

## ASPECTOS DA NARRATIVA EM JOÃO DE BARROS E EM BERNARDIM RIBEIRO. UM CONFRONTO

JORGE A. OSÓRIO

Poderá parecer estranho que, num colóquio dedicado à «Cultura Greco-Latina», venha falar de aspectos da narrativa em João de Barros e em Bernardim Ribeiro. E se em relação ao primeiro destes autores, João de Barros, ainda seria possível evocar a sua ligação a meios cultos humanistas que usaram, na expressão escrita, o latim — o erudito Gaspar Barreiros era seu sobrinho e o grande Juan Luis Vives dedicou-lhe em 1535 um tratadinho em latim sobre a arte de orar, as *Ad animi excitationem in Deum orationem commentatiunculæ*<sup>1</sup> —, em relação a Bernardim Ribeiro não seria tão fácil estabelecer uma articulação directa com essa área cultural. Até porque sob o nome de Bernardim Ribeiro poderá não estar uma única individualidade literária da I metade do séc. XVI, como há anos argutamente alvitrou Marcel Bataillon. Todavia, creio que existe algum fundamento para ter proposto este tema no presente colóquio.

Mas antes de avançar, convém desfazer algum equívoco: os aspectos narrativos subjacentes à expressão usada no título deste trabalho não abarcam a técnica narrativa de Barros e de Ribeiro na sua globalidade; nem as *Décadas* ou outros textos, nem as *Églogas* são consideradas aqui. Vou centrar-me exclusivamente sobre duas obras de ficção em prosa, a *Crónica do Imperador Clarimundo* e a *Menina e Moça*, ou *Saudades*.

Trata-se de duas narrativas em prosa e em língua vulgar, escritas sensivelmente pela mesma época — no 1.º terço do séc. XVI — e, o que é mais importante, indiciando ambas que se dirigiam a um mesmo auditório. Pelo menos é este um dos aspectos que procurarei salientar,

---

<sup>1</sup> Cfr. J. A. Osório, «L'Humanisme Portugais et l'Espagne: Luis Vives et les Portugais. A propos d'un Livre dédié à João de Barros», in *L'Humanisme Portugais et l'Europe*, Actes du XXI<sup>e</sup> Colloque International d'Études Humanistes. Tours, 3-13 Juillet 1968, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1984, pp. 229 ss,

para situar a questão anunciada no título e, no fundo, justificar a inserção destas linhas num colóquio como este.

O primeiro ponto a considerar é que tanto a *Crónica do Imperador Clarimundo* como a narrativa comumente conhecida por *Menina e Moça* constituem obras de ficção estrategicamente orientadas para um público que, à falta de outra denominação, podemos designar de cortês, para me situar no âmbito do que Cesare Vasoli chamou «a cultura das cortes»<sup>2</sup>, na sequência da noção de «literatura cortês» de Reto Bezzola<sup>3</sup>.

Estas designações reportam-se àquilo 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. Por exemplo, o Humanismo, com toda a sua carga de revalidação da referência linguística e cultural à Antiguidade clássica, foi, em medida ampla, também um fenómeno de algumas áreas da cultura cortês.

Neste quadro, o que importa aqui considerar são as circunstâncias contextuais de ambas as obras e os sinais que as duas comportam nesse sentido.

Como ponto de partida, começemos por sublinhar que tanto o *Clarimundo* como a *Menina e Moça* parecem convergir para um mesmo público receptor: a aristocracia cortês. Bastaria recordar a nota de Barros no 2.º prólogo do *Clarimundo*, de acordo com a qual *fizera* a dita obra «por cima das arcas da vossa guarda-roupa [dirige-se a D. João III], publicamente, como muitos sabem, sem outro repouso, sem mais recolhimento, onde o juízo quieto pudesse escolher as cousas que a fantasia lhe representava»<sup>4</sup>, e, para o caso de *Menina e Moça*, a nota existente no fim do texto copiado no Ms. Asensio: «Acabouse aqui este livro por que o mais se não acha. Algũs querẽ dizer que estaa na gardaroupa delrey nã sey se he asy nê se se podera saber»<sup>5</sup>.

É evidente que entre os dois autores há enormes distâncias de informação: Barros lamenta não ter podido dispor do recolhimento

<sup>2</sup> C. Vasoli, *La Cultura delle Corti*, Bolonha, Cappelli, 1980.

<sup>3</sup> R. Bezzola, *Les Origines et la Formation de la Littérature Courtoise en Occident (500-1200)*, 3 vols., Genebra-Paris, 1968-1984.

<sup>4</sup> J. de Barros, *Crónica do Imperador Clarimundo*, 3 vols., Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1953, vol. I, p. 2.

<sup>5</sup> Vid. E. Asensio, *Estudios Portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, p. 205.

adequado ao trabalho sério, que passava pela possibilidade de «escolher as cousas que a fantasia» oferecia; Ribeiro faz dizer à Menina «que o livro há-de ser do que vai escrito nele»<sup>6</sup>, o que postula uma atitude menos selectiva das «coisas» que o «livrinho» deveria conter. E, no entanto, em ambas as notas se alude a um local da corte: o «guarda-roupa delrey».

A aristocracia constituía, por conseguinte, o auditório que os autores procuraram atingir, seguindo metodologias distintas em vários aspectos. Significa isto que, para a definição de um destinatário de *Menina e Moça* identificado com um público leitor de narrativas de ficção de matriz cavaleiresca na I metade do séc. XVI, importa pouco ter em consideração o facto de a primeira edição da obra ter aparecido em Ferrara, em 1554. O contexto que envolveu essa edição, bem como o da de Colónia em 1559, não era certamente aquele que nos é sugerido pela inserção da *Menina e Moça* na colectânea constituída pelo Ms. Asensio. Sobre isto ainda será preciso aprofundar algumas pistas lançadas por Eugenio Asensio e por Marcel Bataillon<sup>7</sup>, as quais com certeza não nos conduzirão aos terrenos movediços do alegado judaísmo bernardiniano que alguns têm querido instituir. Deixemos, pois, de parte, para o caso, a edição de Ferrara e consideremos que, em termos de público leitor português, o Ms. Asensio e a edição de Évora de 1557 assumem maior relevância.

