
O Prólogo de *Menina e Moça*: Experiência Estética e Metaficção.

Eurídice Silva, University of North Carolina, Chapel Hill

Qualquer narrativa, segundo Gerald Prince, é composta por uma série de signos que se referem a um narratário e às possibilidades de mediação entre este e um narrador. Uma identificação da entidade narratária se torna importante na medida que esta revela não apenas modalidades estruturais da trama, mas também lança pistas acerca da caracterização do próprio agente narrativo e uma conseqüente compreensão de perspectivas literárias, filosóficas ou morais implícitas no discurso.

A análise das articulações de um possível diálogo entre narradores e narratários, nos conduzirá, no caso do prólogo de *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro, a um nível de leitura revelador da presença implícita na obra de uma via metaficcional. Propomos, neste trabalho, a discussão dos diferentes narratários explicitamente ou implicitamente aludidos no texto e as conseqüentes implicações destes para a caracterização da voz narrativa e/ou a pseudo-autoria do texto propriamente dito, enquanto revelador de estruturas metaficcionais.

De acordo com Helder Macedo, “estudar Bernardim Ribeiro é mergulhar num mundo de incertezas. A sua biografia é um total mistério” (11). Os estudiosos de *Menina e Moça* se deparam, de fato, não apenas com a conturbada e misteriosa existência histórica do autor, mas sobretudo, com a questão de autenticidade e extensão do texto, que varia de acordo com os diferentes manuscritos utilizados. Antes da edição de Ferrara (1554), considerada a primeira, acredita-se que manuscritos da obra tenham circulado por algum tempo. Dentre as fontes conhecidas, destacam-se também a de Evora (1557-8), de Colônia (1559) e o chamado “Novo Manuscrito” encontrado por Eugênio

Asensio, que acredita ter sido a obra escrita entre 1530 e 1540. A ausência de documentos comprobatórios tem dado margem a diversas especulações. Diferentes partes das diversas versões são consideradas ora apócrifas ora corrigidas e a manipulação tanto quanto arbitrária dos editores se faz presente seja na divisão dos capítulos, seja nas divergências textuais.¹ Tais questões, entretanto, extrapolam os objetivos de nossa análise e são aqui apresentadas apenas enquanto uma breve introdução para alertar os leitores que se iniciam na obra de Bernardim Ribeiro.

Uma voz feminina se apresenta a partir da primeira frase do livro: “*Menina e moça* me levaram de casa de meu pai para longes terras” (1). Alan Deyermond reconhece na voz narrativa feminina uma inovação de Bernardim Ribeiro em relação à novelística de seus contemporâneos da renascença ibérica: “a woman who is in command of the narrative though not of her emotions, reordering artistically the chaos and defeat of her personal relationships – transformed the sentimental romance at a time when that genre seemed to have exhausted itself (56-7).”

A argumentação de Deyermond torna-se interessante para os limites de nossa análise, não por enfatizar a presença inovadora de uma voz feminina, fenômeno já presente na tradição trovadoresca das cantigas de amigo. Anteriormente a Bernardim Ribeiro, os trovadores já se utilizavam do “eu” feminino para o desabafo lírico dos desencontros e emoções oriundos de uma suposta realidade da mulher. Izabel Margato, contudo, apresenta uma posição mais elucidativa acerca da problemática de gênero intrínseca à obra ao argumentar que “o sofrimento feminino passa, pois, a funcionar como uma ‘tática’ masculina (do autor) que, do mesmo modo

que nas cantigas, é usada para evidenciar o espaço privilegiado do homem” (90). Margato acrescenta ainda que “toda a descrição da psicologia amorosa feminina, de início fortemente caracterizada, se dilui na própria caracterização do homem, que nesse texto é colocado, não como seu parceiro real, mas como aquele que, sendo capaz de amar, a destrói como sujeito-amador” (90). Tal problemática, entretanto, mereceria um estudo mais prolongado e minucioso, o que escapa os limites de nossa proposta. O que nos interessa na análise de Deyermond é necessariamente uma perspectiva de reorganização de um caos de forma artística. A problemática existencial da personagem é, de fato, delineada e avaliada a partir da organização estética do próprio texto e seu processo de escrita: “Isto [todo o seu sofrimento] me pôs em dúvida de começar a escrever as cousas que vi e ouvi” (3).

