

# DAS QUESTÕES ENUNCIATIVAS AOS MUNDOS REPRESENTADOS NA MENINA E MOÇA

## Introdução

As questões textuais que a *Menina e Moça* levanta (das divergências entre as várias versões às convergências, igualmente problemáticas quando relativas a faltas de sequência ou de sentido entre enunciados, de que decorrem determinadas ambiguidades e anomalias) dificultam seriamente quaisquer trabalhos de investigação sobre aspectos da obra.

O manuscrito de Asensio, recentemente descoberto<sup>1</sup>, veio reclamar a necessidade de uma reconstituição do texto numa nova edição crítica, evidenciando as insuficiências da de Grokenberger e isolando grande número das variantes de Ferrara<sup>2</sup>, considerada desde a sua redescoberta<sup>3</sup> como a mais credível.

---

<sup>1</sup> Conhecem-se, no que toca às versões quinhentistas da obra, dois manuscritos—o de Madrid (Manuscrito da Real Academia da História de Madrid, do final do Séc. XVI: «Tratado de Bernaldim Ribeiro») e o agora designado como ms. de Asensio, que se crê ser o exemplar mais antigo da obra. De referências datadas e de uma nota que segue a interrupção do texto, conclui Asensio que «había demanda de la continuación y que corrían rumores sobre una extraviada» (*Bernaldim Ribeiro a la luz de un manuscrito nuevo*, in *Estudios Portugueses*, F. C. Gulbenkian/Centro Cultural Português, Paris, 1974, p. 205).

<sup>2</sup> É considerada, de entre os impressos conhecidos, a edição *princeps*. Certo é que a M.M., tendo circulado, com toda a evidência, em manuscrito, viria a ser impressa em Ferrara, em 1554, numa edição que nos oferece um texto inexplicavelmente incompleto, e logo depois em Évora (1557-58), pelo editor André de Burgos, e em Colónia (1559), a cargo de A. Birckmann e segundo, *grosso modo*, a edição de Ferrara.

A edição de Évora, para além das variantes de lição com que nos brinda, difere ainda das outras a vários títulos: um prefácio do editor; divisão do texto em duas partes; no interior de cada uma, divisão em capítulos (encabeçados por sumários que ocasionalmente chegam a contradizer o conteúdo dos respectivos fragmentos textuais); destes, os últimos 41 são uma extensão do limite do texto nas outras versões, em que se acentua a desconfiança que já merecia a parte final comum, pela inexplicável mudança de tom, de estilo e de intenção narrativa. Esta edição viria a vingar, contudo, tendo sido sucessivamente reproduzida ou tomada como fonte nos séculos seguintes.

<sup>3</sup> Por Braancamp Freire, no fim do século passado. A 1.ª edição nela baseada (*Bernaldim Ribeiro e Cristovão Falcão. Obras*, Imp. da Univ. Coimbra,

A insegurança do terreno textual é de tal ordem que haverá que resignarmo-nos à fatalidade de ser hoje praticamente impossível reconstituir o texto bernardiniano<sup>4</sup>, face à ausência de critérios absolutos para distinguir as intervenções de sucessivos copistas e editores. Às lacunas, correcções ou reformulações que o modo de circulação da obra foi originando se deverão muitas das faltas de sequência ou de sentido, contradições, irregularidades e ambiguidades que deixam o leitor perplexo. E se muitas das flutuações podem ser imputadas ao percurso da obra, já as fissuras que se mantêm em todas as versões

---

1923) foi enriquecida por um longo estudo de Carolina Michaëlis, que assim ajudou a concretizar o projecto de B. Freire. Depois disso, em 1947, o meritório trabalho crítico de D. Grokenberger proporcionou-nos a mais completa e fiável das edições (*História da Menina e Moça de Bernardim Ribeiro*. Variantes, introdução, notas e glossário de D. E. Grokenberger, Lisboa, Liv.<sup>a</sup> Studium Ed.<sup>a</sup>, 1947), pela utilização conjunta da edição de Ferrara, como texto base, e das outras versões quinhentistas então conhecidas, para registo de variantes.

Refiram-se ainda, dado o grau de divulgação que este tipo de edições pode atingir, *Menina e Moça ou Saudades* (3.<sup>a</sup> Ed.<sup>a</sup>, Coimbra, Atlântida, 1973), antologia da responsabilidade de Herculano de Carvalho, que a prefaciou notavelmente, e a agradável edição escolar *Menina e Moça de Bernardim Ribeiro* (col. «Textos Literários», sob a direcção e coordenação de M.<sup>a</sup> Alzira Seixo, Editorial Comunicação, 1984), com apresentação crítica, fixação do texto, notas e linhas de leitura por Teresa Amado. Esta última é um bom auxiliar didáctico que tem, sobre os volumes disponíveis para os mesmos efeitos, duas inegáveis vantagens: a de conter a parte comum na íntegra e, em apêndice, a de Évora; e a de ter em conta as versões conhecidas — incluindo a de Herculano de Carvalho —, assinalando, em nota, numerosas variantes.

Para o nosso trabalho, tomámos sempre como ponto de partida a edição de Grokenberger. Servimo-nos também, para confronto de leituras, dos volumes de T. Amado e de H. de Carvalho, nomeadamente porque este toma como base o ms. Asensio. Todas as referências que aqui aparecem remetem, pois, e antes de mais, para a edição de Grokenberger; contudo, por esta obra se poder considerar já rara, utilizaremos, nas remissões para passagens assinaladas pelo número da(s) página(s) a que respeitam, o seguinte critério: em primeiro lugar, a edição de Grokenberger (G., p. ...); logo a seguir, a de T. Amado (T.A., p. ...).

A referência à obra será normalmente feita, doravante, pela sigla M.M.

<sup>4</sup> Pelo que será de repensar seriamente qualquer critério em que repousem alterações do texto tomado como base, sem o que qualquer fixação se pode tornar aleatória. De resto, parece-nos ser este o tipo de problemas para que o Prof. Pinto de Castro alerta, quando refere os perigos decorrentes da subjectividade da «contaminação conjectural» (cf. CASTRO, Aníbal Pinto de — *Uma edição crítica da Menina e Moça de Bernardim Ribeiro: Problemas e Soluções*, in «Critique Textuelle Portugaise», Actes du Colloque, Paris, Fund. Calouste Gulbenkian, 1986.

## QUESTÕES ENUNCIATIVAS NA MENINA E MOÇA

conhecidas são mais difíceis de explicar — ainda assim, a hipótese (que não há maneira de confirmar perante os materiais de que dispomos) de que nenhuma das versões conhecidas reflectiria o original, acusando já todas elas manipulações evidentes, conviria mais à lógica de um texto cujas imperfeições nos repugna atribuir ao ser que, de forma tão originalmente complexa, e em tal grau de elaboração literária, o criou. Ainda que nos digam que tais incongruências ou descuidos não eram, à época, raros ou que ainda há hoje quem os pratique<sup>5</sup>... Não concebemos aquilo que de incompetência textual a M. M. documenta, a não ser que:

- a obra tivesse sido deixada pelo autor num estado muito incipiente, incompleta (o limite desse original é para nós hoje uma incógnita) e não revista; neste caso, será de admitir que o original não fosse além do que, no texto comum, é a interrupção da história de Binmarder/Aónia<sup>6</sup> ou, quando muito, do romance de Avalor<sup>7</sup>;
- sucessivas alterações (deficiências de transcrição, eliminações ou acrescentos), de dimensão ignorada, tivessem afectado o texto, iludindo a leitura que hoje é possível dele fazer;
- o original contivesse já o que aparece textualmente como inconsistência ou disparidade, numa conseguida mistificação ou funcional hermetismo de que nos escapam os intuitos.

É evidente que tais hipóteses não são exclusivas nem adiantam, de facto, nada de novo à questão textual da M. M.

No entanto, conjugando o que se pode dar por seguro e o que é razoável supor, à luz provisória dos elementos de que hoje dispomos<sup>8</sup>,

---

<sup>5</sup> Cf. ed. de H. de Carvalho, p. 115, nota às pp. 36-37, e ed. de T. Amado, p. 173, nota 574.

<sup>6</sup> Parte muito mais cuidada e que não levanta problemas a nível de coerência/coesão do texto.

<sup>7</sup> Ver-se-á que é remate de uma sequência que, embora contendo já alguns elementos de perturbação textual — que podem provir de uma não revisão e/ou de lacunas e deturpações do original —, apresenta uma comunidade significativa, em termos de articulação, personagens e ideologia sentimental, relativamente à anterior.

<sup>8</sup> Nomeadamente os que o ms. Asensio veio revelar — quanto ao título, à divisão do texto em unidades narrativas, à confirmação da anterioridade, relativamente aos primeiros impressos conhecidos, de uma tradição manuscrita

com uma leitura criteriosa da construção da narrativa enquanto *texto*<sup>9</sup>, é possível alicerçar uma visão de conjunto cuja coerência implica uma revisão desassomburada de princípios de há muito assentes. E isto porque conciliar as indicações assim obtidas não só obsta à atribuição de uma pretensa autoridade a qualquer das versões conhecidas como põe em causa a autenticidade de todo o texto comum<sup>10</sup>.

Ponderados os problemas que o exame atento das versões disponíveis põe aos imprescindíveis propósitos de objectividade e rigor, escolhemos um terreno menos movediço para uma análise que a questão textual, uma vez enfrentada de forma actualizadamente satisfatória, não virá, cremos, invalidar<sup>11</sup>. Na base da nossa argumentação, estão as vicissitudes de uma narrativa que, se rejeitada, por absurda, a perversidade do comprazimento de um autor em desnortear qualquer dos seus leitores, pela prática de alienações que impossibilitam qualquer lógica e retiram sentido ao texto, concebido como unidade

---

e à existência de múltiplas coincidências entre os ms. ou destes com Évora (cf. CARVALHO, H. — Introdução a *Menina e Moça ou Saudades*, p. 31, nota 30: «... o texto do novo manuscrito — apesar das suas numerosas imperfeições (...) — contribui para a referida reconstituição, muitas vezes confirmando as lições ora de Évora ora do ms. de Madrid ora de ambos os textos contra o de Ferrara (mais raramente o contrário) ...»).

Note-se que questões até aí consideradas pouco pertinentes, como a oscilação de que o título foi vítima ou o da divisão do texto (em capítulos), ganham algum relevo, podendo afectar, quanto mais não seja, algumas ideias feitas a que não será estranha a suspeição a que se terá votado tudo o que soasse a inovação de Évora.

<sup>9</sup> Isto é, como unidade linguística globalmente coesa, que constitui um todo significativo e se realiza numa sequência de enunciados em necessária interdependência.

<sup>10</sup> Admitir a genuinidade, em termos de extensão textual, de toda a parte comum, tem sido prática generalizada — às vezes sem quaisquer reparos, doutras por se não dispor de critérios fiáveis que possam corroborar a impressão de falta de homogeneidade.

O Prof. Costa Pimpão foi o único a explicitar mais convictamente a sua desconfiança, considerando já ultra-ribeirescos alguns capítulos da história de Avalor/Arima e não se detendo sequer muito na questão, como se ela, para si, fosse um dado intimamente adquirido. Só que o facto de toda essa sequência ser comum às versões quinhentistas, pesado e inegável como é, exige argumentos muito sólidos para poder ser contraditado.

<sup>11</sup> Descontados, é bom de ver, imponderáveis como o que aponta o Prof. Asensio: «Claro que habrá glosas e explicaciones insertas indebidamente en el relato» (*Bernardim Ribeiro a la luz ...*, p. 206).

## QUESTÕES ENUNCIATIVAS NA MENINA E MOÇA

coerente e coesa, só poderá abordar-se sob o princípio de que nela houve estranhas intromissões. Uma vez assente a evidência de que há não só factores de descontinuidade e incoerência ao nível micro-estrutural<sup>12</sup> como também, e sobretudo, perturbações ao nível macro-estrutural<sup>13</sup>, estabelecemos como objectivos:

- dar conta do percurso e natureza da obra, interpretando alguns dados e salientando a sua originalidade;
- atender ao enquadramento enunciativo que preside ao processo discursivo na novela, analisando algumas implicações daí decorrentes;
- descrever o universo de referências que grande parte do texto comum — enquanto unidade semântica global — mobiliza e que aparece, por isso mesmo, como factor de coerência intrínseca;
- coligir e interpretar dados, na perspectiva da enunciação, relevando determinadas marcas e coordenadas que, no discurso da narradora, são também factores de coesão textual;
- evidenciar, por confronto com as zonas de coesão detectadas — vozes narrativas, mundos representados e nexos entre enunciados —, as irregularidades já praticadas na extensão final comum e a dimensão inconcebível que tais irregularidades vêm a tomar na parte de Évora;
- sistematizar os dados obtidos, concluindo quanto à sua eficácia narrativa num percurso de relações e de sentidos possíveis.

Foi nosso propósito, portanto, analisar criticamente alguns recursos de que os planos discursivos da narrativa se vão alimentando, numa rede de referências<sup>14</sup> que julgamos ser possível verificar como funciona e que significado assume no texto.

A abordagem das questões que enunciámos merece-nos agora as seguintes considerações:

---

<sup>12</sup> Ou local; é o das relações nas e entre as frases (enunciados), sucessivamente ordenadas, da sequência. O macro-estrutural ou global será o das relações entre as próprias sequências.

<sup>13</sup> Que são, num texto, muito mais nefastas e devastadoras.

<sup>14</sup> Até certo ponto basicamente coesa e depois sucessivamente descoída até ao rompimento flagrante do tecido discursivo, a partir do qual só alguns farrapos evocam penosamente o texto original.

1. Equacionar os factores de estranheza que os mais remotos exemplares da novela documentam (do desdobramento da narrativa numa espécie de jogo estrutural de ocultação/desvendamento <sup>15</sup> — aliado ao mistério que é, para o leitor moderno, o facto de haver sido impressa em Ferrara, abrigo cultural de judeus peninsulares <sup>16</sup>, mistério que se adensa perante aqueloutro de o final ser uma brusca interrupção do texto, sem remate de qualquer ordem, em que ao estrangulamento sintáctico se sobrepõe a ruptura discursiva e o *deficit* narrativo <sup>17</sup> — ao teor das novidades introduzidas na edição de Évora <sup>18</sup>),

---

<sup>15</sup> O que lhe confere um conjunto de virtualidades que, por lhe possibilitarem uma significação plurívoca, vêm desafiando a imaginação do leitor, tendo suscitado ora leituras das mais redutoras (como as que buscaram chaves biográficas para a decifração do sentido da obra, de T. Braga a Silva Gaio ou Delfim Guimarães), ora análises críticas, por vezes especulativas, sobre alguns dos seus aspectos (caso dos dois trabalhos mais completos, pela sua postura globalizante, que até hoje se escreveram a respeito da M.M.: o de SALGADO JÚNIOR, A. — *A Menina e Moça e o romance Sentimental no Renascimento*, Sep.<sup>a</sup> de «Labor», Aveiro, 1940 — e o de SARAIVA, A. J. — *Ensaio sobre a poesia de Bernardim Ribeiro*, «Revista da Faculdade de Letras», t. VII, n.ºs 1 e 2, Lisboa, 1940-41, pp. 13-120), ora ainda tentativas de compreensão que exigem códigos culturais especializados (de que é exemplo o trabalho de MACEDO, Helder — *Do significado oculto da Menina e Moça*, Lisboa, Moraes, 1977). Do todo resulta uma dispersão de elementos que só uma prévia monda do terreno — tão fértil se tem ele mostrado — permitirá decantar, sedimentando o que se pode tomar, em bom rigor, por adquirido.

<sup>16</sup> Sobre o assunto, Marcel Bataillon sugere algumas pistas bem interessantes: *Varia Lección de Clásicos Españoles*, V e VI, pp. 39-80.

<sup>17</sup> Nada há de pontos do desenvolvimento previsto nem do anunciado desfecho, apesar de alusões dispersas ao longo do texto os irem antecipando. Quanto à fissura discursiva, só J. Pessanha parece ver bem a questão: «Creio que na própria edição de Évora a segunda parte está incompleta (...) E nem mais uma palavra (...) sequer, trocada entre ella e a dona, ácerca da longa historia que esta contára» (*Bernaldim Ribeiro*, «*Menina e Moça ...*», ed. dirigida e prefaciada por D. José Pessanha, Porto, Liv.<sup>a</sup> Internacional de Ernesto Chardron, 1891; *Notas*, pp. 241-242).

<sup>18</sup> Apresentando uma continuação e um desfecho inverosímeis, não deixa de incluir uma justificação para o facto, que só ganha em ser lida cumulativamente com outras indicações textuais e extra-textuais e que talvez não tenha sido ainda devidamente interpretada (salvo rasgos de intuição em D. José Pessanha — cf. sua edição, *Notas*, p. 238). De facto, tendo chamado a atenção para a divisão do texto em duas partes (38 cap.<sup>os</sup> na primeira e 58 na segunda; destes 58, só os primeiros 17 são comuns às outras versões, e que não aparece tal divisão), o editor designa a primeira por *Livro primeiro de Bernardim Ribeiro* e qualifica a segunda como declaração, ao fazer preceder a história

conduz-nos a uma encruzilhada: a parte exclusiva de Évora (após cap. XXV) parece invalidar a parte final comum, denunciando o seu carácter não fiável de tentativa gorada<sup>19</sup>; por sua vez, a parte comum invalida forçosamente as peripécias complementares de Évora.

2. A hipótese que contrapomos ao crédito que vem sendo concedido ao limite textual comum concilia, nos seus fundamentos, a leitura que fizemos de indicações da edição de Évora com o facto inegável de esse final comum, tido por ainda bernardiniano, além

---

de Avalor/Arima da seguinte indicação titular: *Segunda parte desta historia das Saudades de Bernardim Ribeiro: a qual é declaração da primeira parte deste livro*. O carácter de independência entre as partes é sublinhado no próprio texto, que não inclui a frase de ligação que, noutras versões, assinala a passagem da história de Bernardim/Aónia para a de Avalor/Arima: «Leixemo-la agora porem ficar assi». O que, sob o ponto de vista da lógica estrutural da edição, parece coerente. Atente-se, segundo este prisma, no que André de Burgos afirma no prólogo, a saber: explicitamente, a existência de duas partes, a diferença entre elas e a necessidade de serem ambas publicadas por inteiro; implicitamente, o facto de tais partes já haverem sido impressas, mas não completamente, e o de tal falta de integridade poder iludir a avaliação do leitor quanto à diferença entre elas. Não estaria o editor de Évora a salientar, muito justamente, o facto de já na parte comum haver fito declarativo, mão apócrifa? Tratar-se-ia já de uma tentativa de continuar a narrativa, protelando o desfecho, que algo viria frustrar... O que justificaria um outro projecto de consecução, a partir do cap.º XXV, deixando cair o primeiro, sucessivamente adiado (Avalor, nunca explicitamente identificado como o segundo dos dois amigos, passará a cavaleiro andante e protagonista de aventuras as mais incríveis, até se desintegrar subitamente, «por não ser este conto nosso» (cap.º XXIV); mas Tasbião, actor de recurso, inventado muito depois da estreia da peça, ainda menos poderá assumir-se como o outro amigo...).

Se não nos iludimos, tal terá sido o caso de quem, continuando esta sequência, procurou, com o afã que bem se sente, reatar afluivamente alguns fios à 1.ª história, remendando com muitos outros para não dar tempo a grandes reparos, e rematando o todo da maneira mais tosca. E como seria possível conceber tal ruptura com a história de Avalor e tal continuação senão precisamente por se acreditar, ou saber, que as aventuras de Avalor eram já um acrescento, uma tentativa não acabada de «declaração», o que, *ipso facto*, autorizava qualquer outra?

<sup>19</sup> Daí que o editor se mostre reticente quanto ao critério, que veladamente critica, de outras versões incluírem já uma parte do que seria tentativa de continuação e não o resto, cuja publicação inequivocamente desmentiria qualquer pretensa unidade com a primeira parte.

<sup>20</sup> O termo é de PIMPÃO, Costa — *Bernardim Ribeiro (uma fraude documental)*, «Biblos», t. XVI, p. 252.

de ser tão pouco crível e de denunciar um corte tão evidente, incluir já fissuras a vários níveis, cuja incongruência não só não sustenta tal autoria como dificulta seriamente a sua admissão, em termos de coerência e coesão textual — tal hipótese é a de se tratar já de um acrescento.

3. Seria lícito, pelo exposto, convir em que tenha havido mais do que uma tentativa de acabamento. De facto, a única suposição razoavelmente capaz de conciliar todos os indicadores que parecem confluir no mesmo sentido é tão só a de que o sucesso da obra tenha convocado esforços — que eram, aliás, prática corrente na época — no sentido de explorar o filão, e de que uma parte, pelo menos, da história de Avalor seria já exemplo. Como nada nos autoriza a limitar, no texto, a linha que demarca o que é produção bernardiniana do que não o é, resignemo-nos, por ora, a evidenciar apenas o carácter inacabado e já muito pouco plausível do texto, relativamente à parte final comum; e, em contrapartida, o carácter mal acabado, inaceitável e muito mais retalhado da sequência exclusiva de Évora, cujo intuito declarativo explica parte das «invencionices»<sup>20</sup> aqui praticadas.

4. Posto isto, só falta dizer que da reserva aqui manifestada quanto à autenticidade de toda a parte comum, e por via da análise a que procedemos, viríamos a concluir pela inaceitabilidade da sequência que se inicia após o romance de Avalor, e por um decréscimo do grau de coerência textual já na história de Avalor/Arima.

5. E se a convicção aqui fundamentada não pode legitimar, por si só, a exclusão de qualquer parte do texto comum — a demarcação de qualquer fronteira autêntico/apócrifo implicaria, no contexto actual da crítica do texto, arbitrariedade — tem ela o mérito, que outro não fosse, de validar, pela vez primeira, opiniões já expressas no mesmo sentido. Deste modo, a compatibilidade entre estas considerações e as de Costa Pimpão<sup>21</sup> e E. Asensio<sup>22</sup>, ou as hesitações

---

<sup>21</sup> Vd. *A Salgado Júnior: A Menina e Moça e o Romance Sentimental no Renascimento*, «Biblos», t. XVII, pp. 764-768.

<sup>22</sup> «Los Capítulos XII-XVII que siguen al romance de Avalor presentan numerosas piedras de escándalo (...). Costa Pimpão, que ya considera ultraribeirescos los capítulos IX-XI, los estima apócrifos. Con todo, serán precisas muy sólidas razones para rechazar el testimonio convergente de la edición de Ferrara,



de Teresa Amado <sup>23</sup>, sugere a necessidade de se proceder a uma revisão dos critérios que fizeram escola: o que legitimou o texto de Évora e o que marginalizou toda a sua segunda parte, ou por desconhecimento ou por desconsideração de outras versões, e o que, iludido pela espécie de revolução que a redescoberta de outras versões quinhentistas trouxe ao caso, e só fiado na respeitabilidade de tais documentos, ligeiramente mais vetustos, dela fez alarde, conferindo plenos direitos de fidedignidade a toda a parte comum.

Como seria de prever, esta última atitude autorizaria a admissão de outras passagens da parte exclusiva de Évora <sup>24</sup>. Critério que — inútil será dizê-lo — nada adianta ao labirinto de problemas com que o estabelecimento do texto se debate. Verificar que em determinados passos lateja, no brilho de uma imagem, no repisar de uma fórmula ou na projecção de um tópico, o espírito bernardiniano, é irrelevante para a questão textual. Um texto não se faz de pontuais identidades de intenções, ideologias ou expressões, e muito menos de

---

del manuscrito de Madrid y del perdido que menciona Innocêncio» (*Una nueva edición de «Menina e Moça»*, in *Estudios Portugueses*, F. C. Gulbenkian/Centro Cultural Português, Paris, 1974, p. 196).

<sup>23</sup> «Quer a edição de Ferrara e o ms. de Asensio, quer o ms. de Madrid acabam de forma tão pouco verosímil que a tendência será para imaginar que o autor colocou o fim da sua obra noutro ponto, anterior ou posterior»; «Costa Pimpão considera que não foi já Bernardim Ribeiro o que aqui começa, e não há dúvida de que há mudanças (...). Por outro lado, há, pelo menos até ao encontro de Avalor com a donzela, sinais dum entendimento da novela perfeitamente conforme com o que fica para trás. E, acima de tudo, há a coincidência da extensão de três das quatro versões.» (*Menina e Moça de Bernardim Ribeiro*, p. 16 e p. 182).

<sup>24</sup> António José Saraiva coloca a questão nestes termos: «Mas a edição de Ferrara (1554) vem destruir esta hipótese, porque dá Bernardim Ribeiro como autor de dezassete capítulos da *Segunda Parte*; e, aceite a autenticidade destes dezassete capítulos, ficamos autorizados a aceitar a de todos os restantes, porque os editores de Ferrara utilizaram um traslado evidentemente incompleto ou truncado. O Sr. Dr. António Salgado Júnior acaba de propor a autenticidade dos sete capítulos que se seguem ao capítulo final da edição de Ferrara, com argumentos que não é fácil rebater.

Temos, portanto, a certeza de que alguns textos, pelo menos, da *Segunda Parte da Menina e Moça* são de Bernardim Ribeiro. Sê-lo-ão também os outros? Eis a pergunta que me parece corresponder verdadeiramente ao estado actual do problema: não se trata já de saber se há alguma cousa de Bernardim na *Segunda Parte*, mas se aí há alguma cousa que não seja dêle». (*Ensaio sobre a poesia de Bernardim Ribeiro*, cit., p. 32).

impressões etéreas, só suportadas pelo faro do crítico. Um texto não é, em suma, espírito nem fantasma — é corpo, material e orgânico, de linhas e ossaturas que suportam uma análise do seu funcionamento em termos de coerência e coesão.

### 1. A originalidade da obra — problemas de classificação

O problema da classificação da *Menina e Moça* tem a ver, antes de mais, com o facto de se tratar de uma obra singular<sup>25</sup>, pela confluência de aspectos, fórmulas e sugestões ligadas a géneros distintos, no quadro da tradição estético-literária.

Como é sabido, as formas literárias influenciam-se reciprocamente, num processo de contaminação que chega a dificultar, não raras vezes, a sua distinção categórica.

Na *Menina e Moça*, multiplica-se a incorporação de dados associados a modos de expressão e géneros vários, num exercício literário de tal modo fecundo que impede a adopção de um critério de classificação único. Com efeito, a determinação de género proposta em tais termos reduziria, de modo o mais simplista, as características da obra a um só influxo. Os designativos de género — *cavaleiresco*, *pastoril*, *de transição*, *misto*, *sentimental* — assim como outros de caracterização particular, como *feminista* ou *poética*, são apenas reveladores da focalização privilegiada por quem os usa e não da obra no seu conjunto nem talvez das intenções nela patenteadas.

Assim se compreende que os críticos a cataloguem de forma mais ou menos arbitrária — consoante o grau de coerência na perspectiva assumida —, relevando nela a presença de factores que são ponderados ao sabor de critérios como o estatuto das personagens, a caracterização do ambiente, a presença de determinados quadros ou motivos estruturais, a impregnação, pela linguagem, de determinadas fórmulas ou convenções, o tipo de conflito, a ideologia declarada, etc.

Menéndez Pelayo, por exemplo, considera, ao caracterizar o género sentimental, que os exemplares espanhóis «se escribieron durante un período de dos siglos, y no todos obedecen a las mismas influencias, aunque en todos ellos persiste el tipo esencial y orgánico, mezcla de caballeresco y erótico, combinación del *Amadís* y de la

---

<sup>25</sup> No dizer de Menéndez Pelayo, «uma novela *sui generis*», «uma aparição solitária na literatura portuguesa» (*Orígenes de la novela*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943, p. 220 e p. 243).

*Fiammetta*. Por lo demás, estas producciones tienen mucho de original e interesante, y su corto volumen y la variedad de los motivos poéticos que tratan las hacen más amenas y de más fácil digestión que los libros de caballerías»<sup>26</sup>. Mais adiante, afirma ser o *Siervo libre de amor* «quizá la que tiene más directo parentesco» com «la dulce y melancólica *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro»<sup>27</sup>. Concilia estas considerações com a classificação que faz da *Menina e Moça*, arrumando-a no capítulo referente à novela pastoril, e com afirmações como: «no el primer ensayo de novela pastoril, como generalmente se dice, sino una novela *sui generis*, llena de subjetivismo romántico, en que el escenario es pastoril, aunque la mayor parte de las aventuras son caballerescas»<sup>28</sup>; «Aquí comienza la verdadera novela, que debía ser la «historia de los dos amigos» (...) Esta historia nada tiene de bucólica: es sencillamente caballeresca, con muchos toques de novela sentimental»<sup>29</sup>.

Não afirmaremos, como é óbvio, que a obra não seja nada disso, mas também não nos parece lícito deixar pressupor que ela seja tudo isso, nomeadamente porque: não há elementos que sustentem todos esses critérios; não se podem misturar atitudes internas com códigos formais ou características de superfície, sobrepondo indiscriminadamente uns a outros; a tendência para uma certa liberdade formal não implica a anulação dos condicionamentos impostos pela doutrina própria de cada género<sup>30</sup>.

Em primeiro lugar, no que respeita à narrativa de ficção em prosa de um modo geral, há que buscar, antes de mais, a sua conformidade com as regras originariamente estabelecidas para os poemas épicos (unidade de acção e por vezes de lugar, tempo e estado de alma; maravilhoso; verosimilhança) e com o preceito da utilidade moral. Há que ter igualmente em conta o conceito de desfavor, herdado da tradição, que pesava sobre esta espécie literária, considerada subalterna ou menos nobre.

No caso da *Menina e Moça*, há uma série de indicadores dispersos que podem ser orientados para uma leitura nessa linha,

<sup>26</sup> *Op. cit.*, p. 12.

<sup>27</sup> *Op. cit.*, p. 21.

<sup>28</sup> *Op. cit.*, p. 220.

<sup>29</sup> *Op. cit.*, pp. 228-229.

<sup>30</sup> Cf. PABST, Walter — *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos, «Biblioteca Románica Hispánica», 1972.

aparecendo como cedências à tradição, convenções de género a que o autor se não devia furtar, sob pena de a obra perder o sentido de diálogo possível com o leitor, que consentia e participava nessa espécie de jogo, reconhecendo-lhe as regras.

Se considerarmos, por exemplo, a questão da verosimilhança, não temos dúvida em ressaltar o funcionamento de alguns índices que se conciliam para garantir retoricamente o conteúdo narrado, nomeadamente através da *adtestatio rei visae*.

E isto, note-se, aos vários níveis da narrativa. É que narrar histórias, forma cujos precedentes constituiriam os *exempla*, é relatar exemplos, casos que só o são porque lhes assiste a autoridade (do saber, da experiência, do testemunho) que ao manifestamente fingido não caberia.

Por outro lado, também a designação de «livrinho» («pequeno penhor de meus longos suspiros»), a referência às «culpas» que lhe acharão, à sua função de passatempo<sup>31</sup> e ao seu carácter íntimo<sup>32</sup>, bem como o facto de o autor se encobrir por trás de uma figura feminina que assume o papel de narradora e testemunha transmissora da história narrada por outra mulher, podem ser lidos como pretextos que se prendem retoricamente com o estatuto da narrativa em prosa.

Em segundo lugar, no que respeita especificamente a géneros como a novela de cavalaria ou a novela pastoril, sendo verdade que a *Menina e Moça* utiliza ingredientes típicos de cada um deles, que aqui se projectam com relevo e função diferentes, não o é menos que o modo como o faz acaba às vezes por questionar essas mesmas convenções de que se serve<sup>33</sup>. Em contrapartida, o ideal da acção

<sup>31</sup> «Antes me pareceo que este tempo que ei-de estar assi em este hermo (como ao meu mal aprouve) nam o podia empregar em cousa que mais de minha vontade fosse» (G., p. 3; T.A., p. 58); «Por isso contai-a, senhora, contai-a, pois he triste, gastaremos o tempo naquillo pera que nolo deram, a vos e a mi» (G., p. 15; T.A., p. 69).

<sup>32</sup> «... pois nam avia de escrever pera ninguem senam pera mim soo» (G., p. 3; T.A., p. 57).

<sup>33</sup> «...em que meu pai contava muitas cousas de grande esforço e valentia que vos eu nam contarei; porque ainda que as molheres folguem muito d'ouvir cavalerias, nam lhes estaa bem contarem-nas, nem ellas parecem na sua boca como na dos homens que as fazem» (G., p. 26; T.A., p. 82). «O pastor da frauta que nam era pastor...» (G., p. 77; T.A., p. 133).

