

# A nostalgia da cavalaria na escrita de Bernardim Ribeiro

TERESA AMADO  
Universidade de Lisboa  
Portugal

A primeira metade do século XVI em Portugal é época de uma interessante indecisão entre as evidentes novidades que uma nova configuração geográfica, demográfica e interpretativa do mundo não podia deixar de trazer um interesse persistente por temas e por formas que vinham de várias décadas atrás e se mostraram então suscetíveis de alimentar outros discursos, sem apagar, contudo, a memória do pensamento que primeiro os suscitara. Por pensamento, entendo aqui o comentário à realidade, o exercício exegético, a reflexão criativa aos quais no passado fora dada expressão escrita.

Nem sempre é claro, hoje, o sentido do gesto com que se retomam efeitos e ressonâncias de textos cujos referentes, concretos ou abstratos, se sabem diferentes mas em que, mesmo assim, se encontram indícios de alguma espécie de contemporaneidade. Talvez nem os próprios avaliassem sempre com exatidão o grau de novidade ou de verdadeira qualidade testemunhal que por esse meio imprimiram nas suas obras. Os modelos utilizados, geralmente do século anterior, estão suficientemente próximos para por vezes nos darem a impressão de uma falsa continuidade.

Ou, inversamente, de uma falsa ruptura, se o processo é efetivado com menos consciência e habilidade. Solicitado por encomenda do rei a escrever as crônicas de João II e de Manuel, tarefa que cumpriu com menos gosto do que esforço, por dever de obediência, Damião de Góis teve a inteligência de aprender com Fernão Lopes a construir uma sequência narrativa bem articulada e segundo uma cronologia escrupulosa. Seu leitor atento, sensível à sobriedade do seu estilo, que o contraste com a prolixidade de Zurara e de Rui de Pina mais lhe encarecia, seguiu-lhe também nisso o exemplo. Tudo mais são diferenças. A matéria de Fernão Lopes é a história de um país cuja base estrutural é constituída pelas populações das vilas e das cidades e cuja dinâmica interna é indissociável de uma linha de comunicação essencial entre o rei e o povo. Como cronista, considera sua a missão de tornar inteligíveis, tanto como os fatos, os valores que movem as personagens à ação e as circunstâncias que determinam a felicidade ou a infelicidade das pessoas.

Não assim Damião de Góis: vive num Portugal presente em vários continentes, cujo governo gasta o melhor do seu esforço na administração das relações diplomáticas e comerciais; escreveu a história com um preconceito de objetividade que possivelmente julgou ler nos clássicos, abstenendo-se de qualquer acrescento à indicação neutra e o mais exaustiva possível dos fatos que diziam respeito à realeza e aos nobres, embora sem esconder uma adesão incondicional à política oficial portuguesa. Resulta assim insanável a discrepância entre um discurso decalcado sobre formas narrativas medievais e um conteúdo factual renascentista, recheado de acontecimentos localizados em lugares exóticos e atravessado por um aparato de vida cortesã desconhecido antes do seu século, em crônicas que valem sobretudo pela abun-

dância da informação fornecida por um relator fidedigno. Seria, aliás, injusto avaliar por elas a obra deste humanista convicto que exprimiu em latim ideias modernas, sábias e generosas. Faltou-lhe aperceber-se de que Fernão Lopes moldou o discurso pelo seu conceito novo de história e que a particularidade das suas crônicas assenta em boa parte nessa convergência.