Uma vez estabelecida a instância narradora e o aspecto de construção da *diegese* delineados ao longo do prólogo, pode-se indagar acerca de um leitor virtual ou narratário para o texto assim construído. Na acepção de Gerald Prince, os narratários se apresentam enquanto agentes mediadores entre o autor e seus leitores implícitos ou reais. De acordo com a voz narrativa, a história da *Menina e Moça* não se destina a pessoas alegres, pois os fatos narrados podem alertá-los para a transitoriedade ou vicissitudes da vida. Quanto aos tristes, estes poderão lê-la, mas desta categoria estão excluídos os homens, responsáveis pelo sofrimento feminino:

[. . .]se em algum tempo se achar este livrinho de pessoas alegres, não o leiam, que porventura parecendo-lhes que seus casos serão mudáveis, como os aqui contados, o seu prazer lhes será menos prazer.... Os tristes o poderão ler: mas aí não os houve mais homens depois que nas mulheres houve

piedade: mulheres sim, porque sempre nos homens houve desamor. (3-4)

A narradora idealiza, entretanto, um leitor para seu texto: “Para uma só pessoa poderia ele ser [o livrinho]; mas desta não soube eu mais parte dele” (4). Separada do seu narratário, a narradora reconhece, com pesar, que apenas o vento leva as suas palavras: “Coitada de mim, que estou falando, e não vejo eu ora que leva o vento as minhas palavras, e que me não pode ouvir a quem eu falo!”(5).

Os dados textuais, apesar de não se referirem explicitamente a um narratário, revelam um possível diálogo entre leitores e a voz narrativa. A entidade narrativa, segundo Prince, tende a explicar o mundo habitado por suas personagens, o que motiva as suas ações e o que justifica os seus pensamentos. Além disso, como observa Prince, “perhaps the most revelatory signals and at times the most difficult to grasp and describe in a satisfactory way are those we shall call - for lack of a more appropriate term - over-justifications (*surjustifications*)” (15).

Algumas passagens do prólogo, de forma parentética, poderiam se enquadrar nesta perspectiva:

Escolhi para meu contentamento (se entre tristezas e saudades há algum) vir-me viver a este monte.... (1) Ainda convosco usou a vossa desventura algum modo de piedade (das que não acostuma fazer com nenhuma pessoa) em vos alongar da vista desta terra. (4) Mas eu (que depois de triste cuidei que não tinha mais que temer) não olhei nada por aquilo.... (8) Sendo acerca de mim e me viu, ajuntando as mãos (à maneira de medo de mulher) um pouco como que vira cousa desacostumada, ficou (10).

Estas passagens, entre tantas outras que poderíamos citar aqui, são suficientes para exemplificar tendências justificativas oriundas da fonte narradora. O caráter pseudo-intimista de tais observações parentéticas nos leva a questionar a própria identidade do beneficiário de tais elocubrações. A inclusão destas “justificativas” textuais sugere, sobremaneira, uma forma de contato que se tenta estabelecer com um narratário para o texto, enquanto produto de uma relação dinâmica entre autor e leitor. Mesmo concebendo-se a hipótese de um monólogo endereçado à própria menina, que transparece em passagens como: “pois não havia de escrever para ninguém, senão para mim só” (3), tal circunstância confirmaria sua função suplementar de narratária, uma vez que estaria ouvindo ou reconhecendo seu próprio discurso. Por outro lado, se a presença de possíveis interlocutores se reduz a um mero recurso estilístico ou retórico sob a forma de leitores implícitos, de qualquer forma, a figura de um narratário se faz notar. Ao justificar ações e pensamentos da protagonista, o autor implícito revela uma expectativa de recepção perante um público virtual para o texto. O teor do material semântico contido nestas informações parentéticas pode tornar-se obsoleto, ou mesmo inútil para um leitor moderno, mas uma forma de contato é estabelecida com um público idealizado pelo autor implícito. Cabe ao crítico/leitor de diferentes épocas filtrar o conteúdo semântico estruturado para um contexto social específico e a partir daí, constatar suas implicações tanto para tal contexto, bem como para futuras gerações de leitores.

