

# humanitas

Vol. XLVI

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



# HUMANITAS

Vol. XLVI • MCMXCIV

2.ª PARTE DA MISCELÂNEA EM HONRA

DOS DOUTORES WALTER DE MEDEIROS E MANUEL PULQUÉRIO



JORGE A. OSÓRIO  
*Universidade do Porto*

DE HOMERO AO SÉC. XVI.  
ALGUMAS NOTAS SOBRE O RISO  
E O DISCURSO DIRECTO NA TRADIÇÃO  
NARRATIVA

As marcas da cultura clássica e das formas e modalidades literárias de que se revestiu e que dela foram, ao mesmo tempo, veículo são imensas ao longo dos séculos. Dificilmente se encontrará, na história da cultura europeia, um vector tão antigo, duradouro e actuante como este. Mas tal não sucedeu só no terreno das grandes manifestações mais salientadas pela fama das realizações posteriores; também no plano de aspectos secundários — ou como tal vistos aos nossos olhos, por vezes — essa influência deixou marcas difíceis de apagar.

Vamos ensaiar pôr em relevo alguns aspectos ligados à narrativa de acontecimentos passados, em que se inscrevem as acções e perfis de comportamento de heróis, entendidos pelos narradores mais sob a forma pseudo-histórica do que propriamente fictícia. Um é de natureza romanesca, o outro diz respeito a uma técnica da organização do discurso narrativo.

A épica homérica não influenciou unicamente a epopeia romana ou os poemas narrativos épicos do Renascimento, mas também se fez sentir numa área muito importante da narrativa medieval, através das refundições vulgarizadoras de temas épicos que faziam parte de uma enciclopédia de saberes pseudo-históricos há vários séculos consolidada, alguns dos quais transformados em lugares comuns. Sucedia assim com a guerra de Tróia ou com as viagens e conquistas de Alexandre, assuntos transmitidos por obras como a *Iliada romana* ou por escritos como os atribuídos a Dictes e Dares, que alguns consideravam anteriores ao próprio Homero. O romance cortês em língua

vulgar, que as cortes francesas apreciam já na primeira metade do séc. XII, contrapõe aos relatos épicos jogralescos outros poemas, também narrativos, que traziam para a actualidade alguns desses temas antigos, interpretados naturalmente em função de perspectivas ideológicas medievais, onde o sentimento amoroso tinha um papel determinante na noção de virtude e no exercício guerreiro das armas. O êxito da história do enamoramento entre o guerreiro Eneias e a rainha Dido é um bom exemplo<sup>1</sup>. Assim é que, quando Geoffrey of Monmouth se propõe, na pseudo-histórica *Historia Regum Britanniae*, de cerca de 1136, enaltecer as origens gloriosas dos Bretões, é à guerra de Tróia que recorre, para as colocar no mesmo plano de prestígio que as origens de Roma. E a influência desta obra no chamado romance arturiano do séc. XII em diante foi enorme. Mas é de forma particular nestes romances cortesês da *matéria antiga*, e com certeza em virtude de uma difusão de Ovídio nos meios cultos de corte desde meados do séc. XI, que podemos encontrar a retoma de temas que assinalam uma tradição muito antiga.

É sabido que, no Canto VIII da *Odisseia*, Hefestos descobre uma cena de infidelidade conjugal, que o aedo Demódoco canta perante Ulisses, quando pôde patentear aos deuses sua esposa Afrodite deitada com o belo Ares, ambos apanhados na armadilha que lhes preparara. A cena, com um comentário jocoso de Apolo, provocou uma enorme gargalhada entre os deuses.

O tema jocoso da união dos amantes no leito conhecerá um favor muito largo na tradição romanesca posterior, incluindo a medieval, sobretudo a partir da I metade do séc. XIII<sup>2</sup>. O primeiro «romance cortês» a fazê-lo foi o *Roman de Troie*; mas o grande criador do romance europeu, Chrétien de Troyes, pegará no tema no *Erec et Enide* e no seu *Chevalier de la charrette*, com os amores de Lancelote e de Geneba. O tema prestava-se (como a cena homérica já o testemunhava) a um tratamento irónico ou até mesmo jocoso, se relacionado com a observação do erótico e este com a do nu, que o *Roman de Thèbes* fará aparecer, na literatura cortês medieval, pela primeira vez<sup>3</sup>.