As duas obras em apreço coincidem, portanto, «grosso modo» quanto ao público que, através delas, os respectivos autores tiveram em mente atingir. Só que o fizeram utilizando estratégias narrativas e aspectos de linguagem literária distintos. E diferentes são também as mensagens ou referências doutrinárias veiculadas por uma e por outra.

Assim, por exemplo, ambas visam o comportamento do *cavaleiro*, nessa dimensão alargada que esta figura conheceu durante o séc. XV, quando, na linha aberta pelos modelos das personagens de Lançalote, de Tristão e de Amadis, é valorizada a componente *cortês* do cavaleiro — seu comportamento nã cortês, seu trato com as damas, sua arte de conversar e de falar em público, nomeadamente no papel de conselheiro do príncipe —, em complementaridade, mas também em detri-

<sup>6</sup> *Menina e Moça de Bernardim Ribeiro*, Apresentação crítica... de Teresa Amado, Lisboa, Editorial Comunicação, 1984, p. 59-60.

<sup>7</sup> Cfr. M. Bataillon, *Varia Lección de Clásicos Españoles*, Madrid, Ed. Gredos, 1964, pp. 39 ss.

mento, da *militia*, ou seja, da virtude guerreira<sup>8</sup>. Que melhor texto para exemplificar esta perspectiva cultural — porque de uma cultura se tratava... — do que o prólogo de Juan Alfonso de Baena ao seu *Cancionero*<sup>9</sup>, precisamente do meio do séc. xv peninsular? Repare-se que a personagem central do *Clarimundo* é o cavaleiro assim chamado, olhado na perspectiva da virtude guerreira — que não implicava só a valentia e coragem físicas, mas também a prudência, o comedimento das paixões, a abdição da filáucia e da soberba... —, e repare-se também como as figuras das personagens masculinas de *Menina e Moça* envolvidas na intriga amorosa — e o amor, focado em termos dialécticos, era um tema excelente da cultura cortês — são, no fundo, *cavaleiros*, isto é, homens de corte.

A grande diferença residia no projecto doutrinar, sustentado pelo projecto narrativo de cada uma das obras em apreço. Enquanto João de Barros usava, no *Clarimundo*, de uma estratégia que viria a classificar, no prólogo da *Década* I, como «hũa pintura metaphorica de exercitos y vitórias humanas, nesta figura racional do emperador Clarimũdo»<sup>10</sup>, «pintura metafórica» essa que consistia em partir de um problema pseudo-histórico, qual era a origem húngara dos reis portugueses, para equacionar toda a dimensão cavaleiresca da história do reino, situando-a na convergência da função militar e guerreira com a função institucional do casamento, paradigmaticamente no comportamento amoroso de Clarimundo e de Clarinda, o autor de *Menina e Moça* seguiu uma estratégia diferente: aprofundar a problemática envolvente de todo o processo de enamoramento cortês, ultrapassando como postulado de base, o modelo do *cavaleiro* enamorado.

É neste quadro que assistimos à solução, já conhecida de Feliciano de Silva — autor que o enigmático Alonso Núñez de Reinoso do Ms. Asensio frequentou em Ciudad Rodrigo antes de vir a Portugal —, da metamorfose do *cavaleiro* em *pastor*, como sucede na «história»

<sup>8</sup> Cfr. J. S. Ruggieri, *Cavalleria e Cortesia nella Vita e nella Cultura di Spagna*, Modena, 1980, em esp. cap. V; M. de Riquer, *Cavalleria fra Realtà e Letteratura nel Quattrocento*, Bari, Adriatica Editrice, cap. I.

<sup>9</sup> *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Edición crítica por José María Azaceta, Madrid, CSIC, 1966, pp. 7 ss.

<sup>10</sup> *Ásia de João de Barros*, 4.<sup>a</sup> ed. rev. e pref. por António Baião, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932, p. 3. Sobre a problemática simbólica do *Clarimundo*, vid. M. H. D. Santos, *Mito e Herói na «Crónica do Imperador Clarimundo» de João de Barros*, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras de Coimbra, Coimbra, Ed. da Autora, 1987; Jorge B. de Macedo, «Damião de Góis et l'Historiographie Portugaise», in AA.VV., *Damião de Góis, Humaniste Européen*, Braga, Barbosa & Xavier Editores, 1982, pp. 116-118.

de Binmarder e Aónia. E mesmo na de Avalor e Arima se nota claramente o abandono do *serviço* de amor tradicional pela conversão do cavaleiro em cortesão enamorado.

Olhando em conjunto para estas duas obras narrativas da 1 metade do séc. XVI português, parece irrecusável devermos atentar nas suas dimensões doutrinárias e exemplificadoras de comportamentos que só se entendiam se equacionados para e no contexto social propositadamente visado por ambas: a corte. Aliás, a *utilidade* de *Menina e Moça* é claramente equacionada no passo bem conhecido em que se analisam as diversas hipóteses de possíveis leitores do «livrinho» que a Menina se propunha ir escrevendo. Ora se aos «alegres» ele não convinha e se às mulheres, porque «tristes» de natureza e condição, ele nada poderia ensinar, parece lógico concluir que os seus destinatários seriam esses enamorados só de aparência exterior, esses «cavaleiros andantes», por quem as donzelas se deixavam prender, mas que eles logo abandonavam.

O *Clarimundo* é, na classificação inscrita no próprio título, uma «crónica». Não quer isto dizer que, na intenção do autor, estivesse presente a ideia de relatar acontecimentos realmente acontecidos no tempo passado; basta ver que a *fonte* da narrativa é um alegado alemão, Carlim Delamor, vindo alegadamente a Lisboa, e que, em alegadas conversas com João de Barros, lhe teria transmitido oralmente as histórias que saem impressas em 1522.

A designação de «crónica» tem mais a ver com dois outros aspectos da obra: por um lado, o reforço dos mecanismos criados pelo autor para insinuar uma pseudo-historicidade que ele integra no processo mais geral da sedução ou convencimento do leitor, a par, por exemplo da própria iconografia utilizada no frontispício da edição de 1522 (e retomada na de 1555). Por outro lado, o recurso à designação de «crónica» tem a ver com a estratégia adoptada pelo autor para organizar a narração, na medida em que esse termo denunciava, à partida, a opção por uma modalidade de apresentação de factos e de acções idêntica à praticada nas «histórias verdadeiras».