Entretanto, a categoria de um narratário explícito é diretamente incluída na narrativa, na medida em que, no Capítulo II, a menina trava conhecimento com “uma senhora do tempo antigo”(10) que também sofre e procura consolo na natureza e na solidão. Inicia-se, desta forma, um diálogo entre as

duas. O sofrimento de ambas servirá de elemento catalisador, não apenas para estabelecer-se o contato mas, sobretudo, para manter a relação. A partir do aparecimento da “Dona” as instâncias de narradoras e narratárias se alternam e se dividem entre as duas personagens sem, contudo, desaparecer as considerações da voz narrativa que se estabelecera desde o início do prólogo.

Produz-se um fenômeno curioso. A “Dona” ouve as queixas narradas pela menina, mas narra também, por sua vez, casos que ouvira do pai. Apesar da presença da nova narradora, a voz narrativa inicial não se ausenta jamais do texto, pois, passa a recontar através da escrita endereçada a um narratário ou leitor implícito, o que ouviu de uma outra pessoa, a “Dona.” Estabelece-se, desta forma, a estrutura textual que se desenvolverá após o prólogo, isto é, uma história encrustrada na outra, a exemplo das narrativas das *Mil e Uma Noites*.

Os níveis narrativos codificados por Gérard Genette elucidam esta situação de encaixe. A voz da menina estabelece um nível diegético no qual se inserem outros níveis intra-diegéticos ou pseudo-diegéticos, ou seja, as histórias contadas pela “Dona,” que por sua vez foram contadas por seu pai, estabelecendo uma gama infinita de superposições ou estruturas de encaixe, tal como nas famosas caixinhas chinesas.

Uma vez estabelecidos os diferentes narratários, podemos centrar a nossa análise no que estes revelam acerca da fonte narrativa. As diferentes funções assumidas pela menina, enquanto agente responsável pelo discurso final, isto é, o texto propriamente dito, trazem implicações de nível estético para a construção da própria obra. Tomando como ponto de referência o nível do significante, isto é, os elementos textuais concretos ou implicitamente contidos na narrativa, podemos fazer um levantamento de três etapas ou experiências estéticas pelas quais passa a personagem narradora que se quer

também autora e contempladora do texto que ela própria dá origem. Se admitirmos que a menina narra uma história para um narratário, seja ele implícito ou explícito, faz referências ao próprio processo de construção do texto e, finalmente, justifica seu interesse em ouvir e recontar o que ouvira da Dona para consolar-se com a dor alheia, podemos estabelecer um paralelo entre a menina e o criador da obra de arte. Isto é, passaremos a interpretar as funções estéticas exercidas por uma personagem que se assemelha a um autor no processo produtivo e contemplativo da obra literária.

Hans Robert Jauss, ao discutir a experiência estética ou o que ele denomina "aesthetic pleasure," tece considerações sobre as diferentes posições assumidas pelo leitor, crítico ou, enfim, um observador da obra de arte. A partir da poética de Aristóteles, Jauss discute os três conceitos da tradição estética, isto é, poiesis, astesis e catarse.

Poiesis se refere à instância produtiva da experiência estética, ou seja, um prazer estético específico do artista, oriundo da aplicação imediata de suas habilidades criadoras no processo constitutivo da obra de arte (34). O texto da menina revela este caráter produtivo:

Isto me pôs em dúvida de começar a escrever as cousas que vi e ouvi. . . . Mas depois, cuidando comigo, disse eu que arrear de não acabar de escrever o que vi não era coisa para o leixar de fazer: pois não havia de escrever para ninguém, senão para mim só. Quanto mais que em cousas não acabadas não havia de ser nova: que quando vi eu prazer acabado, ou mal que tivesse fim! (3)

Apesar do texto nos confirmar que o fator propulsor da narrativa é a tristeza e a saudade, transparece, também, um certo prazer na sua própria construção. Como nos mostra a passagem acima citada, a menina estabelece um parâmetro entre o processo de escrita e

um prazer que lhe seria proveniente. A escrita representaria para a menina uma forma de ocupação ou distração para suportar a dor e o sofrimento. Elementos textuais revelam, também, a maneira pela qual as etapas da narrativa se organizam: "e a mim as minhas mágoas ora me levam pra um cabo, ora pra outro: trazem-me assim, que me é forçado tomar as palavras que me elas dão" (5); e mais além: "O livro há-de ser do que vai escrito nele. Das tristezas não se pode contar nada ordenadamente, porque desorde-nadamente acontecem elas" (5).