Vd., a este respeito, VARELA, José Luís — *Revisión de la Novela Sentimental*, «R.F.E.», XLVIII, 1965, pp. 351-382.

cavaleiresca<sup>34</sup> ou a metafísica do pastoril ausentam-se da narrativa, que tudo indica viver muito mais das características da novela sentimental, segundo López Estrada. Só que, também neste caso, e ainda que seja possível uma muito maior aproximação, há a considerar diferenças importantes, não só pelo facto de a enunciação ser feminina<sup>35</sup> como por uma expurgação textual das referências eruditas, da exibição de leituras, do que resulta um estilo que não se compece com a linguagem normal deste género de narrativas<sup>36</sup>.

Em conclusão, diríamos que, se a *Menina e Moça* comunga com a tradição fórmulas e *topoi*, tais concessões resultam, pela mescla de dados introduzidos, num sincretismo que acaba por funcionar tanto como acomodação a preceitos e gostos como pressentido e subtil desmascaramento, notável na superação original dos cânones<sup>37</sup>. Tal é, quanto a nós, o seu valor de *historia* literária a que dá alma um *conto* outrora recitado, na complexidade da aparência<sup>38</sup> de formas narrativas em contraponto e sobrepostas.

De Bernardim se poderá dizer o que, com muita sensibilidade, apontou o Prof. Asensio — como Arima, «todo cuanto hace parece que se ve por primera vez»<sup>39</sup>.

<sup>34</sup> Os cavaleiros «vivem paralisados, num jeito que diríamos contemplativo. Parece terem sido cavaleiros que se esqueceram da sua missão» (SALGADO JÚNIOR — *op. cit.*, p. 20).

<sup>35</sup> Particularidade que, conjugada com outros pormenores textuais, evoca a *Fiammetta* de Boccaccio. Cf. DEYERMOND, Alan — *The Female Narrator in Sentimental Fiction: «Menina e Moça» and «Clareo y Florisea»*, in «Portuguese Studies», London, The Department of Portuguese King's College London, 1985, vol. I, pp. 47-57.

<sup>36</sup> O que já a distancia quer da novela sentimental espanhola, quer da *Fiammetta*. Só nesse sentido, aliás, se pode ler a afirmação de Menéndez Pelayo: «Bernaldim Ribeiro, hijo de la Edad Media (...) en sus obras no revela erudición alguna» (*op. cit.*, p. 220). Vd., sobre a complexa teia de leituras já digeridas na *Menina e Moça*, p. ex. ASENSIO — *Bernardim Ribeiro a la luz...*

<sup>37</sup> Mesmo dos que se tinham instituído na prática da novela sentimental. A Bernardim se poderiam aplicar as palavras de Marino, em carta a Girolamo Petri: «Io pretendo di saper le regole più che non sanno tutti i pedanti insieme; ma la vera regola è saper rompere le regole a tempo e luogo, accomodandosi al costume corrente e al gusto del secolo» (citado por PABST, Walter — *op. cit.*, p. 14, nota 6).

<sup>38</sup> Do tom confessional aos pretextos cavaleirescos, ao enquadramento bucólico, ao carácter interiorizado e contemplativo e ao ambiente palaciano.

<sup>39</sup> *Una nueva edición de «Menina e Moça»*, cit., p. 191.

## 2. Esquema narrativo da *Menina e Moça* — suas implicações

Procurámos, na Introdução, referir alguns indicadores que nos conduziram a uma aceitabilidade desigual de partes do texto da *Menina e Moça*, insistindo na nossa reserva perante a autenticidade de toda a parte comum, mormente no que respeita à sua sequência final.

Acentuámos depois a originalidade da novela relativamente ao universo narrativo em que se insere, pelos efeitos de uma escrita de excepção com que é largamente superado o âmbito da novela sentimental. Por outro lado, relevámos ainda o facto de a M.M., não deixando, mesmo assim, de se integrar no «panorama geral da sensibilidade e ideologia do seu tempo»<sup>40</sup>, conseguir estruturar uma síncrese de motivos que conciliam esteticamente uma variedade de expectativas do público, gerando boa parte do sucesso que a obra então alcançou.

Procuraremos agora ver como é que se resolvem, no texto, tais questões, reflexo do cruzamento de vários planos enunciativos de que emergem, numa combinação original, elementos mais ou menos codificados de modos literários de representar o mundo.

A análise das marcas de relação entre as unidades de composição do texto permitirá verificar até que ponto contribuem para a interpretação do mesmo, já que, se em teoria facilitam a apreensão da coerência, na prática podem revelar-se factores de incoerência. Digamos que o modo como o texto se vai construindo, o enquadramento enunciativo que o alicerça, sendo a base que o sustenta, é também uma opção que vem a ser imperativa, isto é, cujas implicações, a não serem respeitados, podem minar o seu sentido, fazendo aluir o que era dado como pressuposto. O mesmo é dizer que o enunciado se subordina a determinada perspectiva que, se o situa e lhe confere credibilidade, não deixa de o condicionar, sendo fonte de constrangimentos na medida em que não tolera intromissões que não preservem esse espaço e possam pôr em causa as regras do jogo, essa espécie de coerência sempre latente e que o leitor toma como necessariamente implicada em qualquer texto.

---

<sup>40</sup> VARELA, José Luís — *Revisión...*, cit., p. 377.

Havendo nas sequências uma rede de sentidos, que é possível explicitar, e marcas e instruções relacionais entre os seus enunciados <sup>41</sup>, que os ligam e lhes conferem unidade, orientando o nosso modo de ler, há a considerar que tal ocorrência pode, por si só, validar ou invalidar a aceitabilidade dos respectivos fragmentos, pelo simples facto de se tratar de indicadores cuja adequação discursiva se mede no sistema, o que não admite o seu serviço indiscriminado.

*«No es exactamente la técnica narrativa la que hace de Menina e Moça una novela excepcional (...). Pero la construcción del relato muestra una complejidad intrincada y nada frecuente en la época»* <sup>42</sup>.

2.1. Na M.M., a sobreposição e justaposição dos níveis enunciativos torna frequentemente ambíguo um discurso que não é possível imputar a uma única voz, porque nele como que se fundem vários planos, que o vão filtrando até à coincidência, no texto, de enunciados atribuíveis a fontes diversas, ora determinadas, ora indeterminadas.

Vejamos como é conseguida tal articulação.

A obra assume-se como a narração, pela escrita, e atribuída a um ser feminino fictício (a «Menina e moça»), de factos ligados à mudança ocorrida na sua vida, num «monte» que escolhera pela «soidade deferente dos outros» (G., p. 5; T. A., p. 60) e onde morava há já dois anos.

Começando por referir vagamente o que motivara tal opção <sup>43</sup>, e após um breve resumo dos seus hábitos de vida antes do caso que

---

<sup>41</sup> Um tanto diferente seria a questão se se tratasse, por exemplo, de narrativas em série, não condicionadas a uma intenção precisa, longamente explicitada.

<sup>42</sup> ASENSIO, E. — *Bernardim Ribeiro y los problemas de Menina e Moça*, in «Arquivos do Centro Cultural Português», Gulbenkian, Paris, vol. XIII, 1978, p. 59.

<sup>43</sup> Indica duas rupturas que, na sua experiência de vida, atestam não ser possível «esperar do mundo o descanso que elle nam deu a ninguém» (G., p. 2; T.A., p. 56): o seu afastamento prematuro do lar, quando «piquena», e, mais tarde, a mudança que lhe roubara o contentamento vivido na terra para que fora levada e o afastamento, para parte incerta, do «amigo verdadeiro».

a modificaria, a narradora evoca a manhã do dia em que estranhos eventos lhe estavam destinados. Conta a meditação a que foi sendo conduzida pela observação de acidentes naturais durante um passeio ao pé do monte, introduzindo logo depois o célebre episódio do rouxinol, caído morto «no maior canto», melopeia de «queixumes» a que «parecia que lhe respondia outro laa muito longe»<sup>44</sup>. Perturbada pelo inesperado desastre e magoada pela rapidez e irreversibilidade da mudança que presenciara<sup>45</sup>, a Menina não consegue reter as lágrimas. É então que se dá conta da aproximação de um vulto de mulher, «toda de preto», «dona do tempo antigo»<sup>46</sup>.

O inusitado encontro levá-las-á a desabafar sobre as tristezas e isolamento em que viviam, ainda que de forma reservada. Da sua vida, a Menina apenas reconta o que já era sabido do leitor, detendo-se na causa próxima da situação em que a Dona a viera encontrar. Esta, para lhe mostrar que dos desastres sobre aquele ribeiro não há que espantar, propõe-se contar-lhe «hũa historia muito falada» por aqueles sítios, acontecida há muito e que em menina ouvira contar a seu pai. Alonga-se em considerações sobre o carácter dos homens e das mulheres, as desventuras e as tristezas, as mudanças e a história daquele vale<sup>47</sup>, introduzindo depois alguns indícios do que será a história que vai contar, dos «dous amigos».

O esquema narrativo da M.M. comporta pois, em linhas básicas, dois planos ou níveis (a narrativa da Menina e a da Dona), ambos suspensos antes de atingirem o seu termo, curiosamente já contido, sob a forma de referências que de algum modo o antecipam, na própria narração. Relativamente ao primeiro nível, o termo previsto

---

<sup>44</sup> M.M.: G., pp. 9 e 13; T.A., pp. 63 e 67. Sobre a tradição simbólica do rouxinol, vd., p.ex. MARTINS, Mário — *Os antecedentes literários do rouxinol de Bernardim Ribeiro*, «Colóquio/Letras», n.º 27, pp. 20-31.

<sup>45</sup> A que se viriam somar as penas por si mesma, ao interpretar introjectivamente o sucesso, num processo de identificação com que o leitor já se vinha familiarizando: «Tamanha magoa me creceo disto, que me acordei de outras minhas de que tambem grandes desastres causa foram, e levarom-me donde me eu tambem nam podia jaa tornar.» (G., p. 13; T.A., p. 67).

<sup>46</sup> Cf., no *Siervo libre de amor*: «una dueña ançiana, vestida de negro... La antigua dueña, cubierta de duelo...» (ed. de Antonio Prieto, Madrid, Clásicos Castalia, 1976, p. 111).

<sup>47</sup> «De mais triste sombra que outro ninhum» (G., p. 21; T.A., p. 74), «pera quem tiver ouvido o que dizem que aconteceu nelle... noutro tempo...» (G., p. 22; T.A., p. 75)



é a mudança ocasionada na vida da narradora-protagonista pelas mágoas do que lhe foi dado ver e ouvir, imagem inesperada ou estranho reflexo dos cuidados que a consumiam<sup>48</sup>. Mudança de tal modo importante que a leva a pensar em «começar a escrever» o que os seus sentidos testemunharam. Relativamente ao segundo nível, o desenlace é assinalado de forma mais inequívoca<sup>49</sup> e também significativamente antes do início da narração, em comentários que acentuam o teor e o sentido do que se vai seguir.

Pese embora o carácter fluido da informação contida no esboço a que aparece reduzido o primeiro nível, desta forma de introdução há a reter o facto de se atribuir a mudança à desventura, fazendo corresponder àquela a impossibilidade do bem, dado que ela só se exerce num sentido, inexoravelmente negativo. Confunde-se, pois, causa e efeito, num processo deliberado e de que resultam dois sentidos que, tornados constantes, hão-de inundar tematicamente a narrativa: o de que não há felicidade que dure neste mundo porque, nada sendo estável, a falta de segurança impede qualquer paz, mesmo a do esquecimento<sup>50</sup>; e o de que a instabilidade, fonte de desventuras, é igualmente obra da desventura que condiciona a vida humana e limita o bem, nunca completo nem seguro, confinando-o com males de que só a morte liberta.

A noção de inacabado, de imperfeito, contamina assim todo um texto dominado pela indeterminação, pela reserva, pela reticência — o não dito —, e relativizado pelo subjectivo, pela ambiguidade, pela aparente contradição, pela encruzilhada semântica — o dito. E o sentido de incompletude poder-se-ia estender à própria configuração da obra, necessariamente inacabada, enquanto arquitectura, mesmo considerando a(s) tentativa(s) que a edição de Évora documenta<sup>51</sup>.

---

<sup>48</sup> «E foi assi que por caso estranho fui levada em parte onde me foram diante meus olhos apresentadas em coisas alheas todas as minhas angustias...» (G., p. 2; T.A., p. 56).

<sup>49</sup> «... e creio que por isso ordenarom outros homens de os matar a treçam... (G., p. 20; T.A., p. 73); «Mas se muito pera sentir foi a morte dos dous, muito mais pera sentir foi a morte das duas donzellas...» (G., p. 20; T.A., p. 74); «Mal cuidariam os dous amigos... E mal tambem cuidaram ellas...» (G., p. 22; T.A., p. 75).

<sup>50</sup> Cf., p.ex., G., p. 2 (T.A., p. 36) e p. 95 (T.A., p. 151).

<sup>51</sup> É que, para além do fim da(s) história(s) da Dona (e ainda que finjamos esquecer a impossibilidade — que a própria narrativa se encarrega de comprovar — de tal continuação e desfecho, gritantemente escandalosos), haveria

Com efeito, a inserção da história da Dona, contada nessa manhã povoada de sinais perturbadores (as quedas da Menina, a morte do rouxinol), não pode deixar de ser lida como interpolação — só que à medida que cresce a importância deste nível macro-estrutural decresce a do terreno que o originara e os dois níveis acabam por se confundir, vindo o primeiro a ficar irremediavelmente suspenso. A voz da Menina testemunha desaparece de cena, como se a sua presença, tendo já cumprido o seu fito, não fosse doravante necessária e como se o escasso depoimento em que baseara a escrita bastasse à função que lhe assinara — assim fica por elucidar não só a relação entre as sequências da história dos dois amigos e os eventos que conduziriam ao desfecho anunciado (o que será até menos grave, porque só afecta o segundo nível diegético) como a relação entre o encontro com a Dona e os casos por esta narrados, por um lado, e a mudança que a Menina refere e a que fica a dever-se o seu propósito de escrita, por outro. É que a Menina não mais reassumirá o controlo que da narração detinha — nunca mais o segundo nível se entrosará de novo no primeiro, entregando-lhe o espaço que lhe fora concedido de empréstimo. A Menina apenas jogará mais uma vez, como interlocutora e a convite da Dona <sup>52</sup>, passando depois definitivamente a narratária passiva. Isto no interior do texto, porque será bom lembrar que, enquanto sujeito responsável pela escrita, ela pre-existe à própria realidade textual que supostamente cria e que através dela se organiza, logo desde o seu início: «Menina e moça...»

Que o «interromper abrupto da narrativa pode portanto ser um significativo estrutural deliberado» <sup>53</sup> — o que daria uma nova luz ao episódio do rouxinol — admite-se sem grande custo. Nisso pode ter

---

ainda que fechar de algum modo o encontro (no momento da escrita, já passado) da Menina e da Dona, pretexto para o projecto de escrita, num presente de isolamento, de que a primeira nos dá conta e de que a obra é realização. A esta luz, o receio manifestado pela Menina logo de início («Isto me pos em duvida de começar a escrever...» — G., p. 3; T.A., p. 57) teria a força de uma advertência, tornando significativo o que o não parecia, pela confirmação de uma dúvida que, no seu contexto, se julgaria gratuitamente retórica.

<sup>52</sup> No único diálogo que entre elas se estabelece depois de encetada a narração da(s) história(s) da Dona (cf. G., pp. 60-63; T.A., pp. 116-119).

<sup>53</sup> MACEDO, Helder — *Do significado oculto da «Menina e Moça»*, Lisboa, Moraes Editores, 1977, p. 109. Ou, quem sabe, um acidente não intencional — hipótese que seria de uma extrema ironia...

Agustina Bessa Luís razão, quando filia tal facto na estética do inacabado<sup>54</sup>. Já custa mais é aceitar conclusões como: «A própria Menina é, portanto, uma alma a caminho da redenção e o livro está a ser escrito da perspectiva das sombras»<sup>55</sup>.

Os argumentos textuais aduzidos por H. Macedo são, aliás, muito pouco consistentes. Assim, por exemplo, vem a concluir, com base na sua «sondagem do sentido esotérico do livro»<sup>56</sup>, que «a Menina está morta»<sup>57</sup>. Não valerá decerto sequer a pena refutar, um por um, os elementos com que vê, ao nível do texto, confirmada tal condição: o «uso ambíguo de tempos verbais»; o modo como a Dona, «também ambigualmente», é logo caracterizada pela sua «boa sombra»; e o que a Dona diz «com semelhante ambiguidade: «Vejo-vos moça, ainda éreis para viver no mundo»»<sup>58</sup>.

Também, por outro lado, se é certo que há no livro «uma complexa unidade estrutural e simbólica»<sup>59</sup>, não devemos é deixar-nos enredar nessa teia por desatenções de leitura que podem levar a junções no mínimo frustes: «A *surpreendente possibilidade* de uma identificação da Menina com Aónia, que estas *sucessivas aproximações parecem sugerir, talvez* por seu turno *permita* explicar — o que a *reforçaria* — um obscuro diálogo entre a Menina e a Dona que, *significativamente*, ocorre a meio da narrativa da história de Aónia e Bimarder»<sup>60</sup>. Descontada a própria forma, subjectivamente modalizada, da proposição, o que nos interessa relevar é esta conciliação do inconciliável; esta impossível fusão dos dois níveis narrativos, pela

---

<sup>54</sup> Cf. «*Menina e Moça*» e a *Teoria do Inacabado*, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Lisboa, 1984.

<sup>55</sup> MACEDO, Helder — *Op. cit.*, p. 111. É talvez na esteira desta original interpretação que Agustina Bessa Luís identifica a Dona com a morte: «A dama de negro que surpreende Menina e Moça no seu retiro, junto ao rio, é a morte.» (cit., p. 19). Esta autora chega a fazer uma fantástica reconstituição da personalidade de Bernardim, misturando o que diz a Menina com tudo o que se tem dito ou sugerido a respeito de Bernardim Ribeiro!

<sup>56</sup> *Op. cit.*, p. 113. E nesse terreno que é o seu — e a cuja leitura as próprias potencialidades significativas da obra se abrem, como possivelmente a outras, dada a sua riqueza — não nos meteremos...

<sup>57</sup> *Op. cit.*, p. 113.

<sup>58</sup> *Op. cit.*, p. 111.

<sup>59</sup> *Op. cit.*, p. 113.

<sup>60</sup> MACEDO, Helder — *Op. cit.*, p. 114. Os sublinhados são nossos.

amálgama de dois mundos, dois tempos e dois espaços <sup>61</sup>; o esquecimento imperdoável de que não pode ser Aónia — personagem de uma história antiga, cujo desfecho se dera há muito — a Menina que, morta há tantos anos, segundo a hipótese de Helder Macedo, afirma ali viver há dois, referindo os dias e noites mal dormidas, os pastores «tanjendo as suas frutas e rodeados dos seus gados» <sup>62</sup>, no que seria um vale fantasma... Menina essa que, morta há tanto tempo, é ainda o próprio sujeito da escrita! A não ser que o autor pretendesse precisamente — o que seria um contra-senso — confundir o leitor, camuflando o sentido e impedindo assim o acesso à própria mistificação que seria desígnio da obra <sup>63</sup>.

Na história que a Dona vai contando à Menina podem considerar-se, no texto comum à *princeps* e aos manuscritos, três macro-sequências, distintas pelas personagens intervenientes e pelos processos de intenção manifestados pela narradora: a história de Lamentor/Belisa, a de Binmarder/Aónia e a de Avalor/Arima.

Assim, as duas primeiras «cenas» <sup>64</sup> da narrativa da Dona — o «passo» da ponte e a morte de Belisa — referem um núcleo de personagens que transitarão para as histórias seguintes. O protagonista, Lamentor <sup>65</sup>, será uma figura de ligação, a única presente em toda a obra (mesmo se considerarmos a parte de Évora). Apagar-se-á, contudo, depois da morte de Belisa, remetendo-se a um isolamento que

<sup>61</sup> Embora a terra seja a mesma, é já outra, muito diferente do que fora «noutro tempo» — cf. G., pp. 21-22; T.A., pp. 74-75. Talvez só neste sentido seja possível interpretar, no plano de enunciação da Dona, a oscilação dos deícticos *esta/aquela*. Assim, por exemplo, aquilo que Teresa Amado refere como «incongruência do texto» (*Menina e Moça de Bernardim Ribeiro*, p. 87, nota 157) pode mais não ser que uma notação expressiva de distanciamento: «Isto dizia ella, porque era custume mui guardado naquella terra e ficara doutro tempo...» (G., p. 31; T.A., p. 87).

<sup>62</sup> M.M.: G., p. 6; T.A., p. 61.

<sup>63</sup> Bem sabemos que há autores modernos que praticam curto-circuitos do género — mas esses também não estarão empenhados na valorização da narrativa por uma qualquer suposta veracidade... Ao invés, muita da criação estética moderna foge exactamente da convenção, da banalidade, do verosímil.

<sup>64</sup> No sentido de G. Genette (vd. *Discurso da Narrativa*, Lisboa, Arcádia, col. «Práticas de Leitura», 1979).

<sup>65</sup> Que é dele que se trata sugerem-no o início e o fim da história: «De reinos estrangeiros dizem que veeo no tempo passado ter a estas partes hum nobre e famoso cavaleiro...» (G., p. 23; T.A., p. 79); «Deixemos aqui as cousas de Lamentor...» (G., p. 46; T.A., p. 103).

traduz um luto assumido definitivamente<sup>66</sup> e a um silêncio só quebrado numa situação especial. As referências que continuarão a ser-lhe feitas<sup>67</sup> asseguram a relação já prevista entre as sequências, estando a secundarização do seu relevo de acordo com a função que a narradora lhe assinalara: «Deixemos aqui as cousas de Lamentor (...) porque, como este conto seja dos dous amigos, agravo se lhe faraa grande, ao muito que delles ha pera dizer, gastar-se en outrem parte algũa do tempo»<sup>68</sup>. Do que se depreende que a história de Lamentor, frustrando legítimas expectativas que o leitor inicialmente possa ter formado, vem a tornar-se uma espécie de preâmbulo ou introdução à história dos dois amigos.

Quanto à segunda sequência, é ela anunciada pela referência à chegada de um cavaleiro que passa a assumir uma posição temática a partir do momento, atrás apontado, em que a narradora se justifica por interromper «as cousas de Lamentor». A parte do enunciado que imediatamente se segue<sup>69</sup> confirma, pela conexão textual, a identificação já antes explicitada do cavaleiro com um dos «dous amigos»<sup>70</sup>. O que explica o relevo que lhe é dado e o facto de a narradora se deter longamente neste caso amoroso<sup>71</sup>.

Esta segunda sequência é intencionalmente suspensa em moldes que nos sugerem que a lógica a que obedece o desenrolar da narração

---

<sup>66</sup> «Malaventurado cavaleiro, que pera vos, senhora, estava ordenado hũa sepultura em terra alhea, e pera minha vida duas...» (G., p. 45; T.A., p. 101).

<sup>67</sup> Cf. G., pp. 51, 86, 89, 90, 91, 97, 101 e 120. (T.A., pp. 108, 142, 145, 146, 147, 154, 158 e 179).

<sup>68</sup> M.M.: G. p. 46; T.A., p. 103.

<sup>69</sup> «E torno-vos ao cavaleiro...» (G., p. 46; T.A., p. 103).

<sup>70</sup> «Desta maneira... que se este foi hum dos dous amigos de quem he a nossa historia» (G., p. 41; T.A., p. 98).

<sup>71</sup> Por outro lado, embora na terceira sequência não haja qualquer explícita identificação de Avalor com o outro dos dois amigos, não poderá o leitor deixar de o pressupor, partindo do princípio de que não vai «gastar-se en outrem parte algũa do tempo». É que, do ponto de vista da enunciação, o locutor não pode, sem inconsequência, apresentar uma instrução relacional de que decorram processos inferenciais para a construção de um sentido e depois pretender explicá-la ou pô-la em causa. Daí que resultem incongruentes, na edição de Évora, que as explicações para a continuação das aventuras de Avalor (G., p. 148; T.A., p. 207), quer para a sua interrupção (G., p. 157; T.A., p. 216), quer ainda para a referência aos dois amigos como sendo Narbindel e Tasbião (G., p. 158; T.A., p. 216). As duas primeiras, tomadas em conjunto, explicitam uma lógica absurda para a selecção dos factos a narrar.

é de ordem temporal: «mas nam na ha, que mudança possui tudo, Leixemo-la agora porem ficar assi» <sup>72</sup>. «Arima (que assi se chamava a menina senhora, criada da Ana) neste meo tempo...» <sup>73</sup>.

De facto, ainda que entremeadada de múltiplas alusões com carácter de antecipação, que os comentários da narradora vão integrando, e de recontos e resumos de acontecimentos passados, por parte de personagens que neles intervieram ou a eles assistiram, a narração acompanha, ao longo das três macro-sequências apontadas, o tempo diegético, havendo manifesta isocronia entre a ordem discursiva e a cronológica. Começando com o relato da chegada de Lamentor <sup>74</sup>, vai expondo o fluir desse dia fatídico até à chegada de Binmarder <sup>75</sup>, que coincide com o pranto por morte de Belisa; acompanha depois Binmarder até ao momento em que a Ama confidencia a Aónia o encontro ocasional com o pastor, repetindo a cantiga que lhe ouvira e exprimindo-lhe a sua convicção de «que nam podia ser pastor» <sup>76</sup>; segue depois os efeitos psicológicos dessa revelação em Aónia e, a partir daí, a evolução dos acontecimentos sob o ponto de vista, em paralelo, de cada um dos protagonistas; suspende-se, após o casamento de Aónia e o desaparecimento de Binmarder, passando a focalizar a filha de Lamentor e Belisa, entretanto crescida, e introduzindo, após evidente ambiguidade sintáctica e presumível lacuna no texto, uma nova personagem <sup>77</sup>, Avalor, cujo percurso sentimental

---

<sup>72</sup> A frase de transição com que se explicita o intento de suspender esta história — «Leixemo-la agora porem ficar assi» (G., p. 95; T.A., p. 151) — só não aparece, como já vimos, na edição de Évora, que encerra o «Livro Primeiro...» com «possue tudo» e em que a «Segunda parte...» começa logo a seguir. O que não deixa de intrigar o leitor: pois se é precisamente esta edição que se aproveita do que tal frase deixa pressupor, vindo a incluir uma continuação desta história que corrobora a sugerida mudança na vida de Aónia (2.<sup>a</sup> parte, cap. XLV, p. 251)!

<sup>73</sup> M.M.: G., p. 96; T.A., p. 153.

<sup>74</sup> «... veeo no tempo passado ter a estas partes» (G., p. 23; T.A., p. 79).

<sup>75</sup> «Era jaa menham crara, e acentou-se assi que aquella hora chegava hum cavaleiro à ponte» (G., p. 40; T.A., p. 97).

<sup>76</sup> M.M.: G., p. 66; T.A., p. 122.

<sup>77</sup> A única, de entre as protagonistas das histórias amorosas, não referida no núcleo gerador. Aparece, pela primeira vez, sob uma forma pronominal que não corresponde a qualquer referente: «Era elle conhecido do pai de Arima, de quando andavam pello mundo seguindo aventuras, e ainda amigos grandes...» (G., p. 101; T.A., p. 158).

## QUESTÕES ENUNCIATIVAS NA MENINA E MOÇA

e aventuras constituirão o foco narrativo até uma interrupção brusca que é o fim do texto, excepto no caso da edição de Évora.

Seja como for, há circunstâncias que não podem deixar de ser levadas em conta: as mágoas no que a Menina viu e ouviu, representando-lhe as suas próprias, originariam um novo sobressalto na sua vida, que já não parecia mais sujeita a qualquer novidade nesse terreno; essa mudança é, ao fim e ao cabo, aquilo de que se parte, o pretexto que justifica a própria escrita; no momento em que se inicia propriamente a narrativa dos acontecimentos factuais que explicam a mudança, já o leitor dispõe do fio último da meada, não lhe restando senão aceitar os termos dessa cumplicidade já estabelecida e assistir ao desenrolar dos acontecimentos que hão-de necessariamente conduzir ao que já se sabe; de modo semelhante, também a Dona, antes de começar a narrar a história dos dois amigos, para além de explicitar a razão de ser do acto narrativo, a fonte da informação e a finalidade do conto<sup>78</sup>, deixa dito, à partida, qual o seu fim e o que o justificou.

Ora a função dessas informações prévias das narradoras — sinais de partida e, em simultâneo, assinaladas metas — será não só a de antecipação mas a de mote a que se reportará tudo o resto, glosa em voltas sucessivas sobre o(s) mesmo(s) tema(s); por conseguinte, enquadrando o que segue, os comentários não só o indiciam como o contextualizam e orientam previamente o seu sentido; do que se conclui que há a considerar, para além de dois níveis narrativos encaixados, dois planos sobre que incide a enunciação, interligados desde o início e que se vão cruzando ao longo da obra — aquele em que se discorre e aquele em que se conta; o primeiro plano integra as introduções discursivas às histórias e ainda todas as marcas posteriores de enunciação, toda a sorte de processos de que as narradoras se vão servindo para colorirem da sua presença o plano das histórias contadas; finalmente, e no que respeita a este, há que relacionar não só os dois níveis entre si como ainda cada um deles e, num sentido mais abrangente, os dois com a ideologia que o primeiro plano explicita e que é, afinal, conteúdo de toda a obra.

Uma leitura assente nestes critérios, estabelecidos em função desse mesmo desafio que a estrutura da obra constitui, resolve algumas questões mas levanta outras. Se ilumina, numa perspectiva mais ampla,

---

<sup>78</sup> Cf. M.M.: G., p. 14; T.A., pp. 67-68.

alguns ângulos — que assim parecem ganhar em extensão, por um alargamento significativo — e faz decair a preocupação por um desenvolvimento que atinja o desfecho (afinal já constante da narrativa, que assinala, em instruções relacionais, o circuito a seguir...), põe, por outro lado, problemas praticamente insolúveis, porque nenhuma hipótese parece suficientemente firme para destronar as alternativas possíveis.

O facto é que jogar com os dados que a articulação enunciativa, nos termos em que a concebemos, põe ao nosso dispor implica atender preferencialmente aos processos relacionais sob que se organiza o todo que o sentido é. Tal leitura permite explicitar os problemas de coerência do texto, na medida em que faz emergir os funcionamentos que a asseguram, abrindo-se também aos complementos que actuam ao nível semântico, nomeadamente quando se trata de avaliar o que de pressuposto interfere no desenvolvimento de um tema ou no prolongamento de um texto.

Assim se torna, por exemplo, evidente que o livro pretende ser testemunho das mágoas da protagonista <sup>79</sup> e que é de tristezas <sup>80</sup>; que, enquanto testemunho, será a escrita do que viu e ouviu <sup>81</sup>; que o que viu e ouviu foi percebido como imagem das suas próprias angústias <sup>82</sup> e que, por isso mesmo, lhe doeu duplamente, não só por os objectos serem, em si, dolorosos <sup>83</sup>, mas por lhe avivarem o seu próprio mal <sup>84</sup>; e que as impressões da Menina resultam do modo

<sup>79</sup> «Este pequeno penhor de meus longos suspiros» (G., p. 5; T.A., p. 60).

<sup>80</sup> «Mas antes lhes peço muito que fujam delle e de todas cousas de tristeza» (G., p. 4; T.A., p. 58); «Das tristezas nam se pode contar nada ordenadamente» (G., p. 5; T.A., p. 60).

<sup>81</sup> «começar a escrever as cousas que vi e ouvi» (G., p. 3; T.A., p. 57).

<sup>82</sup> «E foi assi que, por caso estranho, fui levada em parte onde me foram diante meus olhos apresentadas em cousas alheas todas as minhas angustias, e o meu sentido de ouvir nam ficou sem sua parte de dor.» (G., p. 2; T.A., p. 56).

<sup>83</sup> Ver é ver casos desastrados, é ver mágoas: «seu caso tam desestrado»; «estes meus olhos que nunca foram fartos de me mostrarem magoas» (G., p. 9; T.A., p. 63). Ouvir é também ouvir mágoas: «pois que pera nam sentirdes magoas nam avia remedio, para as nam ouvirdes volo deus» (G. p. 5; T.A., p. 59).

<sup>84</sup> «... ainda que por a desaventura daquella avezinha fossem causadas minhas lagrimas, laa ao sahir dellas, foram juntas outras minhas lembranças tristes.» (G., p. 9; T.A., p. 63); «Tamanha magoa me creceo disto, que me acordei de outras minhas de que tambem grandes desastres causa foram, e levarom-me donde me eu tambem nam podia jaa tornar.» (G., p. 13; T.A., p. 67).