As narrativas cavaleiresco-sentimentais posteriores, sobretudo os grandes romances em prosa que se escrevem a partir da primeira

<sup>1</sup> Cfr. Edmond Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Age*, Paris, 1967, p. 63s.

<sup>2</sup> Philippe Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Age (1150-1250)*, Genebra, 1969, p. 267.

<sup>3</sup> Ph. Ménard, *ob. cit.*, p. 261.

vintena de anos do séc. XIII, e que celebrarão amores de Lancelote, de Tristão ou de Amadis, aproveitarão algumas destas lições, que forneciam dados importantes para a sugestão erótica, que tanto interessava aos meios de corte, como a poesia satírica bem documenta. Vale a pena evocar uma cena de erotismo estimulador do riso, que ocorre logo no primeiro capítulo do *Amadis de Gaula*, na versão de Garci Rodríguez de Montalvo, impressa pela primeira vez em Saragoça, no ano de 1508. Trata-se da cena em que a infanta Helisena se prepara para ir ao encontro de Perión, no quarto deste. É um episódio vulgar na literatura cortês, em verso ou em prosa, designado normalmente por «femme déshabillée», a que nenhum grande cavaleiro escapou<sup>4</sup>. Essa cena dá origem a uma reacção de riso por parte da organizadora do encontro, a donzela Darioleta, ao observar o corpo da Princesa, que o narrador procura valorizar com uma nota de tom malicioso: «La donzella miró a su señora [desnuda], y abriéndole el manto, católe el cuerpo y dixo riendo»<sup>5</sup>.

Cenas como estas que, a par das respeitantes aos duelos cavaleirescos, deviam constituir as partes de mais eficaz capacidade suggestionadora destas narrativas, inscreviam-se numa velha tradição de ironia e expressão do riso, que o episódio de Ares e Afrodite já testemunhava há muitos séculos. Bastaria evocar também o episódio do *Satyricon* de Petrónio, quando, no cap. 11, Encólpio é apanhado em flagrante com o jovem Gitão, numa cena que desencadeia risos sonoros dos assistentes<sup>6</sup>. A atracção por episódios deste género foi tal (e é ainda, como o cinema não se cansa de utilizar), que numa outra célebre e importante narrativa de tipo cavaleiresco, o *Tirant lo Blanch* do catalão Joanot Martorell, relacionada com os meios aristocráticos portugueses pela dedicatória a D. Fernando, filho de D. Duarte (e primo do célebre

---

<sup>4</sup> Nem o castíssimo Galaaz, no episódio no castelo do rei Bruto, segundo tanto a versão portuguesa de *A Demanda do Santo Graal*, Ed. de Joseph-Maria Piel e Irene Freire Nunes, Lisboa, 1988, p. 69s, como a castelhana editada em 1535 (ed. de Bonilla y San Martín, Madrid, 1907, p. 195s); já a redacção dita da Vulgata, a *Queste del Saint Graal*, se abstém de mostrar o cavaleiro predestinado em situações deste género.

<sup>5</sup> Ed. de Juan Manuel Cacho Bleca, Madrid, 1987, vol. I, p. 237. De uma sugestão erótica fortemente atrevida é o episódio da lenda de Tristão, conhecido como «da água atrevida», onde o diálogo em discurso directo e o riso são ingredientes realçadores de uma cena maliciosa.

<sup>6</sup> Sobre o riso no *Satyricon*, cfr. Louis Callebat, «Structures narratives et modes de représentation dans le *Satyricon* de Pétrone», *Revue des Études Latines*, LII, 1974, p. 281s.

D. Condestável D. Pedro), vamos encontrar uma outra cena de elevada sugestão erótica, também no quadro da preparação de um encontro nocturno entre a Princesa e o cavaleiro-herói Tirante <sup>7</sup>. Aqui o narrador não recorre à sugestão da ironia, nem anota o riso de alguma personagem interveniente, como sucedia no *Amadís*, mas talvez por dois motivos: por um lado, porque o episódio envolve uma cena de ciúme e de rivalidade feminina; por outro lado, porque o facto de se tratar precisamente de mulheres implicava já essa mesma sugestão irónica e maliciosa <sup>8</sup>. Mas a ligação subterrânea à tradição clássica estava aí também presente, através da utilização do termo «batallas» aplicado ao combate erótico entre os dois enamorados, que Ovídio ensinara a tratar em termos literários <sup>9</sup>.