Ora a tratadística medieval, que é directa prolongadora das doutrinas literárias dos gramáticos latinos, preocupava-se com os problemas da organização narrativa, vistos essencialmente na perspectiva da aplicação pedagógica: como e por onde começar um relato, como terminá-lo<sup>11</sup>. É neste quadro que vemos ser valorizada a questão

<sup>11</sup> Cfr. E. Faral, *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe Siècles*, Paris, Honoré Champion, 1971, pp. 55 ss.

da diferença entre a narração *more cyclico*, seguindo a *ordo naturalis*, e a narração *more homerico*, seguindo a *ordo artificialis*, assente na projecção da acção *in medias res*.

Nestas condições, ao integrar no título da obra a designação de «crónica», João de Barros estava a definir algumas coordenadas, cujo significado iria em reforço da mensagem global veiculada por toda a narrativa, a qual tinha a ver com a interpretação da história do reino no passado e, conseqüentemente, com a definição do perfil dos actantes mais eficazes da acção política, que eram o monarca e a fidalguia guerreira. E no momento em que um novo rei subia ao trono com o nome de D. João III — a quem Barros dedica o *Clarimundo* —, o sentido da obra sairia naturalmente realçado.

O caso de *Menina e Moça* é diferente e literariamente mais complexo.

Em primeiro lugar, é preciso ter presente que a circulação da obra de Bernardim Ribeiro foi distinta, inicialmente, da de Barros: o *Clarimundo* foi, com certeza, directamente do original do autor para as mãos do tipógrafo Germão Galharde, enquanto a *Menina e Moça* circulou em cópia manuscrita antes de ser impressa pela primeira vez em Itália. O Ms. Asensio é a prova evidente dessa situação. A nota final nele contida reporta-se a um «livro» que o escriba acabava de copiar, suspeitando da existência de um outro manuscrito mais completo — o original? — no guarda-roupa do rei. Por sua vez, o impressor de Évora, André de Burgos, alude em 1557 à existência de cópias diversas. E pelo menos uma outra cópia existiu, a que foi levada para Itália, talvez por esse enigmático Reinoso<sup>12</sup>.

É, naturalmente, uma situação mais complexa, com reflexos notórios no próprio texto da obra, tal como é conhecido. Aliás é provável que *Menina e Moça* não seja, de facto, uma obra acabada ou que o autor tivesse chegado a rever com algum cuidado. Isto não resulta só das disparidades de extensão entre os diversos testemunhos existentes, mas também da própria gestão do discurso enunciativo ao longo do texto, como mostrou recentemente Aida Santos<sup>13</sup>, ao sublinhar

<sup>12</sup> Sobre os problemas textuais de *Menina e Moça*, vid. E. Asensio, *Estudios Portugueses*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1974, e sobretudo A. P. de Castro, «Uma edição crítica de *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro: Problemas e soluções», in *Critique Textuelle Portugaise*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1986, p. 163ss.

<sup>13</sup> A. Santos, «Das Questões Enunciativas aos Mundos Representados na *Menina e Moça*», *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, Porto, II série, vol. VII, 1990, pp. 7 ss.

como o próprio texto da parte contida na edição de Ferrara e no Ms. Asensio, considerada, normalmente como mais bem elaborada em termos literários, contém já fissuras e desajustes no plano enunciativo, os quais podem resultar do referido inacabamento da obra.

Notemos, antes do mais, que *Menina e Moça* começa por ser um projecto de solilóquio, o que implicava uma estratégia de discurso confessionalista, centrado mais no *telling* na 1.<sup>a</sup> pessoa do que no *showing* na 3.<sup>a</sup> pessoa. Tal atitude de base permitiria a instauração de um cenário ou de um clima em que se tornaria pouco aconselhável o recurso a *auctoritates* exteriores, na medida em que prevalece como *auctor* o *eu* da narradora:

«Isto me pôs em dúvida de começar a escrever as cousas que vi e ouvi» (TA, p. 57).

Só que aquilo que ela *viu e ouviu* não possuía como referentes acontecimentos históricos, que competiria ao narrador *mostrar* ao leitor, como sucede, no fundo, nos relatos de viagens, mas os sinais que, embora exteriores, pertenciam ao domínio da referência interior, onde a objectividade do espaço e do tempo ficava diluída e de onde emergia uma única *auctoritas*: a *voz* da própria narradora inscrita na instância do *hinc et nunc*. Daí o recurso, enormemente frequente na *Menina e Moça*, à *dubitatio*, que enquadra as relações do passado, visto através de recordações que nada têm de casuístico, com o futuro, situado na chegada dessa «derradeira hora» (TA, p. 57) que seria o marco final, mas não fixado, do solilóquio. Uma tal atitude faria do «livrinho» um repositório de mágoas de amor, em que passado e presente se misturariam sem coordenadas determinadas.

Deste modo, se olharmos com atenção para a *Menina e Moça*, podemos observar que, não fora a introdução da personagem «Dona do tempo antigo», que vai permitir a instauração de um diálogo entre as duas mulheres, em tom de mútua confiança, mas também na obediência a alguns requisitos do discurso dialógico no séc. XVI — cenário aparentemente verosímil do diálogo, interlocutores com dimensão humana, situação na segunda parte do dia —, o livro prometido pela Menina falaria unicamente dela própria, mas não abarcaria as três «histórias» de amor trágico que a Dona introduz.

No entanto é preciso ter presentes duas coisas: por um lado, teoricamente a Menina retomaria a fala sobre si mesma, uma vez acabado o diálogo com a Dona, o que sucederia no final das «histórias» dos pares de enamorados, o que também poderia coincidir com a des-

pedida final entre ambas; por outro lado, a substituição do solilóquio da Menina pelos relatos trazidos pela Dona significava que estes detinham suficiente exemplaridade para significarem a dor interior cuja expressão em livro é prometida ao leitor logo no início<sup>14</sup>. Aliás, tais «histórias» não fazem mais do que exemplificar o simbolismo dessa outra história de amor doloroso que é o episódio da morte do rouxinol, estrategicamente colocado no limiar do encontro entre as duas narradoras principais da obra.