Mais pertinente ao meu propósito, e suscetível de contribuir para elucidar o tema central desta exposição, é o caso de Gil Vicente. O início da sua obra situa-se na data mais antiga da cronologia artística quinhentista, 1502. Pode-se dizer que começa com o século, ou que o século começa com ele. Mas esta coincidência é ao mesmo tempo um fator de peso para que muito do discurso crítico que se lhe refere permaneça hesitante quanto à medida em que a sua obra, ou parte dela, pode ser considerada medieval. António José Saraiva, seu grande conhecedor, foi um dos que mais acentuaram o que via como uma componente medieval, talvez, parece-me, por filtrar a sua leitura através de um *parti pris* de anti-racionalidade artística com o qual supunha demonstrar a sua filiação na arte da Idade Média<sup>1</sup>. No entanto, nem a conclusão nem a premissa são aceitáveis. A ausência de trabalho de composição e o simbolismo como modo exclusivo de representação não são de modo algum generalizáveis a todo o pensamento e arte medievais, nomeadamente às manifestações de um e de outra no século XV; bastaria lembrar, falando só de portugueses, D. Duarte e D. Pedro, Fernão Lopes, João Roiz de Castelo Branco ou Nuno Gonçalves. Acresce que não passa de um equívoco a interpretação do enredo e das figuras de algumas peças de Gil Vicente como simplesmente alegóricas, ou mesmo simbólicas, sem atender às multifacetadas caracterizações de que resulta uma espessura humana impossível de ignorar. Mesmo quando trabalha com certos *tipos* que as paródias bíblicas ou suas antecessoras próximas tinham posto em catálogo, Vicente altera os códigos e transforma-os em verdadeiras personagens.

Um dos casos mais notáveis deste procedimento é o de Mofina Mendes, protagonista feminina de uma cena de pastores. Pastora estouvada, mal paga e eternamente sonhando com uma felicidade futura, até aí pouco diferente de outras pastoras dos autos, guarda para o fim a maior das suas novidades, no último verso cobre-se de sageza e anuncia aos presentes que todos os prazeres humanos têm o seu fim. Gil Vicente, usando uma moda em voga no teatro da época, substitui a etimologia linhagística de “Mendes”, filho de Mendo, por outra, relativamente sustentável segundo um raciocínio semi-anagramático mas sobretudo jocoso, que dota a palavra do significado “mesmo” ou “próprio” (com apoio na forma medieval *medês* e talvez na italiana *medesimo*). Junta-a a “mofina”, que, em função adjetiva ou substantiva, gira na órbita semântica da infelicidade. Mofina Mendes é, portanto, a encarnação da má sorte, comprovada pelas desgraças que aconteceram a todos os animais que tinha a seu cargo e pela quebra de um pote de azeite, único objeto de que, por brevíssimos instantes, alguma vez foi dona. Até a frase sentenciosa sobre o fim certo de “todo o humano deleite”, tal como o teve “o [seu] pote d’azeite”<sup>2</sup>, é coerente com um saber de natureza abstrata e universal. Assim o acentua a segunda fala de Paio Vaz, seu amo, descrevendo as catástrofes bélicas que ela tem andado a espalhar por esse mundo fora.

Mas não é tudo. É possível que Mofina Mendes atraia as desgraças ou, dizendo o mesmo por outras palavras, que elas sejam inevitáveis por culpa da potestade cósmica que na pastora se representa. Mas diante de nós está uma rapariga que sonha que há-de casar “rica e honrada” e que dança porque o sonho a faz dançar: “e diante o desposado / que m’está namorando / virei de dentro bailando / assi desta arte bailado / esta cantiga cantando”. Com a dança, cai o pote no chão. Ao comentário de Paio Vaz, “és Mofina Mendes toda”, reforçando o duplo nível de significação em que a pastora se inscreve ao longo de toda a cena pastoril, replica o atinado pastor Pessival, referindo-se ao desastre do pote: “que menos podia ser?”<sup>3</sup>

1 É sintomático da dificuldade de sustentar esta tese que ele se tenha por vezes contradito a seu respeito. V. António José Saraiva, *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval, passim*, e também “Estética dos Autos de Devoção” (1938), In: *Poesia e Drama*, Lisboa, Gradiva, 1990, pp. 145-178.

2 José Camões (dir.), *As Obras de Gil Vicente*, I, p. 126.

3 *Idem*, p. 125.

