

A «Menina e Moça» e a tradição do «Homo Viator»

Até há pouco, a *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro, tem sido encarada como novela pastoril muito complexa, a que não faltam, na verdade, elementos cavaleirescos e sentimentais. A tradição do *homo viator*, tão difundida na Europa medieval, só foi mencionada muito incidentalmente¹.

A obra de Hélder Macedo focalizou a atenção dos eruditos noutros aspectos da novela mas, por outro lado, deixou na sombra os aspectos que têm as suas raízes na Idade Média. Macedo deduziu que a *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro, fazia propriamente parte da literatura mística judaica, dos séculos xv e xvi². Como ponto de partida, tomou a obra de Constance Hubbard Rose sobre Nuñez del Reinoso, admirador de Bernardim Ribeiro. E assim, viu na *Menina e Moça* o pranto dum exilado do século xvi, a lamentar a sua conversão forçada ou as suas origens judaicas³.

A teoria de Macedo explica, sem dúvida, certas passagens difíceis e por isso não quisemos descartá-la completamente, porque pode haver um elemento de cristão-novo ou de judeu na estrutura ideológica da *Menina e Moça*. Porém, não ficamos convencidos pelos argumentos apresentados em favor dos anexos hebreus, participando assim das ideias de Eugénio Asensio e Jorge Alves Osório de que se trata basicamente duma obra cristã⁴. Além disso, cremos que muitas das

¹ JORGE ALVES OSÓRIO, «Fr. Heitor Pinto leitor de *Menina e Moça*», *Biblos* (53), 1977, 477

² HÉLDER MACEDO, *Do Significado oculto da Menina e Moça*, Moraes, Lisboa, 1977 e *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, (XIV), 1979, 143-162.

³ CONSTANCE HUBBARD ROSE, *Alonso Nuñez del Reinoso: The Lament of a Sixteenth Century Exile*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, 1971.

⁴ V. OSÓRIO, *op. cit.*, e EUGENIO ASENSIO, «Bernardim Ribeiro y los problemas de *Menina e Moça*», *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, (XIII), 1978, 41-62.

fontes de Bernardim Ribeiro eram franciscanas, ou por contacto directo com tratados medievais, tais como *De Planctu Ecclesiae* de Álvaro Pais, ou como resultado dalgumas influências reformistas que prevaleciam em Portugal desde os princípios do século xvi⁵.

O presente estudo propõe ainda outra solução diferente para os problemas de interpretação da vida e obra de Bernardim Ribeiro que, acentuamos nós, deve muito às tendências místicas e à tradição do *homo viator*, tão popular na Idade Média. Com isso, não pensamos esclarecer tudo o que há de misterioso na vida de Bernardim e na sua *Menina e Moça*. Limitamo-nos a apresentar as nossas observações em forma de conclusões preliminares, a partir das quais esperamos alargar-nos mais tarde.

Bernardim Ribeiro nasceu nas últimas décadas do século xv e acompanhou Sá de Miranda à Itália, em 1525⁶. Antes de esta data, as únicas referências a um poeta daquele nome são as que se acham no *Cancioneiro Geral*, compilado nos primeiros anos do século xvi. Opinamos que estas não se podem considerar incompatíveis com outras que temos encontrado, e às quais alude Asensio num seu artigo⁷ O *Auctarium Chartularii Universitatis Portugalensis* contém alguns documentos, nos quais aparece o nome de Bernardim Ribeiro⁸. O mais interessante de estes documentos refere-se ao seu requerimento, em latim, para lhe poderem conferir o grau de Bacharel em Cânones. Tem a data de 18 de Outubro de 1511 e é um dos documentos em que consta o sobrenome de Ribeiro. Na sua totalidade, abrangem os anos de 1507 a 1513. No último documento, Bernardim Ribeiro serve de testemunha à assistência aos cursos dos Estudos Gerais, em Lisboa, de um tal João de Mata. Aqui, ainda aparece Bernardim Ribeiro como «bacharel». Depois desta data já não se menciona o seu nome no *Auctarium* e é possível que continuasse a estudar Cânones noutra parte, possivelmente em Salamanca ou mesmo em Bolonha.

⁵ ÁLVARO PAIS, *De Planctu Ecclesiae*, Venice, 1560 (Biblioteca Nacional, Lisboa), e MARCEL BATAILLON, *Erasmus y España*, México, 1966.

⁶ *Menina e Moça*, ed. Maria de Lourdes Saraiva, Europa-América, Sintra, 1975, 6. (Utilizamos sempre esta edição por ser a mais acessível). Também CONSTANCE HUBBARD ROSE, *op. cit.*, 37, faz referência à visita de Ribeiro à Itália.

⁷ EUGENIO ASENSIO, «Bernardim Ribeiro a la luz de un manuscrito nuevo», *Estudios Portugueses*, Gulbenkian, Paris, 1974, 199-223.

⁸ Ed. A. Moreira de Sá, Instituto de Alta Cultura, Lisboa, 1973, I (1506-1516)

Porém, anos depois, consta o seu nome em documentos dos anos 1524 a 1533. O primeiro fala de «ho Doutor Bernaldino de Ribeira» como procurador-fiscal do serviço dos reis de Castela⁹. O cargo de procurador-fiscal foi característico da Catalunha, mas continuou a existir no tempo dos reis católicos e seus sucessores, até à sua supressão em 1716¹⁰. O facto de o sobrenome ser, aqui, «Ribeira» e não «Ribeiro» pode ser muito bem o resultado da sua semicastelhanização, embora não possamos excluir totalmente a possibilidade da existência de um «Ribeira» castelhano.

Este mesmo «Doutor Bernaldino de Ribeira» foi signatário de outras transacções entre as casas reais de Castela e Portugal¹¹. Em 1556 aparece outra vez o nome em Óbidos, em relação a alguns benefícios procedentes da morte de Dom Lopo Borquiria, sogro do mencionado Bernardim Ribeiro¹². É evidente que «Ribeiro» era um nome corrente e que, por falta de provas incontestáveis do parentesco entre os «Ribeiros» que citamos e o autor da *Menina e Moça*, apenas podemos apresentar a informação como mais uma possibilidade, no quebra-cabeças constituído pelos estudos ribeirescos, se nos permitem a palavra.

A primeira edição existente da obra saiu da imprensa da família Usque de Ferrara, na Itália. Os críticos citam esta circunstância para explicar a conexão judia de Bernardim Ribeiro e a ideia de ele ter escrito o livro quando estava exilado de Portugal. Tem-se também dito, em defesa da teoria judaica, que a *Menina e Moça* fora a única obra cristã publicada pela citada imprensa de Ferrara. Na realidade, não foi assim, porque a imprensa Usque publicou as *Coplas* de Jorge Manrique e uma Bíblia cristã, além das obras judias que se conhecem melhor¹³. Em qualquer caso, se Ribeiro tivesse ideias erasmistas ou pontos de vista pouco ortodoxos, seria muito possível que se visse obrigado a procurar uma editorial fora da Península Ibérica.

⁹ Arquivo Nacional da Torre de Tombo (ANTT), Chancelaria D. João III, Liv. 37, f. 164, Novembro, 1524.

¹⁰ V. *Enciclopedia Jurídica Española*, Barcelona, s.d. (autorizada 1910), t. 26, 16-17.

¹¹ V. Gavetas do ANTT, Lisboa 1960-1978, 18 vols. que incluem documentos avulsos que se encontram no Arquivo Nacional, especialmente vols. VIII, XV e XVIII onde se acham estas transacções entre Castela e Portugal.

