

Menina e moça ou *Saudades*: desafios da palavra escura

Tobias Brandenberger

Limiar

Na solidão de uma paisagem inóspita, duas mulheres assoladas pelo sofrimento entram numa longa conversa, em cujo decurso se narram algumas (poucas) das suas experiências emocionais, mas sobretudo uma série de tristes histórias de amor protagonizadas por outras figuras – até que o discurso narrativo bruscamente se interrompe.

Tal poderia ser um resumo muitíssimo redutor de um dos mais famosos, mais controversos, mais discutidos e, até hoje, mais enigmáticos textos narrativos em língua portuguesa: *Menina e moça* (ou *Saudades*) de Bernardim Ribeiro, escrito na primeira metade do século XVI. Dois títulos, tão expressivos quanto problemáticos, concorrem para o livro ao longo da sua transmissão; e nada menos que cinco são as versões quinhentistas, em parte claramente divergentes, que colocam perante árduos dilemas os leitores.

Mas cuidado! Já o último conceito suscita outro problema: ao fazermos jus à voz primária da narração, haveria sérias dúvidas quanto aos receptores previstos, ideais ou possíveis, do que se está a contar:

Se em algum tempo se achar este livro de pessoas alegres, não o leam. [...] Os tristes o poderão ler, mas aí não os houve mais homens, depois que nas mulheres houve piedade. Nas mulheres, sim, porque sempre nos homens houve desamor. Mas para elas não o faço eu, que, pois que o seu mal é tamanho que se não pode confortar com outro nenhum, é para as mais entristecer. (Ribeiro 1984: 58)¹

¹ Cito em geral pela edição de Teresa Amado (1984) que oferece um texto ciosamente preparado que tem em conta as diversas fontes; para passagens em que as versões divergentes acarretam consequências que nos interessam, recorro às edições de Dorothea Grokenberger (= Ribeiro 1947) e Leonor Neves (1996).

Aflora aqui um complexo de questões intrincadas: a intenção do autor, a fiabilidade de uma voz narrativa vincadamente subjectiva (à qual se juntará outra), as condições reais de recepção no sistema literário contemporâneo, mas também a eventual existência de mensagens cifradas ou sugestões veladas para leitura e interpretação, e a *genderização* tanto do discurso como da comunicação literária *in casu*. Eis um leque considerável de problemas que continuam a ser discutidos e muito provavelmente não se hão-de resolver de forma definitiva tão cedo.

Agustina Bessa-Luís, *doyenne* da arte de narrar no século XX português, descreveu a *Menina e moça* como «obra genial de dissimulação» (1984: 9). De facto, grande parte do fascínio deste texto é fruto de artifícios de disfarce e encobrimento; mesmo numa leitura crítica que combinar perspectivas e metodologias exegéticas várias, alguns pontos permanecem inevitavelmente estranhos, vagos, escuros.

Será esta obscuridade, propositada ou involuntária, mais ou menos visível ou perceptível nalgumas zonas textuais, aquela que nos servirá de ponto de partida para as páginas que se seguem. Limitar-nos-emos a umas poucas reflexões que, em sentido lato, tenham a ver com o binómio que preside o nosso volume: sondando, muito especificamente, as implicações ou contingências de uma narração, cujo estilo resulta não raro difícil e que resiste a uma compreensão unívoca, segura, fixa, e daí, secundariamente, também a uma tradução adequada. Para tal, escolhemos uma série de palavras, sintagmas, frases, locuções que, à primeira vista, talvez se afigurem *inocentes*; e, tal e como sugere o lema desta homenagem, averiguaremos do seu grau de inteligibilidade, interpretabilidade, plurívoca significação, traduzibilidade, por fim, maior ou menor obscuridade.

Recapitulemos antes os meandros do discurso e da matéria por ele configurada:

Exilada desde a sua juventude e chegada finalmente a um retiro que espera definitivo, uma mulher sem nome conta as suas vivências tristes. Ao passear por um ribeiro, observa um rochedo que estorva o curso das águas e assiste à morte de um rouxinol que cai no meio do seu canto. Eis quando aparece outra mulher, mais velha, a «dona do tempo antigo»; esta afirma que no mesmo lugar já sucederam outras muitas desgraças das quais ela própria soube por seu pai. Julga que, regra geral, as desventuras são para as mulheres e não para os homens, com excepção dos dois amigos cuja história vai narrar à donzela.

A seguir, relata uma série de histórias de amores tristes, unidas pelo nexos familiar das respectivas protagonistas femininas. Belisa, vinda de reinos estranhos com Lamentor, morre no parto da filha só poucas

horas depois de ter assistido a um fatídico duelo entre o amado e um cavaleiro desconhecido que perde a vida por um compromisso inútil. Aónia, a irmã, descobre, pouco a pouco, sentimentos amorosos por um cavaleiro convertido em pastor sob o nome de Binmarder, mas tem de casar com outro homem. A misteriosa Arima, filha de Belisa, será objecto da paixão de Avalor quem foge desesperado pela inacessibilidade da jovem e chega, após um naufrágio, a um arvoredor onde começa a narrar as aventuras do seu pai a outra donzela.

Até aqui chega o fio da narração conforme a maioria dos testemunhos quinhentistas. Assim, as versões impressas de Ferrara (1554; Abraão Usque) e Colónia (1559; Arnold Birckman) e os manuscritos *M* (Real Academia de la Historia, Madrid, Col. Salazar Est.7-2-76) e *A* (dado a conhecer por Eugenio Asensio, agora na Biblioteca Nacional de Lisboa, COD 11353) terminam abruptamente no meio dum episódio que fica sem remate. A edição publicada por André de Burgos em Évora (1557/58) proporciona uma continuação que volta a personagens já abandonadas, introduz outras novas e perde-se em uma confusa maranha de aventuras.

No livro conforme *F*, *C*, *M* e *A* resulta sumamente intrigante o brusco emudecer simultâneo de várias vozes narrativas encaixadas que não só admite uma explicação por factores externos mas também se poderia dever a uma estratégia consciente surpreendentemente moderna. No entanto, é igualmente complexa a questão da autoria, autenticidade ou apocrifia do texto de *E* (completo ou em partes) e das suas ligações com o último segmento do texto comum de todas as versões; por outro lado, tanto o estatuto genológico como a contextualização ibérica e românica da obra mereceriam ainda uma abordagem criteriosa que ultrapassaria os limites deste contributo². Bastante teremos com o desafio de algumas poucas palavras escuras...

Comecemos com aquelas que têm servido, ao longo da história literária, para designar o livro que aqui nos interessa.

² Sobre os últimos temas poder-se-á ler algum trecho na minha tese de habilitação apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Basileia e que nestes momentos está em vias de preparação para o prelo (Tobias Brandenberger, *La muerte de la ficción sentimental*. Madrid; Verbum).

Propostas para um título

História de Menina e Moça ou *Saudades*³?

Desde uma perspectiva puramente linguística, e concretamente semântica, a compreensão do significado de ambas as formas parece não manifestar dificuldades. Focadas de perto, com um segundo olhar mais suspeito, revelam, no entanto, factos de alguma complexidade.

Mas situemos primeiro nos respectivos contextos as duas alternativas e perguntemo-nos pelo seu valor ou pela sua função em quanto designações de um conjunto textual.

A opção de (*História de*) *Menina e Moça* como título recorre simplesmente ao sintagma que figura no início da primeira frase do texto, aquela com a qual a primeira narradora desencadeia as vagas referências à sua biografia e abre o discurso narrativo: «Menina e moça me levaram de casa de minha mãe para muito longe.» (Ribeiro 1984: 55)⁴

Saudades, por sua vez, designa um estado anímico ou sentimento, inúmeras vezes reivindicado como tipicamente português; um tanto vago

³ Em rigor, os títulos que oferece a transmissão quinhentista são quatro: *História de Menina e moça* (como reza o frontispício da *princeps* de Ferrara); *Primeira e següda parte do liuro chamado as saudades de Bernardim Ribeiro* (Évora), e, bastante parecido, *Obra imtitullada saudades de bernaldim Ribeiro q foy autor della*, (ms. A); ou, ainda, a designação mais bem neutra e medievalizante *Tratado de Bernaldim Ribeiro* que propõe o manuscrito *M*. A propósito dos problemas ecdóticos, vejam-se Grokenberger (= Ribeiro 1947), Castro (1986), Neves (1996) e agora Pina Martins (2002).

