

DA *DECIFRAÇÃO*
EM TEXTOS MEDIEVAIS

IV Colóquio da Secção Portuguesa
da Associação Hispânica de Literatura Medieval

Coordenação

Ana Paiva Morais
Teresa Araújo
Rosário Santana Paixão



Edições Colibri

Biblioteca Nacional - Catalogação na Publicação

Coloquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval, 4, Lisboa, 2002

Da decifração de textos medievais / IV Coloquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval ; coord. Maria Teresa Alves de Araújo, Maria do Rosário Carmona E. S. Paixão, Ana Paiva Morais. - (Extra-colecção)

ISBN 972-772-425-6

I - Araújo, Maria Teresa Alves de, 1960-

II - Paixão, Maria do Rosário Carmona Esteves Santana, 1956-

III - Morais, Ana Paiva, 1956-

IV - Associação Hispânica de Literatura Medieval, Secção Portuguesa

CDU 821.134.2.09"04/14"

821.134.3.09"04/14"

821.133.1.09"04/14"

061.3

Título: Da *Decifração* em Textos Medievais
IV Colóquio da Secção Portuguesa
da Associação Hispânica de Literatura Medieval

Coordenação: Ana Paiva Morais, Teresa Araújo
e Rosário Santana Paixão

Editor: Fernando Mão de Ferro

Capa: Ricardo Moita

Depósito legal n.º 201 330/03

Tiragem: 1.000 exemplares

Lisboa, Novembro de 2003

ESCRITA HARMONIOSA: RITMO E SENTIDO EM FERNÃO LOPES

Graça Lérias Pacheco

(Escola Secundária Jorge Peixinho)

A vocação literária de Fernão Lopes é, a par da sua qualidade de historiador, indiscutível. Procurou-se dar, em diversos estudos, a justa perspectiva de um dos mais importantes autores da nossa literatura, por vezes esquecido dos medievalistas que se movem em fronteiras mais *européias*. Contudo, um dos aspectos da prosa de Fernão Lopes que lhe confere, a meu ver, a dimensão de um grande autor é o de uma **construtiva permeabilidade** ao largo espectro da cultura retórica de raízes clássicas que se fazia sentir por toda a Europa dos séculos XIV, XV, filtrado pela hegemonia cultural do cristianismo.

De facto, as doutrinas ciceroniana e quintiliana - matrizes conceptuais de todo o discurso argumentativo - converteram-se a pouco e pouco nos preceituários da pregação, da exegese bíblica e da própria difusão da literatura e das obras do pensamento nas Universidades e nos círculos cultos. Estas duas vertentes da cultura medieval - religiosa e laica - andaram sempre a par, sobretudo a partir dos finais do século XII, sendo verdade que as características retóricas dos escritores medievais se devem tanto a uma como a outra. É neste sentido que deve ser orientada a aproximação crítica ao estilo do cronista Fernão Lopes.

A escolha do "ritmo" como tema desta exposição prende-se com a utilização de certos processos de repetição rítmica e lexical como estruturas heurísticas e colectivas da memória. Tal hipótese deve ser entendida apenas como um campo de trabalho experimental e à luz de um enquadramento estético e conceptual específico, nomeadamente as teorias da harmonia e das proporções, a que aludirei mais adiante.

Esta análise será intercalada com fragmentos da *Crónica de D. João* I, Primeira Parte. A sua selecção resultou fundamentalmente da inferência de que o conceito da harmonia da frase (e as suas implicações no ritmo prosaico) deve estar, na concepção medieval da *compositio*, ligado ao de "ordem", já que o termo *ordo*, ocorrente em vários tratados teóricos, se traduz em diversos contextos por *harmonia*. As implicações deste conceito na técnica narrativa podem ser múltiplas e, quanto ao autor, abordei algumas delas num estudo breve, muito parcelar, sobre a relação entre tempo e narrativa nas crónicas dedicadas aos reinados de D. Fernando e D. João.¹

Pareceu-me pertinente decalcar, de cada capítulo, a parte inicial e/ou final, por constituir essas o ponto estratégico da sequencialização tanto da escrita (na perspectiva do autor), como da leitura e da memória (domínio da recepção). E, em diversos casos, da articulação e alternância entre o macro-plano narrativo e o plano dos episódios secundários que sobressai essa sequência e, através dela, uma impressão de ritmo frásico e narrativo a que adere a captação e avaliação do sentido geral ou da tendência acontecimental da história.

Partindo de uma análise dos excertos quanto aos pontos que referi, vão-se desenhando dois ritmos fundamentais, a que convencionei chamar "ritmo longo" e "ritmo curto". Esta abordagem não é inovadora, pois alguns autores, como Albin Eduard Beauz, a fizeram já, embora usando terminologia diferente (aproveitada das noções de ritmo *veloz* e ritmo *retardado*, tradução dos diferentes tipos de metro clássico). Além disso, António José Saraiva detectou e analisou duas técnicas composicionais de Fernão Lopes, que, de algum modo, são paradigmas sintácticos daqueles dois ritmos: os grandes planos concêntricos em que o narrador amplia a visão de factos simultâneos com localizações diferentes e o quadro cénico para o qual concorrem incidentes e episódios constituintes de um pano de fundo secundário. Levada a observação destes planos ao nível expressivo, verifica-se que a sua tecitura se deve não apenas a opções deliberadas e conscientes da ordem do relato historiográfico, mas também ao recurso estilístico a diferentes padrões frásicos.