## QUESTÕES ENUNCIATIVAS NA MENINA E MOÇA

especular como recebe o ocorrido, pelo que a mudança a que insistentemente alude<sup>85</sup> pode mais não ser que essa nova dor, relacionada de algum modo como o que viu e ouviu<sup>86</sup>, o que aprendeu ou se lhe revelou: «...quanto mais vossas cousas oulho, me vai parecendo que nam viestes aqui senam pera vos eu ouvir»<sup>87</sup>.

Mas do mesmo modo se tornará evidente que a história de Avalor acusa um espírito diferente, uma ambiguidade acentuada e, sobretudo a partir do cantar romance, substanciais alterações relativamente aos recursos constantes da parte anterior. Para além dos deslizes e da falta de sintonia com o enunciado anterior, introduzem-se referências e esquemas narrativos para os quais se não vislumbra qualquer justificação. Evidente será também um esvaziamento, nesta parte, do peso que determinadas considerações tinham alcançado e a inexistência de qualquer diálogo entre a Menina e a Dona ao longo de um troço narrativo de tal extensão.

2.2. Na sequência inicial da obra, a que já se tem chamado introdução ou prólogo<sup>88</sup> — por confronto com as seguintes, todas elas dominadas pelo discurso da Dona, e todas elas narração de uma história há muito passada —, há a considerar duas sub-partes, correspondentes, respectivamente, à forma monologada dos textos de abertura e ao diálogo com a Dona, que é pretexto para a introdução da história dos dois amigos.

A narrativa abre, pois, como um discurso feminino em primeira pessoa. Há que entendermo-nos, antes de mais, sobre o valor a atribuir a essa espécie de mistificação.

---

<sup>85</sup> «... parece que das desaventuras ha mudança para outras desaventuras, que do bem nam a avia para outro bem» (G., p. 2; T.A., p. 56); «esta mudança em que me eu agora vejo» (G., p. 2; T.A., p. 57); «parece que Deus me queria avisar da mudança que depois avia de vir» (G., p. 7; T.A., p. 62).

<sup>86</sup> Exemplos de mudança, no fundo: «parecendo-lhe que seus cassos serem mudaveis como os aqui contados...» (G., p. 3; T.A., p. 58).

<sup>87</sup> M.M.: G., p. 61; T.A., p. 117.

<sup>88</sup> Vd. p.ex., T. Amado. A autora desta edição divide o texto em quatro partes, às quais dá «nomes meramente distributivos» (p. 51): Introdução; História de Lamentor e Belisa; História de Binmarder e Aónia; História de Avalor e Arima.

«Menina e moça me levaram...», as célebres palavras de abertura, não só originaram o título por que a obra é ainda hoje conhecida como são o sinal com que identificamos esse fictício sujeito da escrita<sup>89</sup> que, de narradora (papel que acumula com funções de protagonista e espectadora), e logo depois interlocutora, passará progressivamente a um segundo plano em que o papel de ouvinte como que vai apagando o seu relevo anterior, tornando a sua figura uma presença passiva que, a partir de determinado momento, só ocasionalmente é evocada, pela ocorrência de morfemas de segunda pessoa em algumas formas linguísticas do discurso da Dona, que a ela remetem, como destinatária directa e interna da história<sup>90</sup>. Paralelamente a esta subalternização do estatuto da Menina, a Dona passará a funcionar como sujeito da narração, monopolizando quase todo o espaço enunciativo desde que começa a sua história.

Duas ordens de questões se nos deparam:

1 — A primeira, relativa a essa espécie de disfarce que é a delegação da escrita num sujeito fictício feminino, narradora autobiográfica, terá que ser enquadrada quer à luz das funções desse *eu* narrativo, quer enquanto opção deliberadamente feminina.

Se tal procedimento não era, à época, vulgar, também não era de todo original<sup>91</sup>. A ocorrência desse método pode até parecer facilmente explicável pelo estímulo exercido pela recepção de obras como a *Fiammetta*. Mas ligar a preferência por esta forma a motivações externas não basta — seria preciso ver a função desse *eu* narrativo nas obras consideradas, para o que se torna imprescindível buscar, na própria narrativa, as causas a que responde essa escolha, ou seja, a sua motivação interna.

---

<sup>89</sup> Apesar de, no texto, a expressão se referir não ao seu presente mas à infância. Nas palavras da Menina: «Fui hũa donzela...»; «molher fermosa bem vedes que o nam sou jaa» (G., pp. 12 e 13; T.A., p. 66).

<sup>90</sup> Cf. G., pp. 68, 73, 80, 84, 89, 90, 92, 96, 112 e 117; T.A., pp. 124, 129, 137, 141, 145, 146, 149, 153, 170, 171 e 175. Antes do diálogo entre a Menina e a Dona, que ocorre a meio da segunda sequência (G., pp. 60-63; T.A., pp. 116-119), cumprem a mesma função as referências a pp. 24, 26, 35, 46 e 58 (T.A., pp. 80, 82, 91, 103, 105 e 115).

<sup>91</sup> Vd. DEYERMOND, Alan—*The Female Narrator in Sentimental Fiction; «Menina e Moça» and «Clareoy Florisea»*, est. cit.

## QUESTÕES ENUNCIATIVAS NA MENINA E MOÇA

Na M.M., o recurso ao método parece-nos, como tantos outros elementos formais ou temáticos, um aproveitamento *sui generis* de algo já instalado, de certa forma, no gosto do tempo.

Não se pretende contar uma vida em extensão (como o fará o *Lazarillo*), nem sequer analisar as causas e os efeitos de um caso pessoal, expondo, sem desvios, uma linha dessa vida, como centro à volta do qual tudo se passa (caso da *Fiammetta*), mas antes enquadrar a narrativa, a partir de um marco inicial que sirva de impulso e possibilite um conjunto de apreciações ou de atitudes perante o mundo que o corpo da obra confirmará amplamente. O carácter admonitório desta introdução em primeira pessoa deixa pressupor que, mais do que o destino individual das personagens, o que está em causa é algo de mais geral — não se trata, pois, de um relato confinado a meros desígnios de entretenimento, mas de sucessos a que o motivo de caso exemplar emprestará um significado de advertência moral. A matéria argumental da obra aproxima-se assim, à custa do valor testemunhal da primeira pessoa, do sentido da literatura que se pretende verdadeira<sup>92</sup> e proveitosa<sup>93</sup>.

E nesta medida é que a função — e o significado — desse *eu* narrativo é originalmente complexa. Só se aproxima, por certo, e quanto ao valor estrutural de enquadramento, da novela de *Isea* de Núñez de Reinoso, que poderia ter sido influenciado pela leitura da M.M.<sup>94</sup>.

---

<sup>92</sup> Segundo Bataillon, «la forme autobiographique est à elle seule facteur de réalisme» (Introduction à *La vie de Lazarillo de Tormes*, Paris, Aubier, 1958, p. 37).

<sup>93</sup> Núñez de Reinoso, p.ex., acentua a finalidade moral da sua obra, escrita «para avisar a bien vivir». (*Los amores de Clareo e Florisea...*, «Bibl. Autores Españoles», 1952, III, p. 413 b); cit. por CARRETER, Lázaro — *Lazarillo de Tormes en la Picaresca*, Barcelona, Ediciones Ariel, 1972, p. 30). Na M.M., não temos dúvidas de que é a essa intenção implícita que se deve a frequência de elementos reflexivos de tom moralizante.

<sup>94</sup> F. Lázaro Carreter, p.ex., afirma que Núñez de Reinoso «trata de implantar en nuestras letras el modelo de «Menina e Moça», buscando, como otros españoles de entonces, una fórmula nueva para la permanente necesidad de contar e de leer ficciones.» (*op. cit.*, p. 26). Vd. também, sobre relações entre as duas obras, BATAILLON, Marcel — *Varia Lección...*, *op. cit.*, not. 16 e DEYERMOND, Alan — *op. cit.*, not. 35.

Quanto à opção feminina, ela não se deverá também a um único influxo.

O autor poderá ter sido induzido a ceder a palavra <sup>95</sup> a uma criatura que conseguisse precisamente conciliar um papel de vítima (dos homens e do mundo), como personagem, com a naturalidade de uma argumentação discursiva «realista» — no sentido da aspiração ao verosímil —, como narradora. E só uma figura feminina garantiria a adequada fusão dos papéis, sem riscos de falta de correspondência entre o discurso ideológico e a invenção romanesca. Não há, desta forma, qualquer espécie de ruptura entre o *parti pris* do autor, na visão do mundo que pretende traduzir, e a proposta que o move — e que seria valor em nome do estatuto pretendido para a narrativa — de narrar a invenção como verdade.

Contra a autoridade menor do «diz que» <sup>96</sup>, estava já levantado, na estética do tempo, o ideal de veracidade. Ora, referida à pessoa que fala, «avn la mesma mentira es tenuta por verdad» <sup>97</sup>. Assim se explica a plausibilidade da narração no feminino como recurso especialmente apto para atribuir ao que o autor pretende dizer efeitos de realidade. Não só — distinga-se — porque a ficção autobiográfica prescinde da interposição de uma instância de certo modo alheia aos factos narrados mas sobretudo porque sobre o destino da mulher fala a própria mulher <sup>98</sup>.

---

<sup>95</sup> E não deixa de ser convincente o argumento de que o acobertar-se sob outra voz conviria à ficção narrativa como forma de abordagem desresponsabilizada do que até aí não havia ou era menosprezado. O Prof. Asensio escreve que naquela época «sólo los ganapanes de las letras se preciaban de componer novelas./Los hombres respetables o en autoridad, si no escondían su nombre (...), fingían que era liviano pasatiempo de horas ociosas» — *Bernardim Ribeiro a la luz...*, p. 201.

<sup>96</sup> Nestes termos se exprime o autor de *Viaje de Turquía*, ao referir os que não dão «a su escriptura más autoridad del diz que»; em contrapartida, salienta o seu próprio papel com uma citação de Virgílio, a das célebres palavras de Dido: «Yo que he probado el mal, aprendo a socorrer a los míseros» (NBAE, II, p. 1 b); cit. por L. Carreter, *op. cit.*, p. 54). Refira-se, só por curiosidade, que a mesma fonte clássica está na origem de duas expressões (uma na parte comum e outra na de Évora) da M.M., como adiante se verá.

<sup>97</sup> *Crotalón*, NBAE, VII, p. 148 b); cit. por L. Carreter, *op. cit.*, p. 57.

<sup>98</sup> E não é sequer preciso ir tão longe como Helder Macedo: «Dando à sua escrita uma atribuição feminina, Bernardim acentuou ainda mais esse valor metafísico...» — *op. cit.*, p. 115.

## QUESTÕES ENUNCIATIVAS NA MENINA E MOÇA

Finalmente, refira-se que, se de facto «a técnica autobiográfica é a grande descoberta da quinta década do século»<sup>99</sup>, e se ela se liga a uma intenção do autor de «desatender las acciones de sus personajes para atender a sus consciencias»<sup>100</sup>, e ainda se a novela «no consiste en la expresión de lo que acontezca a la persona, sino de cómo esta se encuentra existiendo en lo que acontece»<sup>101</sup>, não há dúvida de que a narração em primeira pessoa feminina era a mais tentadora das formas de que o autor da M.M. podia dispor.

2 — A segunda, relativa ao desdobrar desse figurino inicial pela inclusão de uma segunda voz, igualmente feminina, no relato primeiro. A importância dessa voz, que começa por dominar o diálogo que o encontro propicia<sup>102</sup>, vai-se acentuando depois com o controlo que detém da função narrativa. Sujeito da narração, para além do seu conhecimento do caso, e por inerência do seu estatuto de mulher mais velha e experiente, vai projectando, na história que conta, o seu próprio saber — que se acumula, materializado, num discurso de acompanhamento que tanto é comentário como explicação ou glosa —, graças a uma dialéctica subtil que, não esgotando os casos na percepção dos seus contornos imediatos, supera o mero relato dos acontecimentos por via de um jogo de transferências e generalizações que reflecte o significado global da obra.

---

<sup>99</sup> No dizer de Márquez Villanueva, sobre o est. de Bataillon, «R. E. E.», XLII, 1958-59, p. 288 (cit. por L. Carreter, *op. cit.*, p. 24). M. Bataillon refere-se, com efeito, ao aparecimento da ficção que se pretende autobiográfica, em Espanha, por volta de 1550 — relato do *Abencerraje* de Villegas; novela de *Isea; Viaje de Turquía* (cf. *Novedad y Fecundidad del «Lazarillo de Tormes»*, Madrid, Anaya, 1968, p. 50).

<sup>100</sup> AVALLE ARCE, J. B. — *Tres comienzos de la novela*, in «Papeles de Son Armadans», n.º CX, pp. 192-193 (cit. por Lázaro Carreter, *op. cit.*, p. 21, nota 12).

<sup>101</sup> CASTRO, Américo — *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1963, p. 223 (cit. por L. Carreter, *op. cit.*, p. 62).

<sup>102</sup> Fala sobretudo a Dona — além de ser ela que enceta o diálogo, expande-se em considerações que ocupam, no texto, um espaço muito maior (quase quatro vezes mais) do que o que cabe à sua interlocutora. Aliás, esta tarda em lhe responder, hesitando sobre o que lhe há-de dizer; entendendo-a, a Dona sossega-a: «Podeis dizer tudo (...) que eu sou molher como vos» (p. 11; T.A., p. 65); e só depois a Menina inicia a sua mais longa e pessoal (?) fala, introduzida por: «Satisfazendo-lhe entam disse...» (p. 12; T.A., p. 66).

Nesta linha de leitura, a(s) história(s) documenta(m) uma visão que só no discurso ganha o seu sentido pleno. Assim sendo, os casos narrados serão exemplos, pretextos para o discurso em que se integram neles se justificar e se amplificar.

Há que não perder de vista, contudo, a razão de ser deste desdobramento, enquanto opção narrativa. Mais: se de facto há um pretexto quer para a inclusão desta figura, a Dona, e para o subsequente plano narrativo que introduz, quer para a sua progressiva conquista do terreno, pelo exercício da autoridade que detém, já o não há para a anulação da outra figura, a Menina, que é, para além de sujeito da escrita, narradora e protagonista de uma história que é meramente esboçada, e em que a(s) outra(s) se encaixa(m), suplantando-a, mas não podendo, por artes de narratofagia, abafá-la, pela simples razão de ela, além de a enquadrar, lhe dar todo o sentido.

De qualquer modo, relevemos desde já que ao *encaixe* entre as histórias da Dona se sobre põe um *engaste* narrativo de outro nível — se todas essas histórias têm em comum a instância que as enuncia (a Dona) e o facto de serem narrativas do mesmo grau, não podemos esquecer que a narração de primeiro grau, cuja instância produtora é uma Menina que escreve, é que engloba, como ilustração da mudança do presente a que ela alude, o acto narrativo subsequente que constituirão as histórias da Dona.

Logo, haverá que não perder de vista que de duas *histórias* se trata e que a articulação desses dois níveis diegéticos subentende e exige uma consciência que se traduza na não anulação de uma pela outra.

2.3. A própria organização da obra, recolhendo e integrando aspectos da tradição medieval da narrativa em prosa, sugere uma consciência das finalidades e do enquadramento literário a que o género pode aspirar.

Já vimos os efeitos que pode implicar, em termos de redução do distanciamento e de apego à verosimilhança, a forma narrativa

---

<sup>103</sup> Vd. VAN COOLPUT, Colette-Anne — *Aventures Querant et le Sens du Monde*, Leuven University Press, «Mediævalia Lovaniensia», Series I (Studia XIV), 1986 (3.<sup>a</sup> parte: *Les implications littéraires*).

que se pretende autobiográfica. Tal tendência, que repousa na tradição de justificar a narrativa e de desvendar a sua origem<sup>103</sup>, pretendendo para a prosa romanesca um estatuto de autenticidade, pode explicar, na M.M., não só que não haja, por parte do sujeito da escrita, qualquer pretensão a inventar, mas antes uma espécie de necessidade, uma sentida conveniência em transcrever, em passar a escrito, como sobretudo a inclusão de um desdobramento narrativo e uma constante remissão às fontes. É que a autoridade do escrito assenta precisamente na construção do que pretende ser um relato organizado em função de uma realidade dada como pre-existente e que é deste modo transmitida, actualizando-se. A invenção literária sob o pretexto da transcrição credita à ficção um merecimento que importa à autoridade do escrito — daí a apregoada fidelidade às fontes, remontando à origem da narrativa, que aparece assim como ilustração ao serviço do significado do discurso.

Ora, na M.M., uma vez estabelecido esse como que contrato narrativo entre as duas mulheres, e validado o conteúdo do que vai ser contado, nos termos já referidos, a Dona passa à narração da história dos «dous amigos». O universo diegético deste nível agora introduzido é, não o esqueçamos, atestado por uma tradição oral — se a Dona só indirectamente veio a ter conhecimento dos factos que narra, e o vai ocasionalmente lembrando nas suas intervenções, a verdade é que a remissão frequente para o testemunho privilegiado do pai acaba por levar o leitor a não perder de vista o pressuposto inicial, o de que a narradora apenas reconta.

Mas o facto de a Dona passar a narradora de uma história antiga (que se fizera — era-o já no tempo do pai — do domínio público) e de que apenas tivera conhecimento indirecto, pode ainda explicar alguns traços do modo como a informação é veiculada. Curiosamente, o tom pouco peremptório e fortemente modalizado sob que emerge muito do que é mais sugerido do que dito, a falta de segurança que a narradora por vezes deliberadamente revela, as deficiências ou omissões nalguns passos, tudo isso pode ser lido no sentido que vínhamos propondo, como formas de excluir a infidelidade ou — o que vem a dar no mesmo — de garantir a sugestão de verosimilhança, abrindo-se ao mundo dos possíveis. Assim as justifica a narradora, quer pela distância que a separa do tempo em que ouvira

a história <sup>104</sup> quer por eventuais hiatos na recepção pública e na interpretação dos factos <sup>105</sup>.

Do que ficou dito, poder-se-á depreender que na M.M. ainda ecoam algumas das tendências fundamentais dos primeiros romances em prosa, que visavam a um estatuto literário que, opondo-se ao artificialismo das condições da criação poética (nomeadamente a rima), assimilasse retoricamente a tradição desta forma como instrumento do discurso verídico. Todavia, as marcas de subjectividade devidas a uma sistemática intrusão do narrador constituem uma linha de força cujo desenvolvimento original não permite aproximar esta obra de qualquer outra do género e muito menos, como é por demais óbvio, da discrição do tradutor ou quase anulação do narrador nos primeiros romances em prosa.

2.4. A complexidade da estrutura da M.M. começa por ser, como já vimos, um problema de *voz*. Se tal categoria impõe à obra uma fisionomia muito especial, que não pode deixar de ser significativa, bom será reflectir sobre alguns aspectos relativos ao modo como se aproximam, em termos discursivos, as duas figuras a quem supostamente competem os actos narrativos — a Menina, autora do acto narrativo englobante, o da escrita, e a Dona, autora do acto narrativo englobado, o das histórias contadas.

Tem-se insistido na sintonia espiritual entre as duas figuras <sup>106</sup> e até, indo mais longe (com base no estatuto feminino das narradoras, na espécie de cumplicidade que entre elas se estabelece e na compaixão declarada pelas mulheres), afirmado o carácter feminista da obra. Não abordaremos agora tal questão, mas avancemos desde já que, se de «feminismo» se trata, de ociosa convenção retórica é ele fruto...

Em contrapartida, não se têm talvez acentuado outras linhas com que tais figuras sugestivamente se (in)definem.

<sup>104</sup> Cf., p.ex., G., pp. 26 e 59; T.A., pp. 82 e 115.

<sup>105</sup> Cf. G., pp. 23, 27, 119, 120 e 124; T.A., pp. 79, 83, 178, 179 e 182.

<sup>106</sup> Que cedo se apercebem de que a identidade de condição e de destino que as afecta, enquanto mulheres, para além de lhes marcar o semblante, lhes condiciona a presença e o comportamento, fazendo-as partilhar uma visão do mundo de que os seus discursos não serão senão ópticas complementares



## QUESTÕES ENUNCIATIVAS NA MENINA E MOÇA

Ao falarmos de qualquer dos papéis que lhes cabem, dizemos sempre «a Menina», «a Dona». Tal deve-se, sem dúvida, ao facto de serem sobretudo figuras «discursivas»<sup>107</sup>, sem identificação que permita sequer designá-las por nome próprio, como é regra para as personagens romanescas, pelo menos para as principais. Relativamente a estas, a estratégia é a de as introduzir primeiro de um modo vago<sup>108</sup> e só depois as apresentar pelo nome que lhes cabe na narrativa. Trata-se de um processo parcialmente ligado ao de não admitir qualquer brusca irrupção em cena (o que aliás está de acordo com o próprio ritmo narrativo) e que evoca o modo com a Dona se fora gradualmente aproximando e revelando à Menina<sup>109</sup>.

Por outro lado, na espécie de discurso imediato que ocupa desde o início o espaço narrativo («Menina e moça me levaram...»<sup>110</sup>, tudo vai fluindo segundo duas lógicas: a ordem, muito genérica, das mudanças sobrevindas à protagonista e a dos pensamentos que elas

---

<sup>107</sup> O termo é de T. Amado (*Menina e Moça...*, p. 38): «A Menina e a Dona são criaturas mais discursivas do que romanescas...».

<sup>108</sup> Por vezes, numa primeira referência, através de um determinante indefinido, na(s) seguinte(s) definido e só depois incluindo nome próprio. Relativamente às personagens secundárias, ou o processo é o mesmo ou é, excepcionalmente, mais imediato, mas sempre dentro da mesma linha: antes de entrar em cena, qualquer personagem é referida pelo seu estatuto ou relações, normalmente primeiro indirecta e depois directamente, e só então nomeada.

<sup>109</sup> Por ser utilizado sistematicamente, teremos que concluir que, no que respeita a Avalor, só uma lacuna poderá explicar a sua introdução em termos de um «elle» completamente desconhecido para o leitor e da quase simultânea ocorrência (no mesmo período, umas linhas abaixo) do nome «Avalor». Ou então estamos já perante uma estratégia narrativa diferente e que, muitas vezes perturbadora (criam-se problemas de interpretação, por exemplo, com pronomes sem referente, com referente ambíguo ou muito afastado), dominará a parte de Évora.

<sup>110</sup> Esta forma curiosa de o sujeito se assumir passivamente perante um sujeito activo indeterminado não deixa de ter as suas repercussões ao longo da obra que assim se inicia. Não nos restam dúvidas de que nem os protagonistas dos actos narrativos nem qualquer das outras vozes menores que na obra se projectam se assumem alguma vez, nos seus vários papéis, como sujeitos de parte inteira; antes diríamos que como que encarnam a ambiguidade do termo, pela dominância da sua vertente activa ou passiva. O que é dado como objecto de decisão pessoal, subordinado que é a algo que persegue e transcende os seres, aparece condicionado à partida.

lhe evocam. Daí a forma descontínua <sup>111</sup> deste discurso de abertura, sempre em movimentos pendulares, oscilando entre presente e ecos do passado. Passado que, fundido ao presente, só por via deste pode ser referido simultaneamente como aquilo que foi e o que então se sonhava que viesse a ser <sup>112</sup>. Não admira que, como passado, apareça apenas esboçado, em alusões algum tanto enigmáticas, porque o carácter subjectivo com que é apercebido não toleraria um tom mais determinado. Registe-se, como exemplo bem sugestivo do processo, a medição subjectiva do tempo: «Vivi alli tanto tempo quanto foi neseçario para nam poder viver em outra parte» <sup>113</sup>.

Assim, neste começo em primeira pessoa, tudo vai fluindo de forma arrastada, sob uma sintaxe de ordem subjectiva que explica a lógica de um discurso balançando entre passado e presente, que se vão situando por evocações sucessivas ou sobrepostas. Fragmentos de uma suposta memória, a sua transposição para a linearidade do texto não se faz sem deixar marcas do modo como essa faculdade opera. As referências, subjectivamente pertinentes, traduzem pontualmente a impressão mais ou menos viva, aquilo a que a memória, discorrendo, reduz o tempo vivido.

Passividade, resignação, fatalismo, são traços comumente apontados, na leitura didáctica da obra, relativamente à caracterização das personagens. Nem sempre se atenta é nessa subjectividade do dito, que reduz os acontecimentos a uma visão muito peculiar em que tais traços, como outros, cabem, e de que são manifestações, para além das formas passivas e da preferência pela negativa, as aparentes contradições, o parêntesis ou a reserva, toda a sorte de modalização e, a um nível diferente, a própria fragmentação discursiva.

<sup>111</sup> É que a fluência discursiva faz-se à custa de transições exemplares que espelham o modo como se processa a mobilidade do pensamento — a articulação deste percurso aparece, por isso, como que subordinada a uma lógica de impulsos subjectivos.

<sup>112</sup> «... que em breve espacio se mudou tudo aquilo que em longo tempo se buscou e para longo tempo se buscava». (p. 1; T.A., p. 55).

<sup>113</sup> p. 1; T.A., p. 55. Tal falta de objectividade será até, pela sua frequência, um aspecto característico da obra. Sempre que os dados são perspectivados segundo uma óptica subjectiva, reportando-se à experiência interior ou ao sentir das personagens, acusam, por isso mesmo, uma ambiguidade ou quase deformação, como se a visão pessoal da realidade, das circunstâncias, actuasse como um filtro que se interpõe entre elas e o leitor. Para nos inteirarmos do processo, basta atentarmos nos seguintes exemplos: G., pp. 2, 74, 107, 111 e 115; T.A., pp. 57, 130, 165, 169 e 173.

### 3. Macro-coerência textual

Tendo procedido à análise dessa dispersão formal de um enunciado que vai disseminando (o que se torna sensível nas mudanças de *tom*) marcas de predominância narrativa, acentos líricos, retórica argumentativa ou expressividade dramática, concluímos pela existência de factores de continuidade semântica e de coesão textual nos fragmentos discursivos iniciais.

Para além disso, é ao longo de toda esta primeira parte que se concertam as modulações temáticas que farão o tom da obra, em ressonâncias que parecem, não raro, dotadas de movimentos encantatórios. Alguns focos ideológicos tornam-se, nesta parte inicial, suficientemente expressivos para informarem toda a leitura posterior da narrativa. A sua função será a de, fornecendo índices para a compreensão do seu significado, criar um ambiente propício ao enquadramento dessas múltiplas ressonâncias temáticas que hão-de ecoar ao longo dela, reflectindo considerações literárias em torno de concepções do mundo e da vida, dos seres e dos sentimentos que os animam.

Há que integrar deste modo as reflexões sobre o carácter da mudança, a conciliação entre a acção humana e a determinação fatalista, o sentido do conhecimento e da experiência, o valor da tristeza ou as qualidades das mulheres.

Nesta esfera de motivos ideológicos que vão circulando no mundo narrativo que é a M.M. <sup>114</sup>, importa sobretudo perceber em que universo radicam algumas dessas convenções que suportam uma tal visão do mundo. Limitar-nos-emos aqui a dois exemplos — a exploração da tristeza e o seu valor como sentimento e as considerações em torno das mulheres.

A predominância de um léxico abstracto <sup>115</sup> (em que se integram, com significativa frequência, e na área da tristeza, vocábulos semanticamente afins), um ritmo muito próprio <sup>116</sup>, bem como a

---

<sup>114</sup> O que se deve, acima de tudo, às potencialidades de um enquadramento enunciativo propício a sucessivas integrações desses mesmos motivos.

<sup>115</sup> Que era também, não o esqueçamos, poetizado numa boa parte da produção cancioneril. Aliás, a *cantiga*, forma depurada por excelência, serve-se de um vocabulário mínimo e com um grau elaborado de abstracção.

<sup>116</sup> Ainda que recorrendo maioritariamente a uma expressão um tanto estilizada (patente nos vocábulos e em algumas construções retóricas), a análise

utilização de registos adequados à matéria, tudo parece realmente convergir para a manifestação de uma sensibilidade especial. No fundo, essa sensibilidade é, antes de mais, a do perfeito amator, «contemplativo e contrito»<sup>117</sup>. Não admira, então, que as personagens, na M.M., se caracterizem pelas lágrimas que vertem, pelos suspiros e falas entrecortadas, pela introversão contemplativa, pelas quedas e transportes, desacordo dos sentidos...

O motivo das lágrimas liga-se a uma convenção do género sentimental — é que são estes sinais exteriores que manifestam, sem margem para equívocos, a grandeza da emoção<sup>118</sup>. O que a Menina de si à Dona diz — «sempre eu choro ou estou para chorar»<sup>119</sup> — poder-se-ia aplicar a todas as outras personagens, capazes de assim se emocionarem pelos cuidados próprios e ainda de se compadecerem dos males alheios. Curiosamente, há uma única notação de sinal contrário, no diálogo entre Belisa e Lamentor<sup>120</sup>. E mesmo essa assinala um riso não espontâneo, num contexto nada alegre, e que surge apenas como resposta um tanto forçada — «para o desgastar» —

---

do estilo bernardiniano conduz-nos a uma confirmação dessa imediata impressão, para o que contribui a estrutura da frase, assente em paralelismos e oposições constantes, processos curiosos de repetição e de intensificação, e todo um arsenal dialéctico tendente à revelação de subtilezas, hesitações e ambiguidades que configuram a condição emocional das personagens.

<sup>117</sup> Cf. WHINOM, Keith — *ed. cit.*, p. 22. Vd. também, sobre o assunto, VARELA, J. L. — *Revisión...* (cit.), pp. 360-361.

<sup>118</sup> Cf., a pp. 87-88 (T.A., pp. 143-144), a narração exemplar do encontro Binmarder/Aónia. As palavras de amor não precisam de ser ditas — os modos, as lágrimas e o olhar exprimem toda a emoção. O enamoramento nasce e alimenta-se dos olhares (cf. Petrarca: «Trovommi Amor del tutto disarmato/ed aperta la via per gli occhi al core» — *Rime Sparse*, III, «Era il giorno ch'al sol si scoloraro»; citado de RUSSO, Luigi — *I Classici Italiani*, vol. I, Firenze, Sansoni, 1961, p. 472), sendo a visão do outro consolo e descanso. Mais, em situação de ausência, os olhos folgam também com a «prezunçam», e «descançam d'olhar pera aquella parte donde estaa ou vai aquilo que poderom ver, se nam foram a fraqueza delles ou o empedimento dalgũa cousa» (p. 89; T.A., p. 145). Cf. também p. 4 (T.A., p. 59): «Tamsamente nam me foi deixado em vosa partida o conforto de saber pera que parte de terra hies, que descancaram meus olhos em levarem para laa a vista.»

<sup>119</sup> Cf. G., p. 13; T.A., p. 67.

<sup>120</sup> «E ella, com a boca chea de rizo que abastava para o desgastar, se elle aquillo cuidara...» (p. 35; T.A., p. 91).

pela subtileza de Lamentor, cujo intuito era, por sua vez, dissipar-lhe o efeito do sonho, desviando o seu próprio pressentimento <sup>121</sup>.

De resto, são as lágrimas que caracterizam as personagens ao longo de toda a obra, ainda que esta convenção seja explorada de forma diferente nas diversas sequências.

Na história de Binmarder/Aónia, as referências às lágrimas, em muito maior número que nas outras, pontuam todo o relacionamento entre os protagonistas, associando-se às palavras ditas ou forçando ao silêncio; e, quando de forma mais pormenorizada ou hiperbolizada, as imagens são sempre de uma notável singeleza <sup>122</sup>, evocando o modo como apareciam na primeira parte e mesmo na história de Lamentor/Belisa <sup>123</sup>. Já no que respeita a Avalor e Arima, as únicas lágrimas que vertem, desde o momento em que são apresentados até à separação, são por motivos estranhos ao seu relacionamento <sup>124</sup>.

E, como seria de esperar, na parte exclusiva à edição de Évora o motivo é explorado de forma muito artificiosa, com processos de intensificação que raramente sugerem o seu aproveitamento anterior — são «fontes de agoa» <sup>125</sup>; desfazem o coração <sup>126</sup>; fazem recuperar

<sup>121</sup> «Mudando elle o preposito em cousa que tambem o mudasse a ella, por lhe escusar algũa imaginaçam...» (p. 35; T.A., p. 90).

<sup>122</sup> Cf.: «calou-se como estorvado dellas» (p. 66; T.A., p. 122); «com os olhos cheos da senhora Aonia, e d'agoa» (p. 72; T.A., p. 128); «Pelo qual estava no maior pranto do mundo entre si» (p. 87; T.A., p. 143); «duas e duas lhe começaram as lagrimas de correr (...) polas suas faces fermosas abaixo lhe hian fazendo carreiras por onde se hiam...»; «foi tanto o choro, que nam lhe abastarom os seus olhos às suas lagrimas» (p. 88; T.A., p. 144).