Astesis relaciona-se com a percepção ou o lado receptivo, contemplador e observador da experiência estética: "aesthetic pleasure of cognizing seeing and seeing recognition" (Jauss 34). A partir desta definição, podemos constatar diversas instâncias referentes à percepção e observação dentro do texto/contexto da menina. A contemplação da natureza e o testemunho de problemas vividos constituem exemplos de um estágio cognitivo que dará origem à própria narrativa enquanto produto, bem como ao processo de elaboração da escrita:

...e de mim ainda mais longe, donde não vejo senão serra de um cabo, que se não mudam nunca, de outro águas do mar, que nunca estão quedas....(2)

Assim passava eu o tempo, quando uma das passadas pouco há, levantando-me eu, vi a manha como se erguia formosa e se estendia graciosamente por entre os vales e leixar ainda os altos (6-7).

Estas duas passagens, bem como o episódio da morte do rouxinol (retomado por Almeida Garret em *Viagens em Minha Terra*, um dos clássicos da literatura metaficcional portuguesa), exemplificam um processo de observação que dará origem à narrativa. Um estágio contemplativo desencadeará o ato de recontar experiências ou vivências visuais e auditivas registradas pela memória. A leitura da obra, enquanto ato de contemplação estética, é reconhecida pela própria menina:

Também por outra parte não me dá nada que o não leia ninguém, que eu o não faço senão para um só, ou para nenhum, pois dele, como disse, não sei parte tanto há. Mas se ainda me está guardando, para me ser em algum tempo outorgado, que este pequeno penhor de meus longos suspiros, vá, ante os seus olhos, muitas outras cousas desejo, mas esta me seria assaz.(5)

A perspectiva de observação ou contemplação manifesta-se ainda de outra forma curiosa. A partir do momento em que se invertem os papéis e a menina se torna narratária da “Dona,” a voz narrativa reconta para o leitor percepções auditivas de segunda mão. Isto é, a menina contempla a presença física de uma narradora cujas histórias irão fazer parte da narrativa primeira ao serem recontadas. Considerando-se as alusões ao processo de produção da escrita, podemos constatar que observação e produção pertencem a um processo dialético de interação entre poiesis e astesis enquanto fenômenos complementares.

Catarse, a última instância revista por Jauss se relaciona com o aspecto comunicativo da experiência estética: “the pleasure produced by one’s own affects when they are stimulated by oratory or poetry and which can change the listener’s - and liberate the spectator’s mind” (35). A identificação constituída pela catarse estabelece um movimento dinâmico entre o observador e o seu objeto. O observador libera-se momentaneamente, por identificação ou diferenciação contrastiva, dos problemas de ordem existencial ou da realidade quotidiana e ainda, segundo Jauss, “to give him aesthetic freedom of judgement by affording him self-enjoyment through the enjoyment of what is other” (35).

Este aspecto se torna evidente no texto ao se invertem os papéis narratários. Ao transformar-se em narratária da Dona, a menina se submete a um processo de escuta

da dor alheia que, por identificação ou catarse, possivelmente lhe aliviará momentaneamente de sua tristeza e saudade. O próprio ato de escrever, enquanto veículo para contar tristezas suas, da Dona ou a de terceiros, se assemelha a uma instância de catarse, como exemplifica esta passagem: “Antes me pareceu que este tempo que hei-de estar aqui neste ermo (como a meu mal aprouve) não o podia empregar em cousa que mais de minha vontade fosse...”(3).