¹² ANTT, Chancelaria D. João III, Liv. 71, f. 111, Setembro 1556. Interessante também é o *Thezouro da Nobreza das Famílias Gentilícias do Reyno de Portugal*, Luiz Antonio Xavier Giralde, 1799, 242 (moderna 131v.), n.º 21 (Biblioteca de Ajuda 50-V-18), onde aparecem os RIBEYRAS, «antigua familia castellana con muchos hijos» que passou a Portugal no reinado de D. Manuel. Será a família do nosso Bernardim?

¹³ ASENSIO, *op. cit.*, nota 4, 539 *et seqs.*

É curioso o seguinte: na edição «de Ferrara», que se acha na Biblioteca Nacional de Madrid, há já uma falsa portada¹⁴. Se fizermos a comparação entre esta edição e a de Birckman, existente tanto na Biblioteca Nacional de Madrid como na Biblioteca Nacional de Lisboa, vemos que a portada da chamada edição de Ferrara, em Madrid, é de papel diferente do resto da obra, traz «Ferrara» e o cólofon de Birckman podemos lê-lo claramente no final da obra. O conteúdo dos dois livros é idêntico, tanto no texto como no tipo da letra, e não há dúvida alguma de que as duas edições do século XVI, cujos exemplares estão em Madrid, imprimiram-se nas oficinas de Birckman. Não podemos explicar porque numa das edições substituíram a portada original pela falsa. Talvez isto possa atribuir-se a motivos comerciais, ou à circunstância de a obra de Bernardim Ribeiro não ser então aceitável na Península Ibérica.

As investigações que fizemos sobre a família Birckman levam-nos a pensar que a edição da *Menina e Moça*, impressa por eles, devia sair da casa de Antuérpia. A viúva de Arnold Birckman continuou a gerir a imprensa do seu esposo em Antuérpia, entre 1548 e 1582. Ajudava-a o seu filho Arnold, quando este não prestava serviço nas outras casas. Por sinal que chegou a ser livreiro-mor na Confraria de São Lucas, em 1559, participando na Feira de Livros de Francforte como «Arnoldus Byrckman coloniensis», entre 1558 e 1563¹⁵. Sabemos também que, em 1560, teve relações com a livraria espanhola de Alonso de la Torre, em Antuérpia, e publicou pelo menos seis obras em latim e uma em espanhol, independentemente da mãe e dos irmãos¹⁶. Era amigo do famoso Cristóvão Pantin, também pertencente à Confraria de São Lucas, em Antuérpia. Pantin era herege místico da Família de Amor, uma seita anabaptista, e publicou, entre outras obras, as de Erasmo, e as Bíblias cristãs e hebreias numa só edição, além de tratados religiosos avulsos¹⁷. Arnold Birckman foi um dos seus clientes mais frequentes e, mais tarde, a sua imprensa foi patrocinada por Filipe II de Espanha. Sabemos que algumas das obras de Sá de Miranda, amigo de Bernardim Ribeiro, os poemas menores deste último e a *Écloga Baltea* do seu discípulo Nuñez del

¹⁴ Biblioteca Nacional, Madrid, R. 11199 (1555), e edição Birckman, R. 13981 (s.l. 1559).

¹⁵ ANNE ROUZET, *Dictionnaire des imprimeurs, Librairies et éditeurs des XVe et XVIe siècles dans les limites géographiques de la Belgique actuelle*, Nieuwkoop, B. de Graaf, 1975, 16 et seqs.

¹⁶ ROUZET, *op. cit.*, 18.

¹⁷ LEON VOET, *The Golden Compasses — A History and Evaluation of the Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana at Antwerp*, Amsterdam, 1969, I, 12 et seqs..

Reinoso, foram publicados em Antuérpia pelos anos 1547¹⁸. Não seria surpreendente, antes entraria no curso de acção lógica, imprimir a edição da *Menina e Moça*, de 1558 ou 1559, na casa Birckman de Antuérpia e não na de Colónia, como tem sido aceite pela tradição literária até aos nossos dias.

Em Portugal, no século XVI, temos a prova de que a maioria dos escritores conhecia as obras de Erasmo e, ao mesmo tempo, seguiam com bastante fidelidade a cultura religiosa e profana da Idade Média. Os *cancioneiros* publicados no começo deste século incluem muitas das *cantigas* anteriores, tanto como as obras de Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro e outros. Bernardim Ribeiro conhecia também as *Cantigas de Santa Maria* e os prantos publicados em latim e português¹⁹. A popularidade de tais obras é evidente, se consideramos a sátira que delas faz Gil Vicente nas suas obras²⁰. Hubbard Rose e Hélder Macedo parecem ambos ter ignorado o facto de tais prantos ou lamentos não se restringirem apenas ao judaísmo, pois também se inspiram, por exemplo, em certo misticismo franciscano, que se estendeu pela Europa após a morte de São Francisco de Assis²¹.

Não negamos que, chegado o século XVI, alguns escritores cristãos misturavam ideias heterodoxas e ortodoxas. Para nós torna-se então muito difícil determinar as influências que sofreram as obras literárias, se foram cristãs, judias ou muçulmanas. Está neste caso a *Menina e Moça* segundo nos parece. Mas cremos, ao contrário de Hubbard Rose e Hélder Macedo, que o seu conjunto essencial permaneceu cristão. Também é evidente que faz parte da tradição do *homo viator*, tão popular nos tratados medievais. Bernardim Ribeiro, como o seu quase-contemporâneo Frei Heitor Pinto, devia ter presente aquela tradição e também a do *homo solus*, de Petrarca. Com efeito, os dois escritores quinhentistas herdaram estas tradições²². A *Menina e Moça*, ao incorporar tanto aspectos medievais como renascentistas, toma como tema principal o do exilado, tão facilmente identificável com o peregrino da vida humana que, por causa do pecado original

¹⁸ V. ASENSIO, *op. cit.*, nota 7, 199 *et seqs.*

¹⁹ V. MÁRIO MARTINS, *Introdução Histórica à vidência do Tempo e da Morte*, Braga, 1969, I.

²⁰ V. por exemplo o *Pranto de Maria Parda* de Gil Vicente.

²¹ JOHN R. H. MOORMAN, *A History of the Franciscan Order, 1209-1517*, Oxford 1969, cap. 22, e *Repertorio de historia de las ciencias eclesiásticas en España*, Salamanca, 1972, IV, 185-202, 261-343.

²² V. OSÓRIO, *op. cit.*, 477.

no Jardim do Éden, se separou de Deus e foi expulso do seu «ambiente natural».

Esta classe de exílio formava sempre a base dos tratados místicos medievais, não apenas na Península Ibérica mas também na Europa, em geral, e passava depois aos escritores do século xvi. Na verdade, a *Imagem da Vida Cristã*, de Frei Heitor Pinto, oferece disto um bom exemplo, em que se revela claramente a influência da obra de Bernardim²³. Se analisarmos o texto da *Menina e Moça*, vem-nos a impressão que Bernardim Ribeiro conhecia as obras dos místicos medievais e talvez a obra inglesa de Juliana de Norwich e o seu *Cloud of Unknowing*²⁴. Concordamos que, até certo ponto, aparecem ideias semelhantes nos tratados cabalistas e muçulmanos. Porém, a nossa identificação das fontes cristãs na obra de Bernardim Ribeiro, leva-nos a pensar que a sua dependência não se limita aos autores místicos cristãos mas abrange outras tradições. A sua exposição do duro caminho do romeiro pode considerar-se também como protótipo da vida de Cristo na terra, vida que culminou na sua morte sacrificial na Cruz. Não vemos outra solução para as referências a «meu filho», no princípio de *Menina e Moça*²⁵. Há ainda mais um factor que tende a apoiar a nossa conclusão de ser cristã a obra de Bernardim, um factor que explicaremos mais detalhadamente: é o mencionado uso do pranto, para expor uma tese ou para criticar a sociedade.