Por vezes são até uma manifestação emotiva mais complexa: «se lhe deixaram cair hūas raras lagrimas causadas d'antre muito contentamento e muita door, que d'ambas de duas soem elas às vezes de vir» (p. 86; T.A., p. 142).

<sup>123</sup> Só a título de curiosidade, refira-se que a imagem em «palavras de muita magoa, começadas pella door, rotas pello pranto» (p. 40; T.A., p. 95) aparece já na *Fiammetta*: «e con fioca voce e rotta dal pianto in mille parti diss...»; «dicendo — addio — con rotta voce» (*Elegia di Madonna Fiammetta*, Torino, Einaudi, Classici Ricciardi, 1976, p. 41).

<sup>124</sup> Uma única referência às lágrimas de Avalor — «achou a cama chea de lagrimas que chorara de doo que ouvera daquella donzella do sonho» (p. 105; T.A., p. 162) — e outra a Arima — «porque soo deu causa a que se falase nella, o sentio tanto que muitos dias enfindos chorou muitas lagrimas» (p. 120; T.A., p. 179).

<sup>125</sup> Cf. p. 151; T.A., p. 210.

<sup>126</sup> Cf. p. 152; T.A., p. 211.

os sentidos <sup>127</sup>; cegam <sup>128</sup>; formam poças onde vêm beber pássaros <sup>129</sup>; ensopam almofadas <sup>130</sup>.

Outro motivo que alarga o seu registo próprio — cujos ornamentos são a *exclamatio* e a *interrogatio* — a várias formas, alcançando também um espaço significativo na obra sentimental, é o *lamento* <sup>131</sup>. Na M.M. ocorre dispersamente, desde as curtas lamentações que vão soando na primeira parte, quer no discurso inicial da Menina <sup>132</sup> quer nas falas da Dona <sup>133</sup>, sobre a separação, a mudança ou a desventura, ao seu aproveitamento mais formal sob a espécie do *pranto* — o da irmã do cavaleiro da ponte; os de Lamentor e Aónia à morte de Belisa.

Ora o que de facto importa é que estes recursos literários funcionam no mesmo sentido da reflexão sobre os cuidados e do deliberado acentuar dos elementos espirituais <sup>134</sup> — sendo cedências a cânones já muito estabelecidos, configuram uma sensibilidade que, na M.M., alcança um sentido próprio: o valor da tristeza, enquanto exercício espiritual; a reflexão como forma de se (re)conhecer e de aceitar o mundo; a dor como fonte de experiência e de compreensão <sup>135</sup>.

Essa sensibilidade, que M. Pelayo compreende como «ternura muito pouco viril» <sup>136</sup>, define-a melhor Varela, dizendo não se tratar

<sup>127</sup> Cf. p. 170; T.A., p. 228.

<sup>128</sup> Cf. p. 178; T.A., p. 235.

<sup>129</sup> Cf. pp. 187-188; T.A., pp. 244-245.

<sup>130</sup> Cf. p. 195; T.A., p. 252.

<sup>131</sup> Tornara-se a espécie mais importante da *apóstrofe*, sob motivos vários (do fúnebre ao sobre a separação ou qualquer desgraça). Da *apostrophe* dos retóricos clássicos deriva o género menor que é o *planctus*, já com as suas regras nas *artes poeticae*. Varela considera mesmo (*op. cit.*, pp. 353-354) que o tom de queixume e de pranto que afecta a narração é uma das características de superfície — «caracteres obvios» — da novela sentimental, «uma das premissas do amor cortês, convenção essencial» à matéria do género; e cita Huizinga: «era una amarga melancolía el tono fundamental de la vida» (*El otoño de la Edad Media*, Madrid, 1934, vol. I, p. 46).

<sup>132</sup> Cf. pp. 3-5; T.A., pp. 57-59.

<sup>133</sup> Cf. p. 15; T.A., p. 69.

<sup>134</sup> Vd., sobre o assunto, J. L. Varela, que faz radicar o processo num «novo cânón em que a forma aparece como expressão de traços espirituais» (*op. cit.*, p. 369), referindo S. Tomás («spiritualis decor»).

A este respeito, não pode deixar de se chamar a atenção para a caracterização de Arima.

<sup>135</sup> Por via de uma necessária contemplação. Só o sentimento sofrido é comunhão, compaixão, no sentido etimológico.

<sup>136</sup> *Op. cit.*, p. 223.

«de uma qualquer debilidade ou falta de virilidade»<sup>137</sup>, e depois concluindo, muito significativamente, que «no seu conjunto, a novela sentimental oferece-se-nos como um esplêndido documento da espiritualização do mundano que consoma o gótico tardio com a passagem do cavaleiresco ao cortês (...). A melancolia empapa todas as suas páginas... duas notas parecem distinguir-se entre todas: estilização e melancolia»<sup>138</sup>.

Talvez seja possível ligar o que vínhamos dizendo sobre o valor da tristeza como qualidade superior — e faculdade de conhecimento — à sina feminina tal como é declarada na M.M..

As considerações sobre as mulheres adquirem um certo relevo na medida em que são reiteradas, a nível discursivo, pelas duas narradoras, elas também mulheres<sup>139</sup>.

Quase escusado será relacionar a projecção que esses comentários têm na obra — reivindicando, como próprio das mulheres, a tristeza, a piedade<sup>140</sup>, a desventura<sup>141</sup>, o isolamento<sup>142</sup>, a fidelidade<sup>143</sup>, a origem do que «antre os homens» acontece<sup>144</sup>, o conhecimento do pensamento dos homens<sup>145</sup> e a situação de desfavor, quer pela fragilidade própria<sup>146</sup>, quer por condicionamentos sociais<sup>147</sup> — com o extenso debate medieval sobre o assunto.

É claro que aqui a Dona só emprega alguns *argumenta*<sup>148</sup> e já não quaisquer *exempla*. A não ser que se entenda que as próprias

<sup>137</sup> *Op. cit.*, p. 354.

<sup>138</sup> *Op. cit.*, p. 387.

<sup>139</sup> Note-se, a este título a distância que vai da *Fiammetta*, em que a perspectiva masculina é claramente disfarçada numa voz feminina — atente-se, por exemplo, no comprazimento da narradora em referir circunstâncias exteriores que caracterizam uma suposta garridice feminina — ao conseguido «feminismo» de uma obra como a M.M..

<sup>140</sup> Cf. pp. 3-4; T.A., p. 58.

<sup>141</sup> Cf. pp. 4 e 17; T.A., pp. 58 e 71.

<sup>142</sup> Cf. p. 18; T.A.; p. 72.

<sup>143</sup> Cf. p. 18; T.A., p. 73.

<sup>144</sup> Cf. p. 60; T.A., p. 116.

<sup>145</sup> Cf. p. 119; T.A., p. 177.

<sup>146</sup> Cf. pp. 17 e 80; T.A., pp. 71 e 137.

<sup>147</sup> Cf. p. 99; T.A., p. 156.

<sup>148</sup> Nomeadamente os já invocados para a condição triste das mulheres no *Proemio* do *Decameron* (adiante D.; citado de *Opere di Giovanni Boccaccio*, ed. de Cesare Segre, Milano, Ugo Mursia editore, 4.<sup>a</sup> ed., 1967): a mágoa derivada da verdade escondida (M.M.: G., p. 18; T.A., p. 71; D.: «Esse dentro a'dilicati petti (...) tengono l'amorose fiamme nascose»); a vida resguardada,

histórias contadas constituem outros tantos casos aduzidos para a fundamentação do que consideramos, no plano do discurso, como cristalização do tópic. O que até nem será tão ousado como isso, se nos lembrarmos da forma como a Dona, antecipando o desfecho, valoriza a acção feminina <sup>149</sup>. Só que, descontado por impossível o caso de Belisa, as outras figuras femininas a quem poderia caber o papel que se anuncia, Aónia e Arima, não se nos afiguram (nem uma nem outra, embora por razões diferentes) conformes ao que delas se espera. Aónia, porque o texto se suspende sobre ela em termos que de modo nenhum se conciliam com a superioridade do seu previsto «martírio» <sup>150</sup>. E Arima, porque a isenção <sup>151</sup> de que dá inequívocas provas ainda menos parece quadrar com o papel de amante que conviria àquele destino previamente talhado.

Não, em termos de enredo sentimental, a narrativa não atribui qualquer privilégio às mulheres — são os homens que são focados e encarecidos como verdadeiros amadores. Ainda quando a Dona, a meio da narração do caso Binmarder/Aónia, exprime a intenção

---

«entre paredes» (M.M.: G., p. 18; T.A., p. 72; D.: «il piú del tempo nel piccolo circuito delle loro camere rachiuse dimorano...»; a impossibilidade de fugir às tristezas, espalhando-as, como os homens (M.M.: G., p. 17; T.A., pp. 70-71; D.: «Essi, se alcuna malinconia o gravezza di pensieri gli affligge, hanno molti modi da allegiare o da passar quello»); e a injustiça de que são vítimas, sendo mais fracas e tendo que suportar um mal maior (M.M.: G., p. 17; T.A., p. 71; D.: «il peccato della Fortuna, la quale dove meno era di forza, sí come noi nelle delicate donne veggiamo, quivi piú avara fu di sostegno»).

<sup>149</sup> «Mas se muito para sentir foi a morte dos dous, muito mais pera sentir foi a morte das duas donzellas que a desventura... (p. 20; T.A., p. 74).

<sup>150</sup> «Assi ella, pouco a pouco, se foi avezando a viver doutra maneira, que as ocupaçois de casa, e a desconfiança ou desesperança que foi tendo de Bimarder, lhe fizeram inda nas cousas passadas hũa sombra de esquecimento, em que ella podera viver todos os dias de sua vida descansada, se em algũa cousa deste mundo ouvera segurança» (p. 95; T.A., p. 151).

<sup>151</sup> Quer nas suas palavras e atitudes (para que não haja dúvidas, a própria narradora se encarrega de desmentir o sentido em que Avalor as tomava — cf., p. ex., G., pp. 109-110; T.A., pp. 167-168) quer no que dela é (pre)dito: «a Arima alta determinaçam posue sua vontade» (p. 104; T.A., p. 162); «...nam a senhorea vontade nhũa. Nunca tam livre cousa vi» (p. 118; T.A., p. 176); «he tanto do outro mundo, que nam he pera ninguem se namorar della» (p. 118; T.A., p. 177).



de se subordinar à perspectiva feminina<sup>152</sup>, a sua declaração não é para ser tomada à letra<sup>153</sup>. A verdade é que logo a seguir o foco narrativo acompanha Binmarder<sup>154</sup> e só depois volta ao cenário em que se move Aónia até que, no fim do encontro a sós Binmarder/Aónia, passa de novo a Binmarder, saltando para Aónia (estado de espírito desta face ao casamento entretanto concertado), outra vez longamente para Binmarder e finalmente para Aónia, com o que a história se suspende. O que demonstra que, mesmo depois da declaração da narradora de que é da mágoa da «cuitada de Aonia» que se vai ocupar, a sua narração segue, sempre em paralelo, o viver e o evoluir sentimental ora de um ora de outro, cabendo até — se se quiser ir mais longe e considerar a parte anterior da história — um maior espaço, na economia do texto, a Binmarder, único protagonista da história desde «E torno-vos ao cavaleiro» (G., p. 46; T.A., p. 103) até «A senhora Aónia (ainda entam donzella d'ate treze ou catorze annos, sem saber que cousa era bem querer)» (G., p. 67; T.A., p. 123). E já antes<sup>155</sup> se conta o enamoramento de Binmarder, seguindo o leitor a sua entrada e mais que custosa saída da tenda onde se pranteava a morte de Belisa.

---

<sup>152</sup> «Da magoa delle nam vos quero contar (era homem, poderia com ella), mas da cuitada de Aonia (...) vos contarei» (p. 80; T.A., p. 137).

<sup>153</sup> Insere-se, sem dúvida, naquele entrecortado discurso de solidariedade feminina iniciado muito antes — exercício de compaixão e autocomiseração: «às coitadas das molheres» (p. 17; T.A., p. 71); «ainda que a mim igualmente me doem huns e outros, ellas, porque eram molheres...» (p. 20; T.A., p. 74); «coitadas das donzellas» (p. 48; T.A., p. 104); «Nos outras, as tristes» (p. 60; T.A., p. 116). E é, num âmbito mais vasto, parte de uma retórica discursiva cujos elementos se vão somando — das omissões, hesitações e reservas, notações ambíguas ou prematuras, às justificações para mudar de assunto ou para passar adiante... Recursos, muitos deles, tributários de fórmulas com que à época se desenrolava a trama narrativa. Não tendo isso presente, o leitor corre o risco de, valorizando a letra dos juízos da narradora, esperar da história o que ela não é, presumir o que lá não está; ou o de perder o fio ao que está em jogo, atendendo mais à história do que ao propósito de quem a conta. Assim, Salgado Júnior vê, no projecto original da novela, um plano estrutural que abrangeria outros contos, baseando-se nomeadamente em expressões formulares ao serviço da articulação narrativa. (Cf. p.ex., G., p. 23, 60 e 95; T.A., p. 79, 116 e 151). O mesmo se diga do pretenso «feminismo» da obra, que aqui relativizamos.

<sup>154</sup> Cf.: «E tambem Bimarder»; «Como aconteceu a Bimarder»; «Bimarder leixou-se ficar» (pp. 82-83; T.A., pp. 138-140).

<sup>155</sup> «Era jaa menham crara... chegava hum cavaleiro à ponte.» (p. 40; T.A., p. 97).

Convém, por isso, não esquecer o facto de, não obstante ser a narração atribuída a duas mulheres e longamente explanada a comunidade de interesse e cumplicidade de pontos de vista e modos de sentir tidos por femininos — quer na primeira parte quer nos comentários que acompanham ou entremeiam a narração —, se anunciar e depois tratar da história «dos dous amigos», homens, ainda que não «como outros homens»<sup>156</sup>: «Neste conto nam entrarám soo os dous amigos... Nelles soo cuidado que se encerrou a fee que em todolos outros se perdeo...»<sup>157</sup>. Acrescente-se a isto a função modelar, enquanto amadores, destes homens (longe de tudo quanto se poderia esperar dos «cavaleiros andantes»<sup>158</sup> das histórias antigas, cujos cavalos «nam eram tam desamorosos como elles»<sup>159</sup> e cujas donzelas, na superioridade do seu sofrimento e fé amorosa, eram muito mais sinceramente tristes), e teremos explicada uma aparente inversão de valores por uma como que subversão da toada discursiva.

É que os valores tidos por femininos<sup>160</sup> passam, afinal, a caracterizar protagonistas masculinos e o comprazimento do discurso — assumido por feminino — numa espécie de superioridade espiritual das mulheres<sup>161</sup> acaba por enquadrar, nas histórias que ilustram as «desaventuras», as «cousas tristes»<sup>162</sup>, uma contrapartida francamente masculina, suportando casos em que o sofrimento dos cavaleiros supera o das suas donzelas e é a fé deles que aparece como exemplar<sup>163</sup>.

<sup>156</sup> G., p. 20; T.A., p. 74.

<sup>157</sup> G., pp. 19-20; T.A., p. 73.

<sup>158</sup> G., p. 18; T.A., p. 72.

<sup>159</sup> G., p. 19; T.A., p. 73.

<sup>160</sup> A tristeza («nam ha tristeza nos homens. Soo as molheres sam triste») (p. 17; T.A., p. 70), a fidelidade, a piedade, a desventura e a verdade («logo o creio (porque era molher)» — p. 86; T.A., p. 142). Em contrapartida, o desamor (cf. G., p. 4; T.A., p. 58) e a traição, o agravo (cf. G., pp. 19-20; T.A., p. 73) são atribuídos aos homens.

<sup>161</sup> Como adiante teremos ocasião de ver, também este aspecto se alterará no(s) texto(s) sobre que recai a nossa desconfiança.

<sup>162</sup> G., p. 14; T.A., p. 68.

<sup>163</sup> Não se tratará então — suma ironia — de vozes femininas criadas por um autor homem, para um discurso sobre as mulheres aplicado a uma história de cavaleiros, ou seja, duma pretensa literatura «feminista» («Es la primera vez que se escribe en Portugal para un público femenino» — ASENSIO, E. — *Bernardim Ribeiro y los problemas...*, p. 60) para consumo de um público de cultura palaciana, refinado e minoritário? Que é na esfera da tradição cortês que se move Bernardim, afirma-o também Asensio: «Bernadim pertenece al mundo palaciano, un mundo situado entre el pueblo, cuyo casticismo los corte-

A dor de Lamentor, Binmarder ou Avalor é manifesta, mas a compaixão do leitor por Belisa, Aónia ou Arima deriva mais das circunstâncias que lhes são impostas: se Belisa morre de parto, Aónia casa <sup>164</sup> e o distanciamento de Arima torna-lhe a vida na corte insuportável, levando-a a regressar para junto do pai <sup>165</sup>.

Logo, é o acontecimento no feminino que condiciona o desespero masculino. Os dois casos de amor têm, aliás, um desenrolar paralelo: os cavaleiros, servindo outras, enamoram-se súbita e inelutavelmente das donzelas; há uma *resposta* feminina ao bem querer dos cavaleiros (de correspondência espontânea em Aónia; de acolhimento amigo mas possibilitando um entendimento ambíguo, em Arima); tal *resposta* intensifica o sentir, aumentando a esperança; depois, abruptamente, e ainda que por razões diferentes, Aónia e Arima vão-se; mal desaparecem do horizonte visual dos amantes, estes, desesperados, partem, entregues à sua sorte; interrompem-se aqui as histórias sob pretexto de deles nada mais se ter sabido então <sup>166</sup>. Na ordem de ideias que vínhamos seguindo, é então a qualidade dos dois amigos — o seu carácter de excepção — que os faz partilhar o destino de sofrimento das mulheres; a desdita destas, condenadas à tristeza <sup>167</sup>, é a dos homens cujo amor é um fado e cuja «fé» simboliza o «bem» que o «mal» não quer sequer lembrar <sup>168</sup>. Por isso são também dignos de compaixão <sup>169</sup>, não já por, à partida, comungarem de um destino natural colectivo, como as mulheres, mas por se aproximarem de um

---

samos conservan y refinan en su hablar, y la minoría de humanistas o europeizantes». (Bernardim Ribeiro a la luz..., p. 208). Vd. também CHEVALIER, Maxime — *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Ediciones Turner, 1976.

<sup>164</sup> «... e hūas cousas e outras nam a leixavam nunca soo; espalhavam-lhe os seus cuidados» — p. 95; T.A., p. 151.

<sup>165</sup> «... de hūas cousas em outras nasceo hum aborrecimento à senhora Arima de huns modos que ahí ha no paço, a desejar outra vida muito desviada...»; «o bom velho de seu pai, depois de a ter em casa com sigo, fazendo-lhe em tudo a vontade, assi a foi fazendo ao que quis.» (p. 120; T.A., p. 179).

<sup>166</sup> Binmarder: «se foi, e nam no viram mais» (p. 92; T.A., p. 148); Avalor: «nam se soube entam inteiramente mais que por hum cantar...» (p. 120; T.A., p. 179).

<sup>167</sup> «... porque assi está ordenado pela desventura com que ellas nascem» (p. 4; T.A., p. 58).

<sup>168</sup> Cf. G., p. 20; T.A., p. 73.

<sup>169</sup> «Ainda que a mim igualmente me doem huns e outros, ellas, porque eram molheres, eles, porque nam eram como outros homens» (p. 20; T.A., p. 74).

ideal, o do amor perfeito, distanciando-se dos outros homens e ascendendo a um plano moralmente superior.

Se a paixão eleva e singulariza, também faz sofrer e mata. A frustração destes casos sentimentais, pela separação e morte anunciada dos protagonistas, é desfecho necessário<sup>170</sup> e conforme à lamentação de acentos líricos e trágicos que introduz e depois acompanha a narração — a história é de «desastres», as personagens queixam-se do destino<sup>171</sup> e a própria narradora vai comentando, em jeito de glosa, a sua acção insidiosa e os males que se preparam...

Para não alargar excessivamente a exposição nem acumular exemplos que só confirmariam o que vimos dizendo, lembremos que o nosso propósito era verificar a função de alguns motivos que se cruzavam, já na primeira parte, e daí irradiavam para as sequências narrativas, vindo assim a constituir-se factores de uma notável convergência temática e semântica<sup>172</sup>. E, em termos menos imediatos, importava-nos continuar a sublinhar a originalidade da M.M., o que, como terá ficado evidente, é inseparável da sua leitura em termos que, fazendo emergir ecos literários reconhecidos, possibilitem uma concepção da obra como notável reescrita de mundividências literárias.

Como face a um aroma novo, a avaliação do resultado dificilmente se pode exprimir em função de um dos efeitos que o definem, seja ele um clima mais propício, a sábia combinação de castas, o esmero nos processos de fabrico ou uma nova atenção aos moldes em que é vazado.

---

<sup>170</sup> Na nossa tradição literária do amor que, segundo Denis de Rougemont, radica no mito de Tristão. O obstáculo necessário à sobrevivência da paixão é também o que a faz impossível — daí que ela apareça, na sua origem, como efeito de um filtro que, uma vez fatalmente consumido, fatalmente consome... Vd. ROUGEMONT, Denis de — *O Amor e o Ocidente*, (trad.) 2.ª ed., Lisboa, Moraes Editores, 1982.

<sup>171</sup> Lamentor, por exemplo: «Nam abastou à minha desventura aver de ser o mais triste do mundo...» (p. 45; T.A., p. 102). [Cf., p.ex., Leriano, na *Carcel*: «yo soy el más sin ventura del los demás desventurados»; e, no *Siervo libre de amor*: «yo, el syn ventura padeçiente por amor»].

<sup>172</sup> A percepção que o leitor tem dessa coincidência dos mundos representados até determinado ponto do texto configura uma zona notável de coesão — a das relações que importam à natureza daquele como unidade semântica global. A partir do romance de Avalor, contudo, torna-se cada vez mais penoso interpretar a coerência dos fragmentos, integrando-os neste *universo de discurso*, como a seu tempo se verá. Outra zona de coesão, a das conexões entre os enunciados, conformes à necessária interligação destes no interior do texto, passará a ocupar-nos já a seguir.

#### 4. Dos aspectos de coesão à descontinuidade ou incoerência textual nas histórias contadas

«A construção do texto pelo locutor representa a linearização, sujeita aos esquemas formais de cada língua, de uma totalidade de significação por ele intendida, cumprindo uma determinada função de comunicação num quadro específico.»<sup>173</sup>

Já vimos, em linhas gerais, qual a relação entre as sequências narrativas que o texto da M.M. comporta, o(s) sentido(s) que subjaz(em) a essa construção — em que toda a trama narrativa deriva de um sucesso dito biográfico que, desde o início apresentado como pretexto para uma escrita de isolamento, subordina depois a si a narração dos casos que lhe deram origem — e a natureza da opção por um quadro enunciativo que integra vozes sobrepostas.

Esse quadro torna-se complexo a partir do momento em que o encontro com a Dona possibilita à Menina a introdução das histórias daquela. A transição do discurso anterior<sup>174</sup> para o relatado, directo<sup>175</sup>, no fim do primeiro diálogo entre ambas, e a partir daí para um novo discurso em que a narradora passa a ser outra<sup>176</sup>, não se faz sem deixar no texto as suas marcas.

Cedendo a palavra à sua interlocutora, até aí personagem do mundo por ela narrativizado, a Menina adopta a forma «mais mimética»<sup>177</sup> de discurso, passando doravante a transcrever literalmente, pela escrita, a palavra da Dona. Essa espécie de fidelidade que vai de par com um apagamento da Menina narradora, cuja presença deixa de ser sensível<sup>178</sup>, acusa todavia, relativamente às histórias contadas,

---

<sup>173</sup> FONSECA, Joaquim — *Coerência do texto*, «Revista da Faculdade de Letras do Porto — Línguas e Literaturas», II série, vol. V, Tomo I, 1988, p. 8.

<sup>174</sup> «Aqui deu ella hum grande suspiro, e esteve como que quisera dizer outra cousa e tornou dizendo...» (p. 22; T.A., p. 76).

<sup>175</sup> «Mas tempo he de cumprir o que vos prometi, que bem vejo que me leva, muito haa, minha door apos si» (p. 22; T.A., p. 76).

<sup>176</sup> «De reinos estrangeiros dizem que veo...» (p. 23; T.A., p. 79).

<sup>177</sup> Vd. GENETTE, G. — *O discurso da narrativa*, cit., p. 170.

<sup>178</sup> O discurso da Dona vai-se impondo, deste modo, com a autonomia de uma longa citação que documenta textualmente a narração em que se integra.

uma forte subjectividade, devida à forma modalizada e às constantes intromissões com que a Dona vai pontuando a sua narração.

I. A análise a que procedemos dos rastros deixados no texto pelas circunstâncias da sua enunciação (situação assumida deliberadamente, como já vimos, para efeitos literários) levou-nos a algumas conclusões que procuraremos agora evidenciar.

I.1. Remetem para um quadro de situação dialogada todas as manifestações linguísticas que referem a presença da Menina, seja indirectamente, no discurso da Dona, sob formas de segunda pessoa gramatical ou de cumplicidade (alargamento do *eu* — primeira pessoa do plural), seja directamente, através da inclusão do seu próprio discurso.

Assim, a inclusão de um diálogo a meio da narração da história de Binmarder/Aónia funciona como prolongamento do tom da conversa inicial<sup>179</sup>, garantindo a coesão do texto pelo retomar de um pressuposto enunciativo. Este é o último momento, no texto comum, em que as duas figuras voltam a falar de si, como que reatando o primeiro diálogo, interrompido para o início da narração da história dos dois amigos. É também, por isso mesmo, a última vez que a presença da Menina narradora aparece assinalada por signos de primeira pessoa gramatical. É que, cabendo a última fala deste segundo diálogo à Dona, esta reserva para depois os desabafos sobre os casos pessoais, retomando, através de um «mas» de mudança de tópico, a narrativa que interrompera<sup>180</sup>. Ora, como sabemos, é com essa narrativa que o texto se suspende (parte comum) ou se acaba (parte de Évora), não mais havendo nele lugar para qualquer retorno a estes pressupostos que o condicionam, numa pers-

---

<sup>179</sup> Os desabafos pessoais acerca da tristeza nas mulheres, das dores que sempre duram, da desventura e da mudança, das mágoas e suas causas... Tanto mais que, para além das palavras trocadas, há aqui outra espécie de conformidade com o primeiro diálogo — a reserva e a dissimulação, patente nos comentários explicativos da Menina que entremeiam as falas.

<sup>180</sup> «Por isso tornemos ao conto. Elle acabado, faram de nos nossas tristezas sua vontade, que tambem se desejam contadas como os prazeres. Mas o conto foi assi: Dixe-vos se vos lembra, que...» (p. 63; T.A., p. 119).

pectiva de enunciação original <sup>181</sup>. Por isso é que a partir daqui a Menina estará presente no texto apenas como interlocutora, sob a forma de uma segunda pessoa («vos») incluída ou pressuposta na voz da Dona, que só ocasionalmente para ela remete.

Atentemos agora na forma como é perspectivado este quadro na parte de Évora. A única vez em que a voz da Menina se faz ouvir (cap.º XLI: G., p. 189; T.A., p. 246) configura, no texto, uma ocorrência espantosa, já que não aparece sob a forma de uma primeira pessoa, como seria de esperar, isto é, já não coincide com a suposta voz da instância narrativa de primeiro grau, aparecendo esta substituída por uma instância alheia, extra-diegética. O distanciamento imposto por esta interposição vem anular todos os pressupostos que presidiam à construção do texto.

Note-se ainda que, para além da passagem flagrante a uma narração em terceira pessoa — o que viola abertamente uma regra fundamental a que qualquer texto bem formado obedece, a da não contradição, neste caso enunciativa —, a Dona é aí referida em termos que estranhamente reenviam ao modo como é designada a Ama, na parte comum. Ora a Dona, depois da sua introdução no texto, é sempre referida pela Menina narradora como «senhora» ou apenas «ella». Inexplicavelmente também, a forma de tratamento que lhe dirige a «fermosa donzella» remete para uma terceira pessoa — «seu»; «leva»; «fara»; «pos» —, quando quer em função do próprio texto, quer à luz das formas de tratamento na época, apenas caberia o usual «vos» <sup>182</sup>.

De qualquer forma, e voltando ao que nos ocupava, é possível concluir que a única intervenção da Menina ao longo da narrativa da

<sup>181</sup> Não é que o texto de Évora tenha esquecido, em absoluto, esta dimensão que molda o texto original. Só que, também neste caso, quando pretende actualizá-la, o faz de uma forma desastrosa, como veremos já adiante, introduzindo uma dissonância capaz de ferir o ouvido mais duro.

<sup>182</sup> Aliás, refira-se que o emprego da «forma de cortesia» — vós — era à época o mais formal, reservando-se o tratamento familiar que o «tu» implica, como forma menos cerimoniosa ou solene, para relações de intimidade ou tratamento social de superior para inferior (vd. CINTRA, Luís F. Lindley — *Sobre «Formas de Tratamento» na Língua Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1972). Ora, na parte de Évora nota-se já a contaminação do texto por formas de 3.ª pessoa, que só se instalariam na língua numa fase mais recente. Aparece também um outro enquadramento, mais artificioso, para o «tu».

Dona, sendo isolada e por isso excepcional, se deverá apenas a uma sentida necessidade de, após tantas páginas, re-situar os contornos enunciativos, garantindo uma macro-coesão do texto. No interior deste, contudo, aparecem disseminados outros rastros que remetem para um enquadramento dialogado — é o caso das marcas indirectas de presença da Menina destinatária, veiculadas pelo discurso da Dona <sup>183</sup>.

I.2. Há ainda a considerar as marcas de enunciação referentes ao sujeito, processo muito complexo que envolve, na M.M., manifestações amplas e diferenciadas. Tivemos primeiro em conta o modo como operam as formas que explicitam gramaticalmente a presença da narradora e vimos depois como o texto se deixa envolver por essa presença que se derrama por todo o enunciado narrativo, através das expressões modais e dos parêntesis discursivos com que a voz que narra vai comentando, explicando, antecipando, seleccionando, ordenando, relacionando e integrando na intenção significativa <sup>184</sup> tudo o que é dito.

---

<sup>183</sup> Já atrás aludimos ao processo. De qualquer modo, será oportuno apontar os tipos de variantes: 1) referências em 2.<sup>a</sup> pessoa do plural: a) as mais frequentes remetem para parte posterior da narrativa, através de formas de futuro que antecipam o que se seguirá, indiciam ou justificam a lógica de selecção dos factos a narrar (cf. G., pp. 26, 35, 48, 80, 84, 89 e 112; T.A., pp. 82, 91, 105, 137, 141, 145, 146 e 171); b) seguem-se, pelo mesmo critério, as referências no presente, forma de chamar a atenção para o que se está a narrar, valorizando-o e apelando ocasionalmente para o saber do alocutário; ou ainda forma de *aposiopesis* — expressão da incapacidade de quem fala, também encarecedora dos factos, apresentados como inenarráveis (cf. G., pp. 24, 46, 58, 73, 93, 96, 112 e 117; T.A., pp. 80, 103, 115, 129, 149, 153, 170 e 175; os números em itálico referem-se às páginas em que há expressões que ilustram a última função apontada); c) finalmente, as referências no passado remetem para momento anterior da narrativa e só aparecem na sequência de Binmarder/Aónia (cf. G., pp. 46, 68 e 90; T.A., pp. 103, 124 e 146); 2) referências que utilizam formas de cumplicidade (1.<sup>a</sup> pessoa do plural ou, num âmbito alargado, formas de carácter mais indefinido): a) remetendo para a história, o seu ordenamento ou o lugar dos acontecimentos, que é também o da sua narração — cf. G., pp. 41, 42, 46, 48, 95, 96 e 124; T.A., pp. 98, 99, 103, 105, 151, 153 e 183; b) ou então integradas nos comentários da narradora, por vezes jogando implicitamente com a adesão de quem ouve/lê — cf. G., pp. 48, 52, 90, 91, 92 e 112; T.A., pp. 104, 105, 109, 145, 147, 148 e 170.

<sup>184</sup> A *significação intendida* de que fala J. Fonseca (cf. fragmento em epígrafe, no início desta parte).



I.2.1. A forma de intervenção menos frequente é aquela em que a narradora se refere a si mesma ou relaciona coordenadas do mundo de que fala com as daquele em que fala, sendo possível tipificar tais casos — sempre que o enunciado reenvia à instância que o produz através da primeira pessoa gramatical, seja nas formas verbais seja em pronomes pessoais e possessivos; ou às condições que o sustentam, por meio da *deixis* — a partir do significado de cada ocorrência, em séries cujo conteúdo e função são aproximadamente os mesmos.

