quanto à conjunção adversativa «mas», desempenha uma função relativamente importante na condução e na orientação do leitor ao longo da parte inicial, onde o autor busca definir as coordenadas da sua exposição. Ela aparece para reorientar, corrigir, reter as expectativas possíveis

<sup>32</sup> Cfr. LORIAN, A. — *Tendances stylistiques*, cit., II parte, «L'imbrication».

<sup>33</sup> A forma «determinei» não está em início de frase.

<sup>34</sup> O que não impõe o desaparecimento das marcas da instauração do relato reportado ao passado: «Estando eu assi só» (TA,56), «Assi passava eu o tempo, quando» (TA,60), «Não tardou muito que» (TA,62).

abertas à imaginação e à fantasia pelo próprio texto. Funciona como um corrector e um reajustador da informação. Era, aliás, a função que lhe vinha sendo atribuída<sup>35</sup>. No prólogo de *Menina e Moça*, cabe-lhe sustentar a maior parte destas situações de orientação e controle do juízo que o leitor poderia ir fazendo sobre a matéria, em si mesma vaga, que a Menina anunciava: «Isto me pôs em dúvida de começar a escrever as cousas que vi e ouvi» (TA,57).

A reforçar esta estratégia enunciativa, assente num discurso de onde se procuram fazer desaparecer os elementos morfológicos relacionados com a evidenciação e a nitidez das ligações argumentativas, deve ainda notar-se a ausência de conectores conclusivos, que na frase facilitam o faseamento da progressão argumentativa; e se bem que *Menina e Moça* aluda, no seu prólogo, também uma análise deliberativa, faltam as conjunções concessivas, do tipo «posto que» (surge uma vez um «daqui» de valor conclusivo, TA,57), bem como as adversativas «porém», «pero» e «empero» (estas duas últimas de facto já em recessão na primeira metade do séc. XVI<sup>36</sup>). Talvez se possa considerar que estas marcas ou estes aspectos contribuem para envolver mais fortemente o leitor na sugestão de uma prosa carenciada de formulações racionais, o que seria facilitado pelo tom de solilóquio intimista adoptado para a voz inicial. Além disto, há que assinalar que não é posta em prática uma estruturação interfrásica comandada por uma estratégia subordinante, naturalmente mais complexa, na linha do tempo e da causa<sup>37</sup>.

Em termos globais, a construção da frase em prosa em *Menina e Moça*, nesta parte inicial do texto, inclui procedimentos que, devendo ser perspectivados no quadro da prosa de corte<sup>38</sup>, que nesta época acompanha

---

<sup>35</sup> Cfr. DUCROT, O.; VOGT, C. — *De «magis» à «mais»: une hypothèse sémantique*, «Revue de Linguistique Romane», 10, Estrasburgo, 1979, p. 317s; BARROS, Maria Clara de Araújo — *Propósito de morfemas contrastivos em português. Um «mas» de excepção / provocação*, «Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas», V-1, Porto, p. 269s.

<sup>36</sup> SILVA, Rosa Virgínia Mattos e — «Pero» e «porém»: *mudanças em curso na fase arcaica da língua portuguesa*, «Boletim de Filologia», XXIX, Lisboa, 1984, p. 129s. Tal recuo observa-se claramente nas traduções de latim para português no princípio do séc. XVI; cfr. OSÓRIO, Jorge A. — *Duarte de Resende, tradutor do «De Amicitia» de Cícero (1531)*, «Humanitas», XLVII, Coimbra, 1995, p. 721s.

<sup>37</sup> Vid. os esclarecimentos sobre a pontuação adoptada por AMADO, Teresa — *ed. cit.*, p. 51.

<sup>38</sup> Cfr. as pertinentes observações de Eugenio Asensio no trabalho sobre «Inés de Castro: de la crónica al mito», *Estudios Portugueses*, cit., a propósito da prosa na «Carta» de Henrique da Mota.

o esforço do verso em introduzir modalidades novas susceptíveis de oferecer maiores potencialidades expressivas aos autores e aos leitores (receptores), pressupõem um objectivo a atingir com eficácia: atrair o leitor para um mundo de sugestões sentimentais ou erótico-afectivas, onde a emoção e a comoção deviam ser enquadradas tanto pelo recurso a formas de expressão já conhecidas (cfr. o número de vezes<sup>39</sup> que se evocam as lágrimas, os desmaios, as insónias, que traziam já larga história da poesia cortês dos séc. XIII-XIV), como pela exploração de novos domínios capazes de accionarem a sugestão e a imaginação do leitor (cfr. a linguagem médica para caracterização da sintomatologia das expressões não verbais do sentimento amoroso)<sup>39</sup>.