¹ *Ordo artificialis e representação do tempo nas Crónicas de Fernão Lopes*. Sobre o Tempo, Actas do III Colóquio da AHLM, coordenação de Paulo Meneses, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 2001, pp. 293-310.

² 'A preocupação literária de Fernão Lopes', *Estudos*, I, *Acta Universitatis Conimbrigensis*, 1959, pp. 1-39.

Os capítulos dedicados à oposição entre o Mestre de Avis e o rei de Castela ou entre Nuno Álvares e as tropas inimigas são cruciais para a progressão da história e a sua estruturação processa-se em planos paralelos preenchidos ou por personagens que agem com fins diversos (o Mestre e o rei de Castela ou o Mestre e a rainha D. Lionor), ou que agem com os mesmos fins mas em frentes distintas (o Mestre e Nuno Álvares). Vejamos esse primeiro capítulo, parágrafo inicial:

c. 46

Devees de saber, que tanto que o Meestre tomou carregor de rregedor e deffemssor do[s] rreinos, e soube que elRei de Castella viinha com seu poder pera entrar em elles, que logo escpreveo suas cartas a alguuas villas e çidades, e isso mesmo a çertas pessoas noteficamdolhe em ellas, como bem sabiam da guisa que, estes rregnos estavam em pomto para sse perder; e como elRei de Castella viinha pera os tomar, e meter os poboos delles em sua sujeiçom...

Verifica-se que os membros mais longos da frase - *que tanto que o Meestre tomou carregor de rregedor e deffemssor í/o[s] rreinos e e soube que elRei de Castella viinha com seu poder pera entrar em elles* - são orações dependentes da expressão metalinguística inicial (*devees de saber*), apresentam igual dimensão e encerram dois actores distintos (Mestre e rei). O segundo grupo rítmico, constituído igualmente por membros longos, corresponde à oração completiva integrante dependente de *saber*, no início, e comporta a resolução do Mestre, continuada depois no gerúndio *noteficamdolhe*. Há isossilabismo dentro deste núcleo de frases, que se encontra no início do texto, definindo-se uma simetria em torno das duas figuras políticas que referi: o primeiro membro e o segundo têm 23 sílabas, enquanto o terceiro e o quarto têm 20.

Vejamos o parágrafo final:

E delles com medo fugiam pera as villas que tiinhã voz por elRei de Castella; outros se hiã pera fora do rregno, leixamdo seus bees e todo qamto aviam, os quaaes o Meestre logo dava a quem lhos pedia; e os meudos corriam apos elles, e buscavom nos e premdiam nos tam de voomtade, que parecia que lidavom polia Fe.

Este retoma as reacções da população assustada pela perspectiva de guerra e de uma possível sujeição a Castela. Enquanto a pessoa do rei é referida logo no primeiro membro, o mais longo (com 25 sílabas), todo o restante parágrafo se desenvolve em segmentos curtos proporcionais e em íntima conexão semântica, com a sequência de 12/13/15/12/15/12

sílabas. Nota-se um efeito de *cauda*, na parte final deste excerto, que evoca a técnica do isorritmo usada pelo canto sacro, com a utilização de sequências regulares curtas na parte final da melodia. O parágrafo inicial do capítulo 121, para citar apenas alguns exemplos, contém as mesmas características:

Foisse gastando a noite aginha, ca era no mes de mayo; e na alva da manhã tamto que alvoreço, os Gallegos estavam ja todos prestes, assi os de cavallo como os de pee, com sua bamdeira temdida dos sinaaes de Santiago. Os Portugueses quando isto virom, buscavom logar per omde passassem, e nom o podiam achar; e bem mostravom aa de fora, a gram voomtade de pellejar, que dentro no coração tiinham.

Verifica-se que na parte final do texto se tece uma unidade rítmica e semântica em que está patente a proporcionalidade entre segmentos frá-sicos de dimensões uniformes. O ritmo é curto, o parágrafo contrabalan- ceado em duas frases de seis membros. A estrutura dos membros finais é dada por vírgulas que marcam pausas lógico-sintácticas idênticas à do período latino:

*Os portugueses quando isto virom,
buscavam logar per omde passassem,
e nom o podiam achar;
e bem mostravam aos de fora,
a gram voomtade de pellejar,
que dentro no coração tiinham.*

O primeiro membro equivale à formulação típica da oração tempo- ral-causal do Latim — *como os portugueses vissem isto* — e a pausa distin- gue-o do seguinte, separando o sujeito (*portugueses*) da acção nuclear (*buscavam*)-, as vírgulas seccionam ainda os sintagmas não de acordo com o discurso falado, mas destacando as proposições, como o comple- mento directo *a gram voomtade de pellejar* e, tal como no canto grego- riano, o isorritmo, com a dimensão muito idêntica entre as secções lógi- cas da frase, imprime ao texto um sentido de proporção harmoniosa das partes. Dir-se-ia que o movimento físico do discurso funciona como simulacro do movimento real das personagens.

A repetição de palavras contribui também para um certo efeito rít- mico. Vejamos nesse aspecto o capítulo 48, parágrafos inicial e final:

Ja vistes no rreinado delRei dom Pedro, quanto os Reis de Portugall fezerom por juntar *tesouros* e aver *riqueza*, por teer largamente que depemder, quando lhes acontecesse deffemder seus rreinos, ou mover

outra guerra se vissem que lhe compria; e quanto elles trabalharam que aquell *tesouro* nom vehesse a tall mingua, per que em taaes mesteres comvesse lamçar peita ao poboo.