⁴ Esta primeira frase que aqui citámos com as palavras tais como as oferece a *princeps* de Ferrara, levanta, como é bem sabido, um problema espinhoso, visto a versão de Évora fixar por meio de um pólo masculino e não feminino a esfera da qual a jovem é arrebatada: «Menina e moça me levaram de casa de meu pai pera longes terras» (Ribeiro 1947: 1). As consequências da diferença no que diz respeito às mensagens transportadas pelo texto são consideráveis. Propõe Teresa Amado: «Não identificada e nunca mais mencionada, esta "mãe" pode associar-se mais profundamente com a ideia, vaga mas abrangente, de lugar de origem ou fonte de vida; a outra referência no texto a *mãe* é a Belisa, mãe morta no parto de Arima, a menina que a ama lamenta. O *pai* da Dona é a fonte do seu conhecimento da história e o de Arima, Lamentor, dá-lhe protecção material e afectiva, e orientação moral. Pode significar na edição de Évora tendência para uma certa especificação ou pragmatização» (nota de rodapé 1, em Ribeiro 1984: 55). A partir daqui, outras relações paterno- e materno-filiais ao longo da diegese permitiriam sublinhar paralelismos interessantes. Pela minha parte, assinalaria que qualquer uma das duas escolhas inscreve o *livrinho* como conjunto, através de uma vivência traumática da sua primeira narradora, em lugares muito diferentes no eixo de tensões entre uma emotividade feminina e uma autoridade (também discursiva) masculina que a narração constrói de aqui em diante.

no que diz respeito à denotação, e riquíssimo em conotações que confluem em qualquer acto de descodificação. Sem querer entrar aqui ainda na discussão dos traços semânticos que concorrem no lexema, parece-me interessante que este substantivo (no plural!) nos coloque sobretudo perante a questão de decidir quem é o sujeito que sentiria estas *saudades*. Seriam da donzela que abre o discurso (dantes *menina e moça*), da sua interlocutora, a *dona do tempo antigo* que responsabiliza a narração da maioria da matéria, ou porventura até das figuras do terceiro nível diegético? Ou –e a fórmula *Saudades de Bernardim Ribeiro* empregue por dois testemunhos abre, sem dúvida, também esta perspectiva exegética de uma leitura à *clef*– será lícito considerá-las, ao menos em parte, do próprio autor⁵? E: se optássemos efectivamente, como o fizeram numerosos críticos e letrados do século XIX e da primeira metade do XX, por tal aproximação biografista, seria ainda necessário esclarecer com qual das personagens se devia identificar Bernardim Ribeiro ele-próprio: com o pastor Binmarder, ex-cavaleiro vindo de longe, cujo novo nome constitui um anagrama daquele do autor ou, porventura, com a donzela que não só sofre penas de amor e de abandono, mas também é *auctoritas* intratextual?

Dois títulos, portanto, para eleger. A escolha realizada pelo receptor moderno⁶ implica, como é lógico, deliberação quanto ao testemunho considerado mais fiável; mas constitui, para além deste aspecto, uma premissa fundamental para a interpretação do texto como conjunto e para a ponderação das diferentes instâncias enunciadoras intratextuais e dos diversos níveis diegéticos.

Podemos instaurar –como, aliás, seria inevitável para numerosos leitores contemporâneos que tiveram um acesso relativamente fácil à edição de Évora– uma perspectiva que coloca sob o signo de um sentimento muito particular, a *saudade*, os diferentes fios da narração: a biografia, apenas iniciada, da primeira narradora, as alusões autobiográficas pontuais da segunda (infância, pai, filho desaparecido) e, afinal, as três histórias de tristes amores detalhada e simpateticamente desenvolvidas pela voz da *dona do tempo antigo*. Este foco *emocional* orientaria a leitura numa direcção indubitavelmente consentânea com as ideias veiculadas pelo texto e pelas declarações programáticas das duas narradoras: tanto elas como as personagens interiores (e, extrapolando, grande parte dos seres humanos) sofrem saudades que, contudo, não

⁵ Assim o fez já no século XVI o açoriano Gaspar Frutuoso que retomou e imitou a obra de Ribeiro nas *Saudades da Terra*. Para mais detalhes, cf. Brandenberger (2005).

⁶ Os leitores anteriores ver-se-iam desprovidos da possibilidade de escolher perante a situação no mercado editorial de cada momento.

deixam de ser diferenciadas no que diz respeito a vários factores. Oferece-se assim, no texto de Ribeiro, uma autêntica tentativa de fenomenologia exemplificada da *saudade*.

Mas também é lícito recorrer, enquanto chave de interpretação, à combinação proeminente de dois lexemas, com a qual a protagonista e narradora homodiegética do primeiro nível se designa e se descreve em retrospectiva, apontando para um passado talvez nem sequer muito remoto quando ainda era «menina e moça». Esta decisão implicaria uma leitura que levasse realmente a sério uma perspectiva marcadamente feminina da situação diegética e obrigasse a interrogar-se sobre a configuração (e até a prefiguração)⁷ de afirmações explícitas como mensagens apenas sugeridas desde uma premissa *genderizada*. Significaria, para além deste ponto, ler tudo quanto se escreve sobre os sofrimentos por amor tendo sempre em devida conta a tensão latente, arquitectada pelo discurso a duas vozes, entre uma inocência juvenil perdida e uma dolorosa experiência vital das figuras femininas em diferentes fases das suas existências.

Convém salientar, ainda, que ambas as opções que se oferecem para o título remetem para uma densa rede de relações intratextuais que mais adiante teremos oportunidade de comentar com algum pormenor.

Não parece possível uma solução definitiva, e poder-se-ia até pensar no recurso a outra possível saída para o dilema: usarmos simplesmente a designação que a própria narradora propõe para o texto que pretende redigir, e falarmos apenas do nosso *livro*.

Compreender para re-intitular

Será imprescindível frisar as implicações semânticas dos dois títulos que o texto de Ribeiro tem recebido ao longo da tradição textual para nos podermos interrogar sobre uma possível designação desta obra aquando traduzida para outras línguas; e estas implicações semânticas não são apenas de natureza estritamente linguística, mas também abrangem a lógica narrativa ou textual. Vários são, aliás, os factores decisivos para uma compreensão aprofundada e contextualizada tanto do sintagma bimembre de substantivos que figura no frontispício da edição de Ferrara como do outro lexema que ostenta a eborense; e uma tradução minimamente adequada tê-los-á em conta mesmo que afinal opte por não

⁷ É também esta premissa exegética (isto é, com o título do texto conforme a edição ferrarense dos irmãos Usque) que facilita uma interpretação cripto-judaica como aquela que propôs Macedo (1977).

reproduzir exactamente um dos dois títulos que perpetuou a tradição portuguesa. Que designa, pois, em rigor, cada um dos dois títulos famigerados, quais são as implicações e conotações, e como podem ser interpretados e, a partir daí, adequadamente traduzidos?

Para agora passarmos por algumas propostas de tradução do título, concentrar-nos-emos sobre as duas traduções completas em outras línguas românicas: a castelhana de Juan M. Carrasco González e a francesa de Cécile Lombard⁸.

Iniciemos o nosso exame com o sintagma que designa o romance de Ribeiro na edição de Ferrara: *Menina e moça*.

Fixar o significado exacto dos dois lexemas associados pelo título hoje mais conhecido, não chega a ser realmente problemático, sendo *menina* 'criança de sexo feminino' e *moça* 'pessoa jovem de sexo feminino'⁹.