Estas e outras características concedem à *Menina e Moça* um estatuto narrativo muito distinto do da *Crónica do Imperador Clarimundo*. Tal não invalida, porém, a perspectivação de ambas as obras como visando um auditório cortês, até pela insistência com que vemos os dois autores focarem a figura do *cavaleiro* cortês. E se uma, a *Crónica*, apela — e propõe como programa — para as virtudes guerreiras vistas como componentes fundamentais da história do reino — por conseguinte, dimensionando a mensagem no quadro de uma doutrina de referência política —, a outra, a *Menina e Moça*, evoca a mesma figura do *cavaleiro* andante para sublinhar as limitações que as mesmas virtudes guerreiras continham em termos de enamoramento cortês. Poderíamos considerar que, em tempo de *Gli Asolani* de Bembo e de *Il Cortegiano* de Castiglione — ambas obras de larga influência na cortesia peninsular —, a *Menina e Moça* buscava reequacionar literariamente um temário inscrito tradicionalmente na cultura de corte.

\*

Em tudo quanto ficou dito atrás não houve alusões a elementos da cultura greco-latina. E, no entanto, talvez não seja descabido ensaiar algumas considerações que, para serem formuladas, necessitam do apelo a aspectos dessa cultura.

Começo por notar que não é a questão de fontes ou de intertextualidades que prenderá a atenção nas linhas que se vão seguir. Na verdade, desde já sublinho que tanto o *Clarimundo* como a *Menina e Moça* são obras em que se observa uma notável ausência de referências explícitas à literatura ou à história da Antiguidade clássica<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> É preciso ter em linha de conta que é na sequência do texto eborense que o leitor vai encontrar informações que tentam explicar as «histórias» de amor iniciadas pela Dona.

<sup>15</sup> Embora notória no *Clarimundo*, essa ausência não é absoluta; no Livro I (*ed. cit.*, I, p. 314) encontra-se uma alusão à «redondeza do Mundo sobre as costas,



E isto é tanto mais de anotar quanto é certo que, quer na narrativa de ficção cavaleiresca, quer na restante ficção cortês, não era invulgar os autores apelarem para a competência dos leitores no domínio dos conhecimentos de lugares-comuns, de temas ou de figuras da tradição antiga. Bastaria evocar o *Amadis de Gaula*, tal como é editado em 1508, ou o *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, que Jorge Ferreira de Vasconcelos faz editar em 1567, para citar dois romances de cavalaria onde as evocações da história antiga nos aparecem; ou, no domínio da chamada «novela sentimental», casos como as narrativas castelhanas *Siervo libre de amor*, de Juan Rodríguez del Padrón, ou *Arnalte y Lucenda*, de Diego de San Pedro. Não esqueçamos, porém, que a tradição narrativa cortês comportava referentes antigos desde o séc. XII-XIII!

A questão que me proponho abordar é outra.

Como é sabido, toda a estratégia narrativa é inseparável das coordenadas *tempo* e *espaço*, que definem o quadro em que se movem os agentes humanos responsáveis pelas acções ou actos cujo significado o autor procura gerir, em termos de tradição literário, de contexto cultural, de perspectivas e competências do auditório ou do público receptor. A retórica antiga percebeu que a ficção é inseparável da estratégia do discurso e daí, talvez, a importância que atribuiu ao conceito de eficácia na teorização literária. Mas apelar para a capacidade de o receptor reconstituir, mentalmente, todo o mundo de acções humanas que o autor lhe transmite — e de uma forma tal que ele, receptor, não fique num estado de indiferença ou de apática neutralidade — implicava a gestão das *vozes* dos agentes postos em cena pelo autor. Reparemos que «pôr em cena» é algo que irmana teatro e narrativa. Aí se apoiava Aristóteles; mas também por aí passaram muitos dos aspectos da literatura narrativa medieval.

É sabido que a *República* de Platão se reveste da forma de um diálogo narrado, em que cabe à *voz* de Sócrates enunciar o discurso narrativo sobre o encontro que tivera com Polemarco, Adimanto,

---

da maneira que pintam o grande Hércules», e no Livro II (*ed. cit.*, III, p. 7) faz-se referência às «cousas da mágica» da «grande Medêa». Mas a verdade é também que, nas oitavas proféticas e em tom épico que Fanimor declama no Livro III perante Clarimundo, não se observa o recurso à referência clássica, como sucederá no poema narrativo de Camões; uma única alusão se pode ver na evocação de Pantasiléia, morta «Na antiga batalha daqueles Troianos», o que deve resultar mais da tradição medieval sobre «matéria antiga».

Nicérato e outros mais (327 c)<sup>16</sup>; o relato do que se passou é feito na 1.<sup>a</sup> pessoa gramatical, sendo o responsável de toda a acção enunciativa o próprio Sócrates. Temos, pois, um narrador presencial dos acontecimentos, o qual, perante um auditório anónimo, garante a autenticidade dos mesmos. Assim, na ausência de qualquer marca que, em termos de enunciado, assinala a presença do autor-Platão no discurso, o leitor (ou o ouvinte) deparava, desde o princípio da obra, com uma voz — a de Sócrates — que assumia a função de relatar o conteúdo e a forma da conversa acontecida entre as citadas personagens. E na ausência também de qualquer outra fonte de informação, essa mesma voz emergia como a responsável pela verdade acontecida. Só que, sendo o relato feito na 1.<sup>a</sup> pessoa e sendo Sócrates um *actor* participante da conversa, rapidamente o leitor se vê colocado frente aos próprios interlocutores, como se assistisse, efectivamente, à discussão desenvolvida em torno de questões consideradas fundamentais para a *pólis*. Quer dizer: Platão faz com que o leitor esqueça rapidamente a *diégêsis* e se deixe envolver pela *mímêsis* que o diálogo em discurso directo favorecia. Por outras palavras, o autor jogou com a capacidade de autentificação<sup>17</sup> que a citação das vozes — o discurso directo — permitia instituir, como mecanismo enfático da verosimilhança e da credibilidade.