O que acontece a Mofina Mendes será, afinal, consequência de uma pré-determinação implicada no seu nome, ou será motivado pelo seu estouvamento? E não será que este toma conta dela porque, nada possuindo, um instinto de sobrevivência a leva a constantemente fantasiar outra sorte ou a confortar-se com a lei da finitude igualitária de todos os prazeres deste mundo? Gil Vicente conserva a ambiguidade que suscita estas perguntas, e com ela cria uma personagem. Personagem, note-se, que traz para o auto um dilema que se pode dizer fundador do teatro e que este nos propõe desde as primeiras tragédias gregas, desafiando-nos a medir o peso relativo do destino, ou vontade dos deuses, e da liberdade e responsabilidade humanas na vida dos homens. Com a mesma força dilacerante que assumiu nesses primórdios, só voltou a aparecer no teatro do século XIX.

No tempo de Vicente a alegoria não continua só a mostrar o seu prestígio na literatura em verso e em prosa, é também do gosto de muitos autores que escrevem para teatro, como ele. Exclusivo seu foi o auto alegórico profano de ambiente áulico, em parte sucedâneo dos *momos* cortesãos, de que a exígua documentação portuguesa é suficiente para provar a existência no século XV, ainda que parcimoniosa. É razoavelmente consensual que os pastores vieram para o teatro pela mão de Juan del Encina. Buscando inspiração nos *mistérios*, as suas éclogas dramáticas inventaram a engenhosa personagem que no século XVI teve prolífera fortuna. Vicente usou-a com enorme versatilidade, tanto nos autos de tema religioso como nos profanos, quase sempre, porém, mantendo-a sujeita à sua conotação original de rusticidade e inocência. No *Auto dos Mistérios da Virgem*, também vulgarizado como *de Mofina Mendes*, adaptou-a à alegoria de um problema clássico do repertório do teatro, cuja questão teológica era no seu tempo da maior atualidade. Foi da sobreposição dos legados destas várias tradições que resultou a criação originalíssima que aqui evoquei.

Outra das figuras mais responsáveis pelo pretense caráter medieval do teatro de Gil Vicente é o diabo. Talvez por ser tão abundante e conhecida a iconografia medieval que o representa e o desempenho verbal de alguns diabos vicentinos se mostrar fácil de coordenar com essas imagens, mas é dar pouca atenção, por exemplo, à sagacidade crítica do arrais da Barca do Inferno, ou à diversidade psicológica exibida pelo trio demoníaco chefiado por Lucifer no *Breve Sumário da História de Deus*. Acima de tudo, bastaria citar o diabo do *Auto das Fadas*, que fala picardo para irritar a Feiticeira que quer mandar nele e se desespera por não o perceber, enquanto ele finge não entender o que ela diz, ou o diabo melífluo e aprendiz de cortesão do *Auto da Alma* para lembrar a sofisticação do tratamento cênico de tais figuras, com a qual nenhum *mistério* pode rivalizar.

Houve pois, sem dúvida, recurso a material já existente e já experimentado, apreciado pela sua utilidade artística, mas o poeta trá-lo para os seus autos para o transformar e reorganizar em obra nova. Nova nos meios, nos fins, e na maneira como provoca a realidade. Quando critica, Gil Vicente incita a mudanças que tragam melhoria ao presente. Não está convencido da virtude e da felicidade do passado, está apostado em convencer de que é preciso instaurá-las no futuro.

Pela mesma época e, pelo menos numa primeira etapa da vida, frequentador das mesmas cortes por onde Vicente andou, Bernardim Ribeiro vive de maneira muito diferente a existência nesse espaço e nesse tempo. Como ele, poeta admirável, literariamente inovador ao mesmo tempo que profundo conhecedor da tradição, fascinado pela complexidade das emoções e dos sentimentos e intérprete lúcido das razões que ditam os comportamentos em sociedade. Por aí ficam as semelhanças.