Cenas sugestionadoras do riso, mais ou menos irónico ou mais ou menos jocoso ou burlesco, são frequentes no discurso narrativo, desde os textos homéricos. É conhecido o episódio do canto I da *Iliada* onde o mesmo Hefestos, motivo de risota por parte das outras divindades por ser coxo, se afadiga «pelo palácio fora / durante todo o dia, até ao pôr do sol» a distribuir vinho pelos restantes deuses, depois da discussão entre Zeus e Hera, por causa do pedido de Tétis <sup>10</sup>. Mas é também sabida a condenação severa que Sócrates, no Livro III da *República* platónica, lançou contra este e outros passos homéricos <sup>11</sup>, onde os deuses apareciam aos olhos dos mortais em atitudes menos adequadas ao rigorismo que ele gostaria de ver assumido na educação dos jovens, a ponto de argumentar, frente a Adimanto, que na cidade perfeita os jovens «não devem ser amigos de rir», isto porque o «riso violento» pode provocar em qualquer pessoa «uma mudança também

<sup>7</sup> Cfr. *Tirante el Blanco. Traducción castellana del siglo XVI*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, 1990, p. 622s.

<sup>8</sup> O tema era comum à Antiguidade clássica; cfr. Francisco de Oliveira e Maria de Fátima Silva, *O Teatro de Aristófanes*, Coimbra, 1991, p. 207s.

<sup>9</sup> Cfr. Leslie Cahoon, «The Bed as Battlefield: Erotic Conquest and Military Metaphor in Ovid's *Amores*», *American Philological Association*, vol. 118, Atlanta, 1988, p. 293s.

<sup>10</sup> Maria Helena da Rocha Pereira, *Hélade. Antologia da Cultura Grega*, 5.<sup>a</sup> ed., Coimbra, 1990, p. 19.

<sup>11</sup> É conhecido que nos velhos Poemas Homéricos se encontram situações que a voz do aedo oferecia à imaginação do auditório como cenas em que o riso era anotado como traço caracterizador de atitudes sentimentais ou psicológicas, centradas nos deuses ou nos homens. E se algumas, como a célebre despedida de Heitor e Andrómaca, no Canto VI da *Iliada*, estimulam o ouvinte, ou o leitor, à representação mental de uma cena de delicadeza paternal (v. 470), outras revelavam os deuses em posturas aparentemente menos adequadas à visão austera da divindade.

violenta» de comportamentos, afectando, por consequência, a pólis<sup>12</sup>. Ora, se levada à prática a ideia, poder-se-ia comentar que «a República sonhada por Platão era um estado sem lágrimas nem riso»<sup>16</sup>.

Os exemplos apontados colocam-nos diante de contextos frásicos directamente marcados pela presença de enunciados que se identificam como citações de vozes atribuídas a personagens que não são, por sua vez, o narrador. Por outras palavras, as referências explícitas ao riso ou ao sorriso são introduzidas na zona do texto marcado pela presença de *verba dicendi*, contribuindo, desse modo, para um fortalecimento complementar da percepção que o auditor presencial ou o leitor devem ter das intervenções em discurso directo. Sem pretender valorizar estes aspectos menos evidentes de uma tradição narrativa, tentaremos observar alguns comportamentos temporalmente localizados até aos últimos momentos da época tardo-medieval.

Como se sabe e ficou dito, a narrativa épica homérica fixou certo número de factores constitutivos da epopeia que se impuseram pelos tempos fora e cuja incidência não se limitou só aos domínios épicos romano ou renascentista, mas também, por vias menos directas, se faz sentir no período medieval. Um desses factores consiste na capacidade de, na sequência de enunciados que constroem o discurso do narrador, este poder introduzir outros enunciados que apresenta ao ouvinte / leitor como dependentes de uma voz que não a sua. Na *Iliada* cerca de metade do texto está ocupada por esta modalidade citativa, através da qual o narrador podia sugerir aspectos da personalidade dos heróis ou outras figuras, a quem atribuía as falas, nomeadamente no desenvolvimento argumentativo que antecedia as grandes deliberações que condicionavam o prosseguimento da acção; no caso de uma canção de gesta medieval como a *Chanson de Roland*, 42% do texto encontram-se também em discurso atribuído a vozes que não são a do narrador<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Platão, *A República*, ed. de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, 1972, p. 107. Na verdade, que benefícios se retirariam de levar aos jovens, tão fáceis de captar para cenas de à-vontade de posturas e de costumes, ainda por cima valorizadas pela capacidade sugestiva dos versos dos poetas, essas visões «de mesas repletas / de pão e carnes, e o escansão haurir o vinho / dos crateres, para o vir deitar nas taças» (*República*, p. 110; citação de *Odisseia*, IX, 8-10), se tudo isso representava um perigo evidente para o jovem que tem de se inclinar «ao domínio de si mesmo»? (*Ibidem*).