A procura de uma tradução adequada e esteticamente satisfatória deveria ter em conta, no entanto, que o sintagma desempenha, no texto original, duas funções bem diferenciadas: é, paralelamente, título (que aparece como designação isolada, independente e deveria ser facilmente gravável na memória dos receptores) e parte inicial de uma frase em cujo contexto sintáctico adquire um estatuto gramatical diferente.

Eis um obstáculo que parece permitir apenas dois caminhos: o de garantir tal função dupla, escolhendo uma só tradução para ambas posições, mesmo que tal pudesse prejudicar a sonoridade; ou aquele de se decidir, de modo esteticamente mais convincente (e, com certeza, de modo mais consentâneo com as estratégias inevitáveis de *marketing*), por duas traduções diferentes, se calhar paronimicamente próximas.

Tanto a tradutora francesa como o seu colega espanhol optaram pelo segundo caminho. Juan M. Carrasco conserva o famoso sintagma

⁸ Suzette Macedo ofereceu, no primeiro número dos *Portuguese Studies* (1985) –em que também apareceram importantes estudos de Alan Deyermond e Helder Macedo, assim como a edição do que seria outro romance sentimental português, *Naceo e Amperidónia*, por David Hook– uma tradução inglesa das primeiras páginas. Na *internet* encontra-se disponível outra tentativa de passagem ao inglês de alguns trechos paradigmáticos: <http://www.idiocentrism.com/meninatr.htm>.

⁹ Define o *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia de Ciências de Lisboa* (Lisboa; Verbo; 2001) o adjectivo e substantivo *menino* como «1. Que é novo, moço. 2. Que é infantil [...] 1. Criança.» e *moço* como «1. Que é jovem, tem pouca idade ou aparente pouca idade. [...] 1. Pessoa na idade da adolescência ou depois e passada a puberdade, quando começa a entrar na idade adulta e durante uns certos anos», respectivamente (pp. 2435 e 2499).

para o título (*Menina y moza*), mas substitui os dois substantivos por uma construção sintacticamente mais flexível na frase inicial: «Siendo aún joven doncella me llevaron muy lejos de casa de mi madre.» (Ribeiro 1992: 51). Cécile Lombard consegue integrar, já no próprio título e para além dos significados que oferece o frontispício de *F*, uma parte do significado de *saudade* com um adjetivo que dá conta do estado anímico da primeira narradora (*Mémoires d'une jeune fille triste*); e usa, para reproduzir *menina e moça*, nos dois lugares, uma fórmula lexicalizada bastante neutra que concentra matizes de *menina* e de *moça* e que na frase inicial é colocada precisamente como na versão portuguesa: «Jeune fille encore, on m'emmena très loin de la maison de ma mère.» (Ribeiro 2003: 35).

Não deixa de ser curioso que *joven doncella*, por um lado, e *jeune fille*, por outro, combinem e redistribuam os traços semânticos que provêm da fórmula dupla original; e tal circunstância leva-nos, agora como possível dificuldade para a tradução, ao facto já mencionado de os dois termos reaparecerem várias vezes ao longo do texto para aí configurarem um denso tecido de referências ou reminiscências semânticas intra-textuais. São numerosas as ocasiões em que a voz da *dona do tempo antigo* recorre a um destes lexemas. Para começar, esta interlocutora da primeira narradora aplica o primeiro, *menina*, a si própria em um passado afastado, quando chegou a ser depositária da tradição oral que no presente da narração se dispõe a perpetuar, informando a triste donzela dos *desastres e acontecimentos de desaventuras* que ocorreram na terra onde elas se encontram: «Lembra-me que era eu menina e ouvi-a [...] já contar a meu pai [...]» (Ribeiro 1984: 67). Pouco depois, atribui o segundo, *moça*, à jovem com que está a falar: «Vejo-vos moça, ainda éreis para viver no mundo.» (Ribeiro 1984: 70).

Ora bem: a diferença semântica entre *menina* e *moça* que subtilmente emerge nestas passagens será, mais adiante, explorada de forma coerente pelo discurso da *dona* na sua função de narradora intradiegetica. Espelha, de facto, o passo de uma existência infantil intacta, indemne de vivências afectivas desoladoras, a outra, juvenil, que já se vê sombreada pelos *nojos e mágoas* que a consciência adulta e, mais ainda, a sensibilidade emocional acordada pela experiência de um sofrimento, reconhece como presença constante na existência. Neste sentido, julgo esclarecedor que seja precisamente no primeiro desterro, forçoso, da protagonista onde coexistem, num breve momento de importância fulcral por dolorido, os dois modos de existir assinalados pelos lexemas que nos interessam.

O lexema *menina* volta a aparecer, na primeira das três sequências narrativas apresentadas pela *dona do tempo antigo*, num lugar de destaque pela fortíssima emotividade inerente à cena. Quando Belisa

morre no parto, a criança recém-nascida é designada com o termo tanto pela narradora do segundo nível como pela parteira, depois a sua ama:

[...] ouvio a dona honrada chorar ûa criança na cama; [...] e achou ûa menina nada e chorava muito, e tomando-a então nos braços, com os olhos não enxutos disse assi:

«Cuitadinha de vós, menina, que chorando vossa mãe nascestes! Como vos criarei, vós, filha estrangeira, em terra estranha? [...]» (Ribeiro 1984: 94)

De aqui em diante, é à filha póstuma de Belisa, Arima, que se aplica conseqüentemente esta palavra¹⁰.

Moça, pelo contrário, corresponderá, no decurso da narrativa, a três figuras femininas diferentes, mas sempre em momentos em que já experimentaram a acção da *desventura*: a ama da criança, quando mais jovem; mais uma vez a segunda narradora (a *dona*), também em alturas anteriores; e finalmente Aónia, antes e depois de conhecer o amor¹¹.

Como é que lidam as traduções com esta diferenciação, e como manejam as conotações de semântica narrativa?

As traduções castelhana e francesa não mantêm o binómio que constrói Bernardim.

Para começar, o tradutor espanhol emprega diferentes lexemas para reproduzir *menina* no trecho que acabamos de aduzir; lexemas que não são idênticos ao que tinha usado para a primeira frase do romance:

[...] oyó la dueña llorar una criatura en la cama; [...] y halló nacida a una niña. Lloraba mucho, y tomándola entonces en brazos, sin enjugarse los ojos, dijo así:

«¡Pobre de vos, pequeña, que nacisteis llorando a vuestra madre! ¿Cómo os criaré a vos, hija, extranjera en tierra extraña? [...]» (Ribeiro 1992: 77)¹²

No que diz respeito à tradução de *moça*, encontramos, às vezes, *moza* («Os veo moza; aún sois para vivir en este mundo...» [Ribeiro 1992: 62]; «[...] vino ella a perderlo siendo aún moza y hermosa.» [93];

¹⁰ As documentações ulteriores encontram-se, na edição de Amado (Ribeiro 1984), nas páginas 99, 115, 124, 130 (duas), 133, 139 e 141.

¹¹ Vejam-se as ocorrências do lexema: Ribeiro (1984: 115, 116, 118, 123, 130, 136 [duas] e 137).

¹² A partir daqui, será sempre *pequeña* a tradução de *menina* (cf. Ribeiro 1992: 80, 92, 99, 105, 108, 112, 114), como também já tinha sido para a fala da *dona do tempo antigo* (Ribeiro 1992: 60).

«También, señora, fui moza como vos, [...]» [94]), mas também *joven* («[...] la vieja Ama era natural de esta tierra. En otro tiempo, cuando joven, parece que [...]» [92]; «Y si no fuera porque era aún muy joven [...]» [99]).