Entre os escritores cristãos que se aproveitaram deste modo de expressar as suas ideias e opiniões sobre os problemas sociais, notabilizou-se o famoso franciscano Álvaro Pais. Este género arcaico floresceu no século xv com outra finalidade, ou seja, como pranto funeral, por exemplo feito pelos pais à morte dos filhos. E por isso assemelha-se, neste caso, ao pranto da Virgem Maria sobre a morte de Jesus Cristo²⁶. Além disso, foi adaptado pelos escritores da novela sentimental e usado também por Fernando de Rojas, em *La Celestina*. Ora, Bernardim Ribeiro devia conhecer estas obras espanholas, populares na época em que estudava em Coimbra e, possivelmente, em Salamanca. Na verdade, se assistisse às aulas da Univer-

²³ *Idem*, onde faz uma comparação entre a obra de Fr. Heitor e a de Bernardim Ribeiro.

²⁴ *The Cloud of Unknowing* e *Revelations of Divine Love* de Mother Julian de Norwich foram publicados na série Penguin Classics em Londres em 1978. Cf. *The Cloud...* p. 88 e *Menina e Moça* p. 42 onde «unknowing» se descreve como estado de escuridão ou privação.

²⁵ *Menina e Moça*, 35, 45.

²⁶ ASENSIO, *op. cit.*, nota 4, 539 *et seqs.*

cidade de Salamanca, teria travado até relações pessoais com muitos escritores importantes de Castela.

Antes de comentar a maneira como Bernardim Ribeiro se aproveitou do género do pranto como armação para a sua narrativa, devemos considerar a actual extensão do livro, nas várias edições existentes, e explicar a nossa metodologia à luz da controvérsia sobre o autor, das partes componentes de *Menina e Moça*, tal como a conhecemos hoje.

A edição de Évora apresenta a secção quanto às relações entre Arima e Avalor como declaração dos capítulos anteriores. Mas nem o manuscrito de Madrid nem o de Ferrara fazem esta divisão²⁷. É verdade que a edição de Ferrara não tem os capítulos 18 a 58 da edição de Évora e que muitos estudiosos julgam falsos. O mesmo argumento tem sido apresentado quanto à segunda parte da edição de Évora, e há diferentes opiniões sobre se a história de Arima realmente pertence à *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro, ou constitui um acréscimo tardio²⁸. Esta última hipótese seria perfeitamente aceitável e de acordo com a prática normal do século XVI. Com efeito, muitas das novelas cavaleirescas foram continuadas depois não só uma vez mas várias, e por autores diferentes²⁹. Assim, não seria difícil explicar porque se considerava a obra de misticismo judaico ou ainda porque a família Usque se interessou por ela. Contudo, até agora, não descobrimos nenhuma evidência conclusiva, nos argumentos em apoio destas teorias. Quanto à primeira parte da edição de Évora, tendemos a considerá-la obra das mãos de Bernardim Ribeiro, possivelmente por completar. Não eliminamos a possibilidade de alguma parte da história de Arima poder originar-se em Bernardim Ribeiro. Porém, tendo em vista a diferença de estilo, o conteúdo e a perspectiva, devemos concluir que, pelo menos, sofreu algumas emendas ou modificações.

²⁷ *Menina e Moça*, 125-126.

²⁸ *Idem*, 27.

²⁹ M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, Madrid, 1961, I, Cap. 4 *et seqs.* onde fala da questão das obras de cavalaria e a sua popularidade. Notar p. 448, onde fala das alegorias cavaleirescas como *Le Pélerinage de la Vie Humaine* por Guillaume de Guilleville que traduziram em Espanhol e imprimiram em Toulouse, França em 1490. Antonio Vilanova discute formas de peregrinação na literatura durante as épocas da Contra-Reforma e Barroca em *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXII, 1949, 97-159, «El peregrino andante en el «Persiles» de Cervantes».

Não temos nenhuma evidência quanto à data de composição, mas Eugenio Asensio, num artigo recente, propõe uma data anterior à de Hélder Macedo³⁰. Julga ele que Bernardim escreveu provavelmente a *Menina e Moça* entre 1530 e 1540, ou pelo menos antes de 1543, data esta sugerida por Macedo. Com efeito, se quem escreveu a *Menina e Moça* foi o atrás citado Procurador-Fiscal de Castela até 1533, torna-se muito provável ter ele escrito a obra antes da sua volta a Portugal.

Examinemos agora a primeira parte da obra, excluindo de momento a história de Arima e Avalor e os capítulos seguintes. É evidente que Bernardim deve ter lido as obras clássicas e vulgares, em moda na sua época: Dante, Petrarca, Bocácio e outros poetas italianos menos conhecidos, juntamente com escritores espanhóis, tais como Diego de San Pedro, Rodríguez del Padrón, Jorge Manrique, Fernando de Rojas, o anónimo *El Cavallero Zifar* e outros³¹. Devia conhecer tanto Ovídio e Virgílio como Andreas Capellanus e diga-se o mesmo dos escritores patrísticos e das exegeses bíblicas. Notemos, além disso, uma preferência bem definida pelos autores franciscanos da baixa Idade Média. Nisto, seguia o exemplo da corte portuguesa, porque Dona Leonor, a mulher de Dom João II, possuía um breviário franciscano e favorecia a Ordem dos Frades Menores³². Gil Vicente também mostra ter contacto com as ideias franciscanas e sabemos que a Ordem dos Frades Menores teve muitas casas em Portugal, na primeira metade do século XVI. Por conseguinte, não é de surpreender que parte da estrutura da *Menina e Moça* possa assemelhar-se ao *De Planctu Naturae* de Alain de Lille, e ao *De Planctu Ecclesiae* de Álvaro Pais³³. É este dualismo que guia Bernardim Ribeiro, na sua selecção de palavras e conceitos. cremos mesmo não ser por acaso que ele se serve habilmente de dois prantos para pôr em relevo as suas ideias³⁴. Os tratados franciscanos mencionados fazem interpretações alegóricas no seu *modus operandi*. E aqui, gostaríamos de inserir o aviso dado pelo tradutor inglês da obra de Alain

³⁰ ASENSIO, *op. cit.*, nota 7, 199.

³¹ V. JAMES V. BURKE, *History and Vision in the Cavallero Zifar*, Tamesis, Londres, 1975.

³² MÁRIO MARTINS, *Estudos de Cultura Medieval*, Ed. Verbo, Lisboa, 1969, I, 189 et seqs..

³³ V. ALAIN DE LILLE, *Plaint of Nature*, trans. e comentário de James J. Sheridan, Toronto, 1980, e MÁRIO MARTINS, *Alegorias, símbolos e exemplos morais da literatura medieval portuguesa*, Lisboa, 1975, cap. 11, e nota 5.