— Quando a Dona refere pela primeira vez a história que logo depois se proporá contar, fá-lo em termos que remetem quer para a sua forma de divulgação<sup>185</sup> quer para a via pela qual ela lhe chegara<sup>186</sup>, já transmitida «por historia», isto é, já filtrada por um coro de vozes anónimas, cristalizada em formas de origem indistinta. Se por um lado as referências ao pai apontam para um conhecimento mais próximo ou menos diluído dos factos<sup>187</sup>, por outro a memória da narradora, ainda que parecendo um tanto desprovida, em número e pormenor, desse caudal de informação original, aparece compensada pela retenção de alguns comentários do próprio pai (figura de prestígio, de saber) à história que contava. Tais aditamentos ora traduzem juízes do pai<sup>188</sup> inseridos em anúncios, ora exprimem a sua interpretação valorativa de determinados dados<sup>189</sup>.

O que é certo é que essa periódica referência à fonte, por parte de quem se vai assumindo como uma espécie de memória selectiva

---

<sup>185</sup> «... hũa historia muito falada nesta terra toda e por aqui derrador, muito ha que aconteceo» (p. 14; T.A., p. 68).

<sup>186</sup> «Lembra-me que era eu menina e ouvi-a jaa contar a meu pai, por historia» (p. 14; T.A., p. 67).

<sup>187</sup> Cf. G., p. 26 (T.A., p. 82) ou pp. 58-59 (T.A., p. 115): «Muitas cousas sabia meu pai suas ...hũa soo me lembra...».

<sup>188</sup> De introjecção nesse mundo ou relação de factos a ele pertencentes: acerca da qualidade de cavaleiros dos dois amigos, do amor de Binmarder ou da força da ventura; cf., respectivamente, G., p. 20 (T.A., p. 73), p. 41 (T.A., p. 98) e p. 82 (T.A., p. 138).

<sup>189</sup> Cf. p. 47 — T.A., p. 104 — (em torno da sujeição do amor — sua dívida à «fermosura» ou à «obrigaçam»), pp. 87-88 — T.A., p. 143 — (significado do rubor de Aónia) e p. 112 — T.A., p. 170 — (superioridade do bem querer de Avalor).

dos acontecimentos, para além de suposto factor de fidelidade acaba por actuar a outro nível, enquanto sistema de signos textuais endomórficos, favorecendo a impressão de um *continuum* textual. Essa aparente necessidade de precisar que se trata de uma e mesma história, incluindo ocasionalmente qualquer remissão à narrativa do pai, é tanto mais evidente quanto menos pertinente parecer, no texto, a razão de ser da referência. De resto, nem sequer se vê qualquer outra justificação que possa servir conjuntamente as várias utilizações do recurso. Por um lado porque, como já vimos, varia muito o conteúdo por elas veiculado — reportam-se quer a um plano informativo, atribuindo ao pai a origem da informação e salientando a amplitude de dados de que o pai dispunha, quer a um plano judicativo, incluindo não já a mera narração dos factos mas os comentários com que o pai a ia enriquecendo. E também, por outro lado, porque não só não são todas igualmente pertinentes como a distribuição desigual pelas diversas sequências reforça a aparente fatuidade de algumas delas a outro nível que não seja o de fazer emergir a pretendida coesão textual.

Assim é que nos primeiros tempos narrativos (sequência de Lamentor/Belisa e de Binmarder/Aónia) as referências ao pai, para além de terem em comum o facto de indicarem um acto narrativo não singular<sup>190</sup> — e daí os comentários reiterados —, são mais frequentes e menos distantes umas das outras<sup>191</sup>. As duas últimas são já manifestações curiosas do processo — na penúltima<sup>192</sup>, o discurso do pai aparece excepcionalmente sob a forma directa, sendo a expressão que atribui à fonte essa forma de intervenção narrativa repetida e intercalando estranhamente o que de início nada faria supor palavra de outrem; na última<sup>193</sup>, o acréscimo explicativo, tautológico como é, só pode servir essa exibição propositada de identidade do texto.

De resto, a deterioração do processo está à vista — enquanto é, como vimos, recorrente nesta sequência, apagar-se-á na de Avalor/

<sup>190</sup> Cf. aspecto denotado pelo pretérito imperfeito e pela perífrase verbal em «contava», «dizia», «sohia meu pai dizer» ou «soía dizer meu pai».

<sup>191</sup> Em número de sete, três delas duplas — cf. G., pp. 26, 41, 47, 58-59, 63, 82 e 87 (T.A., pp. 82, 98, 104, 115, 119, 138 e 143).

<sup>192</sup> «Mas nam cuidaria elle (me parece a mim, dizia meu pai)...» (G., p. 82; T.A., p. 138).

<sup>193</sup> «... e soía dizer meu pai (que parte desta historia em seu tempo se soubera) que nam parecia senam...» (G., p. 87; T.A., p. 143).

/Arima<sup>194</sup>, sendo substituído por múltiplas formas que remetem para fonte indeterminada, para o carácter popular anónimo da narrativa.

Só uma vez<sup>195</sup> se reata com esta forma especial de subentendido reconto e também de um modo que não deixa de ser interessante — já não salientando a autoridade do pai relativamente a aspectos parcelares da informação ou o modo como fora veiculada, mas antes o papel privilegiado de ouvinte da filha<sup>196</sup>. Além disso, nessa alusão única como que se resume (sob uma forma iterativa nova — a expressão adverbial «muitas vezes» — e num jeito de condensação siléptica) uma situação narrativa que já sabíamos recorrente mas que nunca nos aparecera explicitada de modo tão globalmente sintético. Outra novidade, nesta mesma referência, prende-se com o papel agora atribuído ao pai — este, para além de detentor da informação e intérprete dos factos, manifesta ainda, enquanto narrador, a sua reacção perante o narrado, num discurso introjectivo que integra formas superlativas de encarecimento.

O que é de estranhar, na sequência de Avalor/Arima, descontado o facto de haver esta única remissão para o pai, e dada desta forma curiosa, é o peso novo concedido à tradição anónima do conto, à sua forma de transmissão oral e indeterminada.

Só no diálogo anterior à sua narração e no início desta se referia a Dona a essa tradição, sendo depois a história dos dois amigos atribuída sempre à fonte por que lhe chegara — o pai. E mesmo a invocação de fonte indeterminada no início da narração pode ler-se

---

<sup>194</sup> Em que domina, como já vimos, a ambiguidade, a indeterminação, a alusão enigmática e o mistério.

<sup>195</sup> Na sequência de Avalor/Arima, que aqui consideramos até ao romance de Avalor, dado que a parte subsequente do texto comum acaba por se revelar um mero prolongamento da história de Avalor, pelo que a tomaremos à parte. Ainda assim, adiante-se que também nesta há uma única referência ao pai, no contexto inexplicável em que se vai, logo a seguir, inserir o despropositado relato, por Avalor, dum feito de seu pai: «E nam se podendo soportar (dezia meu pai) que como [molher] lhe disse...» (p. 135; T.A., p. 193). A expressão «como mulher» referir-se-á às prerrogativas que o código de cavalaria lhe concede, neste caso lembrando a Avalor que ele já lhe oferecera o seu serviço.

<sup>196</sup> Cf. G., p. 112 (T.A., p. 170): «Tudo isto ouvi eu falar muitas vezes a meu pai que em tamanho grao o alçava o amor deste cavaleiro, que jurava em sua fee nunca ouvir nem ver outro tam estremado em bem querer».

como pretexto para deixar à margem os antecedentes da história <sup>197</sup>, a que a narradora vagamente alude, hipótese que depois se acentuará quando aquela, uma única vez, e precisamente ao referir factos não directamente ligados à história que a ocupa, remete para narrativa anónima <sup>198</sup>. Parece-nos, por conseguinte, ser possível depreender que esta utilização da voz popular é recurso que se reserva para alusões a matéria que, por menos pertinente — antecedentes ou desvios — se abandona, isto é, precisamente para, explicitando a subordinação à perspectiva restrita adoptada, relevar a opção por determinada estrutura <sup>199</sup>. Perante isto, perceber-se-á por que consideramos estranhamente anómala a utilização do processo na sequência de Avalor/Arima, sobretudo quando esse interposto saber anónimo é invocado não para informar mas para nublar, adensar o tom de mistério <sup>200</sup>.

— Embora o objecto da narração apareça ocasionalmente designado pela Dona <sup>201</sup>, o seu estatuto de algo já pronto e ordenado, com uma existência autónoma, anterior à narração da Dona e que esta apenas actualiza, só aparece explicitado em duas referências <sup>202</sup>. Já na sequência de Avalor há contaminações <sup>203</sup> inexplicáveis.

---

<sup>197</sup> Cf. p. 23 (T.A., p. 79). Assim sendo, a continuação de Évora, ao incluir tais antecedentes (desenvolvendo meras alusões que o texto comportava e que não é possível pretender que sejam mais do que isso, alusões, já que são rejeitadas em favor de um princípio, uma lógica intrínseca a que se deve uma ordem notável), perverte uma vez mais o quadro original.

<sup>198</sup> Trata-se da referência à história pessoal da Ama (cf. G., p. 60; T.A., p. 116).

<sup>199</sup> Por isso é que entendemos que a maior inconsistência da tese de Salgado Júnior, corporizada num dos melhores trabalhos de conjunto que sobre a M.M. se escreveram, é ter perdido de vista esta coerência interna de uma narrativa que, à partida, tem estabelecido o seu próprio domínio. Confinando-se a um sucesso que a justifica e subordina, nada nos permite ler literalmente, como «promessas» de outras histórias (cf. *op. cit.*, p. 56), justificações discursivas que nesta aparecem para salientar a sua unidade e ordem interna. Aliás, o próprio autor deste estudo sabe interpretar como «simples efeito literário» declarações que diz não poderem ser tomadas «à letra» (*op. cit.*, p. 55). É caso para perguntarmos por que hão-de tais «promessas» ser tomadas «à letra»... De qualquer forma, mesmo admitindo tal «plano decamerónico» (p. 123) para a M.M., se tais histórias viessem a ser contadas o texto seria já outro! Perante o de que dispomos, não há maneira de avalizar conjecturas do género que, sem nada que lhes garanta o sentido ou o objectivo, permanecerão de resultados vãos.

<sup>200</sup> Cf. G., p. 119 (T.A., p. 179): «nam se soube entam... ouvi eu dizer que nam deve ser concertado...» [Ms. Madrid e Évora: «contado»].

<sup>201</sup> Cf. pp. 14, 20, 41, 46, 87 e 96 (T.A., pp. 67, 73, 98, 103, 143 e 153).

«Agora torna a Avalor» (G., p. 112; T.A., p. 171) é uma ocorrência inconsistente<sup>204</sup>. Mais notória é a assombrosa desatenção com que deparamos a p. 115 (T.A., p. 173): «Todas estas cousas e outras que nam sam escritas neste livro...»<sup>205</sup>. Neste caso, é a referência ao escrito e ao objecto livro que se torna, no contexto enunciativo que vimos caracterizando, mais que inoportuna, aberrante. E porque o escrito só aparecia na parte inicial da obra<sup>206</sup>, e aí sem qualquer quebra de coerência, não será de todo vão confrontarmos esta ocorrência com outra, ainda mais flagrantemente inconcebível, no texto de Évora, a p. 146 (T.A., p. 205): «porque verdadeiramente se escreve delle...» (Avalor). Ora este modo de dizer, na narrativa, aponta para um código bem conhecido, à época: o dos romances de cavalaria<sup>207</sup>.

<sup>202</sup> Cf. G., p. 63 e p. 84 (T.A., p. 119 e p. 141). O «mas» é um morfema discursivo, assinalando não tanto a ruptura como a transição; serve, em ambos os casos, para retomar a narrativa — no primeiro, após o diálogo; no segundo, após um comentário da narradora.

<sup>203</sup> Só nos ocorre tal termo para designar esta presença incómoda e atípica, num texto até aí criterioso nas suas formas de ligação, abstendo-se da inexpressividade formular dos romances de cavalaria.

<sup>204</sup> Diferente seria a assumpção, pela narradora, dos critérios de condução da matéria narrativa. Cf., a este título, a lógica interna exemplar que justifica, na p. 46 (T.A., p. 103), «E torno-vos ao cavaleiro». Note-se que as variantes do Ms. Madrid («Agora torno a Avalor») e de Évora («Agora tornemos Avalor») são, neste contexto, muito mais plausíveis.

<sup>205</sup> Também neste ponto sente T. Amado a conveniência de uma explicação em nota (p. 173, nota 574): ««escritas neste livro» pode ser dito pela Menina ou por Bernardim, mas não pela Dona. Não se trata forçosamente de lapso; *transferências* de sujeito do discurso semelhantes a esta encontram-se em romances modernos, de A. Bessa Luís, por exemplo». Além de não nos parecer muito acertado o paralelismo, convenhamos que o enunciado só pode ser atribuído à Dona, não havendo qualquer intenção subjacente, pelo que também neste caso o texto parece incorrer em contradição, desta feita enunciativa — é que um regime previamente fixado, um modo de funcionamento discursivo não pode ser assim posto em causa, a não ser que se acaulem condições para determinados efeitos.

<sup>206</sup> Cf. pp. 3 e 5 (T.A., pp. 57, 58 e 59): «começar a escrever as cousas que vi e ouvi»; «este libro»; «este livrinho». Já na p. 19 (T.A., p. 73), é a Dona que se refere aos «livros de historias», cheios de donzelas «que ficaram chorando por cavaleiros que se hiam...».

<sup>207</sup> Feitos de convenções a que os autores da literatura sentimental peninsular nem sempre se quiseram, ou souberam, furtar. Se algumas dessas convenções ainda se projectam no texto comum da M.M. (para além do discurso introdutor da Dona, toda a primeira sequência, do «passo» da ponte à chegada

Não será, então, possível ler os deslizes anteriores como interferência de códigos, em que as referências ao escrito<sup>208</sup> caem como nós numa rede de oralidade e marcado pelas referências à tradição oral? Não vemos outra explicação. Agora o que não deixa de ser sintomático é que tais deslizes nunca ocorram na sequência de Binmarder/Aónia, que apresenta uma construção textual depurada e um grau de coerência, mesmo a nível micro-estrutural, que não exige do leitor o esforço de um «comportamento de recuperação por acesso estratégico ao mundo da emissão»<sup>209</sup>.

— De qualquer modo, atribuída ao pai ou a uma tradição anónima, autonomizada como *conto* ou *história*, objecto de diálogo ou experiência passada a escrito, a matéria de que é feita a «história dos dous amigos» considera-se de há muito sedimentada, integrando até complementos de informação posteriores aos acontecimentos.

Não deixa, por isso, de aparecer como bizarria um fragmento que imediatamente se segue ao romance de Avalor e que transporta

---

do cavaleiro que «vinha de longes terras buscar aquella aventura por mandado de hũa senhora...» (p. 40; T.A., p. 97), está imbuída de implicações cavaleirescas) e se a Dona se refere à história que vai contar em termos que não deixam dúvidas quanto à sua índole cavaleiresca, quer-nos parecer que tal enquadramento e caracterização serve de pano de fundo à exploração de um outro tipo de aventura. [Não passará, assim, de suporte de transição para uma literatura que é, acima de tudo, de reflexão sentimental e de ensinamento moral. Daí que a Dona se escuse depois a ir além do mais contido resumo das «cavalerias» — cf. p. 26; T.A., p. 82]. E isto porque o mundo narrativo em que depois mergulhamos supera tais convenções e limites, cruzando outros códigos, numa execução que é, no seu todo, singularmente original. Contudo, a partir de determinado momento — pelo menos e seguramente depois do romance de Avalor — caímos num outro mundo, povoado de desvios para que não há a mínima prevenção e em que a acção passa a ser a defesa de donzelas agravadas e vingativas...

<sup>208</sup> Formas de desresponsabilização do autor/tradutor das novelas de cavalaria em prosa e, concomitantemente, medida do crédito que merecem, pautando-se por uma autoridade extrínseca em que se apoia a instância mediadora que narra.

<sup>209</sup> CHAROLLES, Michel — *Introduction aux problèmes de la cohérence des textes*, in «Langue Française», n.º 38 (1976), p. 38. Embora o autor esteja sobretudo interessado nos textos de alunos, tal comportamento respeita à leitura de quaisquer outros, sendo o que permite encontrar um fio aparentemente solto, reconhecer ou interpretar elos invisíveis, explicitar conteúdos implícitos ou representações culturais que num texto interagem e que tantas vezes nos não deixam aceder facilmente à totalidade do seu significado.

igualmente significativas marcas de enunciação: «Parece que a sua desventura de Avalor (*que assi lhe chamo eu*) deu com elle para aquella banda para onde era levada a senhora Arima, que esta nosa seria então» (p. 124; T.A., p. 182). Neste caso, é a explicitação relativa ao nome de Avalor que nos intriga<sup>210</sup> — não só porque se trata de um caso isolado no texto<sup>211</sup> como pela única interpretação plausível a que é legítimo chegar, a de que o nome da personagem não seria necessariamente esse, ou seja, autorizando sub-repticiamente o leitor a supor tratar-se de um nome encoberto, atribuído por quem narra, pseudónimo ou anagrama. Ora isso contraria, como vimos vendo, a lógica duma história consumada há muito e supostamente sem intervenção narrativa por parte de quem a transmite.

— Se exceptuarmos estas anomalias por que parece primar já a última sequência do texto comum, todas as ocorrências com marcas linguísticas de primeira pessoa expressas funcionam no sentido que já apontámos para a maioria das referências ao pai, como índices de coerência e coesão a nível macro-estrutural, já que garantem a continuidade do texto, respeitando os parâmetros que condicionam a sua suposta enunciação.

Assim, um grupo delas remete para a própria organização da narrativa, da selecção dos factos a narrar — segundo critérios de pertinência e oportunidade — à ordem estabelecida pela narradora<sup>212</sup>.

---

<sup>210</sup> A não ser que se entenda que o «lhe» se refere a «desventura», o que seria também uma estranha intervenção da narradora, numa outra ordem de considerações...

<sup>211</sup> De facto, se o nome Binmarder é sugestivamente adoptado, em condições que nos são relatadas, pelo cavaleiro que também «se fora arder» (p. 51; T.A., p. 108) e «que a si mesmo queria jaa em parte leixar» (p. 50; T.A., p. 107), e se Lamentor «assi se chamou» (aportado) «nestas partes» (p. 23; T.A., p. 79), não há é dúvida de que a narradora toma esses nomes como sendo aqueles por que as personagens passaram à «historia», servindo-se deles e nunca sugerindo, sequer ao de leve, serem fruto da sua invenção para efeitos de uma narração de cuja matéria seria objectivamente co-autora.

<sup>212</sup> São assim marginalizados: os feitos na justa (as «cousas de grande esforço e valentia»), porque «ainda que as mulheres folguem muito d'ouvir cavalarias, nam lhes estaa bem contarem-nas, nem ellas parecem na sua boca como na dos homens que as fazem» e porque a narradora já não as tem bem presentes (cf. 26; T.A., p. 82); e o conto relativo à Ama, porque seria um desvio do «caminho tomado»: a história dos dois amigos (cf. p. 60; T.A., p. 116 [Note-se que a mesma lógica é invocada para o abandono das «cousas de

Algumas reportam-se ao já enunciado (aludindo a determinados elementos que repetem ou retomam discursivamente, com vista a uma progressão narrativa<sup>213</sup>) ou antecipam dados do projecto narrativo, aludindo ao que virá a ser enunciado<sup>214</sup>. Um outro grupo tem, a nosso ver, uma função mais retórica, acentuando sentimentos<sup>215</sup> ou características das personagens<sup>216</sup> ou relevando, por opiniões da narradora — que assim invade deliberadamente o terreno da história, interpretando-a subjectivamente —, o conteúdo das proposições<sup>217</sup>.

— Finalmente, e ainda cuidando só das marcas linguísticas que reflectem, no texto, a situação de enunciação, há que referir a profusão de signos deicticos, índices que situam a história, relacionando entre si elementos de ordem temporal ou espacial, ou manifestam relações entre essa história (passado) e o discurso da Dona (presente e circunstâncias da enunciação).

Embora a primeira função nos interesse menos, será bom registar que toda a sequência de Binmarder/Aónia apresenta um

---

Lamentor» — p. 46; T.A., p. 103 — e para as «maravilhas grandes» — p. 96; T. A., p. 153 — da ilha em que se passará a história de Arima.] A memória da narradora, abalada pelo desgaste que o tempo provocou nos seus registos, serve também de justificação para as «muitas cousas» que se passaram e ficam por dizer: cf. p. 59 e 107 (T.A., pp. 115 e 165). Também a vontade narrativa é expressa retoricamente para determinada sugestão ou escolha: cf. pp. 74 e 80 (T.A., pp. 130 e 137).

Que há, à partida, uma ordem narrativa rigorosamente trabalhada, indicam-no expressões como «mas pera isto seu tempo virá» (p. 41; T.A., p. 98) ou «assi o deixaremos pera seu tempo» (p. 42; T.A., p. 99), que não são, no texto, meras fórmulas para passar adiante — a última vem a ser, logo depois, recuperada em «E torno-vos ao cavaleiro» (p. 46); T.A., p. 103).

<sup>213</sup> Cf., no sentido que vimos apontando, pp. 23, 60, 68, 90 e 106 (T.A., pp. 79, 119, 124, 146 e 163).

<sup>214</sup> Cf. p. 89 (T.A., p. 145).

<sup>215</sup> Cf. pp. 93, 96 e 117 (T.A., pp. 149, 153 e 175).

<sup>216</sup> Cf. p. 111 (T.A., p. 169): «Assi que isto tinha ella que ainda nunca ouvi dizer que o tevesse outra...».

Uma expressão aparentada é a que aparece na p. 120 (T.A., p. 178) («Mas dahi a poucos dias o que elle por isso fez. Ouvi eu dizer que nam deve ser concertado antre donzellas»), utilizada como justificação para o que não passará de alusão enigmática — «o que elle por isso fez» — e contribuindo para o clima de vazios narrativos que caracteriza a sequência em que se insere.

<sup>217</sup> Com locuções como «a meu fraco juízo e parecer» (p. 59; T.A., p. 115) ou com verbos: «cuido eu» (p. 85; T.A., p. 141), «não creio eu» (p. 95; T.A., p. 151), «cuido eu verdadeiramente» (p. 108; T.A., p. 166).



elevado grau de coesão <sup>218</sup>, o que já não acontece com a de Avalor/ /Arima <sup>219</sup> e vem a ser perfeitamente subvertido na parte exclusiva de Évora <sup>220</sup>.

<sup>218</sup> A sua narração aparece indubitavelmente confinada a um espaço preciso e subordinada a um critério cronológico. Se exceptuarmos os condicionamentos de perspectiva narrativa (cf. p. 80; T.A., p. 137) e algumas antecipações e recuos ao longo do percurso narrativo, todos os factos são narrados numa ordem rigorosa («no tempo passado»; «hum dia pela manhã»; «tee bem tarde... aquella noite»; «vindo a noute»; «Era jaa menham crara»; «por longo espaço»; «Nam passou muito tempo»; «como forçado da noite»; «mas nam tardou muito que...»; «Nam tardou nada que...»; por aquella noite»; «em a longa noute»; «Muito tempo passou...»; «Començava a cahir a calma»; «naquelle dia»; «dormir toda a noute [seguinte] nam pôde»; «ainda bem nam era menhãa»; «veo-se a noute aquella dia... aquella tade»; «aquella cea»; «aquella noite»; «pola menham»; «todo aquelle dia»; «vinda a noite»; «atee pela manhã»; «de que muitos dias esteve mal depois»; «era entam ao outro dia bespera do seu dia»; «Assi passou»; «E daqui tee que lhe aconteceu... se passarom tempos...»; «o dia dantes»; «toda aquella noite»; «E veo aqueloutro dia»; «ainda bem nam era menham»; «Aquelle dia à tarde»; «alguns dias»; «Antre tanto...»; «pouco a pouco») e não há qualquer confusão ou sobreposição de espaços, tudo se passando, depois da primeira cena na tenda, entre a margem do ribeiro e as «casas pera recolhimento»; da visão através da fresta da câmara onde dormia Aónia à cena do encontro a sós, na «casa palhiça» do monte lá perto, também nada perturba a lógica das relações entre os locais evocados.

<sup>219</sup> A primeira grande perturbação ao esquema canónico anterior é o que pressupomos resultado de uma lacuna no texto: a primeira cena, a da despedida, passa-se na «camara onde seu pai soia sempre d'estar depois da morte de Belisa» (p. 97; T.A., p. 154); Arima parte com as suas tristezas e logo a frase seguinte ao comentário da narradora (cf. p. 101; T.A., p. 158) introduz um «elle» que não corresponde anaforicamente a nada, no texto; logo depois, a cena da apresentação é suposta passar-se na corte, a fazer fé nas referências que se seguem: «toda aquella parte... do ceram...»; «determinou nam hir ao paço tam azinha» (p. 106; T.A., p. 164). De facto, depois de «E Arima partio com as suas...» (p. 101; T.A., p. 158), não tem cabimento a inclusão, sem mais, de uma outra cena, a da apresentação, no contexto das despedidas. Tal mudança inopinada de espaço, sem nada que no texto a previna, comprova a lacuna que deduzíramos já da forma como é introduzida a nova personagem — Avalor. Por outro lado, a passagem do tempo é dada, nesta sequência, de forma aparentemente mais fluida e lenta, ainda que se continue a evocar a sequência dos acontecimentos com referências precisas: «aquelle dia, e mais o outro, mas quando veo o outro»; «por ser jaa de noite», «ao outro dia alto»; «a hum dia e a outro»; «aquella noite»; «ao outro dia»; «todo hum anno de dia a dia»; «hũa vez»; «E dahi a hum tempo»; «grande tempo»; «E por derradeiro... hũa vez...»; «muitos dias»; «Despois»; «dahi a poucos dias»; «muitos dias enfindos».

<sup>220</sup> Desde a multiplicação confusa de cenários (povoados de elementos exóticos e de castelos sem fim) ao desenvolvimento de sequências por alternância,

As coordenadas da enunciação configuram, desde o início, no discurso da Dona, as coordenadas do mundo evocado, numa relação de oposição que já a seu tempo comentámos.

De facto, o início da narração <sup>221</sup> transporta-nos para um mundo de que já conhecíamos os parâmetros <sup>222</sup>. A distância temporal entre o *agora* da enunciação e o *então* da história contada <sup>223</sup> reflecte-se nesse espaço comum (que, sendo o mesmo, é já outro), resolvendo-se naturalmente como diferença, mas em termos de prestígio para o mundo evocado como passado, cuja qualidade <sup>224</sup>, comparada com a decadência presente, justifica o tom de nostalgia que tem sido sentido como característico da obra. Por isso é que o espaço desse vale tem um significado preciso (que vem depois a esbater-se <sup>225</sup>),

---

a interrupções definitivas de alguns projectos narrativos (que se deixam pura e simplesmente cair depois de um investimento que os faz supor pertinentes: aventuras de Avalor; história de Famburadão, Fartasia e Florbão) e a um retomar de matéria narrativa deliberadamente não abordada no núcleo original (antecedentes da história de Belisa; aventuras de Lamentor; novas explicações para a entrada em cena de Binmarder-Narbindel), tudo parece possível meter nesta amálgama anárquica de aventuras em que a narração anda aos saltos sem nenhum governo que a sustente.

Quando Asensio contrapõe a um dos argumentos de Salgado Júnior (cf. atrás, nota 199; vd. *Bernardim Ribeiro a la luz...*, pp. 204-205: «Los Manuscritos... a veces inutilizan conjeturas laboriosamente edificadas como la de Salgado Júnior que... de una frase «Esta estoria será longa» (p. 23) infiere que en el plan de Bernardim entraba el contarla. Pero los Manuscritos escriben «seria» y no «será»») o cuidado a ter com o próprio texto, que pode induzir em erro e precipitar leituras pouco controladas, não está só a questionar a validade de um pormenor mas toda a base em que assenta uma tese — a de que a M.M. seria uma espécie de Decameron sentimental.

Voltaremos adiante a esta problemática.

<sup>221</sup> «De reinos estrangeiros dizem que veo *no tempo passado* ter a *estas partes* um nobre e famoso cavaleiro. Aportou cerca onde este pequeno rio, *que por aquí corre, entra no mar*» (p. 23; T.A., p. 79).

<sup>222</sup> «hũa historia»; «dos desastres que sobre este ribeiro acontecem»; «muito falada nesta terra toda e por aqui derrador»; «muito ha que aconteceo» (p. 14; T.A., p. 67).

<sup>223</sup> «... por entre o arvoredado deste valle, que bem podeis ver quejando seria *entam*, pois *agora* o he tanto...» (p. 24; T.A., p. 80).

<sup>224</sup> Já assinalámos alguns factores, dos cavaleiros («jaa a geraçam delles nam avia ahi» — p. 20; T.A., p. 74) à terra («passou o tempo de quando foi leda, veo este de quando avia de ser triste» — p. 21; T.A., p. 75), esse vale «de mais triste sombra que outro ninhum» (p. 21; T.A., p. 74).

<sup>225</sup> É claro que a corte evocada como cenário para a sequência de Avalor/Arima só pode ter sentido enquanto oposição à «vida no monte» se

conferindo um determinado tipo de unidade à obra, no seu conjunto — sendo palco dos acontecimentos relativos à Menina, é o *aqui* da situação de escrita <sup>226</sup>; sendo o *aqui* da narração da Dona, condiciona também os acontecimentos relativos à história dos dois amigos.

Não nos restam, pois, dúvidas de que todas essas referências, sendo uma constante no texto, contribuem também para a sua coerência e coesão.

Assinale-se, contudo, que algumas delas parecem levantar problemas — referimo-nos às que designam o espaço geográfico da história contada pela Dona em termos que parecem contradizer a sua coincidência com o espaço da enunciação.

Haverá que ler a oscilação entre *este* e *aquele* como resultado possível de variantes devidas ao modo de circulação do texto <sup>227</sup> ou reflexo da diferença dos modos de enunciação que nele se cruzam. Neste sentido, os marcadores de distanciamento acentuam o enunciado propriamente narrativo, ao passo que a interferência dos parâmetros da situação de enunciação pode condicionar, ao nível textual, índices que fazem emergir o pendor discursivo do enunciado, relevando essa espécie de diálogo sempre presente — não só o que subjaz à situação, entre a Dona e a Menina, como o das relações que se vão estabelecendo entre o mundo de que se fala e o mundo de quem fala. Assim, vezes há em que, por misturas subtis, a narradora deixa escapar para enunciados relativos a falas de personagens em discurso transposto, indirecto, elementos relativos à própria situação em que se encontra, vindo estes a, por menos esperados, trazer o plano do contado para o do presente da enunciação que passa, deste modo, a ser enfatizado sempre que contamina formas de discurso narrativizado ou transposto.

---

aceitarmos o pressuposto de que «os desastres», os «grandes acontecimentos de desaventuras que nella ouve» (p. 14; T.A., pp. 67-68) — isto é, o desfecho — viriam a ocorrer, conforme a Dona refere, na terra em que e de que fala.

Deste modo, assim lançados os dados, o projecto textual haveria de contemplar, inevitavelmente, a confluência de personagens e acontecimentos para esse vale onde tudo, em definitivo, se jogaria; mesmo em abstracto, todos os desvios e dispersões, dificultando a concentração prevista, fazem perigar essa pretendida unidade, pelo que só seriam concebíveis uma vez assegurada a necessidade de tal convergência.

<sup>226</sup> Cf. G., p. 3 (T.A., p. 57): «agora jaa ha dous annos que estou aqui...»

<sup>227</sup> O que o ms. de Madrid confirma em, pelo menos, dois dos casos.

Logo, cremos ser possível explicar cada uma dessas ocorrências segundo o modo de enunciação para que remete <sup>228</sup>, aquilo que a narradora pretende relevar, chamando a atenção para um espaço significativo em termos de coincidência ou distanciamento.

Se, como é sabido, cada texto dispõe o seu universo de referências (aqui, um mundo enunciativo e um outro mundo que se relaciona com o primeiro, por exemplo em termos de oposição de tempo e coincidência de espaço), julgamos do maior interesse a análise das relações entre um enunciado completo e elementos em situação. Aquela a que procedemos, partindo da *deixis* como manifestação desse sistema de relações, levou-nos à conclusão de que, a haver qualquer critério que justifique a oscilação que detectámos e descrevemos, esse será o da intromissão de factores do mundo enunciativo, que passa a inundar o espaço distanciado do mundo da história, fazendo ocasionalmente da coincidência sobreposição.