Na versão francesa, por seu lado, correspondem a *menina*, em primeiro lugar, *petite* e *petite fille*, para uso como adjetivo e substantivo, respectivamente. Na primeira intervenção da *dona do tempo antigo*, lê-se que «[...] lorsque j'étais petite j'entendais déjà mon père la [sc. a história] raconter [...]» (Ribeiro 2003: 46), para mais tarde encontrarmos, como tradução da passagem já citada:

[...] elle regarda, et trouva une toute petite fille qui pleurait très fort; la prenant dans ses bras, les yeux mouillés de larmes, elle dit:

—Pauvre de vous, petite fille, qui êtes née en pleurant votre mère! Comment vous élèverai-je, vous, fille étrangère en terre étrangère? (Ribeiro 2003: 67)¹³

Também aparecem *fillette* («Elle commença alors, s'adressant à la fillette à qui elle pensait [...]» [Ribeiro 2003: 102]) e um simples *enfant* («Cependant l'histoire dit que l'enfant n'avait plus laissé dormir la nourrice [...]» [Ribeiro 2003: 112])

O lexema *moça* fica traduzido, ora por *jeune fille*, ora, mais amiúde, apenas por *jeune*, e conforme a categoria gramatical requerida pela sintaxe das passagens. Assim, por exemplo, «[...] lorsqu'elle était jeune fille, semble-t-il, un marchand riche et gentilhomme [...] avait gagné son coeur [...]» (Ribeiro 2003: 87); «Je vous vois jeune, vous devriez encore vivre dans le monde.» (47-48); «[...] elle vint à le perdre par de grands malheurs alors qu'elle était encore jeune et belle.» (87); «Moi aussi, madame, j'ai été jeune comme vous» (89).¹⁴

Vemos que, embora sem respeitar à risca uma bipolaridade semântica, as versões francesa e espanhola demonstram que o contraste entre *menina* e *moça* construído por Bernardim Ribeiro é viável também na transposição para outra língua.

¹³ Também se optou por *petite fille* em outros lugares (Ribeiro 2002: 72, 87, 96, 101, 104 e 110).

¹⁴ Num caso concreto, verifica-se uma curiosa e bem conseguida concentração semântica: quando se reduzem um substantivo, um adjetivo e um participio, todos os três empregues para caracterizar o feitio de Aónia, numa recombinação nova: «Mas não pôde tanto forçar-se que a vergonha natural de donzela, ainda tão moça e tão guardada como ela o era, não podesse mais que o seu desejo [...]» (Ribeiro 1984: 130) dá «Mais elle ne put empêcher plus longtemps sa pudeur naturelle de fille jeune et innocente d'être plus forte que son désir [...]» (Ribeiro 2002: 101).

No entanto –e chegados a este ponto não me parece supérfluo este pequeno *caveat*–, as traduções consideradas inevitavelmente privam o sintagma estelar combinado *menina e moça* de um valor de suma pertinência que lhe é próprio em português e que decorre da topicalidade do que os lexicólogos costumam chamar de *colocação*, desaparecendo desta maneira também o valor de indício que qualquer um dos dois lexemas tem no texto primitivo. Digo *inevitavelmente* porque qualquer recontextualização linguística num horizonte de expectativa culturalmente distinto (e não é outra coisa uma tradução) acarreta o risco de se perderem aspectos fundamentais que não são passíveis de uma mera tradução mas precisariam de um comentário detalhado; comentário que –se por outros motivos não fosse, pelo menos por razões económicas e de estratégias editoriais– praticamente nenhuma versão noutra língua costuma facilitar. Vejamos.

É um tanto difícil decidir se *menina e moça* já para o público do século XVI era uma combinação marcada e evocadora. Conheço duas documentações literárias da época que fazem suspeitar que assim fosse, embora não permitam conclusões peremptórias quanto à prioridade ou ao carácter inovador de um dos textos. Na *Crónica do Imperador Clarimundo* lemos:

Ela como era moça e menina, quando viu a formosura de D. Dinarte, e o que por ela fizera, sabendo ser o outro cavaleiro dos mais afamados de toda aquela terra, inclinou o sentido às palavras que lhe ele dizia, dando bom ar de si, concertando o toucado, e outras cousas, onde se conheceu a presunção que ela tomava.¹⁵

E nas *Trovas que Garcia de Resende fez à morte de dona Ynes de Castro* [...] ouve-se a voz da amante de Dom Pedro:

Eu era moça menina
per nome Dona Ynes
de Crasto e de tal doutrina
e vertudes qu'era dina
de meu mal ser ho reues.¹⁶

Actualmente, porém, parece indubitável a estabilidade da colocação que une os dois lexemas. Apresentarei a seguir três exemplos que demonstram muito claramente que o sintagma que nos interessa não só se

¹⁵ João de Barros, *Crónica do Imperador Clarimundo*. ed. Marques Braga. Lisboa; Sá da Costa; 1953; vol. III, p. 33 (cap. XL do livro II).

¹⁶ *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. ed. E.H. von Kausler. Amsterdam; Rodopi; 1969 (reedição da de Stuttgart, 1846-1852); vol. II, p. 312.

converteu em expressão fixa, mas também em fórmula com algum potencial para jogos intertextuais de cunho irónico.

Contextualizador dentro de um quadro de referências literárias que abertamente questionam o cânone estabelecido e os mecanismos do mercado literário, um curioso pensamento de Ricardo Reis herói do romance de José Saramago remete para o texto de Ribeiro:

[...] dá-nos o ofício o pão, é verdade, porém não virá daí a fama, sim de ter alguma vez escrito, Nel mezzo del camin di nostra vita, ou, Menina e moça me levaram da casa de meus pais, ou, En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordame, para não cair uma vez mais na tentação de repetir, ainda que muito a propósito, As armas e os barões assinalados, perdoadas nos sejam as repetições, Arma virumque cano.¹⁷

A voz da donzela do nosso texto é também evocada por um romance policial de 1990 que relata as peripécias de um jovem delinquente que há-de percorrer a amarga escola da vida que destrói quaisquer ilusões optimistas da juventude: «Menino e moço me levaram daquela que fora a casa da minha mãe para uma aprendizagem penosa [...]» começa um trecho de *Uma vida em beleza* de Henrique Nicolau.¹⁸

E –para continuarmos com os *bas fonds* da actualidade– o *incipit* do romance de Ribeiro volta a aparecer na sádica acossa a que quatro adolescentes submetem a personagem epónima no *Auto do Branco de Neve* de Armando Silva Carvalho. A vítima andrógina (Ele/Ela) desta *farsa trágica* que no seu desespero usa as palavras de Ribeiro remete directamente ao caso da transsexual Gisberta que em Fevereiro de 2006 foi brutalmente agredida, espancada e apedrejada por uma alcateia de menores num prédio inacabado, no Porto, para ser finalmente atirada, ainda com vida, a um poço do qual nunca veio a sair:

ELE/ELA (de joelhos): Por favor, por amor, vamos ser uma família. | Ainda sei ganhar dinheiro.

ESPANTA BETINHOS: Quem não tem pai não tem vícios.

FADO ALEXANDRINO: Vícios?

ESPANTA BETINHOS: Sim, para mim essa merda do carinho do paizinho | É um luxo, é um vício. | Sabes o que diz o Mestre de carpintaria? | Quem não tem pai vai ganá-lo | Com o trabalho.

TÓ DA DESGRAÇA: E quem não tem mãe?

¹⁷ José Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Lisboa; Caminho; ⁹1984; p. 71.

¹⁸ Henrique Nicolau, *Uma vida em beleza*. Lisboa; Caminho; 1990 (*Caminho Policial*, 112); p. 26.

ESPANTA BETINHOS: Também.

ELE/ELA: Menina, menina e moça | Me levaram.

FADO ALEXANDRINO: Da casa dos teus pais. | Essa já nós aprendemos nas aulas de português.¹⁹

Passemos ao segundo título com que a obra de Bernardim tem sido designado ao longo dos séculos: *Saudades*.

Uma primeira observação formal remete, já agora, à controvertida discussão da etimologia e da história do lexema em questão, e aponta, ao mesmo tempo, para o assunto intrincado do(s) significado(s) que esta palavra tem desenvolvido em português. Pois onde em três dos testemunhos quinhentistas (*E*, *M* e *A*) surge regularmente *saudade*, documenta-se, na edição de Ferrara, apenas a forma *soidade*.