³⁴ MACEDO, *op. cit.*, nota 5, caps. 3, 6, onde também fala do dualismo que se acha na *Menina e Moça*.

de Lille: o caminho que conduz ao significado oculto de uma alegoria é traiçoeiro e com laços.³⁵ É isto particularmente verdade no caso da *Menina e Moça*, e daqui nasce a rede bastante complexa das influências sobre o pensamento e obras de Bernardim Ribeiro. Apesar do verdadeiro perigo de nós também cairmos nestes laços, ao tentarmos elucidar a armação alegórica de *Menina e Moça*, cremos, ainda assim, que as ideias que vamos apresentar podem contribuir para a compreensão do livro.

Bernardim Ribeiro, no nosso entender, escreve acerca da alma cristã (*menina e moça*) que, devido ao pecado de Eva no Jardim do Éden, ficou separada de Deus. Esta imagem acha-se nas obras místicas. E o estado mental descrito conhece-se como «exílio». Em Portugal, existia uma longa tradição do conceito de «exílio», anterior a Bernardim Ribeiro e provavelmente devido à influência de Sto. António de Lisboa (frade menor do século XIII) cuja teologia espiritual, juntamente com a dos franciscanos, se espalhou pelo pensamento e letras portuguesas da Idade Média³⁶. Bernardim, pois, apresenta um cenário em que a alma vagueia duma maneira solitária e doída. De repente, uma senhora vestida de preto aparece algo misteriosamente. É uma técnica, sugerimos nós, para permitir ao autor a ligação do mundo material ao mundo espiritual. Como no pranto de Alain de Lille, a alma, uma vez perdida toda a alegria, anda à procura do significado da vida. De maneira semelhante, a senhora misteriosa de Bernardim aparece vestida de luto e dominada pelos pesares. É que também ela parece andar à procura de algo ou de alguém. Para Alain de Lille, a natureza apresenta os processos da geração e do crescimento. Ora bem, fazer a transição destes conceitos para a Igreja de Cristo e para a vida espiritual não resulta muito difícil. Na verdade, a alma pecadora tem de renascer antes de poder entrar no estado de graça. Bernardim Ribeiro explica-nos porque anda triste a senhora vestida de preto: chora por seu filho que, diz ela, também foi humano. Supomos que esta senhora não só representa a Igreja cristã como corporificação do Cristianismo, mas, mais especificamente, a pessoa da Virgem Maria, mãe de Cristo encarnado. A ideia de que a Virgem Maria foi a nova Eva estendeu-se ao longo da Idade Média e acha-se também nas obras de Sto. António³⁷. Não é difícil seguir aqui o pensamento de Ber-

³⁵ SHERIDAN, *op. cit.*, 49.

³⁶ V. F. DA GAMA CAEIRO, *Santo António de Lisboa*, Lisboa, 2 tomos, 1967-1969.

³⁷ MARTINS, *op. cit.*, nota 33, 37.

nardim: a apresentação, no começo, da alma pecadora (a velha Eva) e o aparecimento da intermediária entre o homem e Deus (a nova Eva). Também aqui se torna evidente a visão dualista.

Nesta conjuntura, será bom lembrar as características do pranto de Álvaro Pais: consiste ele numa longa denúncia dos abusos evidentes na Igreja da sua época. Não seria arriscado sugerir que um erasmista ou reformista do século XVI tivesse podido identificar-se facilmente com a preocupação de Álvaro Pais. De facto, sabemos pelas obras de Gil Vicente e pelas de Sá de Miranda que ambos eles se angustiavam imenso com o comportamento da Igreja na sociedade renascentista. Por outro lado lembramo-nos também da história de Raquel, no Velho Testamento, onde ela aparece chorando pelos seus filhos. Ora, tal história é uma prefiguração do sofrimento de Cristo pelos pecados do homem e das dores das mães dos Santos Inocentes. E talvez se deva considerar aqui um paralelo com o sofrimento da Virgem Maria, no momento da morte de Cristo³⁸. Pretenderia Bernardim apresentar uma alegoria em três partes, em que representava o homem, a igreja e os judeus? Macedo julgou que sim. Quanto a nós, sugerimos que a senhora vestida de preto possa considerar-se a Virgem Maria, isto é, a Raquel do Novo Testamento.

Também é possível que Bernardim Ribeiro tencionasse dar a compreender que os judeus se viam privados da graça redentora de Cristo, pelos seus pecados e pelo seu desconhecimento do Messias. Isto estaria de acordo com a atitude para com os judeus no século XVI. Não há dúvida de que Bernardim Ribeiro se refere a uma quantidade de conceitos bíblicos, muitos dos quais podem interpretar-se alegoricamente, a saber, o almejado lugar santo na figura da montanha, a linha entre a vida e a morte representada como rio, e o nascimento da filha de Belisa como realização da criação espiritual.

Uma vez escolhida a estrutura do pranto, Bernardim recorre à tradição popular cavaleiresca e utiliza o código respectivo para simbolizar as relações entre Deus e o homem, e as obrigações deste como ser humano. Esta ideia reaparece em Dom Francisco Manuel de Melo, que também representava a vida como peregrinação pelo mundo, numa espécie de ambiente cavalheiresco³⁹. O código *redde quod debes* pode verificar-se na maneira como os cavaleiros desempenham os seus deveres. Este costume, por sua vez, reflecte

³⁸ JEREMIAS 31, 15.

³⁹ OSÓRIO, *op. cit.*, 477.

a estrutura do *Cavallero Zifar*. De igual modo, outro aspecto da obra sugere a influência dos *Cânticos* e possivelmente de *l'Amic e Amat* de Ramón Llull⁴⁰. Esta última obra, no estilo dos *Cânticos* e das composições líricas dos místicos sufis, nasceu no século XIII, foi traduzida em muitas línguas e penetrou em Portugal, onde exerceu influência nos escritores da baixa Idade Média e do Renascimento. A essência de *l'Amic e Amat* consiste num diálogo entre Deus e a alma devota, com a figura indistinta, mas difusa, do amor personificado a estabelecer um elo entre os dois. E decerto o *Horto do Esposo* português também parece basear-se numa interpretação semelhante dos *Cânticos* e refere-se a *viatores*, quer dizer, a raça humana a caminho duma existência mais elevada⁴¹. De igual modo, várias obras dramáticas de Gil Vicente, contemporâneo de Bernardim Ribeiro, servem-se da ideia do homem como romeiro na vida. Chega a haver lugares em que os dois escritores utilizam um vocabulário análogo, para expressar as suas ideias⁴². Além disso, os dois amigos da *Menina e Moça*, de Bernardim, parecem ser os mesmos que o amigo e o amado de Llull, isto é, a alma cristã e Deus, tal como se apresentam na obra do escritor catalão e no *Horto do Esposo* português. A menina e moça de Bernardim assemelha-se à alma do auto de Gil Vicente, intitulado *Auto da Alma*, e também à alma na obra de Frei Heitor Pinto⁴³. Estas semelhanças fazem-nos levar a sério a possibilidade de que o verdadeiro título da obra de Bernardim poderia ser *A Estoria dos Dois Amigos* e não *Menina e Moça*. Contudo, não damos importância a este aspecto, em relação com a influência da tradição medieval e em especial de Llull⁴⁴.

A alma da *Menina e Moça* acha-se na escuridão à procura de Deus. Realizaram-se muitas tentativas para explicar a razão de Ribeiro empregar *menina e moça*. Porém não parece ter sido ele o primeiro a combinar estas duas palavras, pois já aparecem na

⁴⁰ Este livro formou a quinta parte do *Blanquerna* de Llull e foi escrito c.1283-1284.

⁴¹ *Orto do Esposo*, Rio de Janeiro, 2 tomos, 1956. Ed. por Bertil Maler.