<sup>13</sup> Manuel de Oliveira Pulquério, «O significado do riso nos Poemas Homéricos», *Humanitas*, VIII-IX, Coimbra, 1959-1960, p. 65.

<sup>14</sup> Cfr. Jean Rychner, *La narration des sentiments, des pensées et des discours dans quelques oeuvres des XIIe et XIIIe siècles*, Genebra, 1990, p. 426.

Ora um dos efeitos resultantes de uma tal prática residia na capacidade de acentuar um «presencialismo»<sup>15</sup>, que aproximava fatalmente a voz citada da atenção do receptor. Não causará, por conseguinte, estranheza que a narração de acções humanas, apresentadas de forma mais ou menos próxima do verosímil, haja recorrido largamente ao discurso directo, com as consequentes implicações no plano da organização da frase que o envolve no texto<sup>16</sup>.

Por seu turno, o riso / sorriso surgia como um sinal de natureza fisiológica localizado na zona do corpo (objecto observado) sobre que se concentrava mais facilmente a atenção do observador (que era, também o ouvinte / leitor = alocutário). E essa zona é o rosto, onde, para além dos olhos, detentores de um potencial enorme de referências psicológicas, se encontra a boca, de onde manam as palavras harmoniosas de Nestor...<sup>17</sup>. Era natural que as narrativas épicas, elaboradas para serem apresentadas a uma audiência com a qual é forçoso identificar as entidades de destinatário e de alocutário de um discurso em que intervinham especialistas do canto (e da refundição / adaptação às circunstâncias do momento e do auditório), como eram aedos e jograis, que recorriam necessariamente a uma teatralização de gestos e vozes com o intuito de sustentarem enfaticamente momentos ou aspectos da própria narrativa, era natural, dizíamos, que tais narrativas deitassem mão de alguns procedimentos mais facilmente reduzíveis a uma aplicação técnica, mas nem por isso menos capazes de fortalecerem determinados pontos da acção narrada. Um desses procedimentos residia, por conseguinte, no discurso directo, que a tendência da épica para se apoiar no emprego de fórmulas frásicas, como já em 1928 defendia Milmann Parry para os Poemas Homéricos, facilitava, mediante a aplicação de *verba dicendi* utilizados, na grande maioria das vezes, como autênticos indicadores verbais de mudança da voz

---

<sup>15</sup> Cfr. Mário Martins, «Frasas de orientação nos romances arturianos e em Fernão Lopes», *Itinerarium*, XXIII, n.º 95, Porto, 1977, p. 17.

<sup>16</sup> Cfr. este passo do «Prólogo» da versão portuguesa do *De Vita Christi*: «põe ante teus olhos as stórias passadas, como se fôssem presentes, e assi acharás tôdas saborosas e alegres» (*O Livro de Vita Christi*, ed. de Augusto Magne, vol. I, Rio de Janeiro, 1957, p. 19-20).

<sup>17</sup> E não será necessário evocar quanto o olhar medieval atentou na boca como fonte da palavra; refiram-se fórmulas introdutórias de discurso directo do tipo: «Dixo mio Çid de la sua boca atanto» (*Poema de mio Cid*, v. 1239); «Sonrisos de la boca» (v. 1527).

responsável pelo enunciado<sup>18</sup>. Assim se instituiu um formulário frásico, repetitivamente aplicado, que só em raras ocasiões acolhia a introdução de informações sobre o estado de espírito da personagem no momento em que entrava em cena.

Desta maneira, o discurso directo, como bem notou um grande conhecedor da literatura medieval, permitia «presencializar» as personagens junto da atenção do ouvinte, reforçando uma verosimilhança e até um verismo, a que toda a tradição narrativa posterior em língua vulgar não foi insensível<sup>19</sup>. No âmbito da prosa medieval portuguesa bastaria lembrar a capacidade persuasiva que algumas páginas de Fernão Lopes adquirem na *Crónica de D. João I*, precisamente pelo recurso aí feito a situações interlocutórias em discurso directo.