A segunda forma representa (como as variantes *soedade* e *suidade*, mais antigas) um resultado lógico duma derivação a partir de *solitate-*, enquanto o vocalismo da primeira, hoje normal, se vê necessitado de alguma explicação e provocou várias teses que neste lugar não podemos discutir e que vão desde uma provável influência de *saúde* até uma contaminação por um lexema árabe de significado semelhante ao da acepção moderna de *saudade*. Em todo o caso, a vacilação no uso das duas formas poder-se-ia considerar sintomática da passagem que levaria das mais antigas à actual e que se produziria durante a época em que se insere o romance de Bernardim.

Mesmo sem podermos aqui entrar em pormenorizadas elucubrações lexicológicas e etimológicas, não deixaremos de assinalar uma situação curiosa. Por uma parte, as duas formas diferentes reflectem, respectivamente, uma acepção muito próxima (se não idêntica) à de outros derivados românicos do étimo *solitate-* (port. *solidão*, esp. *soledad*) 'estar sozinho', e o significado complexo que o lexema tem vindo a possuir em português (e que abrange basicamente dois aspectos muito próximos, mas claramente diferenciados em outras línguas: 'nostalgia pela lembrança de um bem, uma pessoa etc. de que se está agora privado' e 'pesar, tristeza'); por outra parte, patenteiam-se, através das ocorrências do lexema no texto de Bernardim, matizes diversos que chegam a confluir precisamente nos valores semânticos básicos que acabamos de explicitar. Esta situação difícil terá consequências na hora

¹⁹ Armando Silva Carvalho, *Auto do Branco de Neve*. In: *PANOS: Palcos Novos Palavras Novas*. Lisboa; Culturgest; 2007; pp. 44-45.

de tentar verter o texto para outra língua, chegando a constituir um autêntico quebra-cabeças para os tradutores.

Que significa exactamente *soidade/saudade* em cada trecho do texto que nos ocupa? Equivale simplesmente a *solidão*? Recordação nostálgica e evocação de um ser ausente, de um bem perdido ou desejado? Atitude generalizada de melancolia resignada, ou seja, aquela «passiva e mórbida visão da vida» que Herculano de Carvalho diagnosticou justamente para o romance de Bernardim²⁰, aquela que já Dom Duarte se esforçara por descrever no seu *Leal Conselheiro*²¹, aquela que no início do século XX deu azo para esse movimento filosófico e literária luso por excelência que é o *Saudosismo* em torno a Teixeira de Pascoaes e que analisou com perspicácia Eduardo Lourenço²²?

A primeira ocorrência comum a todas as versões transmitidas aparece pela voz da donzela, dantes «menina e moça» no seu retiro:

Neste monte mais alto de todos que eu vim buscar pela soidade deferente dos outros que nele achei, passava eu minha vida como soía [...] (Ribeiro 1984: 60)

Trata-se aqui claramente de uma referência à qualidade, aliás desejada pela narradora, de afastamento que o lugar oferece. As duas traduções reflectem perfeitamente este aspecto:

En este monte, el más alto de todos, que vine yo a buscar por la soledad diferente a la de otros que en él hallé, pasaba yo mi vida como solía [...] (Ribeiro 1992: 54)

Sur ce mont le plus élevé de tous que j'étais venue rechercher pour la solitude incomparable que j'y ai trouvée, voici comment je passais ma vie: [...]. (Ribeiro 2003: 39)

²⁰ Carvalho (1973: 24). O autor circunscreve a seguir a atitude que detecta no texto e extrapola: «Essa atitude, feita de contemplação estática do passado, de saudade, de expectativa inerte, de resignada submissão aos acontecimentos (nos quais o homem, quando intervém, o faz não por virtude de uma vontade reflectida, mas como que movido por um impulso instintivo, que pode manifestar-se no que se chama 'espírito de aventura'), seria a que mais tarde viria a cristalizar-se no mito sebastianista [...]».

²¹ Trata-se concretamente do capítulo XXV do *Leal Conselheiro* onde o rei diferencia diversas facetas (com *nojo* ou com *prazer*) deste sentimento exclusivamente (pelo menos no que se refere ao léxico) português.

²² Eduardo Lourenço, *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa; Gradiva; 1999 (e já antes, do mesmo autor: *O Labirinto da Saudade. Psicanálise mítica do destino português*. Lisboa; Gradiva; ³2004 (Lisboa; Dom Quixote; ¹1978).

O mesmo significado manifesta-se pouco depois, quando a donzela, agora já a conversar com a *dona*, afirma: «A grande soidade deste vale e de toda a terra por aqui derredor me fez ousar vir assi [sc. a passear sozinha pelo caminho]» (Ribeiro 1984: 66).

Mas já antes destas duas passagens onde o substantivo que nos ocupa indica um estado solitário, a edição de Évora exhibe o lexema com outro valor, como se quisesse sublinhar o carácter paradigmático da palavra na acepção hoje corrente. Observe-se o pequeno mas elucidativo contraste das duas versões:

F: Escolhi para meu contentamento (se em tristezas e cuidados [ha hi] algum) vir-me viver a este monte [...]

E: escolhi pera meu contentamento (se entre tristezas e saudades ha algum) vir-me viver a este monte [...] (Ribeiro 1947: 1)²³

O paralelismo evidencia a proximidade semântica entre os termos *cuidado* e *saudade*; mas facilita, ao mesmo tempo, um oportuno estímulo para quem, daqui em diante, tentar levar para outra língua frases que recorrem à ilustre palavra, agora já na acepção dum estado de espírito marcado por uma ausência que é falta e nostalgia:

Escogí para mi contento, si entre tristezas y cuidados hay alguno, venirme a vivir a este monte [...] (Ribeiro 1992: 51)

Je choisis pour mon contentement (s'il en est un dans la tristesse et les chagrins) de venir vivre sur cette hauteur [...] (Ribeiro 2003: 35)

De facto, no decorrer do discurso, e muito concretamente a partir do momento em que a *dona do tempo antigo* toma a palavra, será este e já não aquele de 'solidão' o significado que prevalece –o que coloca os tradutores perante a dificuldade de uma palavra proeminente em português, mas isolada dentro do quadro românico que expressa um conceito para o qual também se tem vindicado com frequência um estatuto essencialmente diferenciador à causa da sua suposta exclusividade lusa.

Um olhar para as soluções propostas demonstra que a complexidade semântica de *saudade* obriga ora a recorrer a um leque de termos diferenciados de significados próximos, ora até a transculturalizar o lexema português.

Este último é o caso de uma pergunta aflita que a *dona do tempo antigo* dirige à donzela e onde o tradutor espanhol introduz, sem comentário, um *estraneirismo* que aliás já o autor do prefácio usara profusa-

²³ O manuscrito *M* oferece «tristezas e cuidados» num contexto sintáctico ligeiramente diferente.

mente (Gallego Morell 1992: 11, 22). A versão francesa opta, porém, por *regret*, escolha que volta a aparecer mais adiante.

Quantas donzelas comeo já a terra com as soidades que lhe deixaram cavaleiros, que comeo outra terra com outras soidades? (Ribeiro 1984: 73)

¿Cuántas doncellas comió ya la tierra con las saudades que les dejaron caballeros que comió otra tierra con otras saudades? (Ribeiro 1992: 63-64)

Combien de demoiselles la terre a-t-elle déjà englouties par tant de regrets que leur ont laissés des chevaliers qu'une autre terre engloutit par d'autres regrets? (Ribeiro 2003: 49-50)

No início da primeira história contada pela *dona*, esta explica que Lamentor «porque ela [sc. Belisa] sentisse menos a soidade de sua natureza, trouxera a outra irmã» (Ribeiro 1984: 79) e insiste logo «que tudo buscava Lamentor mui inteiramente pera que sua senhora e a donzela sua irmã em algũa maneira perdessem a soidade de sua terra e o nojo do mar.» (Ribeiro 1984: 80)

Neste caso, o texto espanhol renuncia ao empréstimo, provavelmente por detectar no trecho citado um significado menos complexo para o qual o castelhano conhece uma palavra adequada:

Y para que ésta sintiese menos la nostalgia de su tierra, había traído a la otra hermana [...]. [...] todo buscaba Lamentor para que su señora y la doncella hermana suya de alguna manera perdiesen la nostalgia de su tierra y el malestar por las incomodidades del mar. (Ribeiro 1992: 66-67)

A tradutora francesa coincide na segunda opção e volta a empregar o já usado *regret*: variação puramente estilística ou apreciação de matizes diferentes entre a *soidade* de *natureza* e outra de *terra*?