\*

Como se disse, o número de frases ou unidades fráicas suficientemente individualizadas, no texto do preâmbulo em causa, iniciadas com uma partícula conectora é praticamente idêntico ao número de frases que, na mesma extensão do texto, se iniciam sem tais partículas, ou seja, se iniciam por um lexema nominal ou verbal. Isto traduz, em si mesmo, um comportamento do autor distinto daquele que prevalecia na prosa narrativa medieval. Ora é sabido que um dos problemas que mais preocuparam a organização de uma narrativa em prosa no período medieval residiu precisamente na necessidade de resolver a questão da coerência da narração, o que se reflectiu no plano da estruturação do texto. Os autores anónimos das grandes prosificações francesas das narrativas dos romances cortes, nomeadamente do ciclo arturiano, em inícios do séc. XIII, defrontaram-se com o problema e, como anotou Ferdinand Lot para o caso do *Lancelot en prose*, instauraram um sistema de articulação das unidades que permitiu gerir a complexidade diegética no quadro de longas extensões narrativas.

---

<sup>39</sup> Importa notar que, nesta parte soliloquial do começo de *Menina e Moça* não se encontra o recurso a um procedimento largamente utilizado na prosa das traduções do séc. XV-XVI, que consistia em sintagmas constituídos normalmente por dois lexemas sinónimos ou quase, ligados pela copulativa «e», por meio dos quais se buscava fortalecer a capacidade expressiva da língua, mormente na tradução de termos latinos cuja correspondência etimológica em vulgar não poderia ser eficaz. Sobre o papel das traduções na evolução da língua literária, cfr. GARCÍA YEBRA, Valentín — *La traducción en el nacimiento y desarrollo de las literaturas*, «1616, Anuario de la Sociedad Española de Literatura General e Comparada», 1981, p. 7s.

E em *Menina e Moça* ainda podemos encontrar vestígios dessa técnica, na parte narrativa entregue à voz da Dona <sup>40</sup>.

Ora, à semelhança do que se anotou em cima para a estrutura frásica em textos da novela sentimental castelhana, também no domínio da prosa portuguesa de ficção disponível ao tempo da escrita de *Menina e Moça* se observa idêntico comportamento. É fácil verificá-lo na já citada *Crónica do Imperador Clarimundo* de João de Barros, saída em inícios de 1522 <sup>41</sup>, onde o discurso pseudo-históriográfico não podia deixar de adoptar o modelo da prosa cronística, se bem que acolha também aspectos da prática cortês. Ou então nessa outra novela de natureza sentimental incluída no mesmo manuscrito que nos transmitiu a mais antiga versão conhecida de *Menina e Moça*, intitulada *Naceo e Amperidônia* <sup>42</sup>, que obedece à matriz narrativa de algumas novelas castelhanas ditas «sentimentais», onde a maneira de ligar entre si as frases revela a matriz narrativa tradicional.

A reforçar estas observações, devemos considerar ainda o comportamento do autor textual no plano das relações anafóricas, ou seja, no seu mecanismo de remissão, reenvio ou apelo ao que ficara dito em ponto anterior do texto. Os relacionamentos anafóricos, realizados por meio de elementos gramaticais constituem sem dúvida um mecanismo importante

<sup>40</sup> Cfr. o recurso, ainda que mitigado já, a frases de suspensão e retoma da narrativa, tão importantes para a gestão da narrativa longa cavaleiresca em prosa, do tipo «Deixemos aqui as cousas de Lamentor [...] E torno-vos ao cavaleiro» (TA,103) e «Leixemo-la agora porém ficar assi» (TA,151). A edição de Évora omite esta última, talvez porque fixa no final da frase anterior «... possui tudo» o termo do cap. XXXI e da I parte da novela. Tratava-se de um velho procedimento da gestão narrativa arturiana; cfr. MARTINS, Mário — *Frases de orientação nos romances arturianos e em Fernão Lopes*, «Itinerarium», XXII, 1977, p. 3ss. Aliás note-se que aquilo que a Dona conta à Menina são de facto «histórias de cavaleiros»...

<sup>41</sup> *Menina e Moça* foi escrita (antes ou depois?) para o mesmo auditório cortês que o *Clarimundo*, saído em 1522, mas escrito ainda tendo em vista um D. Manuel «imperial», em clara articulação com o enaltecimento da história do reino na *Crónica de D. Afonso Henriques*, de Duarte de Galvão, cuja «autoridade» Barros evoca no primeiro prólogo da sua pseudo-crónica.