Não será, por conseguinte, descabido evocar dois momentos da mesma *República*. No livro III (392 d-394 c), Sócrates concita anuência de Adimanto para a análise daquilo que constitui o produto da arte dos prosadores e dos poetas: «uma narrativa de acontecimentos passados, presentes ou futuros». Deste modo, e tomando Homero como referência, permite-se estabelecer três modalidades fundamentais da enunciação narrativa: a «simples narrativa», diegética, em que o enunciado só pode ser atribuído pelo leitor ao autor, e a de imitação, mimética, em que se instaura a convenção, aceite pelo leitor, de que o enunciado apresentado corresponde, efectivamente, ao que uma individualidade produzira, em dadas circunstâncias. Enfim, uma terceira modalidade existia: a mista, em que se podiam praticar alternadamente ambas as anteriores. Sobre a virtude política da «poesia de carácter mimético», Sócrates voltará a pronunciar-se no último livro, o décimo

<sup>16</sup> Vid. Platão, *República*, Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

<sup>17</sup> Cfr. D. Maingueneau, *Initiation aux Méthodes de l'Analyse du Discours. Problèmes et Perspectives*, Paris, Hachette, 1976, p. 124.

(595 a, b), que termina, como é sabido, com a narrativa do mito de Eí o Arménio.

O que interessa aqui sublinhar é que, na sequência da distinção feita entre «narrativa simples sem imitação» e narrativa mimética, esta poderia ser equacionada como o contrário daquela, desde que se tirassem «as palavras do poeta no meio das falas», ficando assim «só o diálogo» (394 b). O critério que preside a este ponto de vista é o de que existem níveis diversos de imitação, desde a mais completa — o diálogo que se poderia designar de justaposto, para seguir Jacques Andrieu<sup>18</sup> — até à mais imperfeita ou nula, a narrativa na 3.<sup>a</sup> pessoa, sem discurso directo, ou seja, sem a citação das falas das personagens postas em cena. Numa obra posterior, o *Teeteto*, Platão volta a esta análise, quando coloca Euclides a transmitir a Terpsião o relato que lhe fizera Teeteto de uma conversa filosófica em que haviam participado, além do próprio Teeteto, Sócrates e Teodoro. Ora, neste relato em diferido, Euclides diz ter eliminado as fórmulas narrativas, *hai metaxù tôn lógôn diêgêsis*, para não afectar a reprodução da fluência com que a argumentação decorrera: *mê egô ephên*. Desse modo, o registo do diálogo acontecido emergia com mais força; era, por conseguinte, mais mimético, porque eliminados os *kai egô ephên* e os *kai egô eípon*, ficavam em cena só as *vozes* justapostas dos interlocutores<sup>19</sup>.

A eliminação dos *tà metaxù tôn rêsôn (República)* ou das *hai metaxù tôn lógôn diêgêsis (Teeteto)* permitia presentificar, de uma forma muito mais eficaz junto do receptor — mormente se este era um ouvinte —, o jogo dialéctico da discussão, para o que contribuía também a natureza humana e histórica dos interlocutores. Não admira que Cícero recorresse à mesma estratégia, por exemplo nas *Tusculanae Disputationes* (I, IV, 8) e no *De Amicitia* (I, 3). E o modelo há-de ser revalorizado nos sécs. xv e xvi, no contexto do humanismo. Sirva de exemplo o caso de Lourenço Valla, com o *De libero Arbitrio*, escrito em 1438 ou 1439.

No fundo, estamos perante uma prática interlocutória que aproxima, mas só no plano do texto, o diálogo filosófico do diálogo dramático; só que neste a cena, com tudo quanto ela implica, particularmente o gesto, institui uma situação claramente diferente; uma coisa são os

<sup>18</sup> Vid. J. Andrieu, *Le Dialogue Antique. Structure et Présentation*, Paris, Les Belles Lettres, 1954, pp. 283 ss.

<sup>19</sup> Platão, *Thèètete*, Texte établi et traduit par Auguste Diès, Paris, Les Belles Lettres, 1976, 143 b.

diálogos em forma dramática, outra os textos de teatro; e outra ainda os diálogos inseridos em narrativas <sup>20</sup>.

Ora, se no diálogo filosófico a eliminação dos entremeios narrativos se entendia como processo eficaz para polarizar a atenção do receptor ao jogo argumentativo, o mesmo não se poderia defender no quadro de uma literatura que valorizasse profundamente a narrativa, Como a medieval!

Na verdade, como se justificaria neutralizar as informações narrativas — objectivadas inclusivamente pela referência histórica e pela narração na 3.ª pessoa — sobre a exemplaridade do comportamento de mártires e santos cristãos — motivo das hagiografias — e, provavelmente na sequência destas, de feitos guerreiros — motivo das canções de gesta —, se aquilo que se pretendia *fazer passar* era precisamente o ensinamento decorrente de tais histórias?

Se bem que a tratadística medieval, no que diz respeito às questões literárias relacionadas com a narração, se tivesse fixado essencialmente na distinção entre *ordo naturalis* e *ordo artificialis*, a verdade é que o reforço da narratividade assume dimensões notáveis nesse período que viu nascer, em meados do séc. XII, o romance europeu com as obras de Chrétien de Troyes. Ora uma tal valorização da narrativa literária é indissociável da função pedagógica e doutrinária — de que o *exemplum* é um aspecto — atribuída ao relato de acções humanas ou com elas identificáveis. E um dos processos mais eficazes para presentificar essas acções junto dos receptores foi, de facto, o recurso à inserção de falas em discurso directo na narração.

A gestão da articulação entre a *voz* do narrador e as *vozes* das figuras humanas apresentadas em acção tornou-se num dos aspectos mais significativos da estratégia literária medieval (excluído, obviamente, o discurso lírico poético). É que a inclusão de momentos de interlocução dialógica no *continuum* narrativo (sobretudo em prosa) concedia ao relato uma dramaticidade que os autores das canções de gesta, por exemplo, não deixaram escapar. Mas é também por aqui que drama medieval e narrativa medieval tantas vezes se confundem <sup>21</sup>. Por outras palavras: aquilo que no diálogo filosófico se podia considerar subsidiário constitui na narrativa medieval (como em qualquer narrativa) o eixo principal de uma estratégia literária que, na busca de factores de presentificação eficazes, recorre à citação das *vozes* das

<sup>20</sup> Cfr. J. Andrieu, *Ob. cit.*, p. 283.