[...] por qu'elle ressentît moins le regret de sa terre natale, il avait amené l'autre soeur [...]. [...] Lamentor cherchait à faire tout ce qu'il pouvait pour que sa dame et sa soeur la demoiselle oubliassent de toutes les façons possibles la nostalgie de leur pays et le mal de mer. (Ribeiro 2003: 55-56)

Não só a donzela e a sua interlocutora, mas também uma personagem intradieética das histórias tristes que a segunda relata, usa o termo *soidade*. É Aónia que justamente no fim da sequência narrativa dedicada aos truncados amores de Lamentor e Belisa volta à palavra e evoca esse sentimento devido ao desenraizamento quando está diante do corpo morto da irmã:

Como vós, senhora irmã, assi me podestes deixar, só, tão longe e em tal lugar? Pera vos tirar a soidade, me dizíeis vós que vinha eu cá, e vós,

pera ma dar a mim, vínheis. Mal aventurada de mim! Pera outras fadas cuidava que me criava a mim minha mãe. (Ribeiro 1984: 95)

¿ Cómo vos, señora hermana, me pudisteis dejar así, sola, tan lejos y en tal lugar? Para ahuyentaros soledades me decíais vos que venía yo aquí, y vos para dármelas a mí vinisteis. ¡Desgraciada de mí! Para otra cosa creía yo que me cuidaba a mí mi madre. (Ribeiro 1992: 77)

Comment, madame ma soeur, avez-vous pu ainsi me laisser seule, si loin et en un tel endroit? Vous m'avez dit que je venais ici pour vous éviter la solitude, et vous, vous êtes venue ici pour me la donner. Malheureuse que je suis! Je pensais que ma mère m'avait élevée pour un autre destin. (Ribeiro 2003: 68)

Magistralmente, Ribeiro retoma nesta precisa altura o lexema que já tinha sido empregue em contextos que diziam respeito à primeira e à segunda narradora, e à heroína, agora morta, da primeira história inserida. Repare-se como assim se anula, de modo brutal, uma pequena esperança que teria podido surgir graças aos esforços de Lamentor que, representante do universo masculino, luta e tenta reprimir os sentimentos. A *saudade* que Belisa não devia sentir, instala-se daqui em diante com a irmã que, ainda mais, remete para outra figura de referência num quadro feminino, a mãe.

Ora, as traduções interpretam de modo diferente (*soledades*, *solitude*) o sentimento ao que Aónia alude; e daí, falham onde teriam podido sublinhar precisamente este paralelismo. O problema reside, pelos vistos, na pluralidade de matizes que obrigam a uma escolha que não poderá fazer justiça ao original.

Consideremos um último caso em que se patenteiam as dificuldades desta palavra-chave do texto bernardiniano. Lamentor, o cavaleiro que perante a dor dos outros procura ficar calmo, só muito tarde experimentará um sentimento que o discurso narrativo qualificará, embora de modo algo inseguro, de *soidade*. Casada contra a sua vontade, foi-se embora Aónia; e parte logo também a filha, Arima, para a corte. O pai, na despedida, pronuncia uma série de conselhos e dá-lhe a bênção, após a qual a jovem passa pela porta:

Mas já que eram apartados, tornou Lamentor a chamá-la amorosamente a voltas de ûa tristeza chea de soidade. (Ribeiro 1984: 157)

A frase e o contexto tornam difícil uma decisão acerca do significado exacto da última palavra. Por uma parte, é evidente que a *soidade* é ingrediente da *tristeza* –o que poderia fazer pensar numa interpretação do lexema como 'solidão', visto o pai ficar sozinho na sua morada–; por outra, a frase que finalmente pronuncia («[M]andai-me, filha senhora, sempre muitas novas de vós, que não tenho outrem de

quem já neste mundo as espere» [Ribeiro 1984: 157]) aponta também para o matiz duma 'nostalgia pela pessoa querida que se encontra longe'. O caso constitui-se noutra desafia para a tradução que deverá privilegiar um dos dois aspectos... ou encontrar uma terceira saída. Os dois tradutores conseguiram evitar uma solução simplista: o espanhol, mais uma vez, pelo recurso directo à palavra portuguesa; a francesa por uma combinação de substantivo e adjectivo que reproduz qualquer uma das facetas:

Mas cuando ya se habían separado, volvió Lamentor a llamarla amorosamente, y con una tristeza llena de saudade, le dijo: [...] (Ribeiro 1992: 125)

Mais, dès qu'ils furent séparés, Lamentor lui demanda amoureusement de revenir, avec une tristesse emplie de nostalgique solitude. (Ribeiro 2003: 128)

Ter-se-á comprovado que é praticamente impossível abranger com uma fórmula simples a riqueza de traços semânticos denotativos que as passagens discutidas ostentam. Se a isto acrescentarmos o dilema de decidir quais das conotações seriam transportadas com qual dos eventuais substantivos que traduziriam *saudade*, e ainda o facto de a tradição ter transmitido o lexema, na sua função de título, num plural que não ajuda precisamente a simplificar o assunto, fica óbvio que o termo chave só poderá ser integrado no título de uma tradução, se este for mais desenvolvido e adoptar uma porção da carga semântica original combinando-a com outros elementos. Já mencionei que Cécile Lombard pelo menos inseriu o traço de 'triste' na designação que o livro de Bernardim recebeu em francês, embora adscrevendo-o apenas à donzela que abre o discurso: *Mémoires d'une jeune fille triste*. Note-se aqui que talvez tivesse havido outras opções... como apontou, desde Inglaterra, Suzette Macedo que escolheu um procedimento combinado com certo ressabor antiquado, porventura até mais condizente com o requinte de algumas páginas de Bernardim: *The Young Girl's Story: or, The Book of Lounging*.

As emoções da desgraça: passos por um labirinto

A *Saudade* que acabamos de ver é apenas a ponta mais visível de um recife que se converte em sério escolho para a rota de navegação de um tradutor. O substantivo que chegou a figurar como título apresenta-se como o mais emblemático de uma série significativa de termos que, à laia de *leitmotiv*, emergem ao longo da narração e todos apontam para um campo semântico altamente pertinente: as emoções e vivências tristes.

Na esteira do emprego repetido, embora pontual, da palavra *soidade* ou *saudade* surgem, ora contrastando com esta, ora circunscre-

vendo alguma faceta particular, ora juntando-se em conglomerados isotópicos, substantivos como *tristeza*, *mágoa*, *nojo*, *cuidado*, *paixão*, *desventura*, *fado*, *sorte*, e adjetivos ou verbos relacionados como *triste*, *anojado*, *desventurado*, *magoar*, *anojar(-se)*, *cuidar*.

A densidade e variedade desta isotopia tão característica do texto bernardiniano desafia, a cada passo, a sensibilidade e a habilidade do tradutor; este não poderá deixar de se interrogar sobre os diversos aspectos que abrangem termos próximos mas diferenciados, e sobre o modo correcto de os reproduzir em um léxico distinto.

Incertezas, silêncios, evasões

O protagonista da terceira história inserida, Avalor, perde-se numa barca:

Não sabem mais que foi dele, | nem novas se podem achar. |
Sospeitou-se que era morto, | mas não é para afirmar, | que não no
embarcou ventura | para isso o só guardar. (Ribeiro 1984: 181-182)

«Não sabem mais que foi dele» – uma afirmação que a própria narração logo contrasta com o relato das suas peripécias («Depois por anos, como nenhũa cousa é encuberta ao longo tempo, se soube a história dele e juntamente dela, e foi desta maneira» [Ribeiro 1984: 182]) e que a edição de Évora toma como pretexto para uma continuação atabalhoada.