Face ao que fica dito, poderemos interrogar-nos sobre as razões que teriam impedido que os autores de textos narrativos, concebidos no quadro do que tanto Platão como Aristóteles definiam como o tipo misto do discurso, não tivessem aprofundado de forma mais decidida as zonas da frase ocupadas pelos *verba dicendi* para, no limiar da transcrição da voz na primeira pessoa, valorizarem a imagem psicológica, sentimental, emocional da personagem. A explicação residirá, quem sabe, no peso da própria natureza formulária desses momentos do discurso. No caso de textos destinados a uma apresentação oral, como eram os da épica medieval, será de supor que o jogral, como intérprete competente da obra, compensasse, na execução, aquilo que o texto não incluía<sup>20</sup>. É possível que os hábitos se tenham transmitidos assim à narrativa em prosa, também destinada, durante muito tempo, à leitura em voz alta, deixando à imaginação de quem lia ou ouvia ler a tarefa de recriar e complementar as cenas de intervenção directa das figuras na narrativa.

Deste modo, uma posição frásica que, à primeira vista, poderia dever merecer a atenção dos autores, permaneceu durante muito tempo sem uma valorização digna de registo. Bastará atentar em sequências

---

<sup>18</sup> Cfr. J. Andrieu, *Le dialogue antique. Structure et présentation*, Paris, 1954, em especial p. 283s.

<sup>19</sup> Talvez algumas manifestações de apreço de Juan de Valdés para com o *Amadis* assentassem na capacidade de sugerir uma coloquialidade interlocutória (cfr. *Diálogo de la lengua*, ed. Juan Lope Blanch, Madrid, 1969, p. 173).

<sup>20</sup> Cfr. Jean Rychner, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genebra-Lille, 1955; mas também as observações de Hans Robert Jauss, *Alterità e modernità della Letteratura Medievale*, trad. italiana, Turim, 1989, «Mutamento dei paradigmi nella ricezione dell'epica medievale», p. 257s.

frásicas do tipo «et impatiens indignationis capite quassanti fremens altius sic secum disserit [Venus]»<sup>21</sup>, que inclui informação bastante sobre os sinais exteriores da fúria da deusa, mas onde o «sic» aparece como indicação quase neutra. Ele corresponde ao que, na prosa medieval de alguns séculos depois, virão a ser expressões do tipo das fórmulas como «en tal guisa», «assi», «en tal maneyra», etc., que se repetem monotonamente em textos como a *Crónica Troiana*, na versão em prosa galego-portuguesa, ou nessa outra narrativa mais recente, o *Tirant lo Blanch*. E se observarmos a prática das canções de gesta, o espectáculo é idêntico; ao longo do *Roland* ou do *Aliscans*, as formas «dist», «escrie» ou «respunt» são constantes, sem caracterização expressiva, a não ser por vezes no domínio da conotação da violência de sentimentos, que toda a linguagem feudalizante comportava. Pertencem a esta área significativa fórmulas como «cõ grã sanña» ou «moy sañudament» usadas na *Crónica Troiana*, mas encontráveis de forma similar noutros textos medievais.

Por isso se reveste de algum interesse olharmos para a inscrição, nesses momentos do texto, de vocabulário referido ao riso ou ao sorriso. Do ponto de vista estratégico, parece evidente que a escolha dos segmentos frásicos imediatamente precedentes da introdução das falas citadas em discurso directo se justificava pela natureza das indicações que a denotação do acto de rir ou de sorrir podia fornecer ao ouvinte ou ao leitor. No entanto, não obstante a quantidade elevada de situações relacionadas com o riso e o sorriso na literatura medieval, com notações que vão do registo do ridículo mais violento até à observação de matizes mais afectivos, a ocorrência dos lexemas *rir/riso* e *sorrir/sorrisono* não é muito elevada. Só que, quando surgem utilizados, aparecem essencialmente nos momentos de anúncio de falas em discurso directo<sup>22</sup>.

Conforme já notou Philippe Ménard, num extenso e exaustivo estudo sobre o riso e o sorriso nos romances cortesões dos séculos XII e XIII franceses, numa canção de gesta como o *Aliscans*, apesar da

<sup>21</sup> Apuleio, *Metamorphoseis*, IV, 29, 5.