⁴² Na *Comédia de Rubena* por exemplo, V. *Obras Completas*, SÁ DA COSTA, Lisboa, 1963, III, 29 «nome novo em terra agena», 44 «vossa mãe era estrangeira», 72 «vou-me a terra despovoada», 79 «muerto em terra agena» etc., também ASENSIO, *op. cit.*, nota 7.

⁴³ *A Imagem da Vida Cristã*, Sá da Costa, Lisboa, 1952.

⁴⁴ V. MENÉNDEZ Y PELAYO, *op. cit.*, II, 228.

poesia de Gómez Arias⁴⁵. Cremos que Bernardim as utiliza para destacar a natureza da obra e para sugerir ao leitor que a alma se acha na infância, sem capacidade para compreender o pecado original. Diz-nos que *Menina e Moça* se dedica a uma pessoa cujo paradeiro não se conhece. Ora, é isto um estratagemma muito frequente para apresentar o conceito dum Deus místico⁴⁶. O argumento da novela tende a ilustrar uma busca, a alma humana (menina e moça) à procura de Deus. Implica uma série de aventuras para a alma, como acontece aos cavaleiros andantes. Alguns dos conceitos e frases utilizadas para lograr este efeito deixam-nos a impressão de enraizarem em *Amadis de Gaula*, muito lido na Península na época em que escrevia Bernardim Ribeiro. As aventuras da alma podem corresponder às tentações de Cristo no ermo e à sua vitória sobre o mal⁴⁷. Os sacramentos do baptismo, da confirmação, do matrimónio, da confissão, da eucaristia e da extrema-unção podem-se encarar como meios de alcançar a graça de Deus, completando assim os sete sacramentos como degraus até alcançar a perfeição. Não obstante, isto custa mais a determinar e cremos que a mudança de nome tem outro significado, talvez de importância máxima para a novela. «Binmarder» ou «Bimarder», é provavelmente uma forma composta de dois verbos: a primeira pessoa do verbo «vir» e o infinitivo de «arder». Na literatura mística, a alma arde em amor de Deus. Neste caso, sugerimos que Bernardim tenciona indicar que a alma cristã tinha finalmente completado a sua busca de Deus.

Num nível totalmente diferente, é possível que Bernardim Ribeiro faça aqui uma crítica da Igreja e da sociedade da sua época, por não realizarem o ideal cristão. Em grande parte, este ideal pode captar-se melhor na forma em que o apresenta Bernardim Ribeiro, isto é, encoberto na novela sob o disfarce cavalleiresco. Alguns reformistas, entre eles os que participavam das ideias de Erasmo ou foram até influenciados pelo protestantismo, consideravam a Inquisição uma forma de perseguição pouco cristã. Aqui, uma vez mais nos diferenciamos de Helder Macedo, sobre o episódio dos homens no mato. Não o encaramos como referência aos fogos da Inquisição⁴⁸.

⁴⁵ ASENSIO, *op. cit.*, nota 7, «soy niña y muchacha».

⁴⁶ *Menina e Moça*, 27.

⁴⁷ MATEUS 4, 1-11.

⁴⁸ *Menina e Moça*, 78, especialmente v. 1413-1414.

Por toda a estrutura dualista, apresentada através do pranto, pode-se ver o tema do bem e do mal — ou seja a ideia de que a vida é um conflito de forças contrárias. Nisto não há nada de novo, porque toda a ideia da expulsão de Adão e Eva, no Jardim de Éden, e a presença do bem e do mal, personificados em Deus e no Diabo, são tão antigas como a raça humana. A história do rouxinol, cuja canção melancólica sobe num crescendo e finalmente acaba na morte, simboliza este conflito e, ao mesmo tempo, prefigura a morte de Belisa, porque na novela, Belisa, nos seus momentos agonizantes, tem dificuldades em entrar em contacto com Lamentor⁴⁹.

O rouxinol aparece frequentemente nas obras religiosas e profanas, desde São Boaventura aos poetas do *Cancioneiro Geral* e do século XVI, como imagem que enlaça os conceitos do amor cortês com os das ideias religiosas de épocas anteriores⁵⁰. Não obstante, a forma em que o rouxinol aparece na obra de Bernardim Ribeiro sugere que a fonte mais provável fosse o poema *Philomena*, de John Pecham, que por sua vez se inspirasse em São Boaventura⁵¹. Uma vez mais, Bernardim Ribeiro parece ter usado uma obra franciscana como fonte. E embora fosse verdade ter ela chegado às suas mãos por via indirecta, lembramos que Bernardim lança também mão de ideias das obras de Llull, Alain de Lille e Álvaro Pais, todos eles franciscanos. Assim, cremos que tal selecção não se deve a mera coincidência, visto que a espiritualidade franciscana desempenhou um papel importante na vida cultural portuguesa, no século XVI. De facto, cremos que Bernardim Ribeiro foi influenciado pela tradição franciscana, crença esta que se apoia na sua atitude com as mulheres e no tom sentimental (ou até feminino, se quiserem) que emprega em todo o livro. A Virgem Maria foi objecto de devoção especial dos franciscanos, desde os começos desta

⁴⁹ *Idem*, 64.

⁵⁰ Há muitas obras que falam deste assunto, entre elas María Rosa Lida de Malkiel, «El ruiseñor de las Geórgicas y su influencia en la lírica española de la Edad de Oro», *La tradición clásica en España*, Barcelona, 1975, 100, e ASENSIO, *op. cit.*, nota 7, 219.

⁵¹ MOORMAN, *op. cit.*, 269. A *Philomena* de JOHN PECHAM aparece no *Oxford Book Medieval Latin Verse*, ed. F. J. E. Raby, Oxford, 1959, 413-415 (Primeira parte). V. também a sua *History of Christian-Latin Poetry from the Beginnings to the Close of the Middle Ages*, Oxford, 1966, 425 *et seqs.*; *The Owl and the Nightingale*, trans. Brian Stone, Penguin, 1971; MÁRIO MARTINS, *op. cit.*, nota 33, 291, e «Os antecedentes literários do rouxinol de Bernardim Ribeiro», *Colóquio-Letras*, 27, (1975), 20-31; ASENSIO, *op. cit.*, nota 7, 219, e OSÓRIO, *op. cit.*, 475.

Ordem no século XIII, e o culto mariano é evidente em toda a literatura peninsular da Idade Média e do Renascimento⁵².

Reflectamos ainda mais sobre o significado da história do rouxinol em John Pecham e Bernardim Ribeiro. A canção da ave simboliza a meditação cristã dos degraus da redenção do homem, desde a sua criação até à encarnação de Cristo e à sua morte na Cruz. A morte da ave, pela dor, pode interpretar-se como símbolo dos sofrimentos e da morte de Cristo, sofrimentos esses que a formação franciscana viu ligados aos da sua mãe, a Virgem Maria, Mãe de Deus e da Igreja⁵³. Maria aparece, por conseguinte, aqui representada pela senhora vestida de preto. De maneira semelhante, o cristão, desde o seu nascimento até à morte, segue a *via dolorosa*, enquanto contempla a Cruz e o que ela para ele significa, a caminho da Sagrada Montanha (o Monte Sião do Velho Testamento). Esta representação simbólica da vida cristã aparece prefigurada no Velho Testamento pelos judeus, pela analogia com o caminho até à Montanha e a peregrinação ao lugar de Deus⁵⁴. Deste modo, a *Menina e Moça* liga duas tradições, a judia e a cristã embora os ensinamentos de Velho Testamento se desenvolvam no ambiente contemporâneo de Bernardim, que utiliza favoravelmente as tradições literárias da sua época para apresentar a sua mensagem. A possibilidade de Bernardim Ribeiro ter um tríptico propósito (o de apresentar o pranto do indivíduo, o da Igreja e o dos judeus) não se pode ignorar de todo, pois estaria muito de acordo com outra ênfase semelhante em muitas obras patrísticas, bíblicas e franciscanas. Também não podemos ignorar o facto de que talvez nenhuma destas ideias esteja presente de modo consciente. Mas estava tão versado na literatura religiosa e profana da Idade Média e do Renascimento que, sem dar por isso, as combinou para produzir a sua obra-prima⁵⁵.