Tornam-se visíveis aqui duas características desta obra-prima: a existência de contradições flagrantes que afectam a matéria narrada, e uma estranha propensão ao silêncio (ou, talvez melhor, ao silenciamento)²⁴, através de uma denegação elíptica de informações que, não obstante, são sugeridas ou aludidas e que, sobretudo, seriam essenciais para a compreensão do argumento e dos motivos que condicionam os actos das personagens.

Não são apenas poucos casos isolados; se reunirmos e compararmos as respectivas passagens pertinentes podemos falar de uma estratégia, obviamente consciente e procurada²⁵, de confusão ou encobri-

²⁴ Um estudo recente de Alves Osório incide neste aspecto e assinala várias facetas que merecem realce (Osório 2004).

²⁵ Tal parece ser a opinião, que apoiáramos plenamente, de Pina Martins quem se interroga: «[N]ão terá o autor pretendido que a sua escrita aparentasse essas "anomalias e ambiguidades"? [...] Não estará o crítico a exigir, de uma obra complexa e que contém o universo de um génio criativo, não raro contraditório e torturado, não o que a obra de arte oferece mas o que a sua própria capacidade interpretativa desejaria que vivificasse o texto interpretado?» (Martins 2002: 213).

mento. O discurso narrativo perde-se (tal como erra Avalor por paragens nebulosas) com frequência em divagações, desfocamentos e fórmulas hesitantes a propósito de factos e circunstâncias que as narradoras, no fundo, poderiam ou deveriam conhecer e narrar mais exactamente.

O véu que envolve o destino de uma das figuras principais, e o fecho (que não o é) do *cantar* sobre Avalor, transmitido em redacções bastante divergentes mas igualmente enigmáticos²⁶ dão-nos assim azo para mais uma consideração que tem a ver com as *palavras escuras*. Se até agora temos visto a tal *escuridade* também num sentido sentimental, visando emoções sombrias tais como a tristeza, a mágoa e a saudade, podemos, daqui em diante, também reparar na nebulosidade, indefinição, inacessibilidade, enfim *obscuridade* narrativa que ostenta o romance de Bernardim.

Em primeiro lugar, é quase impossível não notar algumas particularidades do discurso que Bernardim Ribeiro põe na boca da *menina e moça* e da *dona do tempo antigo*; como se a narração toda se operasse sob o signo da dúvida, aquelas que estão a falar recorrem com muita frequência, tímidas e quase titubeantes, a fórmulas e expressões que parecem minar a própria competência narradora.

Sintomático desta reserva é o emprego inflacionário do verbo *parecer* pelas duas mulheres que contam das desgraças próprias e alheias; e para o mesmo distanciamento ou a mesma insegurança em relação aos conteúdos aponta o procedimento de se inserirem *verba dicendi* que afastam a responsabilidade pela matéria para instâncias distantes e vagas.

Por certo que parece que assi o ordenou a ventura [...]. (Ribeiro 1984: 115)

[...] a velha Ama era natural desta terra, e noutro tempo, quando moça, parece, um mercador muito rico [...] houvera o seu amor, [...] e dizem que, chegados ambos, à terra do mercador, por grandes desaventuras o veio ela a perder, [...]. (Ribeiro 1984: 115-116)

De reinos estrangeiros dizem que veio no tempo passado ter a estas partes um nobre e famoso cavaleiro. [...] Contam que elas eram filhas dum alto homem [...]. (Ribeiro 1984: 79)

Soou-se e foi certo depois naqueles que razão tinham de o saber, que [...]. (Ribeiro 1984: 179)

Noutros momentos, a voz narradora explicita as reservas perante a possibilidade de expressar cabalmente o que pretende comunicar, delegando inclusivamente à narratária intradieética a tarefa de julgar:

²⁶ Para este poema e os dilemas ecdóticos que suscita, cf. Gornall (1991).

Que vos hei-de dizer? Não parece senão que se ajuntavam ali todas as perfeições, como que se não haviam d'ajuntar mais nunca. (Ribeiro 1984: 153)

[...] suspeitou que o soubera ela, polo que fez depois de o saber, e pôde e não pôde ser, como podereis depois cuidar. (Ribeiro 1984: 171)

[...] verdadeira no andar pareceo ela a Avalor, que ficou como podereis cuidar, que dizer-vo-lo não poderia eu. (Ribeiro 1984: 175)

Acresce a esta relutância contra um discurso seguro (isto é, digno de plena confiança quanto à exactidão dos factos) que, no entanto, contrasta com o compromisso emocional constantemente salientado, uma falta de nitidez ou estabilidade semântica, já diagnosticada mais acima aquando dos comentários sobre o lexema *saudade/soidade*. Tal circunstância é vindicada por uma das vozes enunciadoras da narração:

[...] não se deve espantar ninguém ver mudadas as palavras ou o entendimento delas nas pessoas em que se mudaram também muitas outras cousas que não dissera ninguém que se podiam mudar. (Ribeiro 1984: 116-117)

A passagem citada é indício de uma atitude reflectida e consciente que o autor confere às narradoras e que cristaliza numa frase merecidamente famosa: «Das tristezas não se pode contar nada ordenadamente, porque desordenadamente acontecem elas [...]» (Ribeiro 1984: 58)²⁷.

Deste modo, também não admira que apareçam, ao longo do livro, (e sem que tal inter-relação de circunstâncias se possa adjudicar, sem mais, a deturpações do texto, como se dá, acaso, na controvertida «fala da donzela delicada» que se dirige a Avalor em sonhos), expressões ou frases inteiras cuja compreensão chega a ser, pelo menos, discutível. Quem pretender verter tais trechos para outra língua, ver-se-á em sérias dificuldades. Citarei apenas três *loci* textuais em que o significado de alguns elementos permanece críptico: Quais são as consequências do amor intenso conforme a descrição facilitada por Inês quando tenta consolar Aónia? Qual o sentido da frase que encerra o comentário sobre a tristeza de Arima? E o que é que se quererá dizer com *coração de pousada*?

Porque o bem querer grande faz sentir muito os escândalos recebidos, e crê-los por aqueles quanto abaste pera o sentimento ser maior do que pode ser. (Ribeiro 1984: 150)

[...] ela era naturalmente triste, de ûa tristeza já em si branda que escassamente se podia desenxergar de honestidade, que ambas elas

²⁷ Para um lúcido comentário deste programa criativo, remeto para o estudo de Alves Osório (2000).

tinha, a antr'ambas a sua fermosura que parecia melhor. Soube-o quem o vio e só o sentio e quem o ouvio o creio. (Ribeiro 1984: 158)

Estas palavras, que ela a boa parte dizia, ensoberbeceram e enlevaram tanto a Avalor, que o poseram em condição de lhe descobrir logo sua vontade, e se não fora polo lugar, pareceo-lhe a ele que lha descobrira, mas pelo que depois pelo tempo neste mesmo prepósito aconteceu, mostrou ser isto, como dizem, coração de pousada. (Ribeiro 1984: 167-168)

Mas a obscuridade leva mais longe, para desespero não apenas de tradutores, mas de todos os leitores (que já no início a *menina e moça* advirte das dúvidas a propósito da viabilidade do seu projecto narrativo). Ilustrarei, para encerrar, apenas três tácticas que designarei de encobrimento ou desconcerto.