<sup>22</sup> Cfr. Ph. Ménard, *ob. cit.* Veja-se também Mário Martins, *O riso e a paródia na literatura portuguesa de Quatrocentos*, Lisboa, 1978, trabalho muito sugestivo, mas centrado em objectivo algo diferente do que o que interessa aqui. A insinuação de um comentário através do riso podia ser também aproveitada, como no passo do poema de Robert de Boron, *Le Roman de l'Estoire dou Graal*, ed. W. Nitzze, Paris, 1927, v. 2973-5, onde o 12.º filho de Bron se ri da proposta de casamento que seu tio Joseph lhe apresentava, o que, na enciclopédia de saberes sobre o Graal, anunciava a sequência da história.

enorme percentagem de situações em discurso directo, só encontramos oito ocorrências de *rire* e uma de *sourire*<sup>23</sup>. Para além da desproporção entre os dois termos e o que eles significam, é a raridade do seu emprego que nos deve prender aqui a atenção, face à imensa frequência de *dist* e *respunt* ao longo desse poema<sup>24</sup>. Mas já no *Poema de mio Cid* é possível encontrar, no meio de inúmeros *dixo*, pelo menos quatro empregos de *sonrrisos*, um deles muito expressivo para o que atrás se deixou dito: «Sonrrisos de la boca...»<sup>25</sup>.

Demos realce, nas linhas precedentes, à zona da frase que, na narrativa em verso ou em prosa, antecede a entrada em cena de enunhos que, convencionalmente, o narrador apresenta como da responsabilidade de uma voz diferente da sua. E admitimos que, de certo ponto de vista, seria esperável que, dadas as circunstâncias mais presenciais de tais momentos do texto, as introduções dos discursos directos acolhessem informes sobre as atitudes físicas ou psíquicas das personagens no momento de fala directa. Todavia, o peso de uma tradição de execução oral do texto épico impôs-se de tal maneira que predominam claramente as situações sem qualquer caracterização ou então só assinaladas com fórmulas estereotipadas, de pouco realce semântico<sup>26</sup>.

No campo da literatura portuguesa, cremos que é preciso aguardar o aparecimento da *Menina e moça* para podermos dizer que um autor explorou as potencialidades de persuasão ou de sedução do leitor oferecidas pelas sequências frásicas introdutórias das falas. É esse, aliás, ao que nos parece, um dos factores que permite criar no leitor actual da *Menina e moça* a sensação de contactar com uma história muito próxima de si, no plano sentimental e emocional. Convém, no entanto, esclarecer o assunto.

O leitor da narrativa de Bernardim Ribeiro, escrita com certeza antes de 1543, como o manuscrito da Biblioteca Nacional (Ms. Nuevo ou Asensio) parece evidenciar, dá-se facilmente conta do envolvimento que o atrai para uma convivência psicológica quase íntima com as

---

<sup>23</sup> Ph. Ménard, *ob. cit.*, p. 29.

<sup>24</sup> Aliás, muitas vezes o riso, graças à sua natureza exterior, funciona como indício de um comentário implicado nas palavras ditas pelas figuras; é o caso da gentil donzela que, não rindo há seis anos, provoca sarcasticamente o senescal Keu, na corte de Artur (*Le roman de Perceval ou le Conte du Graal*, ed. W. Roach, Geneva, 1959, v. 1033-59).

<sup>25</sup> *Ed. cit.*, v. 1527.

<sup>26</sup> É o caso de notações relativas a gestos pertencentes a linguagens do domínio das relações sociais, como ajoelhar-se, abraçar outro ou beijar as mãos.

figuras postas em cena na narrativa gerida pela voz da Dona do Tempo Antigo<sup>27</sup>, e de forma particular no caso da história sentimental de Binmarder e Aónia. Para além de outros factores, uma manifesta «afición al tono y materia dolorosa, transformada a veces en voluptuosidad del dolor o *voluptas dolendi*»<sup>28</sup>, bem como a maneira como é gerido o discurso directo e as situações interlocutórias são determinantes para tal efeito, a que de certeza os contemporâneos não foram insensíveis.