<sup>21</sup> Cfr. J. Andrieu, *Ob. cit.*, p. 339.

personagens para intensificar o complexo mecanismo da persuasão, da verosimilhança e da credibilidade.

Chegados a este ponto, temos de regressar ao *Clarimundo* e à *Menina e Moça*, para atentarmos em alguns traços da prática do discurso directo nestas duas obras.

Não se trata de analisar aqui a estratégia seguida por um e por outro autor na gestão desta modalidade do discurso: quais os momentos em que são inseridas as falas, qual a função que, em cada momento, podem desempenhar, quais os momentos em que o narrador prescinde de citar a voz das personagens e se faz ele próprio relato do que foi dito por elas. Ou então, como se articula o discurso directo com o movimento argumentativo ou persuasivo da obra.

Trata-se de olhar para aqueles locais do texto que assinalam a fala da personagem, ou seja, que avisam o leitor de que vai estar perante uma citação ou uma sequência citativa de uma ou mais vozes que não a do narrador. É o que corresponde aos *ephên* ou *ephê*, aos *inquam* ou *inquit* dos diálogos antigos.

Se percorrermos os três volumes da actual edição do *Clarimundo* observaremos facilmente o seguinte:

A primeira ocorrência de discurso directo surge no cap. II (*ed. cit.*, I, p. 67-68). Trata-se da citação da voz da cidade que apela ao auxílio do rei Adriano contra as ameaças do Turco. Mas esta fala além do mais colectiva, pertence à categoria das súplicas, com funções definidas na gestão da acção narrada. Será preciso esperar pelo cap. IV (*ed. cit.*, I, p. 75) para o narrador nos oferecer a primeira ocorrência interlocutória, num momento de particular intensidade emocional.

Esta situação evidencia-nos que Barros procurava manter o discurso no quadro do que se lhe afigurava mais conveniente para uma narração que surgia designada como «crónica», em que, portanto, as falas podiam ser postas mais ao serviço da documentação dos factos do que da preocupação em recriar situações de verosimilhança psicológica ou sentimental. Talvez por isso o local desta obra onde podemos assistir à emergência de uma situação de evidente e propositado intercâmbio discursivo, que busca provocar o efeito de sugestão de um comportamento facilmente identificável pelos leitores de corte, seja aquele em que *Clarimundo* se comporta como um enamorado alheado da razão e tão perdido do juízo que até faz versos ao modo cortês. Transparece aqui uma faceta importante da mensagem do *Clarimundo*: a demarcação que o autor procura estabelecer entre o perfil do *cavaleiro* perfeito proposto na obra e os modelos que valo-

rizavam, no cortesão, o enamoramento nos moldes em que era tratado normalmente nas formas poéticas da tradição cancioneril.

Significa isto que momentos de interlocução imitadores de uma prática verbal sugestiva de alguma coloquialidade são raros no *Clarimundo*, ao invés do que era corrente nas narrativas de cavalaria, em que se procurava frequentemente seduzir os leitores através da prática de um diálogo vivo, susceptível de intensificar a familiaridade com as personagens.

Aqui, porém, interessa especialmente sublinhar as modalidades que o autor utilizou para, na voz do narrador, introduzir as falas das personagens, ou seja, as fórmulas ou elementos que, no plano da frase, colocam o leitor em frente de um novo enunciador.

Ora as fórmulas que praticamente monopolizam o desempenho dessa função são *disse* e *respondeu*. Podem surgir antes da fala, intercaladas no seu interior ou, menos vezes, no seu final. Quando acompanhadas do elemento nominal sujeito, este é quase exclusivamente colocado em segundo lugar do sintagma: «disse o conde», «respondeu o conde». E invariavelmente a pessoa gramatical é a terceira, como característica da narrativa simples, segundo a terminologia platónica já referida.

As variações à omnipresença de *disse* e de *respondeu* são muito limitadas; *disse* pode aparecer em poliptoto: *dizendo, começou de lhe dizer, dizia, dissera* (este raro). Mas *respondeu* não conhece essa variedade. Noutros locais surgem esporadicamente soluções distintas: *começou assim, lhe propôs estas palavras, fez-lhe este razoamento*. E note-se como, nestas últimas, a presença dos déicticos *estas/este* atraía fortemente a atenção do leitor para a voz da personagem.

No fundo, podemos considerar estes *disse* e *respondeu* — que às vezes se sucedem em monótona sequência — como elementos verbais destinados a orientar a leitura, como se se tratasse de sinais de pontuação<sup>22</sup>.

De facto, se bem que existentes, não são frequentes os casos em que as fórmulas que introduzem uma voz diferente da do narrador venham enriquecidas com informações de natureza narrativa, por

<sup>22</sup> Cfr. J. Andrieu, *Ob. cit.*, p. 304; cfr. do mesmo autor, «Procédés de citation et de rapport», *Revue des Etudes Latines*, Paris, 26e année, 1948, pp. 268 ss.. Cfr. ainda J. A. Osório, «O Diálogo no Humanismo Português», in *O Humanismo Português. 1500-1600*, Lisboa, Academia das Ciências, 1988, pp. 383 ss., e «Enoncé et Dialogue dans les Colloques d'Erasmus», in *Actes du Colloque International «Erasmus»* (Tours, 1986), Genebra, Lib. Droz, 1990, pp. 19 ss.

exemplo sobre as condições psicológicas ou físicas em que a personagem usa a sua voz. Trata-se de situações como as seguintes:

- «lhe respondeu mui mansamente, dizendo» (I, p. 120)
- «suspirando mui gravemente como se a alma se lhe arrancasse» (I, p. 93)
- «começou mais rijo a queixar-se, dizendo» (I, p. 211)
- «com um suspiro quebrado, dizendo» (II, p. 46)
- «dizendo com lágrimas de piedade» (II, p. 137)
- «banhada em lágrimas começou a dizer» (II, p. 170)
- «disse com uma fala risonha» (III, p. 249).