Em primeiro lugar, encontramos frases que de modo taxativo excluem esclarecimentos ulteriores ou se escusam atrás de um fatalismo hermético:

Mas era outra cousa maior, que estava, muito pouco havia dantes, tão longe de poder ser como ela [*sc.* a Ama] de o poder então cuidar, mas tudo já pode ser, ao longo tempo não é nova nenhũa cousa. (Ribeiro 1984: 127)

Parece que havia de ser, e foi. (Ribeiro 1984: 159)

A necessidade de se aclararem certas coisas chega a ser, simultânea e paradoxalmente, forçosa e irrealizável. Mas denegarem-se explicações acerca de motivos e causas não é a única forma de instaurar uma falta de clareza enquanto princípio criativo. Outro tal consegue o comportamento da narradora secundária que deixa fios argumentais ou informações sobre personagens e circunstâncias para um futuro (narrativo e textual) que, devido ao fim abrupto, não se concretiza para o leitor. Por exemplo, quando adia, diversas vezes, embora aludindo a alguns elementos, o fecho do relato sobre os dois amigos:

Desta maneira foi ele preso do amor da senhora Aónia, e depois se vio morrer por ela, que este foi um dos dous amigos de quem é a nossa história, e por isso soía meu pai dizer que tornara o amor deste cavaleiro a morrer na paixão onde se alevantara. Mas pera isto seu tempo virá. (Ribeiro 1984: 98)

Porém, este desagradecimento [...] trouxe muitos a desaventurados fins como vereis neste cavaleiro em que falamos. (Ribeiro 1984: 105)

Ou quando promete à donzela para um momento ulterior a história da Ama:

E de como a levou ele [*sc.* o mercador a Ama], e como ela o perdeo, se conta um grande conto. Leixá-lo-ei agora porque tenho outro caminho

tomado, ainda que já antre os homens todos os caminhos vão ter a contos de mulheres. Mas, pois morais nesta terra, outra hora nos veremos, e contar-vo-lo-ei então, se pola ventura vos fica desejo de ouvi-lo. (Ribeiro 1984: 116)

Culmina a recusa de informação essencial em uma cena surpreendente. Perante o sofrimento amoroso de Avalor, uma senhora «grande sua amiga» promete confiar-lhe «cousas em que vos vai muito a vós e a outrem que vós amais e prezais ver» (Ribeiro 1984: 175). Após uma breve conversa, Avalor vai ouvir o que têm para lhe dizer. Mas:

Contam que então se chegou ela à orelha de Avalor, e o que lhe disse ou não disse, não se soube então. (Ribeiro 1984: 178)

Altamente frustrante para qualquer leitor desejoso de penetrar uma lógica argumental que no caso se revela amiúde precária, o trecho em questão não transcreve a fala da amiga; o conteúdo do segredo subtrai-se em primeiro lugar à interlocutora (a donzela), mas sobretudo ao público, criando-se um *suspense* que não se desfará, deixando-nos definitivamente carentes de uma das chaves para compreender o fracasso dos amores entre Avalor e Arima.

Todas estas táticas de encobrimento irritarão o receptor extra-textual que tem acesso ao texto na versão original. Ora bem: para um tradutor hão-de ser duplamente conflituosas; são-lhe assim arrebatadas os dados precisos para uma compreensão exacta e completa da matéria contada – que logo não saberá trasladar para outra língua.

Perpassa pelo texto de Bernardim Ribeiro um gesto constante e generalizado de insegurança e, ao mesmo tempo, de comoção que, de acordo com Fernando Gil e Helder Macedo, atribuiríamos ao desengano ou ao abalo ante a «falha interna do amor» (1998: 275). A fatalidade ultrapassa os acontecimentos narrados e incide, num nível superior, no próprio acto da narração, eivada de incertezas, segredos e afastamentos, complexa e nem sempre apreensível até os últimos redutos.

Entrelaçam-se, numa teia de difícil saída, termos intrincados, versões divergentes e não raramente contraditórias, subtis ambiguidades do discurso, estratégias de dissimulação e confusão. Daí que seja o próprio texto que impõe limites a quantos receptores de diverso tipo (leitores, exegetas, críticos, tradutores) aceitarem o desafio de o explorar e pretender compreender as mensagens que o autor esboça; limites de inteligibilidade, de interpretabilidade, e, também, de traduzibilidade. Ou –para concluir com uma observação comprometida a favor da lusitanística– um convite para ler o *livrinho* no original.

Envío (ahora sí en castellano...)

Querido Germán:

En la primera de tus clases a la que asistí en Basilea (era el 28 de octubre de 1985, y teníamos que traducir un texto sobre Quevedo publicado en el NZZ) surgió la fecha de 1580. Preguntaste por el significado de este año en la historia de España, y con el desparpajo del novato, recién de vuelta de una estancia prolongada en Coimbra, me atreví a contestar que fue entonces cuando Felipe II *anexionó* el país vecino.

La decidida y parcial toma de partido por el *Portugal Cativo* causó alguna sorpresa; pero fue, sobre todo, un bonito punto de arranque a partir del cual contribuiste a orientar mi carrera basiliense bajo un prisma verdaderamente iberorrománico. Desde estas fechas, –y no sólo en lo que concierne a una lusofilia vista por otros como un tanto exótica– he podido contar siempre con tu interés y tu apoyo.

Tus alumnos hemos tenido la suerte de estar acompañados de un profesor que no ha dejado de incitarnos al diálogo, a la pregunta, y a la curiosidad ante lo desconocido. Mejor aún: un maestro al que le interesan las respuestas.

Gracias.

Bibliografía

Fontes:

Ribeiro, Bernardim (1947): *História de Menina e Moça*. ed. Dorothee E. Grokenberger. Lisboa: Studium.

Ribeiro, Bernardim (1984): *Menina e moça*. ed. Teresa Amado. Lisboa: Comunicação (*Textos literários*, 34).

Ribeiro, Bernardim (1992): *Menina y moza*. trad. Juan M. Carrasco. Madrid: Cátedra (*Letras Universales*, 109).

Ribeiro, Bernardim (2003): *Mémoires d'une jeune fille triste*. trad. Cécile Lombard. Paris: Phébus.

Literatura crítica:

Bernardes, José Augusto Cardoso (1991): «A estrutura retórica da *Menina e moça*», *Biblos*, LXVII, 239-262.

- Bessa-Luís, Agustina (1984): «*Menina e moça*» e a teoria do inacabado. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Brandenberger, Tobias (2005): «El final atlántico de la ficción sentimental: un texto olvidado». Alemany, Rafael; Martos, Josep Lluís; Manzanera, Josep Miquel (eds.): *Actes del X Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Alicante; Universitat d'Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana. 413-423.
- Brandenberger, Tobias (2007): «Exílio e desterro na ficção portuguesa de Quinhentos». Thorau, Henry (ed.): *Heimat in der Fremde – Pátria em terra alheia*. Berlin; tranvía. 216-227.
- Carvalho, José Gonçalo Chorão Herculano de (1973): «Introdução» a Ribeiro, Bernardim: *Menina e moça ou Saudades*. Coimbra; Atlântida. 5-33.
- Castro, Aníbal Pinto de (1986): «Uma edição crítica da *Menina e moça* de Bernardim Ribeiro: problemas e soluções». *Critique textuelle portugaise. Actes du colloque, Paris, 20-24 octobre 1984*. Paris; Fondation Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português. 163-178.
- Gallego Morell, Antonio (1992): «Introducción» a Ribeiro, Bernardim: *Menina y moza*. Madrid; Cátedra. 9-41.
- Gil, Fernando; Macedo, Helder (1998): *Viagens do olhar. Retrospeção, visão e profecia no renascimento português*. Porto: Campo das Letras.
- Gornall, John (1991): «The Ballad of Avalor: toward a critical edition», *Portuguese Studies*, VII, 19-27.
- Macedo, Helder (1977): *O significado oculto da «Menina e Moça»*. Lisboa; Moraes.
- Martins, José Vitorino de Pina (2002): «Estudo Introdutório: Bernardim Ribeiro, o homem e a obra». Ribeiro, Bernardim: *História de Menina e Moça. Reprodução facsimilada da edição de Ferrara, 1554*. ed. José Vitorino de Pina Martins. Lisboa; Fundação Calouste Gulbenkian; 17-376.
- Neves, Maria Leonor Urbano Curado (1996): *Transformação e hibridismo genéricos na «Menina e Moça» de Bernardim Ribeiro*. Tese de doutoramento em Literatura Portuguesa; Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Osório, Jorge Alves (2000): «"Das tristezas não se pode contar nada ordenadamente". Anotação sobre um preceito de *Menina e moça*», *Revista da Faculdade de Letras do Porto (Línguas e Literaturas)*, XVIII (2000), 107-132.
- Osório, Jorge Alves (2004): «Silêncios na *Menina e moça* de Bernardim Ribeiro», *Península*, I, 351-376.