De uma forma geral, o aproveitamento dos momentos do texto que precedem os discursos directos na *Menina e moça* revela-se de natureza já bem diferente da que oferecia a narrativa de teor cavaleiresco, sem dúvida o género de narrativa em prosa mais cultivado nos tempos medievais precedentes. É certo que não se pode ignorar que o romance de Bernardim Ribeiro assenta ainda em concepções da construção de uma narrativa longa em prosa marcada pela tradição cavaleiresca; o recurso a algumas fórmulas frásicas de suspensão narrativa, que permitem, na tradição cavaleiresca arturiana, articular mais do que uma história, é um sinal disso. Por outro lado, a lição essencial da obra afigura-se ter mais a ver com a figura do «cavaleiro» e o modelo do seu comportamento nesse domínio tão essencial à vida de corte como eram as atitudes de enamoramento, do que com uma suposta questão feminina.

No entanto, e talvez por isso mesmo, *Menina e moça* coloca-nos diante de soluções do discurso em prosa que constituem, de facto, uma inovação no início do séc. XVI entre nós<sup>29</sup>. Por exemplo, cresce no seu texto<sup>30</sup> a preocupação pela caracterização sentimental das

<sup>27</sup> Sobre a questão das vozes, cfr. Aida Santos, «Das questões enunciativas aos mundos representados na *Menina e moça*», *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, VII, Porto, 1990, p. 7s.

<sup>28</sup> Eugenio Asensio, «Bernardim Ribeiro y los problemas de *Menina e moça*», *Archivos do Centro Cultural Português*, XIII, Paris, 1978, p. 55.

<sup>29</sup> Independentemente do clima criado pela influência de obras da tradição novelesca sentimental castelhana, como a *Cuestión de amor* (cfr. E. Asensio, *Estudios portugueses*, Paris, 1974, «Bernardim Ribeiro a la luz de un nuevo manuscrito. Cultura literaria y problemas textuales», p. 217); é que a estrutura da *Cuestión de amor*, nomeadamente o largo recurso à carta como suporte do seu dialogismo, não se pode aproximar da de *Menina e Moça*.

<sup>30</sup> Se fixarmos a atenção essencialmente na parte do texto que corresponde à extensão da versão copiada no ms. Asensio e na edição de Ferrara, podemos argumentar com fundamento numa larga coincidência dos testemunhos, para o efeito que aqui nos prende.

figuras nos momentos de fala, o que significa um afastamento em relação ao modelo épico do tipo jogralesco, orientado para a apresentação oral do texto <sup>31</sup>.

Assim, para além do uso de forma dos declarativos *dizer e responder*, praticamente *verba dicendi* por natureza nas narrativas anteriores, o leitor encontra sequências frásicas que fornecem uma mais extensa informação sobre as condições interiores das vozes que lhe são anunciadas; como nos casos seguintes:

«lançando-lhe amorosamente os braços pelo pescoço» (p. 89) <sup>32</sup>;  
 «Contudo leixou-se assi estar um pouco, e não sentindo nada, dovidou de todo, e indo pera se decer, disse» (p. 139);  
 «E depois d'estar assi acerca dele, lhe esteve a mea vista perguntando manso» (p. 167).

Mais exemplificação seria de fácil recolha, de igual modo caracterizada pelas construções perifrásticas e pelo recurso a um léxico conotador dos sentimentos dolorosos e sofredores que, no fundo, pertencia à linguagem da poesia cancioneril de corte <sup>33</sup>. Mas o passo mais notável, no quadro do que procurámos realçar nas linhas precedentes, é aquele em que Belisa, acordada do sonho anunciador da infelicidade que a morte trará logo a seguir, se dirige a Lamentor nos termos seguintes:

«E ela, com a boca chea de riso, que abastava para o desgastar se ele aquilo cuidara, se chegou pera ele dizendo-lhe» (p. 91).

Onde encontrar na prosa narrativa precedente uma frase tão envolventemente sugestiva como esta?

É certo que o romance cavaleiresco anterior, por força das análises a que as histórias de amor de Lançalote e Tristão, pelo menos, obrigavam, incluía tentativas de um aprofundamento da técnica literária de visualizar com mais nitidez as dimensões do mundo interior das personagens, sobretudo quando sujeitas a condições que

<sup>31</sup> Bastaria recordar o passo de *Menina e moça* sobre a sugestão de intimidade, tão petrarquista, da leitura do «divrinho».

<sup>32</sup> *Menina e moça* de Bernardim Ribeiro, ed. de Teresa Amado, Lisboa, 1984.