<sup>42</sup> Novela sem conclusão; inclui estilemas semelhantes a alguns de *Menina e Moça*. Essa novela está construída segundo o modelo de narração de males de amor, que se encontra na já citada *Cuestión de amor*, incluindo a desmontagem das possibilidades de esquemas expositivos e narrativos por meio de um diálogo epistolar, com recurso ao verso para assinalar os momentos líricos. No início, o anónimo autor evoca uma explicação idêntica a outras narrativas do tempo, com utilização do tópico da autoridade antiga da narrativa registada num «livro que em mui elegante latim era escrito», apresentada no «Prólogo» como tradução para português de uma história «grega»; cfr. *Naceo e Amperidônia (Novela sentimental do século XVI)*, ed. de Luiz Fagundes Duarte, Lisboa, 1986, p. 21.

na instauração de uma coesão interna no caso de uma exposição que, não sendo de narração, postulava, no entanto, uma perspectiva narrativa.

Se procedermos a uma contagem dos segmentos frásicos que, no preâmbulo de *Menina e Moça*, incluem lexemas portadores de evocação ou remissão para o que fora dito antes, verificaremos uma situação perfeitamente similar daquela mais em cima anotada: metade das frases incluem, logo no seu início, um elemento desse tipo, como «aquele», «este», «esse», «vós», «ali», «aqui», a par dos neutros «isto», «isso» e «aquilo», caracterizados por enorme imprecisão remissiva. Quanto à outra metade das frases, verifica-se que o reenvio para o frase precedente se faz sem apoio em qualquer partícula precisadora do sentido, estabelecendo-se por isso o relacionamento no plano semântico. E há ainda que contar com situações menos evidentes de apelo à informação anterior, através de mecanismos do tipo da repetição do lexema da frase anterior, como em «E como os meus cuidados» (TA,61) <sup>43</sup>. Mais uma vez estamos diante de procedimentos que a poesia culta da tradição cortesã, compilada e veiculada através dos cancioneiros, largamente utilizava, em articulação com a retórica, claramente desde os tempos trovadorescos <sup>44</sup>.

\*

Mas uma outra vertente do discurso da voz feminina inicial em *Menina e Moça* nos ajuda a consolidar esta complexa estratégia de suggestionamento do leitor no sentido de fixar a sua atenção num dado modelo de comportamento face ao enamoramento, tal como devia ser entendido nos meios de corte. Trata-se de mecanismo que permite gerir as antecipações narrativas.

Os autores das narrativas medievais, em particular aquelas que se situavam no terreno das narrativas longas em prosa, como era o caso dos romances de cavalaria, serviam-se de procedimentos técnico-retóricos que lhes permitiam consolidar a coesão da narração; já se aludiu em cima a um desses processos, o entrelaçamento. Mas o jogo de antecipações de que o autor encarrega o narrador constitui também um aspecto importante. O recurso a prolepses, muitas vezes em ligação com analepses, foi um meio eficaz que esta prosa narrativa utilizou durante muito tempo.

<sup>43</sup> Tem como precedente «Os meus cuidados...», em posição um tanto recuada.

<sup>44</sup> Cfr. BELTRAN, Vincenç — *A cantiga de amor*, Vigo, 1995.

Ora em *Menina e Moça* podemos observar um comportamento interessante: na parte do discurso correspondente ao solilóquio da Menina, a antecipação proléptica assume a forma da verificação da sua implícita verdade. De facto, o momento presente, equivalente ao convencional presente da escrita, é, segundo essa voz testemunha, a confirmação daquilo que poderiam ter sido os anúncios de uma voz narradora situada no passado. A situação de que a Menina se faz apresentadora é a concretização do que, num quadro de profecia geral da desgraça e do sofrimento amoroso, poderia ter sido contado por uma terceira pessoa conhecedora da sua história.

Na parte dialogada da intervenção da «Dona do tempo antigo» vamos já encontrar um recorrente recurso à antecipação dos sucessos que haveriam de assinalar o desfecho das histórias que essa voz conhecedora do passado desenrola aos ouvidos da Menina. Contudo, também aqui a focalização da narradora sobre sucessos já acontecidos transforma a antecipação em meio de coesão formal, que o continuador das «histórias» na versão publicada em Évora procurará satisfazer mediante uma técnica mais própria à narrativa cavaleiresca vulgarizada do que no quadro da focagem sentimental que a primeira parte da obra se esforçava por gerir. Mesmo assim, esse continuador não deixou de se preocupar com dar cumprimento a um programa delineado na intervenção da segunda narradora. Faltou-lhe perceber a arte narrativa e a ideia inicial do solilóquio da Menina...

*Jorge A. Osório*