Poiesis, astesis e catarse se configuram enquanto processo dinâmico que dará origem a todo o universo do texto. As instâncias de experiência estética pelas quais passa a menina se alternam entre criação, prazer pela criação, contemplação e a correspondente ilusão do próprio prazer ou satisfação do desejo que a construção do texto ou o recontar pela palavra escrita vai lhe proporcionar. Segundo Jauss, “in its progressive aesthesis and interpretation, the finished work unfolds a plenitude of meaning which far transcends the horizon of its creation” (35).

Nossa leitura revela um significado de caráter metaficcional que permeia a obra e lhe confere tanto uma especificidade nova com relação às novelas sentimentais renascentistas, mas também, como modelo que influenciará a evolução da literatura portuguesa. Uma obra que chama a atenção do leitor para o seu caráter de ficção e construção põe em evidência não apenas o seu processo intrínscico de construção, mas, sobretudo, a própria criação literária. As etapas de poiesis, astesis e catarse reveladas na atividade criadora da voz narrativa espelham não apenas o mundo da ficção, mas também as etapas e processos de sua construção.

Ao registrar através da palavra escrita as impressões de desconcerto de um mundo triste, a menina expõe seu próprio mundo interior. Num processo paralelo, intensifica, também, sua capacidade de percepção do fenômeno exterior, isto é, aquele reponsável por suas saudades e mágoas. O produto final, ou seja, o texto ao qual temos acesso,

possibilita uma gama diferente de significados, que leitores de épocas diferentes analisarão de formas diversas. Segundo Jauss:

In the reception of a text by the contemporary reader and later generations, the gap between it and poiesis appears in the circumstance that the author cannot tie the reception to the intention with which he produced his work: in its progressive aesthesis and interpretation, the finished work unfolds a plenitude of meaning which far transcends the horizon of its creation. (35)

Menina e Moça já foi analisada sob muitos aspectos. Desde a crítica biográfica e histórica tradicional que questiona a existência de um só autor, passando pela ênfase nos elementos gnósticos e neoplatonistas de Helder Macedo, até a visão feminista moderna de Izabel Margato, percorreu-se um longo caminho, talvez os próprios rumos da produção literária. Diferentes interpretações revelam níveis diferentes de significação, que além de contribuírem para o enriquecimento do texto, confirmam o caráter eclético de toda obra literária. A proposta inicial do autor na sua época renascentista pode não ter sido questionar a perspectiva metaficcional da obra literária, nem mesmo colocá-la em evidência, nem talvez seja esta a questão. Mas, com base nos estudos da crítica à qual recorreremos e nos elementos textuais levantados, tentamos mostrar que a via metaficcional também pode ser incorporada ao nível significativo para os significados empreendidos e codificados pela voz da menina nas suas saudades. O produto final apresentado pela voz narrativa é um todo dinâmico que transcende os significados porventura propostos por Bernardim Ribeiro, confirmando a perspectiva contemporânea dos críticos da teoria da recepção, segundo a qual tanto autores quanto leitores são

responsáveis pelo horizonte significativo da obra literária.

Nota

¹. Para uma visão mais detalhada sobre as origens do texto, a biografia de Bernardim Ribeiro e a questão dos manuscritos, ver os excelentes estudos de Izabel Margato e Helder Macedo, nos quais nos baseamos para esta breve digressão histórica.

Obras citadas

- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, N.Y.: Cornell UP, 1988.
- Deyermond, Alan. "The Female Narrator in Sentimental Fiction: *Menina e Moça* and *Clareo y Florisea*." *Portuguese Studies* 1 (1985): 47-57.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontario: Wilfrid UP, 1980.
- Jauss, Hans Robert. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1982.
- Prince, Gerald. "Introduction to the Study of the Narratee." *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. Ed. Jane P. Tompkins. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1980. 7-25.
- Macedo, Helder. *Do Significado Oculto da Menina e Moça*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- Margato, Izabel. *As Saudades da Menina e Moça*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.
- Ribeiro, Bernardim. *Obras Completas*. 2 Vols. *Menina e Moça*. Vol. 1. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1972.
- Todorov, Tzvetan. "Reading as Construction." *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. Ed. Susan R. Suleiman and Inge Crosman. Princeton: Princeton UP, 1980. 67-82.