O parágrafo final reitera os mesmos padrões lexicais:

E hordenou o Meestre pera seer Tesoureiro de sua Moeda, huu mercador que chamavom Persifall. A este foram entregues todos *estes dinheiros e prata* que dissemos; e mais noveçentos *marcos de prata* que o Meestre tiinha em sua camara, e muitos *dinheiros meudos e moeda bramca*, e *outras moedas* de Castella que dizer nom curamos; as quaaes lhe entregou Affomssso Martiiz seu Escrivam da Poridade.

Várias ocorrências do campo semântico de "moeda" - *tesouro/s*, *moeda/s*, *dinheiro/s*, *marcos de prata*, *rreaaes de prata*, *lavramento de moedas* e *fazer moeda* - tornam marcante a mesma ideia. Mas não só. Estamos em presença do pequeno ritmo, da frase curta que traduz eventos de sabor episódico, e a ocorrência de padrões frásicos mais longos serve a inserção dos motivos centrais do discurso (o "tesouro" real) ou de personagens como o Mestre de Avis ou os reis de Portugal. Vejamos primeiro esses:

Quanto os Reis de Portugall fezerom por juntar tesouros e aver rriqueza, e quanto elles trabalharom que aquell tesouro nom vehesse a tall mingua...

A este [Persifall] foram entregues todos estes dinheiros e prata que dissemos, e mais noveçentos marcos de prata que o Meestre tinha em sua camara...

Uma vez mais se regista o isorritmo entre as secções da frase, havendo entre as duas primeiras, apesar da separação textual, uma continuidade semântica e uma identidade silábica. A repetição lexical (*tesouro/s* e *prata*) integra o próprio ritmo, criando uma espécie de desfecho circular sobre a temática do capítulo.

Estes padrões apresentam um nexu semântico não só porque encerram o mesmo objecto (moeda), como também uma mesma acção (criar riqueza) e os seus sujeitos (os reis de Portugal e o Mestre de Avis) colocados numa mesma categoria. Se os isolarmos, eles enunciam proporções simétricas do mesmo conteúdo semântico. Os restantes segmentos são mais curtos e funcionam como acrescentos do que se disse. C. 49, parágrafo final:

Início: Como o Meestre teve emcaminhado pera poder fazer *moeda*, hordenou logo de mamdar lavar *rreaaes de prata*; mas primeiro sabe que ao tempo que o Meestre tomou esta voz de rregedor e deffemssor do rregno, corriamsse em elle as *moedas* que ja dissemos, convém a saber...

Fim: Ca per taaes mudanças e lavramento de *moedas*, com a ajuda do mui alto Déos, o rreino de Portugall foi per elle deffeso, e posto em boa paz com seus emmiigos, posto que as getes em ello alguua migua e dano sentisse.

Ainda sobre a frase longa, de conteúdo épico-narrativo, temos exemplos que se registam nos cc. 144 a 146, em que o ritmo longo se alicerça sobre membros frásicos que configuram igual dimensão e importância informativa pelo destaque das categorias nobiliárquicas de personagens do lado de Castela:

- c. 144: ...e soube de çerto que *huu grande e mui notavell cavalleiro* que chamavom Joham Rodriguez de Castanheda...
- c. 145: ... mandou a *huu grande capitom de sua hoste e mui famoso de boom homem darmas* que chamavom Pero Sarmiento ...
- c. 146: ... e o *Meestre dAlcantara* que vehera por meestre depois da morte do outro que morreo na batalha de Fromteira ...

Curiosamente, nem mesmo a ocorrência de nomes próprios introduz variação das dimensões frásicas, cuja regularidade (o primeiro exemplo tem 33 sílabas e os outros dois 34) se deve mais naturalmente ao génio do autor do que às intervenções incidentais da tradição manuscrita e da edição. Outro exemplo é o dos momentos em que intervém o rei de Castela. Esses momentos traduzem como que um macro-ritmo estrutural:

53 [Início]: *Ja teemdes ouvido onde fallamos da hida do Iffamte dom Joham pera Castella* (26 sílabas), como per aazo da Iffamte dona Beatriz sua irmãa, molher do Comde dom Samcho, fora emcaminhado de ficar com elRei ...

54 [Início]: Presos assi o Comde dõ Affomssso, e ho Iffamte dom Joham como ouvistes, *hordenou elRei de fazer saimento por elRei dom Fernãdo na çidade de Tolledo* (26 sílabas); e mamdou alla correger as cou-sas como compria ...

55 [Início]: *Quando elRei vio que sua emteemçom era nõ tomar carrego de sser seu Alferez* (26 sílabas), mamdou chamar Joham Furtado de Memdomça e deulhe aquell officio, e entregoulhe a bamdeira.

56 [Início]: Estamdo elRei em aquell logar, teve comsello, se era bem entrar logo em Portugall poderosamente, por sse asenhorar do rreino, ou que maneira em ello teeria; porque tanto que ell soube que elRei dô Fernamdo era finado, *logo emviou por companhas e hornees darmas pera entrar com ellas em Portugall* (25 sílabas).

[Fim]: ElRei desejamdo entrar em Portugall, *creemdo que cõ o gram poderio lhe obedeeçeriam e cobraria o rregno* (25 sílabas), nom poinha duvida em no fazer, nem curava de comsello que lhe nehuiu comtra esto desse.