São casos em que a referência textual subjacente reside, evidentemente, na linguagem cortês da poesia cancioneril. Mas noutros também raros, o aumento de informação concentra-se mais na atenção ao gesto exterior:

- «disse em voz mui alta» (I, p. 130)
- «disse em tom de zombaria» (I, p. 171)
- «virou o rosto, dizendo» (I, p. 174)
- «começou a dizer com uma voz alta» (II, p. 57)
- «bradando» (II, p. 295).

Não pode dizer-se que a prática de João de Barros no *Clarimundo*, no que toca à gestão do discurso directo, seja inovadora. Mesmo assim, o *Clarimundo* oferece uma variedade de fórmulas introdutórias das falas das personagens maior do que o *Amadís de Gaula* impresso em 1508. Aqui, talvez porque o ambiente recriado pelo autor contivesse mais elementos contextualizadores do mundo cortês, onde a prática da conversação era um factor estrutural, nós assistimos ao monopólio quase absoluto de *dixo*, *dixole*, *dixeron* e, com flagrante raridade, *respondió*. Só que o registo em que se coloca o discurso no *Amadís* incluía factores de verosimilhança coloquializante muito mais sugestivos, conforme notou logo Juan de Valdés no seu *Diálogo de la lengua*.

No entanto, antes de passarmos à *Menina e Moça*, convém chamar a atenção para algo mais.

A gestão dos enunciados que não podem, em teoria, ser atribuídos pelo leitor à voz que se responsabiliza pela apresentação da diegese constituía um factor importante na estratégia seguida pelo autor para instituir aquele efeito de imitação de que tratava Platão e que também se poderia equacionar em Aristóteles. Essa imitação directa dos actos

de fala «reais» das entidades humanas que são as personagens da ficção potencializava os efeitos dramáticos de uma narração.

Não nos devemos, pois, admirar de que a Idade Média — que tanto valorizou a narrativa — recorresse a essa estratégia. Sobretudo nas narrativas em verso, do tipo das «canções de gesta», em que a coincidência da voz do jogral com a do autor e do narrador intensificava a sedução do auditório, como notou Paul Zumthor. Veja-se o *Cantar de mio Cid*, em que o possessivo denuncia claramente a presença do autor, confundido, no momento do canto, com o jogral, o *eu* físico e real que se dirigia ao auditório reunido para o ouvir.

Os jograis que entoavam o *Cantar de mio Cid* recorriam com alta frequência aos *dixo, respondiô, respuso* habituais na narrativa românica. Mas manifestavam, ao mesmo tempo, um cuidado particular em suscitar no auditório a atenção para pormenores realistas que enquadravam a introdução das falas em discurso directo. Com esse procedimento, o jogral, que se dirigia a ouvintes, enfatizava o dramatismo das cenas, ou, pelo menos, concedia às falas uma tonalidade quase teatral. Por exemplo no *Cantar de mio Cid*:

«Meçió mio Cid los ombros y engrameó la tiesta» (v. 13)

«Alço la mano diestra, el rey se santigó» (v. 1340)

«alço la mano, a la barba se tomó» (v. 2476)<sup>23</sup>.

Estamos perante informações sobre gestos que enriquecem o valor da mensagem contida na fala que se vai seguir de imediato. Como sucede em momentos em que o narrador informa sobre o tom de voz usado pela personagem:

«tam grandes vozes dava» (v. 3664).

Idêntica estratégia de gestão do jogo interlocutório encontramos nas restantes canções de gesta. O *dist* e o *respunt*, colocados antes

<sup>23</sup> As edições utilizadas foram as seguintes:

*Poema de mio Cid*, Edición... de Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Espasa-Calpe, 1971.

*La Chanson de Guillaume*, ed. Dundan MacMillan, Tomo 1, Paris, Ed. Picard, 1949.

*La Versione Franco-Italiana della «Bataille d'Aliscans»*, ed. de G. Holtus, Tubingen, 1985.

*El Cantar de Roldan*, Edición del ms. de Oxford..., por Luis Cortes Vázquez, Salamanca, 1975.



das falas ou nelas inseridos, constituem incisos correntes na *Chanson de Roland*, na *Bataille d'Aliscans*, na *Chanson de Guillaume* <sup>24</sup>; e as informações adicionais orientam-se também para a notação de sinais físicos exteriores do modo como a personagem diz a sua fala:

- «respunt pai maltalant» (*Chanson de Roland*, v. 171)  
 «s'escriet» (*ibidem*, v. 2597, etc.)  
 «dit un mot curteisement» (*ibidem*, v. 1164)  
 «Li cons Guillelmes lor a dit por amor» (*Aliscans*, v. 479)  
 «dit Giborg en plorant» (*ibidem*, v. 2178)  
 «Por grant amor e dolcement li prie» (*ibidem*, v. 2475)  
 «Si li respond por grand aïrison» (*ibidem*, v. 6533)  
 «Puis regrette tant dolerusement» (*Chanson de Guillaume*, v. 1196)  
 «E cil respunent tuz a un cri» (*ibidem*, v. 305).

No entanto os campos sémicos para que apontam estas situações são limitados: a ira do falante, a sua atitude cortês, a dignidade real, a valentia e coragem guerreiras.

A tradição narrativa cavaleiresca em prosa permaneceu no quadro desta estratégia, se bem que nos textos em prosa, destinados a circunstâncias de leitura diferentes das dos jogralescos, a valorização de certos efeitos dramáticos através da notação de pormenores realistas se dispensasse mais facilmente. A *Demanda do Santo Graal* em português e, com ela, a tradução para castelhano praticamente conhecem só *disse* e *respondeo*, embora surjam situações mais emotivas como:

- «A donzella.. chorava todavia, e quando fallou, disse» (ed. Piel, p. 72)  
 «Respondeo ella... E el olhou para ella e disse-lhe» (ed. Piel, p. 155)  
 «... ella foi tam spantada que disse logo» (ed. Piel, p. 73)  
 «E ella respondeo por sanha» (ed. Piel, p. 74).

Isto mostra que estamos perante uma técnica fortemente enraizada na narrativa de relatos reportados a um passado fictício, em que os comportamentos a valorizar se polarizavam na figura do cavaleiro.

<sup>24</sup> Já o romance em prosa de *Guillaume d'Orange*, por exemplo, recorre a *fet il*, além de *dist*. Deve notar-se que, numa percentagem muito elevada, o texto narrativo da épica de gesta é constituído por falas em discurso directo.