Qualquer que fosse a sua intenção, cremos que seguiu a tradição medieval no seu uso do número três que, para os escritores cristãos da Idade Média, lembrava a SS.ma Trindade: o Pai representa a idade de inocência; o Filho, a vida e morte de Cristo na terra; e o Espírito

⁵² V. MOORMAN, *op. cit.*, 269. Exemplos disto podem-se achar também nas obras de Berceo, *As Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X e Jaime I, *El Llibre dels Feys*, todos escritos no século XIII. V. também F. DA GAMA CAEIRO, *op. cit.*

⁵³ MOORMAN, *op. cit.*, 269.

⁵⁴ V. THOMAS FAWCETT, *Hebrew Myth and Christian Gospel*, SCM Press Ltd., London, 1973.

⁵⁵ MACEDO, *op. cit.*, caps. 3, 6.

Santo, a inspiração que impele a alma a buscar unidade com Deus. Se referimos a viagem da alma a esta representação simbólica da história do rouxinol, não temos dificuldade nenhuma em detectar, nas páginas da *Menina e Moça*, as doutrinas da criação, encarnação e morte sacrificial na Cruz. Estranhamos a omissão da ressurreição gloriosa, pois costuma formar parte da tradição do *homo viator*. Porém, explica-se tal omissão, no caso de a história de John Pecham formar a base da alegoria de Bernardim. A conclusão deste é brusca e típica da época em que se escreveu o livro, quando a mudança na vida era um conceito comumente admitido. Pode ser que Bernardim tencionasse continuar a sua obra, ou escrevesse mesmo alguns capítulos da segunda parte. Mas, sem olharmos à autenticidade da segunda parte, a representação alegórica da alma humana e da vida de Cristo na terra fica completa na primeira parte. A continuação lógica talvez fosse a ressurreição, como símbolo da redenção e do renascimento do homem, e pode ser que Bernardim tencionasse ligar isto a Arima.

Agora vamos delinear, brevemente, a linha da alegoria na *Menina e Moça* que, como já indicámos, representa a peregrinação da alma humana através da vida. Está exilada neste mundo pelo pecado dos seus pais e, portanto, não pode compreender a causa do seu exílio. Tem de esperar mais anos para isso. Além disso, anela amar a Deus, mas sem poder recuperar a inocência perdida. Enquanto está na dor, e na escuridão da noite, quer dizer na noite do seu pecado, aparece-lhe uma senhora, dolorida e vestida de luto. Esta senhora surge quase milagrosamente e fala da sua dor que ultrapassa a de todos os outros. O filho, que perdeu, também foi humano, diz ela. As duas mulheres falam das suas dores, e através delas o autor declara o seu propósito. Feito isto, a mulher misteriosa desaparece, voltando mais tarde para lembrar ao leitor o fim espiritual da obra. Ela é o símbolo da Igreja de Deus e a mãe de Cristo, a Virgem Maria.

A próxima secção da obra faz uso da alegoria, quando Lamentor chega num barco, dum país longínquo. É difícil ter a certeza da identidade simbólica das duas irmãs. Contudo, a personificação das características ou das virtudes e vícios, foi corrente na Idade Média e no Renascimento. O barco foi um símbolo frequente da Igreja e apareceu em muitos sermões medievais. Gil Vicente empregou-o

na sua trilogia do Paraíso, do Purgatório e do Inferno⁵⁶. Em contraste com o mar, que representa a inquietação do mundo, a água simboliza a fonte da vida, no simbolismo bíblico⁵⁷. O facto de Lamentor e as suas irmãs chegarem num barco de além-mar, lembra-nos que Cristo veio duma terra longínqua (o outro mundo) para dar vida à humanidade⁵⁸. Na verdade, a irmã prenhe dá vida sob a forma da menina que, na segunda parte, se chama Arima. Além disso, a chegada destes três, duma terra longínqua, lembra-nos os três Reis Magos que vieram também de muito longe, pela Epifania, para oferecer os seus presentes ao Menino Jesus.

O nome de Lamentor deriva sem dúvida da forma do latim da Vulgata e a cena liga-se aos livros proféticos do Velho Testamento. Com efeito, o livro bíblico das *Lamentações* atribuiu-se a Jeremias e serviu de base para muito da literatura peninsular, no século xvi⁵⁹, de tipo pranto. A função do profeta Jeremias, como a de Isaías, consistiu em servir de prefiguração da história do Novo Testamento, e é razoável concluir que Bernardim visse em Lamentor o protótipo de Cristo, e possivelmente quisesse dar a compreender a Lei Velha e a Nova, tal como aparecem representadas por Adão e Cristo. A identificação das companheiras de Lamentor parece-nos menos fácil, mas Belisa, a irmã grávida, pode significar o homem não arrependido. Se é de facto assim, o seu complemento é Bimarder, cuja conversão tem sido interpretada por alguns como conversão forçada, do judaísmo ao cristianismo⁶⁰. Também pode ser verdade. Contudo, não parece ser o foco principal da história alegórica de Bernardim Ribeiro. Se Bimarder é o complemento de Belisa, tem de representar a penitência e, por conseguinte, a redenção por Cristo. Algumas características da segunda irmã, Aónia, parecem ligá-la à igreja,

⁵⁶ V. MARTINS, *op. cit.*, nota 33, cap. 4 onde Sto. António, nas imagens que utiliza nos sermões, oferece um paralelo muito próximo do uso que faz Bernardim dos símbolos. Mais informação sobre as imagens empregadas em sermões se acha em G. R. OWST, *Preaching in Medieval England*, Cambridge University Press, 1926; *Literature and Pulpit in Medieval England*, Oxford, 1961 e V. e E. TURNER, *Image and Pilgrimage in Christian Culture*, Nova York, 1978.

⁵⁷ V. FAWCETT, *op. cit.*, cap. 3.

⁵⁸ V. MARTINS, *Estudos de Literatura Medieval*, Livraria Cruz, Braga, 1956, cap. 36 onde discute a história de Frei João da Barroca, que aparece em Fernão Lopes e possivelmente deu a ideia a Ribeiro para a chegada de Lamentor por mar. Gil Vicente também emprega imagens semelhantes — v. J. H. PARKER, *Gil Vicente*, Twayne, Nova Iorque, 1967 e *Amadis de Gaula nas Obras Completas de Gil Vicente*, IV, 51, e OSÓRIO, *op. cit.*, 477.

⁵⁹ V. HUBBARD ROSE, *op. cit.*, 140.

⁶⁰ V. HUBBARD ROSE e MACEDO — também o artigo de Macedo em *Colóquio-Letras*, VIII, Lisboa, Julho 1972, 21 *et seqs.* sobre o mesmo assunto, cf. *Menina e Moça*, 8.

e o seu contrário é Aquelísia, cujo nome, nalgumas das edições, aparece escrito Cruelícia⁶¹. Esta última deve encarar-se, de algum modo, em relação com Belisa e pode interpretar-se como símbolo das atracções deste mundo. Mas aqui, o propósito exacto do escritor fica obscuro.