As frases mais longas incidem sempre sobre os aspectos mais relevantes da acção política do rei ou suas consequências directas.

A este facto acresce ainda um outro: quando confrontadas todas as frases, percebe-se terem elas o mesmo tipo de proporção entre os seus constituintes lógico-sintagmáticos. Há, em todos os capítulos referidos, factos de primeira ordem, que constituem um eixo estrutural diagético e que, como explica bem Saraiva, se dispõem em núcleos centrados sobre uma importante personagem. Enquanto, por um lado, o Mestre de Avis e Nuno Alvares tentam concertar a sua acção, um entre Lisboa e os outros lugares, outro entre o mar e o interior, respectivamente, por outro, simultaneamente, D. João I de Castela entra em Portugal, desenvolvendo acções ofensivas num plano intercalado com o dos portugueses.

Ao mesmo tempo o narrador continua o registo de factos episódicos através de frases curtas que se sucedem e tornam a narração mais descritiva, variegada, introduzindo-lhe um certo efeito *cénico*. Vejamos o capítulo 106, parágrafo final:

E pera seguramça de sua rrendiçom, derom os clérigos as cruces das egrejas, e os leigos taças e espadas e çimtas guarnidas e dinheiros, e outras cousas, que possesse todo em premda a Paae Rodriguez, ataa que baratasse sua rrendiçom\ e depois que todo teve entregue, tornou-se a Samcho Sanchez, e a Affomsso Sanchez que trouvera por prisioneiros dArromches, segumdo ouvistes, e rremdehos por outras duas mill dobras, das quaaes lhe derom logo as mill, e as outras a dia çerto como ell era obrigado a Paae Rodriguez; e assi pagou todo, e quitou as premdas e os escudeiros.

Se atentarmos nos membros das frases,

*E pera seguramça de sua rrendiçom
Derom os clérigos as cruces das egrejas
Ataa que baratasse sua rrendiçom
E rremdehos por outras duas mill dobras
E quitou as premdas e os escudeiros*

verificamos que todos têm idêntica dimensão: o segundo com 13 sílabas e os restantes com 12. Contudo, nos que têm 12 sílabas encontram-se recorrências sémicas do mesmo tema (rendição), através da repetição da chave lexical *rrendiçom/rremdiçom/rremdehos/quitou*. O assunto com que o capítulo termina é, obviamente, a descrição de um caso de sabor pitoresco e anedótico.

Esta ligação entre recorrência temático-lexical e um "padrão" de dimensão de frase ocorre também noutros pontos, tais como o do plano da acção bélica no mar, aquando da preparação dos contingentes navais em Lisboa. Em capítulos intercalados, que vão desde o 111 ao 134, encontram-se as palavras *frota*, *gallees*, *naaos* nos seguintes parágrafos:

c. 111

Início: Armadas sete naaos e mais as gallees, e prestes de todo o que lhe compria, *hordenou o Meestre por capitam da frota Gomçallo Rodríguez de Sousa, Alcaide que emtom era de Mõssaraz; (...) e chegarom com elle ataa porta de Oyra, que he jumto com a beira daagua.*

Fim: *Dalli foram as gallees sua viagem, e chegarom aa çidade do Porto homde jaçam huu pouco follgando, em quamto himos veer elRey de Castello.*

C. 112

Início: *EIRei de Castella ficou dias ha açerca dObidos na aldea que chamom Bombarral, per aazo dos seus que o comsselharom que nom vehesse çercar Lixboa, ataa que a sua frota chegasse, pera lhe tomar de todo a ribeyra...*

C. 114

Início: *No dia seguimte que erã viimte e nove do dito mes de mayo, chegarom as naaos que foram armadas pera viinr de companhia com as gallees [retoma-se tópico 'galés' em padrão /22/]; e eram todas quareemta amtre granules, e outras nom tamanhas. EIRei como soube que a frota das naaos chegara, partió logo em outro dia com toda sua hoste, pera poer arreall sobre a çidade; e chegarom sobrella a hora de terça...*

C. 125

Início: *As gallees no Porto como dizemos, faziam as naaos prestes quamto podiam por çedo viinre acorrer ao Meestre e aa çidade, que aviam novas que era minguada de mantiimentos, por aazo da frota de Castella que lhos embargava a nom poderem viinr per mar; e empos-tandosse a frota do que lhe compria, nom embargamdo a granule tri-gamça, passavam mais dias dos que mester aviam os que atemdiam sua ajuda e acorro. O Meestre veemdo que a frota tardava, desi a çidade posta em gasto de mantiimentos, e avemdo gram feuzo no seu mui leall*

*servidor, Nuno Alvarez Pereira, que o em ello bem serviria, escpre-
veolhe trigosamente a Avora homde estava, que juntasse suas gentes e
se fosse ao Porto embarcar na frota e vehesse em ella pera pellejar com
ha de Castello, que assim tiinha a çidade çercada.*

C. 134

*Início: Tomadas assi aquellas tres naaos, e as outras [naus] todas postas
em salvo çessou a pelleja damballas partes (...). O Meestre amdava
polia rribeyra armado a pee com muitos comssigo, rreçebemdo bem as
gentes da frota, a quall [frota] se lamçou junto com terra des as taraçe-
nas ataa porta do Mar, e a de Castella se tornou pera Restello.*