Isto no que respeita às primeiras sequências, porque na última a questão deixa de se pôr do mesmo modo: exceptuando algumas referências com que é introduzida esta história <sup>229</sup>, o seu desenvolvimento nunca inclui elementos de interferência como os que acima apontámos; antes, tratando-se de um outro espaço <sup>230</sup>, as únicas marcas linguísticas que o referem são «alli», «naquelle terra», «laa», «naqueloutra cidade» e «dalli» <sup>231</sup>.

Adiante, contudo, a seguir ao romance de Avalor, há uma outra referência que faz pender os acontecimentos para o suposto local em que são contados <sup>232</sup>; donde se depreende, para além da

---

<sup>228</sup> Não pode aparecer como mero acidente a transfusão de discursos que vai confundindo — e uma ou outra vez de modo ambíguo — as vozes de que o texto se faz eco.

<sup>229</sup> «Dentro neste nosso mar Oceano (em que aqui perto entra *este* rio) contam que avia *naquelle tempo* hũa ilha...» (p. 96; T.A., p. 154).

<sup>230</sup> Muito maltratado, por sinal — além de se não perceber onde se dá a cena da apresentação de Avalor a Arima, o texto refere a partida da corte «pera hũa cidade do sertam» (p. 106; T.A., p. 164) e uma ou outra cena lá passadas; avançando depois a narração um ano (o que é referido sumariamente), vem a deter-se, depois de um resumo, sob forma iterativa, do comportamento de Avalor «naquelle extremo do anno» (p. 112; T.A., p. 171), numa cena — a da queda de Avalor — que se ignora se passada no «paço» referido a p. 106 (T.A., p. 164) ou no «paço» referido a p. 110 (T.A., p. 169)!

<sup>231</sup> Cf.: G., pp. 96-97, 109, 110 e 117; T.A., pp. 154, 167, 168, 169 e 175.

<sup>232</sup> «Parece que a sua desventura de Avalor (que assi lhe chamo eu) deu com elle para aquella banda para onde era levada a senhora Arima, que *esta nosa* seria então...» (p. 124; T.A., p. 182).

intenção visível de continuar esta história<sup>233</sup>, a percepção da necessidade textual de convergência, que enunciados anteriores implicam, para o primeiro espaço referido<sup>234</sup>.

I.2.2. Vimos como determinadas marcas de enunciação, ao longo das sequências narrativas, funcionam, em geral, como índices de coerência e de coesão do texto, procurando garantir a identidade e a continuidade de um discurso que apela consecutivamente para si mesmo e para os pressupostos que o condicionam. O que não pode deixar de ser significativo, para além dos elementos linguísticos com que, no texto, é possível identificar explicitamente a situação que suporta o enunciado, é haver ainda nele uma série de signos sob que emerge o contributo da subjectividade do narrador. Quer isto dizer que todo o enunciado reenvia ainda à instância que o produz através do modo como o discurso é aqui assumido.

Com efeito, é possível isolar, de entre os parâmetros que intervêm na fala da Dona, o tipo e o peso das intervenções através das quais a narradora assoma implicitamente na narrativa e até determinar os efeitos dessa intromissão.

Sendo esse plano discursivo uma dimensão importantíssima do texto, é a qualidade da sua formulação, talvez mais do que a relação proporcional que mantém com os elementos da história, que importará realçar.

De um modo geral, pode dizer-se que o que confere ao texto esta espécie de homogeneidade que o leitor percebe na projecção marcada do sujeito no discurso é, para além de uma acentuada identificação com o mundo evocado e com os valores atribuídos às personagens, o carácter fortemente impressivo da narração e a tendência para formas avaliativas.

Se não separamos os recursos que conduzem a cada um destes aspectos (dos verbos de julgamento aos advérbios e adjectivos que

---

<sup>233</sup> Não contrariando, a bem dizer, os termos com que se assinalava a sua interrupção — «nam se soube entam inteiramente mais que por hum cantar...» (p. 120; T.A., p. 179) —, antes desenvolvendo uma inferência possível a partir de «entam», a de que o desconhecimento dos factos, à época, não invalida a hipótese de qualquer informação posterior.

<sup>234</sup> O problema é que o texto que se segue não respeita o que aqui é projectado, adiando sucessivamente esta história, que vem a exaurir-se, até, depois de perder todo o seu sentido, ser declarada impertinente: «por nam ser este conto nosso!» (p. 157; T.A., p. 216).

traduzem apreciação, dos modos de formulação enfática a todos os matizes modalizantes), é porque tal divisão não daria conta das formas correntes — em que o processo raramente é uno — sob que essa quase sistemática intrusão da narradora se faz.

Do que não há dúvida é de que a prática narrativa da Dona exhibe a perspectiva de quem conta e «conta»<sup>235</sup> mais do que «mostra».

Alguns dos comentários de que se vão pontuando as histórias, repetindo determinados esquemas sintáctico-semânticos para a interpretação dos factos, funcionam como ecos com que o leitor se familiariza, o que acaba por ter efeito no sentido de estender o fôlego narrativo.

Assim é que as explicações para os factos se prendem normalmente com outras, de índole psicológica, que sondam, de modo o mais curioso, o íntimo das personagens. Para isso, a narrativa recorre com frequência a um tipo de construções que emaranham o fio do discurso, relevando a complexa teia de motivações, atitudes e desejos, ou até lampejos de consciência que as personagens têm face àquilo que as move<sup>236</sup>.

Ora aquilo que as move é, em última instância, a sua desventura; os passos da mudança são os imponderáveis acertos que, pelas malhas do amor, preparam a hora do que há-de vir<sup>237</sup>.

De modo que, como já foi referido a propósito da primeira parte, relativamente às figuras da Menina e da Dona, também as personagens das histórias contadas são compelidas, no exercício da

<sup>235</sup> Ainda que, como se sente e veremos de que modo, no seu jeito peculiarmente indeterminado: «parece que...», «como que...», «nam me lembram...», «e, ou... ou...», «hãa maneira de...».

Sobre a contraposição dos conceitos de «showing» e «telling» («mostrar» e «contar»), vd. BOOTH, Wayne C. — *A retórica da ficção*, trad. de M. Teresa H. Guerreiro, Lisboa, Arcádia, 1980.

<sup>236</sup> Aliás, o afã de explicar o que se passa dentro das personagens vai às vezes longe, no esmiuçar das causas ou seus efeitos — a referência ao acontecido pode acompanhar, por exemplo, outras hipóteses, meras eventualidades através das quais a narradora se compraz em mostrar como estão condicionados os acontecimentos. Por outro lado, à tendência para o comentário, a explicação do que se passa com as personagens, correspondem determinadas relações sintácticas como a insistência típica no «que» causal ou a frequência das adversativas, muitas vezes dobradas ou associadas a concessivas. Neste sentido também, dá a narradora conta do que pensam as personagens e de como interpretam os acontecimentos, nomeadamente dos raciocínios que se fazem umas acerca das outras.

<sup>237</sup> Cf.: G., p. 68 («E como assi o vio...»); T. A., p. 124.

sua vontade, por algo que as transcende e as encaminha para os fins que lhes competem. «Força(d'amor)» ou «forçado»<sup>238</sup> são termos que traduzem bem esse constrangimento imposto à sua liberdade, que a narradora se não cansa de ir oportunamente lembrando<sup>239</sup>.

Como se vê por alguns dos exemplos averbados em nota, a responsabilidade pelo comportamento das personagens não lhes pode ser de todo atribuída, cabendo antes, segundo a narradora, aos acontecimentos, determinados por uma ordem que inviabiliza o que humanamente se possa ter projectado.

É assim que o conteúdo de um número significativo das intervenções que vimos estudando se liga aos acertos, à mudança e à desventura, em modulações e glosa do que já havia sido dado, na primeira parte, como tema<sup>240</sup>.

---

<sup>238</sup> Às vezes é antes uma forma de dizer que há sempre algo que chama à realidade, interrompendo o enleio ou o torpor a que as personagens se abandonam. Vd., como exemplo do recurso, num recorte de paralelismo que é também exemplar: «E assi foi forçado levantar-se Aonia e hir-se, e Bimarder ver tudo e ficar» (p. 88; T.A., p. 144). Cf. ainda, p.ex., pp. 66 e 106 (T.A., pp. 122 e 164).

<sup>239</sup> Que são as coisas que agem, contrariando até a vontade ou os planos das personagens, provam-no os exemplos que se seguem, num processo de narrar que se diria apostado em salientar a contingência do que acontece: «como forçado da noite mais que da vontade» (p. 51; T.A., p. 108); «delle o tinham desterrado os seus cuidados» (p. 57; T.A., p. 113); «o cansaço do corpo adormeceo aquella parte dos sentidos sobre que tinha poder» (p. 57; T.A., p. 113); «naquelle cuidado que o assi tomara e assi o seguia» (p. 57; T.A., p. 114); «ate que a menhã crara o levou dalli bem contra sua vontade. E porem nam se pôde hir longe dalli» (p. 80; T.A., p. 137); «que grandes averes tinha pera ella guardados, se a [ventura] a nam tevera guardada pera outros» (p. 96; T.A., p. 153); «Arima (que hia entam tam fermosa, como o ella era e pera o que ella nam cuidava)...» (p. 102; T.A., p. 159); «querendo-lhe jaa sem o ter determinado» (p. 102; T.A., p. 160); «perseguido da lembrança da Arima» (p. 106; T.A., p. 164); «Mas esta sua detreminaçam saio-lhe doutra maneira, como tudo» (p. 106; T.A., p. 164); «mas pera hũa cousa os fazia ella, e pera outras cousas se faziam elles» (p. 107; T.A., p. 165); «e sempre lhe pareceo que nam ficava por elle, mas que nam podia mais ser» (p. 111; T.A., p. 169).

<sup>240</sup> Cf. G., pp. 24, 59, 66, 73, 86, 90, 95, 101, 102, 111 e 113 (T.A., pp. 80, 115, 122, 129, 142, 146, 151, 158, 159, 169 e 171).

No que respeita a um dos temas mais glosados pela voz da narrativa — o amor —, os comentários que explicam o sentir ou interpretam o cuidar das personagens podem ser lidos como ecos de concepções poéticas sobre o enamoramento e os seus efeitos.

Alguns deles, dos mais significativos, são parêntesis — relativamente longos — na narração, de que se evidenciam por revestirem o carácter mais genérico de

As intervenções da narradora não se ficam, porém, pelo plano do acréscimo informativo (explicação ou informação suplementar) ou da reiteração discursiva, em jeito de glosa. Um número não despreciando de construções modalizantes orienta-se preferencialmente no sentido da alusão, sugerindo mais do que desvendando. Este processo discursivo — que, muito menos subtilmente, conduzirá, na história de Avalor/ /Arima (sobretudo na sua parte final, que precede o romance de Avalor) à inclusão de referências as mais enigmáticas — integra alguns dos recortes intra ou inter-frásicos mais típicos do texto: refiram-se, a este título, a recorrência do verbo «parecer»<sup>241</sup> e a insistência na construção «como que» ou «como»<sup>242</sup> e na coordenação disjuntiva («ou... ou...»)<sup>243</sup>.

---

asserções paradigmáticas (cf. p.ex.: G., pp. 47-48, 49 e 105-106; T.A., pp. 104, 105-106 e 163); outros são curiosas figurações do processo da amor-paixão, que é «a si mesmo... em parte deixar», «desconhecer-se», «sair de si» ou «perder o caminho» (cf.: G., pp. 50, 58, 107 e 108-109; T.A., pp. 107, 115, 165 e 167); outros ainda são encarecedoras formulações lapidares, por vezes em interrogação retórica (cf.: G., pp. 48, 58, 62 e 73; T.A., pp. 105, 114, 118 e 129).

<sup>241</sup> Das muitas dezenas de ocorrências em que «parecer» projecta modalmente, no discurso, a sua sombra sémica de dúvida (e já deixando de lado os casos em que a indeterminação é atribuída às personagens ou passada para o seu discurso), as mais interessantes são aquelas em que a forma verbal é introduzida parenteticamente ou que, se em dependência sintáctica no enunciado, asseguram os mesmo efeitos de diluição dos contornos do narrado numa subjectividade imprecisa (cf. G., pp. 34, 52, 59, 66, 71, 74, 80, 84, 88, 112 e 113; T.A., pp. 90, 109, 116, 122, 127, 130, 136, 140, 144, 170 e 171).

Uma outra série reporta-se à interpretação fatalista da narradora, que nunca desdenha da oportunidade de relacionar os eventos, nos sentidos já por nós apontados (cf. G., pp. 59, 68, 102 e 111; T.A., pp. 115, 124, 159 e 169).

<sup>242</sup> Quanto às formas de intervenção cujo suporte é o «como», interessa-nos, no contexto que vimos explorando, salientar um determinado tipo de construção que funciona esteticamente, no enunciado, como alongamento do seu fôlego. Deixamos de fora, por conseguinte, os comentários da narradora em que o «como» é causal ou tão breve quão transparentemente comparativo. Nos outros casos, os mais sugestivos, há ainda a distinguir os de que resultam efeitos semelhantes ao que descrevemos para o «parece» (cf. G., pp. 54, 63, 66, 87 e 98; T.A., pp. 111, 120, 122, 143 e 155) e os em que se estabelece uma comparação generalizante (cf., p.ex., G., p. 82; T.A., p. 139), que já foi ou será aplicada aos casos narrados — o que justifica um outro tipo de construção: «como aconteceu a...» ou «assi foi...». Veja-se, por exemplo, a interpretação conclusiva da narradora, na p. 82 (T.A., p. 139).

<sup>243</sup> Que tanto serve o arredondamento parafrástico como as notas de subtilidade. Neste caso também, ou se trata apenas de outro modo de dizer,



## QUESTÕES ENUNCIATIVAS NA MENINA E MOÇA

Como quer que seja, todas estas formas de dizer <sup>244</sup> se ligam, num plano de coesão textual, ao modo subjectivo como o discurso é assumido, contribuindo, acima de tudo, para o carácter impressivo do mesmo.

De um modo geral, esta tendência acentuada para o enxerto, na história, de toda a espécie de comentários confere ainda à M.M. um ritmo muito próprio, a somar à harmonia que se deve, em boa

---

situando-se os pólos disjuntivos na fronteira da indistinação (cf. G., pp. 49, 68, 70, 110 e 120; T.A., pp. 105-106, 124, 126, 168 e 178), ou o acréscimo informativo não vai além da explicitação sugestiva da causa (cf. G., pp. 59, 70, 110, 112 e 113, T.A., pp. 115, 126, 168, 170 e 171).

<sup>244</sup> Como outras que, por menos frequentes, não apontamos aqui — cf., a título exemplificativo, a construção que tem por núcleo os termos em itálico: «*nam* pos mentes naquillo de todo, *antes* o teve por mexerico» (p. 114; T.A., p. 172).

Note-se ainda que, para além de pequenos nódulos de função parentética, a preferência por construções negativas e restritivas pode jogar no mesmo sentido: «hūas raras lagrimas causadas dantre muito contentamento e muita door, *que d'ambas de duas soem ellas às vezes de vir*, as quais...» (p. 86; T.A., p. 142); «mostrou ser isto, *como dizem*, coraçam de pousada» (p. 110; T.A., p. 168); «ou *nam* podendo [soportar] a carga de seus olhos, grande (*como dizem que elle disse depois*), cahio» (p. 113; T.A., p. 171); «Mas *nam* tardou muito que logo *nam* tornase a seu verdadeiro cuidar...» (p. 52; T.A., pp. 108-109); «que *nam* foi pensada *sem* muitas lagrimas...» (p. 77; T.A., p. 133); «E *nam* fora isto nada, *senam* que...» (p. 73; T.A., p. 129); «*nam* no soube Aonia *senam* o dia dantes que a aviam de levar...» (p. 90; T.A., p. 146); «o que lhe fez sospeitar a elle que o que lhe ella dissera, *nam* seria *senam* de sua grande perfeçam» (p. 110; T.A., p. 168).

Esse arrastamento subjectivo do discurso deve muito também à forma como aparece articulado, a nível micro-estrutural—formas de ligação comuns são as que integram os elementos «e», «mas», ou «assi», ora remetendo para o enunciado anterior (p.ex., pp. 85, 90 e 98; T.A., pp. 141, 146 e 155) ou para a ordem narrativa (p. 89; T.A., p. 145), ora em elaborações gerundiais ou de tipo ablativo. Todos estes modos de articulação podem aparecer isolados ou associados em combinações cujo efeito mais sugestivo é precisamente o de lentidão na progressão temática, acentuando o carácter repetitivo do discurso: cf., p. ex.: «Acabadas estas palavras que *nam* foram ditas *sem* lagrimas e muita door de todos...» (p. 43; T.A., p. 100); «Mas assentado o cavaleiro ao pee do freixo...» (p. 47; T.A., p. 103); «Mas recolhidas que ellas foram...» (p. 74; T.A., p. 130); «Assentando a Ama nisto...» (p. 81; T.A., p. 137); «E deixando-se ficar toda com os olhos, se foi, *assi* levada...» (p. 89; T.A., p. 144); «E isto, alem de ser *assi*, porque he *assi*, era tambem...» (p. 116; T.A., p. 174); «E carregando estas palavras com hūa graveza de prezença agravada...» (p. 116; T.A., p. 175).

parte, à comunhão de núcleos temáticos e à transfusão de valores entre os mundos representados <sup>245</sup>.

Como se terá tornado evidente, toda a narração acaba por se ressentir do peso e formas da intervenção que vimos referindo. Na M.M., tendendo o estilo narrativo para a dilatação, para a explicação parentética ou amplificadora do que já era, muitas vezes, comentário, decresce consideravelmente a quantidade de informação, pelo que há planos narrativos permanentemente adiados.

Por um lado, e paralelamente a uma certa dificuldade na progressão <sup>246</sup>, e a algumas prolepses repetitivas com função de anúncio <sup>247</sup>, a descrição aparece frequentemente reduzida a notações subjetivas, por vezes àquilo que Varela chama «truque de descrição por impressão» <sup>248</sup>.

---

<sup>245</sup> A circulação dos mesmos esquemas nos vários contextos comunicativos sobrepostos vem até a operar ambiguidades que não deixam, também elas, de estar de acordo com uma certa fluidez semântica que caracteriza a novela. Tal imprecisão decorre, por exemplo, da mistura de níveis enunciativos. A dificuldade de atribuição de alguns comentários às personagens a quem supostamente pertencem, por ser uma estratégia típica da narradora, pode prejudicar a leitura do texto, como se vê, por exemplo, na p. 93 (T.A., p. 149): «Antre tanto... que a levarem». Nesse passo, poder-se-á o leitor iludir quanto à responsabilidade do comentário sobre o percurso matrimonial... Aliás, a nota que T. Amado lhe apõe (*op. cit.*, p. 149, nota 442) deixa pressupor, se não estamos em erro, o tipo de deslize para que se chama aqui a atenção.

Casos há em que só o tempo verbal indicia tratar-se não de um comentário da narradora, mas de um juízo qualificado da personagem (cf. G., pp. 66 e 84-85; T.A., pp. 122-123 e 141).

<sup>246</sup> Que se torna manifesta quando a narradora, por exemplo, para passar adiante, procede por saltos um tanto bruscos — cf., na p. 90 (T.A., p. 146), como é introduzida a notícia do casamento de Aónia. T. Amado refere em nota (426, p. 146): «Todo este parágrafo dá a impressão de ser um enxerto de outra mão, uma maneira pouco hábil de introduzir a cena da saída de Aónia: o tom é de repente meramente noticioso, e o primeiro período e o começo do segundo estão inteiramente fora do contexto...».

<sup>247</sup> São as que suportam, na narrativa, toda a carga de predestinação.

<sup>248</sup> Cf. *op. cit.*, p. 372. O autor refere-se mesmo a uma passagem de *Grisel* («parecia o sol escurecer-se e o céu querer disso tomar sentimento») que nos lembra o episódio do rouxinol («E pareceu aquilo sinal de pezar àquelle arvoredado seu caso tam desestrado») — p. 9; T.A., p. 63). E explica tais limitações narrativas como uma escolha deliberada, salientando o facto de a cultura de corte desdenhar da realidade vulgar e lhe contrapor um idealismo selecto que as suas formas nobres de evasão traduziriam, caracterizando-se por sempre convocarem a imaginação.

Por outro lado, fazendo-se o ritmo narrativo da espécie de imobilidade concentrada que os excursos da narradora condicionam — enquanto ecos ou suspensões do que vai sendo contado do que naquela terra aconteceu — e da alternância singulativo/iterativo, aquilo que tem sido apontado como o carácter estático da novela decorrerá também <sup>249</sup> de uma impressão de leitura — a de que pouco se passa realmente, em termos de acção exterior, fora do que é dado como recorrente. Neste sentido, o modo sintético pelo qual a narradora refere, em discurso iterativo, séries de acções cujo desempenho corresponde a um período de tempo indeterminado, concorre com eficácia para o arrastamento que as suas pausas também implicam, sublinhando o que mais importa: as alterações (im)previstas, as mudanças da ventura <sup>250</sup>.

Com este modo de contar se vai estabelecendo uma continuidade solidária em grande parte do texto <sup>251</sup>, pela ingerência duma subjectividade narradora, apostada em tudo explicar e relacionar segundo os seus próprios parâmetros.

Não admira, por conseguinte, que o discurso de personagem apareça confinado a determinadas funções e seja frequentemente completado pelo da própria narradora. Os estados possíveis do discurso de personagem, pronunciado ou «interior» <sup>252</sup>, são assim integrados no *interdiscurso* narrativo, contribuindo por vezes para o «carácter complexo e flutuante do estatuto enunciativo» <sup>253</sup> dum texto de que nem sempre está ausente a ambiguidade.

---

<sup>249</sup> Para além da concentração num núcleo de personagens e da já referida estabilidade ambiental (aspectos depois substituídos, como havemos de ver, a partir de determinado ponto do texto, por uma acumulação de ambientes e personagens — muitas delas sem relações evidentes com a história — e pelo carácter itinerante das aventuras).

<sup>250</sup> Cf. os indicadores de frequência que remetem para esse tipo de discurso, quer na sequência de Binmarder/Aónia (G., pp. 58, 67, 89-90 e 95; T.A., pp. 114-115, 123, 145 e 151) quer na de Avalor/Arima (G., pp. 107, 111, 112-113, 114-115; T.A., pp. 165, 169-170, 171, 172-173).

<sup>251</sup> Que contribuirá também para aquilo que A. José Saraiva designa por «movimento contínuo, sem quebras» (cf. *op. cit.*, p. 31).

<sup>252</sup> Cf. GENETTE, G. — *Op. cit.*, p. 169.

<sup>253</sup> A expressão é de José Luís Gíron Alconchel (cf. *Enunciación y estilo épico en el «Libro de buen amor»: Algunos aspectos de la polifonía textual*, in «Da semiótica», Actas do I Colóquio Luso-Espanhol e do II Colóquio Luso-Brasileiro, Lisboa, Col. Vega-Universidade; p. 174). Cf. ainda, no mesmo estudo, para o âmbito da noção que se segue — a de ambiguidade —, pp. 187-188:

Por outro lado, quer a passagem do discurso narrativo a outras modalidades discursivas<sup>254</sup>, quer o enunciado que anuncia tratar-se de uma reprodução, introduzindo ou intercalando o que é dado como palavra de personagem, manifestam bem como é assumida, por quem narra, toda a condução do discurso.

O discurso directo e o diálogo<sup>255</sup> vão-se, deste modo, subordinando a essa instância, sendo que a focalização não só vai apurando a selecção de tais formas como não deixa de as apreciar e integrar na intenção significativa que é o todo narrativo. A evolução do processo é, aliás, curiosa: até ao romance de Avalor, com o crescimento da subjectividade narrativa, como que se esbate o diálogo dos protagonistas, diminuindo o espaço relativo que é concedido ao discurso directo: daí em diante, a ampla valorização das falas das personagens acompanhará o decréscimo da intervenção característica da narradora.

Em resumo: se o livro é, como diz Hugo, uma engrenagem, há que ver, nos mecanismos que a sustentam, os modos particulares de ligação e funcionamento. Ora por esse estudo, no que às intervenções da narradora respeita, chegámos às seguintes conclusões:

- das formas mais frequentes que entremeiam a narração, às vezes intercalando-a sob modo parentético e/ou de glosa, umas entram no interior das personagens (explicando sentimentos, atitudes, gestos, pensamentos ou palavras), enquanto outras, em consonância com o universo de motivos da obra, remetem para o tratamento de determinados tópicos, e outras ainda antecipam uma hipótese, conhecimento ou evento posterior; as que introduzem ou intercalam o discurso directo das personagens explicitam, em regra, o agir ou o sentir dessas mesmas personagens, as mais das vezes relacionando o comportamento com o seu estado de alma;

---

«La ambigüedad del texto es irreductible de un modo absoluto, sencillamente por ele carácter *polifónico* del mismo. No siempre se puede saber quién habla en el texto o a quién permite el texto constituir-se en locutor: *polifonía* significa voces mezcladas indisolublemente y por ello no identificables (...). La ambigüedad es un fenómeno de estructura superficial; está en el texto, es *polifonía textual*».

<sup>254</sup> Cf., p.ex., pp. 47-48 (T.A., p. 104): «Obrigou-o asi, mas nam no namorou./Coitadas das donzellas...».

<sup>255</sup> Sobre os diálogos na obra, vd. SALGADO JÚNIOR — *op. cit.*, cap. VI, pp. 124-132.

- todas elas, contudo (sugerindo eventualidades ou esmiuçando hipóteses, perscrutando motivações, interpretando factos, comparando e integrando o mundo da história no mundo experiencial da narradora, relativizando, relacionando causas e seus efeitos e organizando cosmicamente tudo o que é enunciado) cumprem uma função que, de tão essencial, passa quase despercebida: enquanto factor de coerência intrínseca, conformam o texto a uma unidade semântica global, estabelecendo conexões importantes entre os enunciados;
- o relevo que assumem, pelo peso significativo que têm no texto, correlaciona-se com a intenção explícita de reduzir a história ao essencial<sup>256</sup>; de resto, esta limita-se a algumas cenas e resumo e comentário entre elas; tanto assim é que a dinâmica narrativa assenta fundamentalmente na oscilação entre as cenas do enamoramento, e de um ou de outro encontro que relevam a grandeza da emoção, e os «compassos de espera» entre elas; e, quando surge o facto transformador, a mudança esperada é já a separação...
- a especificidade discursiva da M.M. é, em larga medida, tributária desta subjectividade que assume o enunciado, subordinando o texto aos contornos específicos que esta interposição sistemática lhe imprime;
- os efeitos de dilatação ou alongamento discursivo que muitos desses comentários (amplificando conceitos ou reiterando acepções e pontos de vista, em domínios referenciais com que o leitor já se vinha familiarizando) realizam vêm a condicionar o próprio ritmo narrativo, por meio de cadências e ressonâncias de recortes frásicos modelares.

O leitor da M.M. não estranhará, com certeza, nada do que aqui ficou dito. Se outro mérito não tiver, este registo fundamenta amplamente a intuição, já declarada por outros, de que uma multipli-

---

<sup>256</sup> Donde as passagens em imperfeito iterativo, sempre que não importam tanto, pela frequência que as desvaloriza, as coisas repetidas como os actos singulares. Sendo tudo pre-determinado, o interesse da narradora apura-se em, pela análise das causas (que convergem para efeitos já de si condicionados), mostrar como é que o destino, nas coisas do amor, opera, atraindo às suas malhas a vontade dos seres (cf., p.ex., pp. 114-115 e 116; T.A., pp. 173 e 174).

cidade de notações subjectivas <sup>257</sup> pontua originalmente o texto, conquistando-lhe um tom narrativo peculiar. Esse carácter, porém, seria depois prejudicado pela inclusão de sequências em que a organicidade anterior viria a ser assombrosamente adulterada.

## II.

*«Tal intenção comunicativa global fixa um universo de discurso, não apenas delimitando os designados possíveis e suas relações (os «objectos» e o que deles se predica, as situações, os factos, os acontecimentos e seus protagonistas, e os papéis que estes neles desempenham), mas igualmente recortando um dado rumo discursivo (ou rumos discursivos dominantes e seu entrosamento)»* <sup>258</sup>.

Procurámos já demonstrar como a M.M. se caracteriza por uma dinâmica enunciativa coesa, assente em determinados esquemas cujo funcionamento descrevemos e interpretámos, inscrevendo-o no âmbito alargado da perspectiva narrativa. Antecipámos até o que procuraremos agora provar: que o texto sofreria um desvirtuamento muito sensível das qualidades detectadas. Como e a partir de que momento, eis a questão que passará a ocupar-nos.

---

<sup>257</sup> Por vezes de uma subtilidade desconcertante, se tivermos em conta a incipiência das experiências literárias neste domínio. Não raro, basta um por menor para conseguir esse efeito — cf., p.ex., p. 70 (T.A., p. 126): «que elle soubese»; ou p. 110 (T.A., p. 168): «que nam foi muito pouco». Doutras vezes a formulação é mais retórica: «que nam tam somente lhe esqueceo a outra, mas nam lhe lembrou mais, senam pera lhe pezar do tempo que gastara em seu serviço» (p. 41; T.A., p. 98); «Avalor por isso nam teve tempo de [lhe] responder nem ficou pera responder ainda que o tevera» (p. 108; T.A., p. 166). Por isso é que as intervenções da narradora variam tanto em extensão — de uma contida brevidade (p.ex. curtos parêntesis ou frases inteiras: «nam lhe esqueceo a ella contar-lho, depois» — p. 86; T.A., p. 142; «Mas elle nam vio que isto era engano tambem dos fados» — p. 50; T.A., p. 107) a explanações relativamente longas, como as que exploram a contradição ou complexidade interior (p.ex., p. 50—T.A., p. 107—relativamente a Binmarder, e p. 110—T.A., p. 169—, a Avalor), a que interrompe curiosamente, para explicação, o sonho de Avalor (cf. p. 103; T.A., p. 160), ou ainda o longo comentário sobre o querer bem e o receio do «primeiro passo» (p. 112; T.A., p. 170).

<sup>258</sup> FONSECA, Joaquim — *Coerência do texto*, cit., p. 8.

II.1. O primeiro conjunto de novidades com que o leitor depara, ainda na sequência de Avalor/Arima — e descontados já os deslizes que oportunamente assinalámos — é a passagem daquela espécie de indistinção por que se pautava já todo o texto anterior<sup>259</sup> a um tom aberto de mistério, pela disposição de algumas referências enigmáticas que nada parece justificar. É que, bem vistas as coisas, a imprecisão anterior devia-se às manifestações de subjectividade da voz narradora e cobria como um véu toda a narração, mas não abrangia objectos de informação específica nem dava como pressupostos factos cujo conhecimento se torna imprescindível para a descodificação do texto — ou seja, não incorria em faltas que inibissem a sua compreensão. Para além de uma ou outra questão de ordem sintáctica, nem os indícios (já que as passagens mais obscuras são, por se não dispor do desfecho, as alusões antecipativas) levantam problemas, a este nível — o leitor terá, quando muito, que projectar o que é dito, enchendo-o de sentido... Na referida sequência, contudo, as dificuldades são de diferente natureza: da introdução de Avalor às alusões ao seu «alto segredo» (p. 116; T.A., p. 174) e ao seu «grande feito» (p. 120; T.A., p. 179), a obscuridade avoluma-se, agravada pelo facto de algumas referências constituírem fracturas no próprio texto.

«Soou-se, e foi certo depois naquelles que razam tinham de o saber, que posto que assi fosse *aquelle grande feito de Avalor*, que tudo se torna em louvor da senhora Arima». (p. 120; T.A., p. 179).

Não havendo nada imediatamente antes para que remeter o determinante demonstrativo<sup>260</sup>, a sua utilização torna-se, se não lin-

---

<sup>259</sup> Já vimos que graças a um jogo de sugestão/dissimulação regulado por uma quase permanente falta de nitidez e de objectividade informativa.

<sup>260</sup> A única vez em que o texto refere antes «o feito» é na insólita introdução da personagem Avalor — também aí a interpretação não é clara (cf. T. Amado, *op. cit.*, p. 158, nota 487): «Era elle conhecido do pai de Arima... pera que assi aquillo que avia de vir acontecer sen se cuidar, tevese nascimento de longe nam cuidado, e parece o feito com a causa delle...» (p. 101; T.A., p. 158). Contudo, na p. 178 aparece «o que elle por isso fez», o que pode levar a ler «aquelle grande feito» como dotado de uma conexão anafórica com essa referência.

guisticamente abusiva ou talvez nem sequer instrumento de quebra de coesão textual <sup>261</sup>, pelo menos intrigante.

Deste modo, a parte que antecede o romance de Avalor levanta ao leitor uma série de questões: Que segredo foi dito «à orelha de Avalor»? O que é que «elle por isso fez»? Qual foi «aquelle grande feito de Avalor»? Que «outra vida muito desviada» passa Arima a desejar? Que planos reservava para ela o pai, que «assi a foi fazendo ao que quis»?