Os nomes em si mesmos podem ter muito bem qualquer significado especial. Mas se é assim, a natureza exacta de tais significados tem escapado a todos os eruditos, embora alguns deles tentem descobrir neles anagramas dos contemporâneos de Bernardim Ribeiro. «Aónia» é um nome grego que reaparece nos *Lusíadas* e num soneto de Camões. Sugerimos que Bernardim o empregasse por se relacionar com a inspiração poética e poder servir de símbolo para designar a Igreja⁶². Nos tratados alegóricos, era comum certos nomes representarem os sete pecados mortais ou as quatro virtudes cardiais, em obras de assunto cristão; ou os deuses pagãos, no caso de eles influenciarem o escritor, através da literatura clássica. Outra possibilidade, então, seria a personificação de conceitos teológicos nos nomes de Bernardim Ribeiro, ou mesmo a personificação de certas tradições literárias que, depois, assumiriam características fáceis de conhecer para o leitor.

Com certeza, estas tradições influenciaram Bernardim Ribeiro na maneira de descrever os seus caracteres e de os relacionar entre si, porque os romances de cavalaria e os sentimentais forneceram, ao que parece, a Bernardim a estrutura da sua alegoria. As aventuras de Lamentor começam com o encontro na ponte. O escudeiro, que defende a passagem do rio, entre a vida e a morte, fora nomeado por um senhor rico, o Diabo. A cena que se segue, essa indica que o autor não somente conheceu a literatura arturiana mas também dum modo especial o *Amadis de Gaula*. Trata-se duma representação simbólica das tentações de Cristo no ermo e do seu triunfo final sobre o Diabo⁶³. O leitor atento compreenderá que a maneira como o Diabo mantém a sua propriedade assemelha-se ao estabelecimento de fronteiras, pela alma humana, contra o amor de Cristo⁶⁴. O orgulho, o principal dos sete pecados

⁶¹ Outra possibilidade poderia ser o homem de Delícia, mas não temos evidência que Ribeiro empregou este nome.

⁶² CAMÕES, *Sonetos*, Europa-América, Sintra, 1975, 45, e *Lusíadas*, Canto V, v. 87.

⁶³ *Menina e Moça*, 49-50 e *Amadis de Gaula*, Selecção, ed. R. Lapa, Seara Nova, Lisboa, 1973, 29-30.

⁶⁴ V. LUCAS, 11 e 18.

mortais, foi a perdição do Diabo. No entanto, notamos aqui uma certa simpatia pelo Príncipe das Trevas, por parte do autor. Em grande medida, o Diabo é um reflexo da raça humana. A única diferença entre o seu destino e o da humanidade está na sua perdição eterna, enquanto, pelo contrário, a morte de Cristo na Cruz concedeu aos filhos de Adão uma segunda oportunidade de salvar-se. A derrota do Diabo e a sua morte (digamos assim) empurram-no para sempre, para o mundo de escuridão e de espíritos maus e ele desaparece da novela de Bernardim Ribeiro na sua forma substantiva. Como espírito, volta mais tarde para tentar Bimarder e desviá-lo do seu propósito⁶⁵. A morte do Diabo, apresentado como cavaleiro que perdera num encontro cavaleiresco, equivale à prefiguração da morte de Belisa, dum modo muito semelhante à morte do rouxinol. Não obstante, acrescenta outra característica: a paga do pecado é a morte e não há nenhuma possibilidade da redenção para os não arrependidos⁶⁶.

A alegoria torna-se mais escura com a desapareição de Lamentor da cena. Porém, Bimarder parece, até certo ponto, representar o seu papel. Também ele luta com o Diabo, desta vez sob o disfarce de pastor. Os lobos e os cães que dão caça ao seu cavalo significam o conflito entre o bem e o mal⁶⁷. É possível que Bernardim tenha herdado esta ideia do *Auto da Alma* de Gil Vicente, outro exemplo da busca humana da graça de Deus, representada em forma alegórica⁶⁸. O cavalo de Bernardim Ribeiro simboliza provavelmente a vida cristã assediada por todos os lados pela acção do diabo, assim como a vida de Cristo que teve de passar por tentações⁶⁹. A seguir, a descrição da eira parece sugerir o dia de juízo final, quando o bem se separará do mal, quer para o indivíduo quer para toda a raça humana⁷⁰. O fogo, que tem sido interpretado como uma referência indirecta à Inquisição, com certeza deve considerar-se como o amor de

⁶⁵ *Menina e Moça*, 80.

⁶⁶ ROMANOS 6, 23.

⁶⁷ *Menina e Moça*, 81.

⁶⁸ V. GIL VICENTE, *Auto da Alma, Obras Completas*, Sá da Costa, Lisboa, II, 30-31 «Quem vira o santo cordeiro entre os lobos...».

⁶⁹ V. MARTINS, *op. cit.*, 33, 65 onde fala das imagens nos sermões de Sto. António e especificamente faz menção do cavalo branco, que se empregava para significar a humanidade purificada por Cristo. Sugerimos que o pastor disfarçado provavelmente significa o Bom Pastor.

⁷⁰ *Menina e Moça*, 94-98 e LUCAS 3, 17.

Deus que se atinge através da purificação da alma⁷¹. Os escritores místicos fazem uso do fogo, neste sentido. E o Velho Testamento sugeriu, segundo alguns, que Cristo devesse passar pelo fogo de purificação, antes de empreender vida nova no seu baptismo, no rio Jordão⁷². Outra vez podemos afirmar que os autos de Gil Vicente talvez inspirassem a ideia a Bernardim Ribeiro, como no seu *Amadis de Gaula* há uma referência a passar por fogo sem prejudicar-se⁷³. Qualquer que seja o significado exacto desta cena de *Menina e Moça*, representa um momento crítico na vida de Bimarder e liga-o aos sofrimentos de Cristo. Tudo bem examinado, as suas tentações são paralelas às de Lamentor, e embora não visse o Diabo em pessoa, o espírito diabólico aparece-lhe num sonho⁷⁴. Bernardim, ao particularizar o conflito com o Diabo e ao unir a vitória de Bimarder aos sofrimentos de Cristo, conseguiu levar a bom fim a sua tentativa de tornar representativa a experiência de Bimarder para a raça humana em geral. A mensagem de que o cristão deve primeiro passar por um período de conflito e purgação, antes de atingir a unidade com Cristo, reforça-se na ênfase sobre a conversão de Bimarder.

Quando Bernardim acaba de narrar a mudança em Bimarder, o leitor inclina-se a voltar atrás, a uma cena anterior, e a conversão prossegue, entre a alma (menina e moça) e a senhora vestida de preto. Restam-nos poucas dúvidas de que o autor lançou mão desta técnica, para o leitor se lembrar da significação dos dois conflitos que acaba de descrever, e para mostrar que a sua alegoria tem significado universal para o género humano. Nesta conjuntura, Bernardim utiliza a forma poética para indicar que o sacrifício de Cristo é irrevogável e a dor da Igreja, pela inconstância do homem, não tem consolação até ao dia do Juízo Final⁷⁵. A história torna-se cada vez mais confusa e o significado alegórico menos claro. No entanto, concluímos que Bimarder acabou por vencer as forças do Diabo e renasceu espiritualmente. O intercâmbio entre Bimarder e Aónia parece-nos curioso — e é o mínimo que podemos dizer. Mas sugere que a *Cidade de Deus*, de Sto. Agostinho, não só foi conhecida pelo autor

⁷¹ V. Nota 3.