Os membros frásicos curtos (assinalados em caracter de corpo nor-
mal) onde aquelas palavras ocorrem são:

- c. 111: *...armadas sete naaos e mais as gallees* (11 sílabas)
... e prestes de todo o que lhe compria (12)
...daliforom as gallees sua viagem (12)
- c. 112: *... atta que a sua frota chegasse* (11)
... pera lhe tomar de todo a rribeyra (12)
- c. 125: *As gallees no Porto como dizemos* (11)
O Meestre veendo que a frota tardava (12)
- c. 134: *Tomadas assi aquellas tres naaos* (10)
...rreçebemdo bem as gentes da frota (10)

Vejamos agora os segmentos frásicos mais longos:

- c. 111: *...hordenou o Meestre por capitam da frota Gonçallo Rodriguez de
Sousa* (22 sílabas)
*...e chegarom [as galés] aa çidade do Porto homde jaçam huu
pouco foligando* (21)
- c. 114: *...chegarom as naaos que forom armadas pera viinr de companhia
com as gallees* (22)
- c. 133: *...pera armar os navios e barcas com que aviia de acorrer aa frota*
(23)
*...os da çidade diziam ao Meestre que se nom metesse em nehui
navio* (23)
- c. 134: *...e as outras todas postas em salvo çessou a pelleja dambalas par-
tes* (22)

...a quall se lamçou junto com terra des as taraçenas ataa porta do Mar (22)

- c. 135: ...nom aveemdo ainda huua somana que a pelleja das outras naaos fora (22)
- c. 140: ...poserom as gallees e em outras cousas melhor rresguardo e avisamento (23)

As frases que se reportam a um mesmo tema cingem-se a dois padrões: um mais breve, entre 10 e 12 sílabas, e outro mais longo, entre 21 e 23. decalquei, em caracter de corpo normal, os termos do sema "água", a saber, *naaos*, *gallees*, *frota*, *rribeyra*, *navio/s*, *capitam*, *Mar*. Como vemos, há também a intercalação da frase de ritmo mais alongado com a de ritmo curto. Nos segmentos curtos nota-se ainda, por vezes, a ligação semântica entre eles, como que querendo estabelecer ao mesmo tempo continuidade sintáctica como, por exemplo, no c. 111 - *armadas sete naaos e mais as galles/ e prestes de todo o que lhe compria/ dali foram as gallees sua viagem*, ou ainda, no c. 112 - *ataa que a sua frota chegasse/pera lhe tomar de todo a rribeyra*.

A sonoridade da repetição lexical obedecendo a pausas sintácticas regulares acontece ainda noutros casos, como no c. 127, parágrafo inicial:

NunAllvarez disse que lhe nom parecia bem nem aguisado, tomarem *dinheiros* de nehuua pessoa, salvo daquella a que os emtemdesse de servir; e que pois elles amdavom por serviço do Meestre, e deffemssom do rreino de Portugall, que doutro nehuu deviam tomar *dinheiro*, e que elles ataa estomçe amdarom sempre limpos sem prasmo de nehuua cousa; e que agora tomamdo estes *dinheiros*, por fazer escarnho de cujos eram, que dalguus poderiam seer prasmados, dizemdo que ja tomarom *dinheiros* delRey de Castella, e ouverom delle bem e merçees, a quall cousa per vetuira amtre elles poeria desacordo e maa sospeita; assi que os *dinheiros* nom foram tomados, pero que o Judeu mui afficadamente ho comvidasse cõ elles.

No texto anterior, assinaiei em caracter itálico o segmento lexical - **tomar dinheiros** - que constitui o eixo rítmico estruturante do parágrafo. Vejamos agora as secções frásicas em que este ocorre:

- ... *tomarem dinheiros* de nehuua pessoa...
- ... que doutro nehuu *deviam tomar dinheiro*...
- ... e que agora *tomamdo estes dinheiros*...
- ... dizemdo queja *tomarom dinheiros* delRey de Castella...
- ... assi que os *dinheiros* nom foram *tomados*...

Acontece que, à excepção do segmento mais longo, em que ocorre a referência ao rei de Castela, todos os restantes têm o mesmo número de sílabas, treze. Estamos em presença de um exercício de repetição lexical com variação morfológica que era um exercício escolar básico, um procedimento fundamental da retórica amplificatória e um recurso com forte representação na prédica medieval.

Um último exemplo, o do c. 158, que refere um outro episódio havido com Fernão Gonçalves:

Início: Fernam Gomçallvez que no castello estava como dissemos, era o mais *saboroso* homem que em Portugall avia, e muito sollto em suas pallavras...

Fim: Estes *sabores* e outros hia dizendo Fernã Gomçallvez, em quanto foi pella villa e pello arravallde; desi cavallgarom e forôsse caminho de Castella; e NunAllvarez pos rregimento e seguramça no logar, quall compria, e tornouisse pera Evora.³

Os segmentos em que a repetição lexical ocorre são de igual dimensão (18 sílabas):

*... era mais saboroso homem que em Portugall avia...
Estes sabores e outros hia dizendo Fernã Gomçallvez...*

Quando o episódio se desfecha, com a intervenção de Nuno Álvares, a bipolaridade das duas personagens é dada, ao nível do discurso, pelo emprego do mesmo ritmo, numa frase da mesma dimensão daquelas: *... e NunAllvarez pos rregimento e seguramça no logar (18 sílabas)*.