Descontadas estas dificuldades — que se pode supor pudessem vir a ser minoradas, se o texto, este texto, tivesse continuação — e algumas notas menos originais <sup>262</sup>, a história de Avalor/Arima apresenta ainda uma notável conformidade, quato aos recursos narrativos utilizados e à recorrência temática, com o texto anterior.

Temos, por conseguinte, até ao romance de Avalor, uma estruturação globalmente una, havendo, entre os vários módulos, uma identidade de vectores lógico-semânticos.

É claro que nunca chega Avalor a ser referido como o segundo amigo, mas quer o investimento nesta história <sup>263</sup> quer a singularidade, como amator, do seu protagonista, são razões mais que sólidas para como tal o entendermos. Mais ainda: quando a narradora avança o seu destino, fá-lo em termos que em nada destoam do antecipado destino comum aos dois amigos <sup>264</sup>:

«Ca morreo pola Arima, e por lho nam dizer. Mas sospeitou que o soubera ella, polo que fez depois de o saber, e pôde e nam pôde ser, como podereis depois cuidar» (p. 112; T.A., 171).

<sup>261</sup> A fazer fé na hipótese de leitura que acima levantámos (cf. nota anterior).

<sup>262</sup> Aspectos há que são de nítida imitação: o cavaleiro «d'alto sangue, mas de baixos pensamentos, de que teve nascimento todo o danno depois» sugere fortemente Persio, o pérfido rival de Lariano; e, já agora, não haverá, na superioridade de Arima, algo da isenção de Laureola? [cf. *Carcel*].

<sup>263</sup> Que de outro modo não teria razão de ser, como já vimos, segundo a lógica explicitada no texto...

<sup>264</sup> A não ser o supor-se que as mortes coincidiriam («aquelle dia da grande desventura» — p. 22; T.A., p. 75), quando esta antecipação está mais de acordo com o que no texto se segue até ao romance de Avalor — o comportamento de Arima, que, depois de tornado público o caso e de julgar confirmados os sentimentos de Avalor («bem sabia ella que nam podia ahi aver amizade tam dissimulada» — p. 116; T.A., p. 174), se afasta em definitivo, sendo seguida por Avalor.



Ora a informação que se segue não é de modo algum suficiente para se «cuidar» seja o que for — pelo contrário, nas páginas seguintes <sup>265</sup>, como já vimos, acentua-se de tal modo a ambiguidade latente de que toda esta história era já portadora que só o romance de Avalor parece feliz remate, perfeitamente conseguido na sua adequação à vagueza da matéria; só nele se consuma, com uma poeticidade formal, a sugestão plurívoca em que se derramava o tom desta história, feita mais de sombras que de seres, de fluidos mistérios do que de referências concretas, de alusões e segredos, de espírito mais do que de matéria:

«Nam sabem mais que foi delle,/ nem novas se podem achar./ Sospeitou-se que era morto,/ mas não he para afirmar...» (p. 123; T.A., p. 181).

II.2. Já o que imediatamente segue, no texto, este «cantar» — «Depois por annos, como nhũa cousa he encuberta ao longo tempo, se soube a historia delle e juntamente della, e foi desta maneira» (p. 124; T.A., p. 182) —, apontando para um deslindar do mistério que nunca ocorrerá, é logo intuído como não conforme, apresentando um grau de coerência discutível, que breve será apercebido, por fissuras a vários níveis, nomeadamente quanto a condições do texto como a não tautologia, não contradição e relevância.

Analisemos de perto alguns sintomas:

Em primeiro lugar, o leitor vê-se confrontado com uma longa fantasia, despropositada relativamente àquilo a que o texto nos habituara. Nem como «simples manobras de diversão para retardar o desfecho» <sup>266</sup> é ela aceitável, porque não chega a ser estabelecido qualquer nexos com enunciados anteriores ou posteriores.

Propõe-se a narradora dar conta da «historia delle e juntamente della», sabida posteriormente, e declara abertamente o seu intento: «e foi desta maneira». Ora a narração subsequente integra, do ponto de vista do leitor, factores de perplexidade. Não só o texto omite a personagem Arima, que apenas será referida na parte de Évora, sob a forma de uma visão na água duma fonte <sup>267</sup> — o que é perfeitamente

---

<sup>265</sup> Nomeadamente a partir do fim da conversa da «senhora, grande sua amiga» com Avalor.

<sup>266</sup> No dizer de T. Amado (cf. *op. cit.*, «Linhas de leitura», p. 198, 4).

<sup>267</sup> Num fragmento que é, como muitos destes retalhos, uma curiosa peça de montagem: cf., p.ex., «espessos arvoredos... mui graciosas sombras e

inconcebível<sup>268</sup>, dada a ausência de qualquer factor de continuidade relativamente a esta figura<sup>269</sup> — como o aproveitamento que de Avalor é feito não é de forma alguma a sua história (pressupostamente amorosa e por isso ligada à de Arima), nem sequer, num sentido sequencial, a da «sua aventura»<sup>270</sup>, conotadamente cavaleiresca, porque esta, apresentada ainda como pertinente, na parte de Évora<sup>271</sup>, se interromperá definitivamente pouco depois<sup>272</sup>.

---

correntes agoas» (pp. 150-151; T.A.; p. 210) com «arvoredos grandes e verdes ervas e deleitosas sombras» (p. 7; T.A., p. 61); «aquelle misterio (que tam grande lhe pareceo)» (p. 151; T.A., p. 210) com «pareceo-lhe algum misterio» (p. 40; T.A., p. 97), «e pareceo-lhe misterio» (p. 51; T.A., p. 108) e «que algum misterio grande lhe pareceo» (p. 66; T.A., p. 122); «Ficou Avalor tam cortado daquellas palavras...» (p. 152; T.A., p. 211) com «Mas tam cortado ficou daquellas palavras...» (p. 117; T.A., p. 175); «que nam teve que responder, nem ficou de maneira que o pudesse fazer» (p. 152; T.A., p. 211) com «nam teve tempo de [lhe] responder, nem ficou pera responder, ainda que o tivera» (p. 108; T.A., p. 166); «nam se podendo soste, cahio...» (p. 152; T.A., p. 211) [note-se que estava sentado: «e nam a vendo, se assentou» — p. 151; T.A., p. 210] com «e desacordando-se da força (...) cahio» (p. 113; T.A., p. 171); etc.

<sup>268</sup> Não só pelo propósito declarado da narradora como pelo facto de as visões, no texto original, estarem subordinadas a determinados condicionalismos.

<sup>269</sup> Que só será novamente referida, ainda no texto de Évora, nas linhas finais: «E tomando consigo a ama e a Arima (que pouco avia que chegaram do moesteiro donde seu pai a metera)...» (p. 217; T.A., p. 273).

<sup>270</sup> Cf.: «detreminou Avalor tornar a seu caminho, e seguir sua aventura (que te entam tam mal lhe socedia)» (p. 150; T.A., p. 210).

<sup>271</sup> «E porque vos eu, amiga e senhora, dessejo muito fazer certa das cousas deste cavalleiro e seus acontecimentos que muitos e mui grandes foram como ouvireis, me levai em conta se nellas me detiver mais do que quisera, porque no muito que delle tenho que vos dizer, nam se vos seguira serem muito gosto, porque suas cousas o oferecem a quem as ouvir» (p. 148; T.A., p. 207).

Cf. explicação para o abandono das «cousas de Lamentor», na p. 46 (T.A., p. 103). De qualquer modo, Lamentor e Avalor já tinham andado «pello mundo seguindo aventuras» (p. 101; T.A., p. 158), o que torna agora estranho o retomar dessas andanças (relativamente a Lamentor, conduzirão, na parte de Évora, à sua morte). Por outro lado, a narradora já se não coíbe de contar «cavalérias» (cf. p. 26; T.A., p. 82)...

Aliás, se a verosimilhança subjazia, como valor, nas primeiras sequências, há uma perfeita subversão desse valor em todo o texto a que se alarga a nossa desconfiança.

<sup>272</sup> «E porque a seu tempo se vos dira muita parte de seus acontecimentos, que muitos e grandes foram, que vos eu agora nam digo por nam ser este conto nosso, e tambem porque tenho bem que vos dizer no caminho que emos tomado» (p. 157; T.A., p. 216)!

Que o texto comum se interrompe de uma forma perfeitamente inverosímil, é dado incontestado. Já o facto de a desconfiança do leitor relativamente à sequência que se inicia após o «cantar romance»<sup>273</sup> ser sustentada por aspectos textuais, ou aqueloutro, mais curioso ainda, de tais aspectos serem comuns a todo este aproveitamento da figura de Avalor — havendo continuidade entre a parte final do texto comum, que, por sua vez, a não apresenta com a anterior, e a primeira parte do texto de Évora — não tem sido suficientemente denunciado.

Do ponto de vista da linguagem e do estilo, há, na parte final comum, um certo compromisso com modos característicos do texto anterior. Mas que tal não basta a uma unidade nesse domínio provam-no alguns desvios, autênticas quebras de fidelidade sob que este fragmento deixa escapar a sua autonomia.

Algumas dessas discrepâncias<sup>274</sup>, ornatos dum texto até aí cioso da sua singeleza e sem qualquer espalhafato literário, revelam a distância que separa os intentos criadores.

Passos há em que, sem embargo de os códigos literários se nos afigurarem muito diferentes do estilo depurado da parte anterior, não é fácil fazer prova de incoerência ou quebra de coesão, a nível textual<sup>275</sup>. Todavia, a consideração de um texto, nas suas exigências específicas, dever ser globalmente uno, do ponto de vista semântico, e se concretizar numa sequência de enunciados necessariamente ligados entre si, isto é, interdependentes, leva-nos a manifestar sérias reservas quanto à aceitabilidade de determinadas novidades.

As referências mitológicas<sup>276</sup>, por exemplo, não têm qualquer cabimento no quadro em que se inscrevem. O despropósito geográfico

---

<sup>273</sup> Expressão com que é apresentado nas edições de Évora e de Herculano de Carvalho, bem como no Ms. de Madrid.

<sup>274</sup> Segundo Asensio, «piedras de escándalo» (cf. *Una nueva edición...*, cit., p. 196).

<sup>275</sup> «... e via-lhe aquelle mover de sua boca, que soo aos olhos delle outro tempo fizerom prezunçam de serem tam mortais, e dahi olhava os seus della, como docemente se estavam à sombra daquellas sobranceiras, onde parecia soo descansando estava o amor» (p. 126; T.A., p. 185); «e com o sol que jaa entam era de todo fora de sua pousada oriental, atinou para onde seria e determinando hir laa se ergueo indo» (p. 128; T.A., p. 186).

<sup>276</sup> «... fui escolhida pera servir a Diana, deosa da castidade, antre estas serras altas, onde ella honrradamente he guardada de Ninfas» (p. 131; T.A., p. 190); «hũa outra Ninfa tambem destes bosques...» (p. 131; T.A., p. 191). Estas referências, não tendo nada a ver com o texto anterior, prolongam-se em

da referência às «manchas de Aragão», sendo único no texto comum, condiz com outras referências na parte de Évora <sup>277</sup>. Uma reminiscência clássica de Virgílio repetir-se-á, do mesmo modo, em Évora, quase literalmente <sup>278</sup>.

Não custa muito aceitar, aliás, que toda esta sequência — metade integrada no texto comum, a outra metade exclusiva de Évora — forma uma unidade, nos limites das suas incongruências e desatinos internos <sup>279</sup>. Já inadmissível nos parece ela por relação com o texto anterior: Aonde a verosimilhança? Aonde a indeterminação geográfica? Aonde o feliz desaparecimento de todo o alarde cultural, da exibição literária mais directa? A que título, sem a mínima prevenção por parte de quem narra, se passa agora às «cavalerias»? A que título se misturam, nesse mundo novo, pretensamente cavaleiresco, disfarces de caçadores com ninfas que servem Diana? Que impunidade, enfim, pode justificar toda a sorte de enredos impertinentes e de descuidos e contradições como as agora patenteadas?

Não é sequer possível passar por cima da falta de relevância que a inclusão de matéria tão diversa demonstra. O mundo referencial

Évora: «detreminou meter-me num moesteiro que perto daqui esta, pera servir nelle com outras nimphas Diana» (p. 156; T.A., p. 215).

Por outro lado, descontados efeitos tautológicos entre esta sequência e o que a antecede (como a voz que fala «à orelha ou dentro dos ouvidos» de Avalor, a sobreposição narrativa, e traços que se tornam quase enfadonhos, pelo sabor a requentado: p.ex. «Meu pai, quando ainda moço pequeno, por grandes sem-razoais da ventura foi levado da sua terra natural para outras muito alongadas della» — p. 135; T.A., p. 193; «Hum daquestes sobrinhos me tirou a mim de casa de minha mai, que pai muito avia que o perdera, para que parece, fosse mais desemparada agora» — p. 137; T.A., p. 195), há aspectos dela constantes que são praticamente duplicados em Évora: cf., p.ex., p. 129 (T.A., p. 187) com p. 154 (T.A., p. 213) e p. 137 (T.A., p. 195) com p. 156 (T.A., p. 214).

<sup>277</sup> Topónimo isolado nesta parte (p. 131; T.A., p. 189), mas que se pode ligar a «cidade de Boslia» (ingénua anagrama de Lisboa?), na p. 159 (T.A., p. 218), e a «costa da Berberia», na p. 161 (T.A., p. 220).

<sup>278</sup> «Que eu das tristezas que padeço, aprendi socorrer aos tristes» [Madrid: «acorrer aos»; Évora: «socorrer os»] — p. 129 (T.A., p. 188); «porque eu das tristezas aprendi socorrer a ellas» — p. 155 (T.A., p. 214).

<sup>279</sup> Da referência ao facto de estar Avalor desarmado e sem cavalo (p. 129; T.A., p. 187) — o que está de acordo com a lógica dos acontecimentos mas contradiz uma outra referência, três períodos antes — a contradições de ordem temporal (cf., p.ex., p. 128—T.A., p. 186—e p. 134—T.A., p. 192) e à despropositada inclusão da aventura do pai de Avalor.

em que caímos é completamente outro <sup>280</sup>, povoado de «ninfas» que andam «à caça por antre... brenhas» (p. 131; T.A., p. 190), falsas «palavras d'amor», «afagos» e «mimos», agravos e ofensas por parte de cavaleiros (?) capazes das maiores descortesias, nas atitudes e até nas palavras <sup>281</sup>.

Igualmente insólitas são contradições entre conteúdos de enunciados, vizinhos ou relativamente afastados. Seja a pressa de Avalor: contada pelo narrador ou manifestada pelo próprio <sup>282</sup>, e logo depois lembrada pela donzela <sup>283</sup>, acabará por tornar-se uma referência inconsistente, pela inclusão, sem mais explicações, da narrativa de Avalor acerca dum feito de seu pai, que este lhe contara em pequeno.

A introdução desta aventura parece inicialmente dever-se, no contexto, a uma qualquer relação com a que se está a passar com Avalor. Este evoca-a logo após o momento em que o embarço perante o pedido da donzela <sup>284</sup> o impede de responder. O que ocasiona o seguinte diálogo:

«Parece, senhor cavaleiro, que duvidaeis algũa cousa?  
Sei que vos esquece que isso nam podeis fazer senam antes do

---

<sup>280</sup> Até as imagens são de outro teor: «como fera que cansada...» (p. 133; T.A., p. 191); «com algũa fera que fartasse a sua ira na minha» (p. 138; T.A., p. 191).

<sup>281</sup> Vd. a irreverência contida na explicação que o «cavaleiro» dá à donzela (relatada por esta a Avalor, que a encontra abandonada e de mãos atadas) que seduzira e com quem vivera quatro anos: «onde descansando (dizia elle) estava da calma que cahia entam, e do trabalho do coração que tinha por naquelle dia nam teer visto» (p. 133; T.A., p. 191). E para que não haja dúvidas de que ele próprio se refere, num cinismo desconcertante, à mulher por quem a trocara, leia-se a seguir: «Mas nam era assi, que, vindo eu, vira hir por hũa asomada passando apreçadamente aquella que por meu mal veo aqui...» (p. 133; T.A., pp. 191-192). Como conjugar tudo isto com o que no texto se segue: «e querendo-me elle com palavras falsas e lisongeiras valer, abraçando-me...»; «Negando-me elle muitas vezes (...) e afirmando-mo com juras grandes...» (p. 134; T.A., p. 192)?

<sup>282</sup> Cf. pp. 130-131 (T.A., p. 189); «por veer se poderia fazer mais curto o tempo que ella avia d'empidir»; «porque assi fariamos menos o tempo de vosso socorro, e pella ventura d'ambos».

<sup>283</sup> «Mas serei nella breve, pois pera ambos, como dizeis, releva» (p. 131; T.A., p. 189).

<sup>284</sup> «E o dom que de vos aceitei (...) quero-o para que me vingueis della» (p. 135; T.A., p. 193).

prometimento.» «Nam duvido, senhora», lhe tornou elle, «mas estou-me espantando de quam mofino fui». «Em que?» respondeo ella. «Eu volo direi: Meu pai...»<sup>285</sup>.

Perante isto, o leitor espera legitimamente que lhe venha a ser explicada a ligação entre o «quam mofino fui» e a aventura do pai. Em vão. No texto comum, e em virtude da sua inopinada suspensão no meio da história do pai de Avalor, tal explicação fica por dar. E, no texto de Évora, a aparente função exemplar da intervenção do pai<sup>286</sup> esboroa-se diante da atitude de Avalor<sup>287</sup>. A única conclusão possível é tratar-se de uma mera repetição de esquemas de intriga, ao longo de toda esta sequência, com o complemento especular que é, no caso da aventura de Avalor, o encontro com Olania. A assim ser, neste fragmento haveria uma tentativa de recuperação de estratégias antes adoptadas, num complexo processo de perfilhação.

Ora um dos recursos típicos do texto era, na zona da reflexão/projecção, aquilo que se pode designar, dada a actualidade e a divulgação do conceito<sup>288</sup>, por «mise en abyme»<sup>289</sup>. E, consoante se depreenderá da leitura que da obra fizemos, múltiplos aspectos da M.M. se prestam a uma abordagem sob esse prisma, do simbolismo

<sup>285</sup> G., p. 135; T.A., p. 193. No Ms. de Madrid e na edição de Évora aparece: «em que lhe perguntou ella eu volo direi lhe respondeo elle».

<sup>286</sup> Que seria suficiente para justificar a narrativa: «basta que tinha elle rezam pera vencer e quis antes tenta-lo com sua cortesia que sem ella alcançar vitoria (...) Assi tambem vos digo eu, senhora, que poderá soceder no vosso caso...» (p. 144; T.A., p. 204).

<sup>287</sup> Que, «porque o tempo se nam gastasse nellas» (palavras), quando o cavaleiro desce, «sem mais esperarem, remeteram hum contra outro com tanto impeto...» (p. 146; T.A., p. 206).

<sup>288</sup> Modernidade que se restringe à teoria, porquanto a técnica, mesmo sem considerações que a confinassem a tipologias recentes, mais ou menos aleatórias, era já prática antiga — que o novo, sabe-se, raramente o é e sempre se alimenta do que já há muito era.

O que diz Asensio sobre ser a M.M. um bom couto de caça para estruturalistas é, para bom entendedor, mais que uma razoável suposição...

<sup>289</sup> Para a caracterização da «mise en abyme» como *autotexto* particular, o do «desdobramento especular», cf. DALLENBACH, Lucien — *Intertexte et autotexte*, «Poétique», n.º 27, Paris, Seuil, 1976, pp. 282-296. Vd. ainda, do mesmo autor, *Le récit spéculaire*, Paris, Le Seuil, 1977; estudo comentado por BAL, Mieke — *Mise en abyme et iconicité* («Littérature», n.º 29, pp. 116-128).

do penedo <sup>290</sup> e do episódio do rouxinol <sup>291</sup> à própria dinâmica da enunciação <sup>292</sup>.

De modo que é possível que à apropriação de alguns dos mecanismos que regulavam o texto <sup>293</sup> se devam estas formas que, sem serem acompanhadas do conteúdo e do contexto que se lhes adequava, reconvertem modos de dizer e processos típicos do texto primeiro em proveito de um quadro que é o reverso do mundo anteriormente representado. Sendo o texto já outro, deixar-se-ia todavia ainda impregnar de aspectos característicos do que o antecede <sup>294</sup>. Só que, no fundo, esses signos são já incapazes de transmitir as conotações

<sup>290</sup> Repercutir-se-á ao longo da obra toda, como uma das teclas predilectas, chamando a atenção para os entraves às coisas queridas, os impedimentos das «desaventuras» (cf. p. 8 e p. 125; T.A., p. 62 e p. 184).

<sup>291</sup> A morte «no maior canto» (p. 13; T.A., p. 67) — não só sugere o inacabamento do que mais seduz como a irreversibilidade dos «grandes desastres» (p. 13; T.A., p. 67). Súbita mudança, é também o desfecho anunciado para casos de paixão ilimitada. Cf.: «Mas nhũas cousas grandes se acabaram senam por meo de grandes desastres, como aqui vereis...» (p. 84; T.A., p. 141).

Aliás, muitas das chaves para a compreensão da obra aparecem em sequências isoláveis, já na primeira parte, com um significado que se projecta depois, amplificado, no que se segue. O mesmo se passa com pormenores como a referência ao freixo a cuja sombra se senta a Menina (cf. p. 8; T.A., p. 62) ou ao ribeiro que ali corre, signos icónicos (segundo a distinção de Mieke Bal — art. cit.) de uma outra paisagem, a das histórias contadas.

Sendo toda a «história na história» «uma forma de anacronia» (neste caso, retro-prospectiva), e visando a «mise en abyme» a «referir uma à outra duas séries de eventos», qualquer obra de arte reflexiva é uma «representação dotada de um grande poder de coesão interna» (cf. Dallenbach, est cit., pp. 291-292). Logo, se a estrutura da obra repousa nesse tipo de relações, há que ver em que medida é possível conciliar a inserção das sequências no texto com o significado em que se integram.

<sup>292</sup> Cf., sobre este ponto de vista, Mieke Bal, *art. cit.*

Na M.M., o processo opera por dilatação semântica, tratando-se, no dizer de L. Dallenbach, de representações generalizantes ou transposições («geram, no contexto, uma expansão semântica» — cf. *art. cit.*, p. 286: «microcosmos da ficção» que «se sobrepõem semanticamente ao macrocosmos que as contém, superam-no e, de certo modo, acabam por, por sua vez, englobá-lo»).

<sup>293</sup> Assim, e só assim, se explicaria a narração do feito do pai de Avalor.

<sup>294</sup> E, quanto mais isso acontecer, mais nos impressionam essas passagens, por ressonâncias que nos são familiares. O mesmo se passa ainda com alguns fragmentos de Évora, o que terá justificado a consideração que lhes foi dispensada por Salgado Júnior ou A. J. Saraiva, que os julgam ainda dotados do espírito bernardiniano.

que os preenchiem. Será esta talvez a explicação que melhor define a sequência final do texto comum.

Efectivamente, a espécie de inverosimilhança que começa a desenhar-se nesta parte, feita de um desfile de incongruências e situações falsas, dá ideia de ser em grande parte derivada de desajustamentos para com os valores e intenções antes assumidos. Se expressões como «E avoltas destas palavras deixando cair hūas raras lagrimas pella sua bem posta barba abaixo» (p. 132; T.A., p. 190), «E pera me mais ainda magoar» (p. 132; T.A., p. 191), «e parece quis a ventura» (p. 134; T.A., p. 193), ou até «E aqui levando as mãos aos cabelos (...) os começava magoadamente a carpir» (p. 137; T.A., p. 194) são, para o leitor, familiares <sup>295</sup>, o contexto em que se integram é-lhe absolutamente estranho.

Por um lado, a linguagem do amor cortês vai servir para enquadrar uma realidade muito diversa — a coberto dela, esconde-se um comportamento que nada tem a ver com o dos protagonistas das histórias anteriores, das histórias da Dona <sup>296</sup>; do que resulta que alguns modos de expressão bernardiniana aqui transpostos se tornam descabidos, artificiais, numa composição que não passa de *mise en scène*, porque as cenas pertencem já a outro filme... Aliás, bem conviria uma expressão que aparece no início do texto de Évora, para qualificar

---

<sup>295</sup> Assim como outras, e até fórmulas discursivas bem conhecidas, como «E aqui», «E assi», «E nisto», «E com estas palavras», etc. Veja-se o seguinte exemplo: «*Mas vendo-o ella assi, nam se pôde teer que lhe nam perguntasse...*» (p. 130; T.A., p. 189).

Para os exemplos acima aduzidos, cf., no texto anterior, e respectivamente: «cairan-lhe hūas raras lagrimas por os peitos» (p. 42; T.A., p. 99), «se lhe deixarem cair hūas raras lagrimas...» (p. 86; T.A., p. 142), «se punha a chorar com ella a voltas de palavras tristes...» (p. 89; T.A., p. 145), «a voltas de hūa tristeza chea de soidade» (p. 100; T.A., p. 157), «E porque a estas palavras lhe corriam jaa as lagrimas polas suas honrradas barbas...» (p. 98; T.A., p. 155); «que para me magoar busco ainda...» (p. 15; T.A., p. 69) ou «E pera o magoar ainda mais...» (p. 117; T.A., p. 175); «parece que assi o ordenou a ventura» (p. 59; T.A., p. 115) — cf. ainda, em Évora, p.ex.: «E quis assi, parece, a ventura» (p. 167; T.A., p. 225); «começou a hir carpindo crimemente os seus cabelos...» (p. 31; T.A., p. 87).

<sup>296</sup> «Cheos sam os livros de historias de donzellas que ficaram chorando por cavaleiros que se hiam e que se lembravam ainda de dar d'esperas a seus cavallos, porque nam eram tam desamorosos como elles. Neste conto nam entrarám soo os dous amigos (de que he a historia que vos eu dantes prometi)» (p. 20; T.A., p. 73).



o enredo de toda esta parte da obra: «Sam cruezas d'amor que, como estem em custume, nam sam muito d'estranyhar» (p. 141; T.A., p. 201). Muito de estranyhar são elas para o leitor das primeiras sequências, onde nunca estiveram «em custume»!

Por outro lado, a própria concepção de «mudança» e de «desaventura» se alterou radicalmente — já não é o acaso que funciona como mola da acção, antes tudo resulta de actos intencionais, ligados a um comportamento que é, no que de mínimo se pode dele dizer, no masculino, muito pouco cavaleiresco, e no feminino, estranhamente vingativo.

Já não há qualquer solidariedade feminina mas, pelo contrário, rivalidade. Os casos aqui relatados são de traição amorosa, à mistura com desejos de vingança, pormenores de grande frieza e até aviltamento sentimental. Releve-se o caso relatado a p. 137 (T.A., p. 195), em que a mulher a quem «[cruelmente] matarom por lha tomarem» o cavaleiro que a acompanhava, se compraz de tal modo na situação — humilhante para ela e para aquela cujo lugar passa a ocupar, rebaixada nos actos e nas palvrs <sup>297</sup> —, que «em galardam daquellas palavras lhe lançava ella os braços por o pesçoço e o beijava muitas vezes» <sup>298</sup>. De sorte que, embora concebida aqui como vítima de agravo masculino <sup>299</sup>, a mulher começa a aparecer sob uma perspectiva negativa, conforme à imagem que dela dará o texto de Évora <sup>300</sup>.

<sup>297</sup> Cf.: «Vos soo, senhora, [sois] a por quem aquillo deixo, e pude, e folgo de leixar».

<sup>298</sup> Donde o efeito desastroso da convivência de duas ordens de elementos: a zona *espiritual*, em que cabem — ou descabem — as observações face ao narrado, as máximas morais e expressões de reflexão amorosa ou filosófica (área do repetido); e a zona *material* da acção, a concepção das personagens e a trama narrativa (área das novidades).

<sup>299</sup> Ainda que siga incondicionalmente o homem que a leva, sendo contente de «tudo o que elle mostrou que lhe aprazia» (p. 132; T.A., p. 191 — texto comum; p. 156; T.A., p. 215 — Évora) e deixando-se por ele ter «a seu prazer» (p. 137—T.A., p. 195; p. 156—T.A., p. 215), vem a queixar-se da ventura quando é depois abandonada.

<sup>300</sup> Cf.: «Mas este desejo nam ouve effeito, que sabido por Avalor, detreminou logo buscar maneira por onde lhe pudesse desviar aquelle odio que tam certo he nas molheres, porque por mui pequenas offensas querem tomar grandes vinganças, e segundo sam amigas de novidades, assaz força se lhes faz, quando as mudais de suas vontades, porque nhũa outra sentem mais nem antr'elas se tem por maior» — pp. 147-148; T.A., p. 207 [note-se que isto é supostamente enunciado pela Donal]; «e mais nos casos das molheres, quando tem algum desejo, porque ellas, fracas de seu natural, nam tem mais defesa nas

Quem leu e assimilou Bernardim não pode ficar insensível ao artificialismo de que enfermam as situações criadas após o romance de Avalor, quer pela incompreensível sucessão de episódios de natureza reversível, quer pelo jogo de aparências e contradições bem patentes nas aventuras de Avalor e do seu pai, nomeadamente nas atitudes destes e dos cavaleiros com que terçam armas. E se é verdade que isto se torna evidente sobretudo na continuação de Évora<sup>301</sup>, já a parte final comum contém, em germe, os organismos da mudança.

É claro que a evolução dos acontecimentos tomará, em Évora, rumos inconcebíveis — do facto de Avalor se pôr ao serviço duma donzela, agravada por um cavaleiro que a abandonara, atada, num descampado, seguir-se-á: enfrentá-lo Avalor rudemente com as armas, sem detença, e só depois, quando o outro jaz por terra, com epítetos como «bom cavalleiro»; livrar a segunda donzela, Olania, do «furioso impeto» da primeira, Zicelia, que agora culpa «antre si... de muito cruel» mas que, pouco antes, restituíra à sua antiga condição, como

---

cousas que quanto lhe faltam o desejo dellas...» (p. 161; T.A., p. 219); «Alli lhe correo pela memoria como elle se mudara do amor de Cruelcia, sendo homem, que nam era muito mudar-se Aonia, sendo molher...» (p. 177; T.A., p. 235); «pello que dizem que lhe ella quis ate morte, qu'em poucas dura» (p. 181; T.A., p. 238); «que certo se vos olhardes quam mudaveis sam as molheres, tereis pouco de que vos agravar...» (p. 182; T.A., p. 240).

Esta visão misógina adulterará completamente a do texto anterior, fazendo-se eco de um partido do largo debate medieval sobre as mulheres. Na novela sentimental espanhola, a questão ainda aparecia formalmente tratada.

Ora tudo isto é de tal forma incongruente relativamente ao primeiro texto que passa sem mais comentários...

<sup>301</sup> Sintomático, por exemplo, é que o pai de Avalor pense que «quem fazia vileza a damas devia fazer todas as outras» (p. 139; T.A., p. 196) e depois se desdiga, perante o visado, em condescendências espantosas: começa por dirigir-se ao cavaleiro, insinuando o seu desrespeito pela ordem da cavalaria e acusando-o; mas logo o desculpa, numa espécie de cumplicidade, acabando por se lhe dirigir em termos de «bom cavalleiro».

Servindo-se, no seu discurso, de concepções quanto à origem e natureza do sentimento amoroso que têm ainda sabor bernardiniano («que mais cometestes essa ofensa por força d'amor, que por vontade que terieis de o fazer...» — p. 143; T.A., p. 203; cf. com p. 103 (T.A., p. 161): «sei que ha isso nelle como ha outras sem-razões infindas» — p. 143; T.A., p. 203; cf. com p. 62 (T.A., p. 118): «Ha isto nelle como ha outras sen-razois infindas...»), desculpabiliza-o, quase solidarizando-se com ele. Ora o que aqui estava em causa era, para além dos sentimentos, um comportamento indigno. Tudo passa, afinal, a «cortesia» (p. 144; T.A., p. 204). A falta duma lógica sequente e consequente, como a do texto primeiro, é chocante.

cumpria «a tam nobre e generosa senhora»; deter-se no castelo por alguns dias — já esquecida a pressa que trazia —, anuindo ao pedido da donzela desagradada e consolando o cavaleiro por ele ferido; e finalmente, indo seu caminho, encontrar a que tinha sido, graças a ele <sup>302</sup>, posta fora, oferecer-lhe os seus préstimos e ouvir a outra versão dos acontecimentos <sup>303</sup>.