⁷² V. FAWCETT, *op. cit.*, cap. 6; também HELEN M. LUKE, *Dark Wood to White Rose, A Study of Meanings in Dante's Divine Comedy*, Dove, Novo México, 1975, 63 *et seqs.*

⁷³ V. *Amadis de Gaula*, Seleccção, ed. R. Lapa, Seara Nova, Lisboa, 1973, 70.

⁷⁴ *Menina e Moça*, 80, cf. DANTE, *Purgatório*, Canto IX, 19-33, onde aparece uma *grau aguila* e transporta Dante até ao *Celo*.

⁷⁵ V. D. E. SHARP, *op. cit.*.

da *Menina e Moça* mas também lhe forneceu boa parte da inspiração filosófica para a obra. De facto, o primeiro parágrafo pode derivar daquela fonte⁷⁶. Como já sugerimos, deu-se o facto de Bernardim receber algumas das suas ideias dos escritores franciscanos. Neste caso, bem poderia ter conhecido as ideias de Sto. Agostinho através delas, sem desconhecer a ênfase que eles puseram nos cinco sentidos, especialmente o da vista e do ouvido⁷⁷. Por toda a *Menina e Moça*, o dualismo da linguagem permite que o autor justaponha uma variedade de conceitos: o bem e o mal, a vista e o ouvido, a razão e a sem-razão. Na história de Aónia, alguns destes conceitos tornam-se mais concretos quando se confrontam com as tentativas de Bimarder de conseguir entrar na câmara de Aónia, quer dizer, na Igreja, em termos simbólicos. A sua clarabóia fica impedida por um pano que não deixa vê-la a ela. Ou por outras palavras, a sua compreensão não é suficiente para abarcar a realidade do amor de Deus⁷⁸. Aqui, detectamos uma possível influência da poesia dos *Cancioneiros*. De maneira semelhante, no abaixamento de Bimarder do cume de vantagem que tem, o leitor atento pode ver não somente a descida de Cristo da Cruz aos Infernos, mas também a necessidade de ter humildade — o contrário do orgulho que causou a queda do Diabo. Para estar seguro de que o leitor não perde as implicações desta história, o autor indicou já que era o mês de Abril, sugerindo assim uma comparação entre a viagem da alma pela vida e o tempo da Quaresma. A paixão e morte de Cristo correspondem exactamente à viagem do peregrino nesta terra. De facto diz-nos ele, exprimindo-se em terminologia cavaleiresca convencional, o prazo para terminar este conflito entre o Diabo e Lamentor é de oito dias. Em forma alegórica, esse tempo representa os dias entre o Domingo de Ramos, quando entrou Cristo em Jerusalém, e o Domingo de Páscoa, quando ressuscitou⁷⁹.

A insistência constante na apologia de maior tolerância com as mulheres não é nenhuma novidade do século XVI. E assim, não vemos nela o reflexo do feminismo do autor. Não somente foi convenção do amor cortês, mas também maneira favorável em que se concebia

⁷⁶ Santo Agostinho, *De Civitate Dei*.

⁷⁷ V. D. E. SHARP, *Franciscan Philosophy at Oxford in the Thirteenth Century*, Oxford University Press, 1930.

⁷⁸ Comparem *Menina e Moça*, 33 e 47 e 106-111. Faz-nos também lembrar LUCAS 6, 42, embora o castigo de Cristo fosse para os hipócritas e não para os que eram cegos espiritualmente. Um comentário acha-se em LUCAS, 11, 34. V. também MARCOS, 10, 52.

⁷⁹ *Menina e Moça*, 56.

a delicadeza com as mulheres como influenciada directamente pela devoção à Virgem Maria, devoção essa que atingiu um ponto elevado e despertou a consciência geral dos sofrimentos femininos⁸⁰.

Finalmente, o resultado das relações entre Bimarder e Aónia é, por implicação, o contrário das relações entre Belisa e Lamentor, porque Bimarder e Aónia aceitam a doação da graça divina. Por outro lado, não estamos seguros do mesmo, quanto a Belisa.

A profecia cumpriu-se e a peregrinação nesta vida acabou. Lamentor reaparece, a tentar outra vez manter a compreensão atenta do leitor, da mensagem espiritual da obra. Duas personagens mais completam o cenário — a Ama e Inês. A sua inclusão não é sem significado, e também aqui, os nomes, ao menos, podem vir da influência vicentina⁸¹. A Ama parece ser a juntura entre a Idade de Inocência e a humanidade, e possivelmente entre a Lei Velha e a Lei Nova. Inês ajuda Aónia a manter-se animada e também pode representar Maria Madalena, ao lado do sepulcro de Jesus, depois da morte de Cristo na cruz, embora proponhamos esta ideia à maneira da pura tentativa. Agora, Aónia é esposa de Bimarder, assim como a Virgem Maria é símbolo da Igreja e esposa de Cristo, na literatura franciscana.

A obra termina com uma passagem enigmática, da qual se tem originado bastante confusão acerca da extensão do livro e o seu autor. É possível que Bernardim tencionasse escrever mais. Porém, foi surpreendido pela doença ou pela morte, antes de conseguir realizar a sua intenção. No estado actual da obra, teríamos de concluir estar a glória da Ressurreição de Cristo ainda por chegar. Mas cremos que Bernardim considerava, talvez, já realizado o seu propósito. A peregrinação da alma, na vida, fora delineada, o conflito entre o bem e o mal indicado, e a graça redentora de Cristo exemplificada nas histórias de Bimarder e Aónia. O facto de a peregrinação quaresmal concluir antes do Domingo de Páscoa não precisa necessariamente de significação especial. A procura de Deus pelo homem tinha acabado em unidade de espírito, e as facetas dualistas da vida ficam clarificadas para o leitor. Os capítulos que seguem podiam elaborar, mas não podiam acrescentar nada à mensagem essencial: a redenção somente podia vir à humanidade

⁸⁰ V. A. J. DENOMY, *The Heresy of Courtly Love*, Declan X. McMullen, Nova Iorque, 1947.

⁸¹ V. *Comédia de Rubena* (para a Ama), *Farsa de Inês Pereira* e outras obras de Gil Vicente que empregam o nome 'Inês'.

através da graça redentora de Cristo. Sem dúvida, acreditou Bernardim ter deixado bem claro o significado da sua obra. Mas o seu êxito pode julgar-se unicamente à luz do número de dificuldades que os seus leitores têm experimentado nas suas tentativas para decifrá-la.

A interpretação que oferecemos da *Menina e Moça* ou *A Estoria dos Dois Amigos* de Bernardim Ribeiro sugere que uma nova pesquisa, noutras obras portuguesas do século XVI, valha talvez a pena. Vista como tratado alegórico, a *Menina e Moça* garante-nos, com evidência significativa, que Portugal não era diferente do resto da Europa, na Idade Média e no Renascimento, e que compartilha as mesmas correntes filosóficas e literárias, até um ponto que não se tem apreciado bem até agora. Baseando-se em obras literárias clássicas, bíblicas, patrísticas, franciscanas e peninsulares, Bernardim mostra efectivamente ter sido o herdeiro duma tradição que faz da sua obra um ponto de referência para o Portugal do século XVI, e que o liga claramente à literatura mística da Espanha da Idade de Ouro.

JILL R. WEBSTER

St. Michael's College University of Toronto