Em todos estes casos, trata-se já não do movimento de grande fôlego da escrita, mas da aplicação de uma objectiva visual pela descrição de preparativos bélicos ou de casos particulares, como neste exemplo último, por vezes de sabor pitoresco ou anedótico, que enformam a demonstração exemplarista do sentido geral da história que repousam, por assim dizer, no macro-plano narrativo.

Como certamente se denota pelo seu agrupamento, trata-se de proposições frásicas cuja alternância revela a presença de duas modalidades de relato e de empreendimento estilístico. Houve não só diferentes graus de investimento na composição, como também na representação do signi-

³ Note-se a consonância nestes segmentos de algumas palavras finais: Gomçallvez - *arravaldde*, *Castilla* - *Évora*.

ficado, na medida em que o texto se encontra dividido, consoante a importância e o carácter, em segmentos que resultam duma concepção *lógica* de escrita, e concretamente de pontuação, resultado de uma influência *latinizante*, ou seja, da tendência para agrupar várias peças textuais de sentido intermédio e incompleto num conjunto unitário.

Cícero preconizava que o *período retórico* ou *número oratório*, para ser completo ou perfeito, deveria compreender quatro membros, perfazendo um total de 12 a 17 sílabas, de modo a ser pronunciado numa só inspiração e totalmente retido no ouvido. Os oradores latinos designavam o ritmo por *numerus*, que queria dizer "cadeia de palavras" dada numa dada ordem e medida (silábica e quantitativa). O ritmo, como harmonia, cadência do discurso oratório, tornou-se na Idade Média um dos elementos fundamentais do discurso, importante na pregação, tal como a fluência rítmica tinha sido defendida e apreciada pelos mestres latinos. Também o número de palavras nos versículos das versões latinas da Bíblia oscilava entre 13 e 22, sabendo-se que o Saltério era cantado (lido e recitado de cor), desde as primeiras etapas da instrução do aprendiz das letras, devido à sua simetria linguística e consequente musicalidade. É certo que se não pode falar de uma concepção propriamente medieval de ritmo frásico ou pontuação. Contudo, Isidoro, nas *Etimologias*, adopta a terminologia aristotélica e ciceroniana do período oratório (inciso-membro-circuito ou âmbito⁴) transpondo-a para a discursividade contínua da prosa (e algumas das suas sinalefas de pontuação foram assimiladas à notação musical medieval, também ela imbuída do mesmo espírito de harmonia e proporção numérica da melodia). Em todo o caso, tanto a pontuação, como o ritmo que dela resulta, subtraem um certo efeito, que não podemos deixar de notar, de movimento sintáctico da frase formado por unidades lógicas, proposicionais adequadas aos tempos de dicção e percepção, de acordo com a lógica da transmissão oralizante do texto.

A problemática do ritmo torna-se, de resto, um postulado da estética medieval, fundamentalmente ligado às teorias do belo, da harmonia e da proporcionalidade, como os autores do tempo documentam. Diz Santo Agostinho que o ritmo se subdivide em espécies, havendo, além do ritmo do corpo e da alma, entre outros, o da memória: *in memoria quoque nostra hos números esse fatendum est* (Migne, PL 70, 1164). Boécio, ao comentar os *Tópicos*, refere que a *beleza parece ser uma certa "comen-*

⁴ A teoria clássica divide o período em três constituintes: o *incisum* (em grego *comma*) — termo curto, sem completude semântica ou rítmica -, o *membrum (colon)* - termo médio com certa suficiência semântica e rítmica - e o *circuitus* ou *ambitus (períodos)* - a frase completa, que se pode abarcar numa só inspiração e que traduz a harmonia semântica e fónica das partes.

surabilidade" das partes (Migne, PL 64, 935). É nesta linha que a música aparece como a mãe das artes, superior à própria gramática, cuja lei é rígida e inferior à harmonia do belo. Guy d'Arezzo, figura preponderante da música sacra, colocava pertinentemente a questão que, a meu ver, se encontra no cerne da concepção medieval de ritmo: como distinguir as partes, ou seja, as diversas secções da frase de que a música se compõe, sem saber distinguir as suas pausas? De facto, no canto gregoriano, a divisão da melodia apoiava-se no texto, que era latino e cujas pausas, portanto, espelhavam o tal seccionamento proposicional típico da frase cuja coesão se deve não a um regime de ligação por preposições e locuções mas sim pela forma estatutária dos nomes através das funções dos casos. Em todo o caso, era este ritmo enquanto duração das pausas que devia entrar em íntima conexão com o movimento da recitação ou do canto, sendo a ausência de notação musical compensada pela identidade entre o *numerus* oratório ou prosaico, com o qual se identificava a distinção dos segmentos melódicos do canto gregoriano.