Quer isto significar que os sentimentos em jogo estavam também codificados e hierarquizados no essencial<sup>25</sup>.

Que dizer então de *Menina e Moça*, uma narrativa quincentista com vestígios e maícas do romance de cavalaria em prosa?

A gestão do discurso directo e da sua ausência, nomeadamente através das modalidades do discurso indirecto ou até mediante o próprio silêncio das figuras, constitui um dos factores mais eficazes desta narrativa para accionar no leitor a sua adesão ao mundo movediço e instável do comportamento interior, centrado no processo psicológico do enamoramento. Aliás, a *Menina e Moça* é, em si, um longo discurso directo, primeiro em solilóquio e, depois, em diálogo.

Os elementos lexicais que, no plano frásico, introduzem os enunciados das personagens são predominantemente os mesmos que apontámos para as obras utilizadas nas linhas precedentes: *disse* e *respondeu*. Nota-se, porém, uma maior variedade, em primeiro lugar em resultado de uma enorme frequência da anteposição da forma de dativo do pronome pessoal (*lhe respondia, lhe tornou, lhe disse, me disse*), assim como o surgimento também frequente do imperfeito *dizia*, a par do *disse* e do *dizendo* tradicionais. Verifica-se ainda um uso intensivo de *tornou* e até o aparecimento de *acrescentou*<sup>26</sup>.

Mas é sobretudo nos esforços do autor para valorizar mais a conotação do que a denotação, através da procura em suscitar no leitor a sensação de um «excesso referencial» psicológico-sentimental<sup>27</sup> que permitisse extravasar os limites da mera notação das atitudes exteriores, que reside uma parte importante da arte narrativa aplicada em *Menina e Moça*, e que lhe concede uma enorme modernidade.

Sem embargo da evocação cancioneril de muitas expressões, como «E deixando-se ficar toda com os olhos» (*ed. cit.*, p. 114) ou de

<sup>25</sup> A prosificação de narrativas medievais que, numa primeira fase, se ofereciam em verso implicou uma problemática complexa que afectou a gestão do discurso directo, tanto em forma de monólogo como de diálogo; por exemplo, pode ter suscitado uma maior preocupação para com o aproveitamento de efeitos retóricos por parte do organizador da nova versão. Cfr. F. Suard, *Guillaume d'Orange. Etude du roman en prose*, Paris, Honoré Champion, 1979, pp. 243-262, sobre o tratamento da falas em citação.

<sup>26</sup> *Menina e Moça*, *ed. cit.*, p. 188; mas o emprego de *acrescentou* é raro.

<sup>27</sup> Cfr. F. I. Fonseca, «Referência, Translação de Referência e Excesso Referencial. Uma Leitura do Excesso em dois Textos de Óscar Lopes, *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, Porto, IV, 1987, pp. 137 ss.

«começou dizendo contra mim» (*ed. cit.*, p. 64), a verdade é que casos como

«se veo com estas palavras» (*ed. cit.*, p. 89)

«indo eu pera dizer» (p. 118)

«ajudando a palavra com um abaixar dos olhos» (p. 138)

«dizendo-lhe como pola desgastar» (p. 155)

constituem, na parte da obra com maior intensidade emocional, soluções que sobressaem no contexto da narrativa em prosa da época <sup>28</sup>.

Poder-se-ia perguntar se essa prática, em *Menina e Moça*, não estaria estimulada pela prosa da chamada «novela sentimental» castelhana, difundida nos meios cortesões em finais do séc. xv. Na verdade, este tipo de narrativa de ficção explora uma temática perfeitamente identificada com as doutrinas sobre o enamoramento cortês e, como tal, estreitamente afim da poesia cancioneril da época. Na ânsia de promover uma grande aproximação ao mundo interior das personagens envolvidas em casos de amor, a «novela sentimental» adopta formas do discurso capazes de sugerir a imitação das suas falas mais verdadeiras: por um lado as falas em discurso directo e, por outro, as *cartas*, que são também uma forma de discurso directo.

Só que obras como a *Cárcel de amor* e *Arnalte y Lucenda* de Diego de San Pedro, ou *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón ou ainda a anónima *Cuestión de amor* não saem fora das soluções tradicionais para a introdução dos discursos directos: usam monotonamente *dixo, respondiô, començo en esta manera a dezir, diziendo enesta manera comenzo a dezir*.

Perante isto, a *Menina e Moça* aparece-nos mais variada e mais rica. Ela representa uma tentativa — talvez a mais importante no séc. xvi para o discurso em prosa — no sentido de alargar as modalidades de expressão dos sentimentos e dos pensamentos em relatos de ficção <sup>29</sup>.

Isto implicava a adopção de uma estratégia diferente para a *voz* do narrador e para o seu relacionamento com as *vozes* das personagens.

<sup>28</sup> A capacidade bernardiniana em apontar para além das fronteiras semânticas denotadas pelo texto foi aproveitada, no domínio da prosa de espiritualidade, por um autor como Frei Heitor Pinto; cfr. J. A. Osório, «Frei Heitor Pinto Leitor da *Menina e Moça*», *Biblos*, Coimbra, LIII, 1977, pp. 459 ss.

<sup>29</sup> Cfr. J. Rychner, *La Narration des Sentiments, des Pensées et des Discours dans quelques oeuvres des XIIe et XIIIe Siècles*, Genebra, Lib. Droz, 1990.

A escolha de vozes femininas para sustentarem o enunciado narrativo tem, de certeza, mais a ver com problemas de estratégia literária do que com uma alegada imitação das *cantigas de amigo*. Mas isso é um outro assunto! O importante aqui é notar como a gestão das falas, dos silêncios, da ausência de respostas aliadas a informações do narrador sobre o estado de alma doloroso atribuído às personagens — particularmente evidente na parte do texto que corresponde à história de Binmarder e Aónia, até ao casamento forçado desta —, sem constituir em si mesma uma novidade absoluta, marca a distância que separa a *Menina e Moça* do *Clarimundo*; e como o problema da *imitação*, nas suas relações com o *verdadeiro*, que preocupava o Sócrates platónico, pode ser evocado a propósito da arte de narrar em língua portuguesa no séc. XVI!