Mas há que ver que esses prodígios de ampliação resultam de uma sentida necessidade de continuar e fechar a aventura e depois tomar de novo e fechar o texto primeiro. Se essa exigência, de ordem arquitectónica, se não compadece com os acrescentos introduzidos é porque uma condução desgovernada vai atropelando uma série de factores de unidade e coesão do texto base. O que quer dizer que quem continuou e rematou a obra descuidou a criteriosa selecção e função dos materiais e recursos, dispostos ao serviço de um intento criador.

As aventuras de Avalor, tornado cavaleiro ao serviço de damas ofendidas, mais não são, nesse contexto e em nosso entender, que uma transição, na tentativa de continuar o texto, entretendo-o e equilibrando-o antes de o conduzir ao previsto desenlace. Não nos podemos esquecer é de que é tal transição — com toda a carga de desvios que opera, divertindo a atenção do leitor — que autorizará a passagem para um outro nível, o da narrativa em série. Nesse sentido é que será de questionar a função das andanças aventureiras de Avalor, só sustentadas pela pesada coincidência de co-ocorrerem nas versões quinhentistas da obra.

A parte singular da edição de Évora merece, apesar de tudo, que nela nos detenhamos um pouco.

II.3. O texto com que se inicia a parte exclusiva de Évora, além de subverter abertamente a perspectiva de enunciação em que se inscrevia o texto original, como já vimos, e de não respeitar o facto

---

<sup>302</sup> E não se entenda a expressão só ironicamente, porque ela cobre os dois sentidos — por causa dele, fora ela despojada da sua situação, mas também só graças a ele é que a outra lhe concedera imediata liberdade.

<sup>303</sup> Agora relacionados com outras histórias e personagens do texto primeiro (ainda que sem perfeita concordância com ele), num cruzamento de pormenores excessivos — se não mais se falará de Olania, por exemplo, qual o interesse em dá-la aqui por irmã do marido de Aónia, tudo enredando e complicando, a não ser precisamente pela necessidade de atar alguns fios ao texto anterior?

de a narração da Dona ser sustentada por determinadas bases <sup>304</sup>, padece ainda de inúmeras falhas, tanto a nível do seu equilíbrio e consistência interna como em termos de relações mais ou menos disparatadas com enunciados anteriores.

Não deixando de integrar notas reminiscentes que vão funcionando como impressões de *déjà vu* <sup>305</sup>, de permeio com outras cuja inclusão é ilusória <sup>306</sup>, apresenta partes mal cosidas, sem qualquer sequência lógica, implicando elementos narrativos para os quais não há a menor indicação antes <sup>307</sup>, mas que, uma que outra vez, vem a ser dada muito depois <sup>308</sup>. Quanto à questão das contradições, elas são flagrantes, quer nas próprias sequências de Évora <sup>309</sup>, quer entre estas e as primeiras <sup>310</sup>.

A isto há que acrescentar ainda factores de perturbação como: o jeito desconcertante com que algumas sequências misturam comentários da voz que narra que são meras repetições do texto original <sup>311</sup>

<sup>304</sup> Selecção criteriosa, em termos de relevância, dos factos; ordem subordinante (veremos adiante as transgressões de Évora, a este nível); anúncios do desfecho; subjectividade omnipresente, relacionando e modalizando tudo o que é dito; progressão narrativa muito especial, quer pela dependência dessa instância subjectivante, quer ainda pelas escolhas lexicais, morfo-sintácticas e de articuladores do discurso... Enfim, tudo o que dele fazia um texto, com a coerência que o leitor percebe e os seus factores de coesão interna.

<sup>305</sup> Cf. p. 153 (T.A., p. 212): «Posto elle em seu caminho (...) veio acaso ter ja sobre tarde (quando as aves se começam a recolher vindo a seus costumados pousos) a hum valle de mui grandes e frescos arvoredos... parece que por fazer menos o trabalho ou mais verdadeiramente a dor, se assentou... por dessejar ouvir sossegadamente huns rousinoes...»; p. 187 (T.A., p. 244): «Estando assi Binmarder olhando, vio que de longe vieram dous rousinoes a se por naquella arvore: e tanto que se puseram começaram a fazer hũa melodia de canto mui suave...»; p. 174 (T.A., p. 232): «ou pella ventura os traziam ja seus fados, e por amor della quis guardar esta ponte...».

<sup>306</sup> Cf. p. 201 (T.A., p. 258): «e lavando o rosto e as mãos na agua (como dantes soia)...». Ora a única personagem que, na obra, assim age é Lamentor (e não Binmarder), precisamente na parte de Évora — cf. p. 170 (T.A., p. 228): «Lavou elle o rosto e as mãos...».

<sup>307</sup> Cf., p.ex., pp. 145, 158, 170-171, 177 e 217; T.A., pp. 204, 216, 228, 234 e 273.

<sup>308</sup> Cf. p. 158 e p. 208 (T.A., p. 216 e p. 265), a propósito de Jenao.

<sup>309</sup> Cf. p.ex.: p. 170 (T.A., p. 228); pp. 188-189 e p. 198 (T.A., pp. 245-246 e p. 255).

<sup>310</sup> Cf. p.ex., pp. 160, 172, 173-174, 193 e 210 (T.A., pp. 219, 230, 231, 250 e 267).

<sup>311</sup> Cf., p.ex., p. 173 (T.A., p. 231) — «nam cuidou ella que fosse pera tanto como lhe depois sahio» — com p. 82 (T.A., p. 138) — «Mas nam cuidaria

com outros que impressionam precisamente por motivos opostos<sup>312</sup>; a inclusão, vezes sem conta, de termos do primeiro texto<sup>313</sup>, de mistura com a introdução de pormenores os mais insólitos<sup>314</sup> e de referências sem sentido<sup>315</sup>; e o facto de as personagens perderem a fala «hũa ora»<sup>316</sup> ou falarem dramaticamente sós, jogando com as palavras<sup>317</sup>.

Finalmente, se a própria técnica da suspensão obedecia sempre a uma ordem — fosse ela a lógica temporal, questões de focalização ou a pertinência dos factos —, assim como a selecção destes se fazia, conforme já vimos, segundo critérios que eram explicitados, na parte de Évora, em contrapartida, descursa-se positivamente qualquer ordem, quer para a selecção dos factos, quer para o seu abandono. Assim, num amontoado de episódios mais ou menos desligados, continua-se a aventura de Avalor para depois voltar muito atrás, aos antecedentes da primeira sequência (Lamentor/Belisa), saltando-se depois para os antecedentes da segunda (Binmarder/Aónia), e depois ainda para a sua conclusão, com outros novos casos de permeio...

Só depois do capítulo XXV (novo começo do «conto» dos «dous amigos») interrompe-se a matéria narrativa uma dezena de

elle (...) que avia de seer para tanto como lhe saíó...»; ou ainda p. 149 (T.A., p. 208) — «Mas em nhũa deste mundo ha segurança...» — com p. 95 (T.A., p. 151) — «se em algũa cousa deste mundo ouvera segurança. Mas nam na ha...».

<sup>312</sup> Cf., p. ex., p. 175 (T.A., p. 233): «indo pera matar a hirmã com maior odio que [o] cavalleiro, como he natural da ira quando nace antre parentes sojiga mais a rezam que com os estranhos».

<sup>313</sup> Para além da insistência em termos como «ventura» ou «desventurado», cf., p.ex., p. 174 (T.A., p. 232): «ao longo desta ribeira... por ser como vedes este lugar tam saudoso»; pp. 153, 184 e 188 (T.A., pp. 212, 241 e 245): «(e) nam tardou muito que...»; p. 154 (T.A., p. 213): «Mal aja a desaventura»; p. 164 (T.A., p. 222): «antre amor e temor».

Funcionam aqui, perdidos os seus referentes, como signos ocios; o leitor lê-los-á sobretudo como tendentes a camuflar a heterogeneidade textual.

<sup>314</sup> Cf., p.ex., p. 196 (T.A., p. 253) — «E Cruelcia se meteo em hum moesteiro de monjas de santa Moneca» — ou p. 197 (T.A., p. 254): «sahio hum salvagem muito grande com hũa bisarma nas mãos tamanha como dez palmos, os tres de ferro e os sete de pao...».

<sup>315</sup> Cf., p. ex.: «E a este tempo morreo a criança salvajem» (p. 203; T.A., p. 260).

<sup>316</sup> Cf. p. 162 e p. 189 (T.A., p. 220 e p. 246).

<sup>317</sup> Cf. pp. 187, 188 ou 162 (T.A., pp. 244, 245 ou 221): «Que cuido? Em que gasto o tempo? Que conselho pode isto ter? Ou que vingança? Mais devo aa tormenta que vos aqui trouxe, que a vos que no encobris. E nam podia eu saber hũa tam maa nova, senam com grande tormenta, e bem me atormenta ella, pois nam tem vingança nem satisfaçam tamanha dor».

vezes, ora para a tratar por sequência alternadas, ora para a largar definitivamente: por vezes, sob pretexto de as personagens partirem, seguindo seu caminho; outras vezes, porque acaba um tempo narrativo, chegando-se a um momento já conhecido do leitor ou a uma estabilidade, ainda que transitória; e uma vez, como pretexto para um definitivo abandono <sup>318</sup>.

De resto, o assinalado desequilíbrio entre esta parte e as primeiras sequências radica no facto inexplicável de se passar de uma narrativa subordinada a um sucesso que é ponto de partida e projecto original da obra a uma outra, de aventuras em série. Disso se ressent, de forma mais óbvia, o ritmo narrativo: à serenidade do fluir das partes da narração sucederá uma dinâmica sentida como desarmonia, porque dela se ausenta qualquer espécie de concentração, mormente as «estações contemplativas» <sup>319</sup> que faziam o contraponto da evolução narrativa.

Assim se rompem factores de coesão do texto, desaparecendo sensivelmente práticas anteriores, como a de relacionar tudo o que é contado, andamento a que se poderia aplicar o que Lopéz Estrada refere, noutro contexto, de outra obra: «sucessivos parêntesis que se vão complementando com o que se diz noutras partes de forma harmoniosa através das incidências do argumento de fundo» <sup>320</sup>. O que se passa é que as formas de inserção dos discursos, nas primeiras sequências, tendem a fundi-los por meio de notas de continuidade que asseguram uma solidez estrutural a que a própria sobreposição de histórias dá amplo apoio. Neste sentido, o que já se disse da evolução narrativa, em termos de segurança estrutural, a que predis põe a etapa promovida por Juan de Flores em *Grisel y Mirabella* <sup>321</sup>, explicará, até certo ponto, a realização singular que é a M.M., no contexto da novela sentimental.

<sup>318</sup> Cf. p. 177 (T.A., p. 234): «Deixa-los-emos porem por agora ficar assi, e dir-vos-ei de Binnarder».

<sup>319</sup> A expressão é de Genette, a propósito de *A la recherche du temps perdu*.

<sup>320</sup> LÓPEZ ESTRADA, Francisco — Introdução a *Gaspar Gil Polo, Diana Enamorada*, Clásicos Castalia, 1987, p. 25.

<sup>321</sup> «Con *Grisel y Mirabella* la novela sentimental comienza a liberarse del peso del tratadismo, de los vicios rétoricos, del carácter ampuloso-discursivo. No se trata, por supuesto, de un corte brusco: la obra atestigua una tradición, pero propone otra...»; «la estructura novelística aparece liberada de varios sostenes negativos, los elementos de unidad se consolidan y los tonos tragicos — que necessariamente persisten, pues alimentan el género sentimental desde den-

## QUESTÕES ENUNCIATIVAS NA MENINA E MOÇA

A única conclusão plausível — face ao prolongamento de Évora, que cai numa vulgaridade romanesca até aí recusada — é que o(s) autor(es)<sup>322</sup> destas sequências se tenha(m) entregado à tarefa de, como leitor(es) do texto original, ir preenchendo e explicando o que lhe(s) foi parecendo lacuna, concluindo como lhe(s) foi possível, segundo o seu próprio universo referencial<sup>323</sup>.

III. Não valerá decerto a pena insistir no que se nos afigura óbvio — até ao romance de Avalor, e não obstante as desatenções e deslizos, já referidos, na última parte do texto, há factores de coesão e de coerência entre as partes da história e do discurso. Depois começa a ser pouco segura e dificilmente aceitável a integração dos factos narrados na estrutura e estilo próprio da obra.

É que, se até ali a narradora explicitava os seus critérios, resumindo factos menos pertinentes, acentuando momentos determinantes,

---

tro —, aparecen tamizados, calibrados y ordenados por una mentalidad narrativa... la novela de Flores augura realizaciones (...) más armónicas y serenas, estéticamente acabadas y en sí mismas completas...» — CVITANOVIC, Dinko — *La novela sentimental española*, Madrid, ed. Prensa Española, 1973, p. 206 e pp. 201-202.

<sup>322</sup> As quebras de projectos e de controlo, bem como marcas características de determinadas sequências — por exemplo a predilecção por «diz que» nos capítulos XXX e XXXI — sugerem mais tratar-se de várias produções autónomas.

<sup>323</sup> Só isso poderá explicar, por exemplo, a introdução de explicações que retiram toda a carga sugestiva da impossibilidade trágica de realização do amor que o primeiro texto continha — cf., p.ex., p. 145 (T.A., p. 205): «porque verdadeiramente se escreve delle que era de muito boa inclinação e virtude (...) e era elle tal que vulgarmente se afirmava que, se Lamentor fora sabedor ou sentira per via algũa que Avalor dessejava casar com Arima, que o fizera, tam afeiçoado era a suas cousas...»; p. 203 (T.A., p. 259): «dando culpa a Binnarder, porque lhe nam descobrira sua vontade (digo eu que lho nam disse, porque se nam avia d'escusar)»; e p. 210 (T.A., p. 267): «e nan ma quis pedir por molher (que lha nam negara)...».

Cf. ainda a prosaica explicação, na p. 172 (T.A., p. 230), sobre as relações Lamentor/Belisa.

De resto, conforme expõe Wardropper, o trágico conflito desta concepção de amor («severo código, lleno de paradojas» — cf. WARDROPPER, Bruce W. — *El mundo sentimental de la Carcel de amor*, «R.F.E.», XXXVII (1953), pp. 168-193; p. 183) decorre de um complexo de princípios que, ainda que se sobreponham, não coincidem no todo — não há, em absoluto, compatibilidade entre códigos de conduta diversos, como os a que o autor se refere: código do amor cortês, da cavalaria, da virtude e da honra.

Sobre a tensão poética do amor cortês, cf. ainda VARELA — *Revisión de la novela sentimental*, cit.

explicando as motivações das personagens e intervindo com breves comentários ou longos parêntesis, a partir daí a sua presença vai-se diluindo, não havendo lugar para a complexa análise a que nos vínhamos habituando. Paralelamente a isso, o crescimento da intriga e do discurso directo torna-se visível, apesar de o discurso se empenhar ainda em modos de dizer típicos da parte anterior, que não se compatibilizam já com expressões de um certo maneirismo e reminiscências até aí ausentes. E é precisamente a emergência do projecto signficante que é a obra, explicitada pela narradora na recusa de desvios e de detenção em episódios menos consentâneos com a sua natureza, que leva o leitor a uma perplexidade crescente, tanto maior quanto se vão apagando esses confessados propósitos e acumulando toda a sorte de desvios para aventuras de contornos estranhos, tendência que é nada mais do que a transfiguração completa do que a obra assumira ser.

Assim, e em última análise, não se concebe a inclusão de uma matriz de tradição cavaleiresca <sup>324</sup> numa obra que deliberara excluí-la na sua parte inicial, já por as lides de cavaleiros se não adequarem a uma voz feminina <sup>325</sup>, já sob o pretexto de os agravos, infidelidades e abandonos masculinos se terem banalizado <sup>326</sup>, e que propunha, em seu lugar, a exposição de casos exemplares, sob o ponto de vista sentimental <sup>327</sup>.

Ora o que acontece é que já no fim da parte comum — e depois acentuadamente na de Évora — se votam ao abandono esses propó-

---

<sup>324</sup> Quando as primeiras sequências se tinham dela alheado (mesmo na primeira a narradora passa-lhe ao lado, numa significativa paralipse), podendo a obra entender-se, na sua feição sentimental — no que comunga com outras do género — como uma renovação narrativa, no quadro da crítica quinhentista das narrativas fingidas.

<sup>325</sup> Cf. p. 26 (T.A., p. 82): «porque ainda que as mulheres folgem muito de ouvir cavalarias, nam lhes estaa bem contarem-nas, nem ellas parecem na sua boca como na dos homens que as fazem».

<sup>326</sup> Cf. p. 19 (T.A., p. 73): «Se os homens nunca acostumaram agravar as donzellas, muito fora de sentir... Quantas donzellas comeo jaa a terra com as soidades que lhe deixaram cavaleiros, que comeo outra terra com outras soidades? Cheos sam os livros de historias de donzellas que ficarom chorando por cavaleiros...».

<sup>327</sup> Cf. pp. 19-20 (T.A., p. 73): «Neste conto nam entrarám soo os dous amigos...».

Neste sentido, considerações de Wardropper relativamente à *Carcel* valem também para a M.M., manual de comportamento cortês, verdadeiro «breviario para amadores» (cf. WARDROPPER — *art. cit.*, p. 168).



sitos, defraudando expectativas inovadoras que o projecto inicial continha. Vejamos em que sentido. A história prometida é de fé, de uma excepcional conformidade aos valores da cavalaria, da excelência contraposta à vulgaridade <sup>328</sup>. Ainda que os seus pressupostos sejam, pois, de ordem cavaleiresca <sup>329</sup>, a opção narrativa é claramente sentimental: é da maneira modelar de amar, nas atitudes morais que condiciona — isto é, de uma cortesia de alma exemplar — que a obra, até certo ponto, trata. Depois, contudo, a regressão é de tal forma manifesta que o que aparecia como pressuposto ou mero enquadramento (o ideal cavaleiresco, enquanto valor nostálgico) acaba por ser retomado na sua forma mais superficialmente espectacular, em moldes que se alheiam dos objectivos primeiros, reenviando aos artificios de uma tradição narrativa com que o projecto inicial se não quisera ver envolvido <sup>330</sup>.

Por outro lado, o texto que se inicia após o romance de Avalor fica muito aquém da perspectiva, tão conseguida na parte inicial, de verosimilhança, reflectindo mais o quadro medieval das narrativas fingidas. Desde a trama narrativa à negligência de uma lógica temporal ou espacial, do amontoar de episódios à multiplicação confusa de personagens, praticamente tudo aquilo de que são feitas estas sequências entra em franca contradição com os factores de coesão do texto inicial <sup>331</sup>.

Se o percurso que se pode ler nas primeiras sequências — em que se passa de um episódio ao gosto cavaleiresco, e de permeio

---

<sup>328</sup> Cf. p. 20 (T.A., p. 73): «Nelles soo cuido que se encerrou a fee que em todolos outros se perdeo, e creo que por isso...».

<sup>329</sup> Cf. p. 20 (T.A., p. 74): «Os dous amigos no que fizeram compriram com ellas e comsigo mesmos (a que eram todos pella cavaleria que mantinham, obrigados)»; e p. 22 (T.A., p. 75): «Mal cuidariam os dous amigos, quando aceitaram a alta empresa de guardar as aventuras deste valle...».

<sup>330</sup> Sem embargo da assimilação que deles fizera, rejeitara as formas de identificação mais óbvias, num processo que se pode dizer de apreciável superação.

<sup>331</sup> Todos os que viemos apontando ao longo deste trabalho: a sintonia dos mundos representados, afectados por uma coincidência de valores, que a sobreposição de vozes autoriza, e que faz deles um universo de referências dotado de homogeneidade; a subordinação narrativa a um caso cuja função, natureza e desenlace são previamente explicitados; a orientação exigida por esses assinalados marcos, para que a narradora não cessa de chamar a atenção; a organização temporal e a concentração espacial; as marcas peculiares dum discurso que reenvia constantemente ao quadro de enunciação e à instância que o produz.

com notas de realismo do quotidiano ou fantástico, a um bucolismo contemplativo, e daí a um ambiente e estilo palaciano — parece alterar-se significativamente, e isto já na última parte do texto comum, tal facto é ainda acompanhado, a nível textual, de outros sinais.

Deste modo, e por exemplo, a inclusão do discurso das personagens sob forma directa, seja ou não em diálogo, a que é concedido um certo privilégio nos primeiros episódios <sup>332</sup>, vai sendo, nas histórias seguintes, quase insensivelmente substituída pelo discurso indirecto, transposto, a par de formas de discurso narrativizado, em simultâneo com um crescimento acentuado das intervenções da narradora, que ganham proporções características. Se relacionarmos o discurso directo com a extensão das sequências, verificamos que, enquanto a segunda (história de Binmarder/Aónia) ocupa praticamente o dobro do espaço da primeira, sendo a de Avalor/Arima mais extensa do que a primeira, mas muito mais curta do que a segunda, o número de falas em discurso directo <sup>333</sup> diminui em quase metade, da primeira para a segunda história, diminuindo ainda, de forma assinalável, desta para a terceira.

Descontadas algumas falas — significativamente as mais extensas — que têm uma função específica na obra <sup>334</sup>, é curioso verificar que os protagonistas dos casos amorosos não se perdem em longos discursos <sup>335</sup>: são seres discretos, por meio dos quais a narradora vai explicando como a emoção se não deixa caber nas palavras <sup>336</sup>. Binmarder dirige a Aónia apenas três curtas frases, e sempre em

---

<sup>332</sup> Que são, por isso mesmo, «cenas» que apresentam personagens e referências nucleares, das únicas em que o discurso narrativo valoriza o «showing». A primeira sequência (episódio do cavaleiro da ponte, morte de Belisa) é, de facto, muito mais «mostrada» do que as outras. Entremeadas de alguns diálogos e de uma série de falas isoladas das personagens, o discurso directo ocupa nela um espaço considerável.

<sup>333</sup> Algumas são uma ou duas palavras (cf., p.ex., p. 81; T.A., p. 138: «Estaa»); outras ocupam mais de uma página.

<sup>334</sup> Discurso do Maioral, da Ama, de Inês, de Lamentor a Arima, da amiga de Avalor... São, por regra, verdadeiras plataformas no desenrolar narrativo.

<sup>335</sup> O que é também um aspecto original da M.M., relativamente a outras novelas sentimentais em que os amantes longamente discorrem sobre os seus casos, ainda que seja por carta.

<sup>336</sup> É que o amor, que, na ausência do outro, é ter os «olhos cheos» (cf. p. 72; T.A., p. 128) e o pensamento «acupado» (p. 83; T.A., p. 140) dele, é, na sua presença, sentir «tremer a fala» (p. 83; T.A., p. 139) ou não poder falar (pp. 80, 87 e 108; T.A., pp. 137, 143 e 166), porque tudo então «falece» (p. 113; T.A., p. 171).

resposta a outras dela <sup>337</sup>. Quanto a Avalor, como se sabe, nunca consegue dizer a Arima, conforme os seus planos, o que o consome — das vezes em que trocam palavras, só lhe dirige duas falas, e também em resposta a outras dela <sup>338</sup>.

Nesta última sequência — em que, como referimos, parece que a reserva e as «sospeitas» da corte contaminam o próprio discurso, multiplicando-se as ambiguidades e os equívocos, numa linguagem vaga, de descompromisso — quase não há, a bem dizer, episódios, acção a registar. A abordagem do interior conquista plenos direitos, sempre conduzida pelo discurso, também ele reticente, da narradora.

Por tudo isto é que se não percebe o recuo nítido, relativamente a muito do que de inovador a obra continha, que realiza a parte final comum. Seja ou não de Bernardim, não nos restam dúvidas de que o texto é muito outro: perdem terreno os comentários da narradora e, num processo paralelo, os diálogos começam a monopolizar o discurso; introduz-se um fantástico de uma inverosimilhança confrangedora; alteram-se códigos ideológicos <sup>339</sup> e contradizem-se ou esmorecem dimensões de coesão por que o texto se pautara; e até a cadeia enunciativa se complica, perdendo-se um tanto a noção de que a narradora é a Dona <sup>340</sup>.

De forma resumida, podemos dizer que com as aventuras de Avalor transitamos gradativamente para uma orientação muito diversa da do texto primeiro. A parte excedente de Évora acabará por, uma vez subvertidos os propósitos e invertido o percurso, tudo revolver.

---

<sup>337</sup> Das três vezes em que se alam, e só nas duas primeiras (cf. p. 81—T.A., p. 138—«E essa fresta (...) nam estaa hi, senhora, de noite tambem?»; e p. 83—T.A., p. 139—«Nam foram nem serem»; «De vos (...) me nam posso eu hir assi...»), já que no encontro a sós em casa dele só Aónia fala, e também escassamente.

<sup>338</sup> Cf. pp. 108 e 109 (T.A., pp. 165 e 167).

<sup>339</sup> Ora se às convenções, como se sabe, correspondem motivações culturais, esta projecção de outras referências será, obviamente, o que menos se adequa ao equilíbrio que a obra conseguira, dentro da esfera da tradição em que se integra.

<sup>340</sup> Quando a donzela conta as suas desventuras ou Avalor evoca um feito de seu pai, como que se apaga a presença, até aí tão marcada, da Dona. «Meu pai» passa a designar o pai de Avalor e explicações como (que aquella estada assi em hermo o convidou logo sem tardança para aver piadade della» ou «que lhe pareciam ditas de bom coraçam» (p. 136; T.A., p. 194) são, no contexto, imputadas a Avalor.

## Conclusão

Neste nosso estudo, começámos por procurar dar conta do estado actual da crítica de texto relativamente à M.M.; acentuámos alguns problemas praticamente insolúveis, à luz dos dados até ora disponíveis; relevámos aspectos a ter em conta, fazendo uma releitura das atitudes que condicionaram a recepção da obra e a fidedignidade concedida a um texto de que talvez nunca conheçamos os contornos originais; formulámos a hipótese de que parte do texto comum às versões quinhentistas seria já «declaração», não obedecendo às mais elementares regras de relação e relevância que a construção de qualquer texto exige, sob pena de se perder a coerência que faz dele, para o leitor, um todo significante; colocámos também a questão da originalidade da novela, abordando a dificuldade da sua integração num género único, traduzida por uma oscilação nas designações e classificações que lhe têm sido atribuídas, e concluindo pelo seu carácter singular de novela sentimental.

O caminho que nos propusemos seguir — a consideração do original enquadramento enunciativo da M.M. e dos efeitos decorrentes das opções a ele ligadas — tinha, à partida, a vantagem de, sendo uma via globalizante, conter os próprios marcos do percurso, assinalados por forma a garantir uma necessária continuidade, evitando desvios que, num trabalho deste teor, seriam riscos naturais. Não será preciso dizer que, ainda assim, foi necessário privilegiar as linhas que intuímos como de maior alcance e significado, em detrimento de outras com menos peso e de feição menos estruturante.

Tomando como linha condutora o estudo do quadro enunciativo que sustenta a construção do texto da M.M., havia, antes de mais, que procurar responder a questões elementares: Porquê a opção por uma narrativa em primeira pessoa, e feminina? Porquê a transição para uma segunda instância narrativa, de perfil semelhante? A que atribuir a oscilação com que, no que concerne à origem declarada das histórias do segundo nível, se referem as fontes? Qual a tábua de valores enunciados com que é possível identificar as instâncias narrativas? Sob que séries de signos emergem, no texto, tais instâncias? Em que termos se projecta a subjectividade de quem no texto fala e que, através desse contributo, contando se conta?

## QUESTÕES ENUNCIATIVAS NA MENINA E MOÇA

Destas questões nos ocupámos logo de seguida. Ao longo do trabalho, procurámos sempre responder aos problemas que se nos foram levantando com a objectividade e o rigor possível, sabendo embora que algumas das nossas explicações não solucionam, em definitivo, tais questões, por se não tratar de demonstrações conclusivas que excluam quaisquer outras. Pela própria insegurança do terreno textual, não caberia aqui assumir uma leitura como capaz de esgotar outras hipóteses do que está por provar.

Creemos, porém, que o carácter provisório de algumas observações, bem como o teor conjectural de outras que fomos levada a fazer, não invalidará o essencial do que tentámos demonstrar, a saber:

I — que há, na novela, um forte pendor discursivo com que se constrói e reitera um mundo de referências que os planos narrativos vão ilustrando;

II — que o que no texto suporta a validade dos conhecimentos do mundo expressos é a atribuição sucessiva do discurso a vozes autorizadas, num assumido processo de transmissão do saber, de partilha das experiências;

III — que a criação literária das figuras da Menina e da Dona, em conformidade com esse interposto saber por que se mede a distância entre elas <sup>341</sup>, serve bem a forma depois adoptada para a narração, a de um sempre subentendido diálogo de ensinamento;

IV — que a concepção original do texto assentaria, globalmente, numa estratégia de «mise en abyme» e que a sua realização, de múltiplas entradas, correspondentes a outras tantas séries de ressonâncias, viria a suscitar formas de coesão de que é possível analisar os índices;

V — que, por isso mesmo, tudo é antecipadamente dito, fazendo-se a progressão, no texto, segundo dois rumos: o da repetição de esquemas e o da consumação do esperado;

VI — que, assim sendo, tudo o que não cabe na ordem deliberada do texto ou no horizonte de expectativas que nele se inscreve, contrariando a sua organização interna, inviabiliza uma interpretação coerente do mesmo como um todo; deste modo, os desvios e as incongruências detectadas configuram,

---

<sup>341</sup> E entre outras figuras, como a Ama e Aónia, o Maiorial e Binmarder, ou até a «senhora, grande sua amiga» de Avalor e o próprio Avalor.

de acordo com a nossa leitura, pelo menos três textos diferentes — confirmando a aberrante desconformidade da extensão de Évora e a comunidade do texto que, na mesma edição, compreende a primeira parte, tais desvios sugerem que a única explicação para o desvirtuamento que a última sequência do texto comum acusa é tratar-se já de um acrescento;

VII — que a alteração, por nós assinalada, do texto <sup>342</sup>, com incidências no seu grau de coerência interna, coerência já menos transparente na história de Avalor/Arima, se torna mais sensível a partir do romance de Avalor; mas, processando-se a coberto de uma ambiguidade comprometida com a parte anterior e integrando ainda o texto comum, o alcance dessa alteração não tem sido sequer medido;

VIII — que, abstraindo do estranho acaso de as versões hoje conhecidas se interromperem no mesmo ponto <sup>343</sup>, a forma como o fazem — e uma leitura atenta de toda esta sequência e do que, na edição de Évora, se segue — indica não só tratar-se de um texto diferente, mas também (o que nos importa mais relevar), no seu conjunto (do romance de Avalor até cap.º XXV de Évora), idêntico — quer pelos pressupostos em que se baseia, quer pelo universo de referências que o organiza, quer pelas suas formas de continuidade e progressão, que se diria circular, num como que arrastamento da figura de Avalor, aproveitada para andanças cavaleirescas;

IX — e, finalmente, como, das hipóteses aqui levantadas pelo estudo de uma questão aparentemente tão simples como a da projecção, no texto, do plano enunciativo, é possível concluir da originalidade da obra; e como a análise das marcas (explícitas e implícitas) da enunciação, no discurso narrativo da Dona, comprova o que dissemos: que o texto de Évora (para este efeito, a partir do cap.º XXV) se nega a si mesmo, destruindo qualquer pretensão a ser parte do original, a caber na

---

<sup>342</sup> Pelo deslocamento acentuado de pressupostos anteriores, por estranhas intrusões e por determinada espécie de incontinência verbal; no fundo, por uma global desconexão para que se não vislumbra qualquer sentido.

<sup>343</sup> Coincidência que tem servido para se tomar, como ponto assente, o anúncio do discurso de uma personagem como fim do texto autêntico. Ainda que significativa, será ela critério bastante para se não atender às dúvidas que a própria qualidade do texto autoriza, procedendo a uma análise rigorosa das marcas do mesmo?

## QUESTÕES ENUNCIATIVAS NA MENINA E MOÇA

obra tal como foi concebida; que a história de Avalor/Arima malbarata já esforços anteriores, descuidando aspectos essenciais da construção do texto, sendo o mundo de referências, a partir do romance de Avalor, muito outro; e que a história de Binmarder/Aónia denota uma coesão exemplar (em termos de ordenação narrativa, relação entre factos e pertinência destes, emergência do plano do discurso no mundo da história e características de linguagem e de estilo).

O rumo da nossa análise terá, assim, corroborado também um entendimento de que partíramos — que a M.M. seria uma obra de síntese exemplar, notável reescrita em que se cruzam aspectos da percepção de toda a tradição narrativa de que disporia o intérprete-criador que nela consumou, por isso mesmo, uma plurivocidade que, sendo inerente às grandes obras, é normalmente factor de fascínio a que se devem, não raro, os mais diversos exercícios de leitura.\*

Janeiro de 1990

*Aida Santos*

---

\* Este trabalho é uma síntese da dissertação de Mestrado em Ensino da Língua Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em Janeiro de 1990.