E natural que estas práticas e os seus pressupostos tenham influído na obra de Fernão Lopes. Não podemos esquecer que a iniciação da aprendizagem das letras e dos autores, no contexto clerical em que quase sempre ocorria, passava pelo conhecimento da Bíblia de cor e pela recitação dos Salmos, facto de que a documentação da chancelaria de D. Duarte nos dá conta. É verdade também que, aquando da sua vinda para se casar com o rei português, Filipa de Lencastre trouxe no seu séquito vários músicos e que na capela real se instituíram a partir de então novo cerimonial e novos hábitos. No texto do cronista, porém, não podemos encontrar senão essa música própria do gótico, consentânea com uma concepção de comensurabilidade em que as divisões não existem dentro de um quadro fixo e rígido, rigorosamente delimitado, mas são arbitrarias e visam oferecer uma relação proporcionada, inerente ao discurso livre e natural, submetendo-se à condição natural de ritmo de que Boécio falava, a *commensuratio*, que é designada em retórica pela figura de palavras *compar* (a dimensão igual dos membros da frase). Assim, a intercalação de frases curtas com frases longas faz soar em prosa um ritmo específico, na medida em que cria uma proporção idêntica à da música, não igual, mas variada baseada em cadências constantes, pois o conceito de belo reside, no tempo a que nos reportamos, na semelhança e congruência entre as partes, visíveis na medida (*modus*), na forma (*species*) e na ordem (*ordo*). Segundo St.^o Agostinho, as proporções existem na estrutura do objecto, integram a sua constituição, o número é a causa profunda dessa estrutura e a forma a manifestação evidente, aquilo que se revela à superfície. A beleza resulta como qualidade apreensível pela

razão e deve nortear desde a criação arquitectónica, à musical, à literária. Penso que a educação literária, a leitura dos *auctores*, a interpretação exegética, a memorização de obras/textos completos se faz na Idade Média segundo esse princípio de base platónica.

Fernão Lopes não inova. Ele detém uma continuidade sistémica de padrões de escrita e de representação que simplesmente transcende pela capacidade exemplar de empregar a diversidade da linguagem dentro de um quadro de referências já estipulado. Ao mesmo tempo, a crónica revela-se universo organizado, preparado e destinado para ser apreendido, pois a *inuentio* não estabelece nada pela primeira vez; re-faz e re-actualiza, de acordo com modelos, a substância da memória. No âmbito da expressão, tais modelos são, segundo creio, lógicos e dialécticos; resultando da aplicação à gramática das técnicas do raciocínio da Escolástica, o que se traduzia numa ordem lógico-sintáctica favorecedora das mnemotecnias composicionais. Diz Carruthers, discorrendo sobre a importância da memória pelas sílabas ou pelos números: *genre may be a critical element; mathematical and logical writing provides its own compositional mnemotecnica in the rigid order of its propositions.*³

Na verdade, a historiografia acusa a dependência de regimes de sonoridade que as expectativas de uma execução pública da obra determinavam. Logo, o ritmo servia o sentido e ainda a leitura, a retenção na memória. Determinados *loci* pontuam a narrativa situando-se em pontos determinados de alternância, confluência ou unidade rítmica. São exemplo disso as consonâncias internas encontradas em determinadas frases (v. nota 4) que nos colocam perante estruturas textuais com o efeito de uma "rima interna" e onde se verifica também repetição vocabular com efeito preponderante nessa "rima":

C. 120

Fim: Tornousse o Frade com este rrecado (A), desi çarrousse a no/te (B), e poserom suas escuitas pellos caminhos (C), que nom rreçebessem dano dalgua parte (A); e fezerom muitas fugeiras no arrecil (A), e os demais vigiaram toda a noite (B), ca nom era mais lomge delles que a tiro de viratow (D); e os Castellaãos nõ quedaram de espalhar o arreall (A), e mandar suas azemellas comtra Bragaa (A).

A incidência sobre as vogais tónicas é evidente no som [á], o qual mostra tendência para os esquemas interpolado e emparelhado, neste passo em que o polissíndeto pondera igualmente as intonações de um

³ Mary Carruthers, *The Book of Memory. A study of memory in medieval culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

ritmo regular, bem como a repetição dos termos *noite* e *arreall* em distribuição cruzada. Vejamos um segundo exemplo:

Quando o Meestre chegou açerca delia (A), e vio estar a proçissom (B), deçoosse ell e todollos outros das bestas (A); e humilldosamente ficou os geolhos em terra (A), e beyjou a cruz (C), e veosse de pee com a proçissom (B); e emtrou pella çidade com gram festa e prazer que com ell avfa (D); e levaromno aos Paaços da Alçaçeva hu avia de pousar (E); e foi esto no mes de março (E), hua sesta fe/ra (F), tres dias amdados delle (A), da era ja nomeada (E).

Aqui também se notam repetições fónicas predominantes em [ê] ou [é] no início, [á] na parte final e [ô], no início e no meio com a palavra que se repete, *proçissom*.

Como se vê, a isolexia e a isotaxia (repetição da mesma palavra em distribuições sintáticas simétricas - *proçissom* e *noite*) constituem configurações rítmicas semelhantes às que acontecem na poesia. Embora possam registar-se outros exemplos, este exíguo *corpus* permite, pelo menos, inferir, do contorno "musical" destas passagens, para o qual a educação na *enarratio poetarum*, desde tenra idade, e os exercícios declamatórios dos passos da Bíblia não devem ter deixado de contribuir.

Estes aspectos, a que se poderiam aliar outros de unidade rítmica e simetria frásica como o *efeito de cauda* e a existência de unidades frásicas proporcionais, tanto no início como no fim dos capítulos, propõem pela sua incidência nas cesuras sintáticas a pertinência das pausas, nomeadamente as que dizem respeito à vírgula, na pontuação observada pelo editor. Contudo, as fragilidades desta análise nesse contexto são evidentes, o que nos coloca também, por um lado, perante a necessidade de um estudo crítico do texto e de uma investigação aprofundada no campo codicológico.