<sup>33</sup> Deve notar-se que este procedimento, que tanto acentua a verosimilhança psicológica de algumas personagens, decai no texto que, na edição de Évora de 1557, continua a narrativa para além do que é o cap. XVII da II parte, passando a predominar o formulário incaracterístico da narrativa tradicional de cavalaria.

se aproximavam de um verdadeiro dramatismo sentimental; a narrativa de cavalaria do séc. xv-xvi, como é, no fundo, a refundição do *Amadís de Gaula* por Garci Rodríguez<sup>34</sup>, ensaiara já algumas tentativas, dando-se conta do que a zona do texto onde se inscreviam os *verba dicendi* podia oferecer nesse domínio; seja exemplo passo seguinte do *Amadís*:

«El rey respondió riendo, como aquel que en poco su desafío tenía, y díxole» (I, p. 764).

embora aqui o símile apareça demasiado explícito para instituir uma sugestão comparável à de Bernardim<sup>35</sup>.

Talvez seja de olhar para os lados da narrativa de ficção italiana para situarmos a prática de *Menina e moça*. Em primeiro lugar para a *Elegia di madonna Fiammetta*<sup>36</sup>. Nesta as referências ao riso são relativamente frequentes<sup>37</sup>, por vezes caracterizadas, para maior informação do leitor. Em segundo lugar, para a *Arcadia* de Sannazaro, onde também o riso e o sorriso são chamados a enquadrar diversos momentos de realce sentimental<sup>38</sup>.

<sup>34</sup> Para não falar de inovações introduzidas por Feliciano de Silva no romance de cavalaria em prosa, no início do séc. xvi.

<sup>35</sup> Por exemplo, nessa outra narrativa cavaleiresca em prosa, onde a interpretação pseudo-histórica intervem como factor determinante da sugestão, como é a *Crónica do Imperador Clarimundo*, escrita e editada antes, e onde impera a influência das ideias proféticas e deterministas da história, alimentadas por Diego de Valera e Duarte Galvão, só se encontram dois momentos de anotação do riso, um para denunciar a condenação dos cavaleiros «herejes do amor» (ed. de Marques Braga, Lisboa, 1953, II, p. 121), outro os disparates do cavaleiro enlouquecido de amor (III, p. 20). Com mais frequência se lêem alusões às lágrimas e suspiros, o que é compreensível numa literatura tão absorvida pela ideia de realçar a imagem do sofrimento amoroso, o que concorria para afastar a notação de sinais relacionados com outros sentimentos. No caso do riso ou do sorriso pode suceder mesmo que nem cheguem a surgir nos textos; assim é no *Siervo libre de amor* e na *Cárcel de Amor*, que dão preferência ao vocabulário dos suspiros, gemidos e queixas lamentosas.

<sup>36</sup> O interesse das relações entre *Menina e moça* e a *Fiammetta* de Boccaccio foi já analisado por João Malaca Casteleiro, «A influência da *Fiammetta* de Boccaccio na *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro», *Revista «Ocidente»*, LXXXIV, Lisboa, 1968, p. 145s.

<sup>37</sup> Se bem que abundem as lágrimas; mas estas pertencem mais ao foro da solidão, enquanto o riso se inscreve no da sociabilidade.

<sup>38</sup> Poderia ainda evocar-se *Il Cortigiano* de Castiglione, em forma de diálogo, onde a convivialidade e a sugestão do aprazível impõem vários empregos de rir / sorrir.

Esta literatura <sup>39</sup> revela uma maior atenção aos sinais que, na figura das personagens, permitem complementar ou intensificar movimentos interiores, mormente quando se apresentam ao leitor através da sua própria voz, pela mão de um narrador a quem compete gerir a narração. Se os formulários da tradição épica, desde os longínquos tempos homéricos, não se abriram a grandes inovações, a narrativa sentimental em prosa do final da Idade Média já o pôde fazer. Entre nós a *Menina e moça* parece ser o primeiro indício de uma tal orientação. Podemos admitir que, para tal, haja contribuído a análise psicológica do aristotelismo medieval, ao sublinhar a variedade e diversidade dos individualismos e de suas atitudes exteriormente assinaladas.

---

<sup>39</sup> Juntar-se-ia o sorriso no retrato feminino, que a poesia lírica tanto utilizou, como o «riso tão galante», o «doce riso», o «riso brando» ou o «honesto riso» em Camões; mas dois séculos e meio antes já D. Dinis incluía o «riir melhor / que outra molher» entre os atributos de formosura da sua «senhor».