Dos aspectos que salientei, no entanto, ressalta, pela sua própria configuração lógico-sintáctica, uma *escrita-mosaico* que tende a criar modulações de ritmo veloz, graças aos padrões mais curtos, mais adaptáveis ao episódio narrativo e à acção dinâmica pontual, e de ritmo longo evocador da solenidade da história, principal vínculo entre os elementos épicos. O conceito de "enxertar", a que por vezes Fernão Lopes alude, traduz uma metáfora literária corrente com o sentido de "unir", "ligar peças" num todo solidário, como blocos com que se erige uma construção. Tal como em arquitectura os agrafos consolidam ou reforçam as juntas de uma estrutura composta por diversas unidades. Penso que é

essa qualidade compósita e ao mesmo tempo discursivamente unitária, do tipo do sermão religioso, que o cronista evoca em este passo:

Scprevedmo em este passo, sem costringer nehuu que ouça, emtemdemmos teer nos feitos deste homem (que é Nuno Álvares), o modo que tem alguns pregadores, que demtro no sermom *enixertam* a vida daquell de que preegam, e na fim delle comcludem seu tema. (c. 31)

Ele tem consciência de que o seu trabalho é a constituição progressiva do *dictamen* ou ditado (*rrazoado*) e tem raiz numa cultura procesual que estabelece e reafirma constantemente os seus modelos. Trata-se de um investimento reconstitutivo que acaba por deixar no texto as suas marcas, o seu quadro de referências e padrões actualizados numa produção nova. Nessa medida, os padrões rítmicos são marcos de memória para o próprio autor, ao mesmo tempo que suportes da recepção pública da obra e da sua institucionalização memorial (levada a cabo pelos membros das abadias, pelos leitores cultos, pelos continuadores do género). Por outro lado, o autor sabe que o valor está na harmonia subjacente ao conjunto e à linguagem que, em última instância, é *imitatio Dei*. Desenvolver-se-á no Renascimento este canto da razão e da medida, como hino de elevação a Deus, no ideal estético das "inefáveis harmonias" sob as influências pitagórica e neoplatónica (para Platão, a alma era constituída por proporções musicais).

Para concluir, penso que Fernão Lopes recolheu das fontes toda a informação necessária, arrumando-a, dispondo-a em lugares fixos, em salas e prateleiras fictícias de acordo com o tema, o léxico, a quantidade e o grau de interesse. Tais fontes -recordêmo-lo - nem sempre eram acessíveis ou estavam disponíveis a um só tempo, num mesmo espaço. Muitos textos eram retidos mentalmente na íntegra ou em parte, tal como se fazia para o Saltério, utilizando, por exemplo, os números e as sílabas como mnemónicas ou estruturas de saída. O cuidado, o tempo dispendido, o engenho na compilação das crónicas, de que o prólogo nos dá conta, revelam esse aspecto da vida literária, e não apenas as atribuições materiais e temporais da pesquisa documental.⁶

⁶ Por outro lado, não se sabe ainda claramente qual o processo que seguia o *dictamen*, pelo que há razões de natureza pragmática que podem explicar parcialmente os processos observados. A fase intermédia do escrito tinha que ser retomada pelo próprio autor em ocasiões diversas, o que, dada a sua natureza extremamente provisória, sempre sujeita a nova intervenção, o obrigaria a autodisciplinar-se através de mnemónicas cantadas, talvez num baixo "parlando" meditativo (o *ruminare* intelectual), que lhe permitiriam a mente se reportasse aos eixos temáticos do seu discurso, aqueles onde, aparentemente, investe mais no aspecto rítmico. Leitura (interiorização), divisão (seccionamento con-

A *escrita-mosaico* pressupõe que tudo está já ordenado de tal modo, que se nota à superfície e surge aí composto por uma virtude harmoniosa perceptível. A fraseologia comunicante, a retórica exacta e desinibida, o instinto de evidência fazem de Fernão Lopes um caso único.

Referências

Autores medievais:

Isidoro de Sevilha, *Etimologias*, edição bilingue, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1982.

LOPES, Fernão, *Crónica de D. João I*, Primeira Parte, prefácio de António Sérgio, e introdução de Humberto Baquero Moreno, Porto, Civilização, 1990.

Quintiliano, *Institutio Oratoria*, tradução de H.E. Butler, London, Harvard University Press, 1966-69.

Estudos:

Actas do III Colóquio da Secção Portuguesa da AHLM, coordenação de Paulo Meneses, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 2001, pp. 85-96.

ALEGRIA, José Augusto, *O ensino e a prática da música nas Sés de Portugal*, Biblioteca Breve, Lisboa, Instituto de Língua e Cultura Portuguesa, 1985.

BEAU, Albin Eduard, "A preocupação literária de Fernão Lopes", *Estudos, I, Acta Universitatis Conimbricensis*, 1959, pp. 1-39.

CARRUTHERS, Mary, *The Book of Memory. A study of memory in medieval culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

COUSSEMAKER, E., *L'art harmonique au XIle & XIIIe siècles*, Paris, Librairie A. Durand et V. Didron, 1965.

FERNANDES, R. Rosado, *Retórica in Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, coordenação de Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, Lisboa, Caminho, 1993, pp. 574-576.

HOPPIN, Richard H., *Medieval Music*, New York, Norton & Company, 1978.

ceptual e frásico da matéria), re-evocação (cogitação) e ordenação ou composição (*collatio*) seriam passos fundamentais desse percurso que facilitava saber que tópicos estavam tratados e quais faltava abrir.