“Um tempo foram estes vales muito povoados e agora muito desertos. Soíam gentes d’andar neles, agora andam alimárias feras. Uns leixam o que outros tomam. Pera que era tanta mudança em ãa só terra?”<sup>4</sup>. Assim fala a Dona dirigindo-se à jovem mulher que lhe bebe as palavras, na *História de Menina e Moça*.

4 Bernardim Ribeiro, *Menina e Moça*, p. 72.

Sobre um fundo de desencanto moral e de melancolia metafísica, desenrola-se um discurso que vai buscar os modelos e os valores cujo abandono é responsável pelo estado de coisas presente, entre os que representaram, na vida e na literatura, os ideais da cavalaria. Com esta expressão se continua então a designar um conceito em que se contaminaram, praticamente desde o seu início, comportamento heróico e amor cortês. Mas convém lembrar alguns fatos sobrevividos no século XV que inevitavelmente a marcaram, para Bernardim, com outras tonalidades. Por um lado, o período já longo que se seguira à brilhante produção dos romances dos séculos XII e XIII, conduzindo à fixação do conceito na plenitude do seu alcance, não podia deixar de se refletir em sensíveis alterações do modo como eram lidas essas obras que, no entanto, guardaram a capacidade de seduzir leitores. Perdida a esperança de encontrar semelhanças entre a vida e a ficção, as histórias dos cavaleiros do rei Artur divertiam, animavam conversas, por eles davam-se nomes a homens e a animais, mas já não exaltavam nem incitavam à emulação. É mesmo de crer que se gerasse um movimento reflexo de sinal contrário entre os comportamentos reais dos cavaleiros e a evolução das reações a esse mundo ficcional passado, em que tão claramente se distinguia a honra da infâmia e a cortesia da arrogância. Um movimento que provocasse nessas reações mais ironia do que admiração, ou que as empurrasse para a redução das antigas proezas a fantasias sem consequência.

Diego de Valera, um cortesão culto e respeitado na sua época, autor de vários tratados didáticos sobre comportamento dos príncipes, nobreza e cavalaria, é severo a respeito dos cavaleiros do seu tempo (1412-1488):

Ya son mudados por la mayor parte aquellos propósitos, con los cuales la cavallería fue comenzada: estonce se buscaba en el cavallero sola virtud, agora es buscada cavallería para no pechar; estonce a fin de honrar esta orden, agora para robar el su nonbre; estonce para defender la república, agora para señorearla; estonce la orden los virtuosos buscavan, agora los viles buscan a ella por aprovecharse de solo su nombre<sup>5</sup>.

A semelhança entre esta passagem do texto castelhano e o discurso em que se aborda o tema na *Menina e Moça* é manifesta, Bernardim Ribeiro exprimiu no mesmo tom a mesma visão do que à sua volta se passava. Nas crônicas ibéricas quatrocentistas há episódios envolvendo portugueses, castelhanos, franceses e ingleses que em nada desmentem este quadro, acrescentando-lhe manifestações como falsidade, traição ou desrespeito do senhor. O contraste com a imagem da perfeição há muito perdida era, pois, extremo.

Outro fato a ter em conta é o da eclosão da novela sentimental castelhana, que se costuma considerar inaugurada com *Siervo Libre de Amor*, de Juan Rodríguez del Padrón, de meados do século. Em parte, terá vindo ocupar, como entretenimento para a imaginação da nobreza, o vazio criado pela ausência de novas histórias de amores e aventuras que se verificava desde o século anterior. Fixou-se nos amores, por influência de um interesse crescente pela expressão de pontos de vista femininos no discurso amoroso e por um correspondente aumento de protagonismo das personagens femininas nas peripécias do enredo romanesco. Assim, embora se tenha fornecido generosamente da matéria amorosa dos romances de cavalarias, modificou-a de acordo com essa recente tendência. Às novelas juntam-se os tratados, cujo conteúdo doutrinário e didático, não raro tendo por tema o amor, ia ao encontro da necessidade de conhecer e acompanhar uma evolução social sujeita a constante mudança, que não era fácil de satisfazer.

Por último, na quarta década do século XVI (época mais provável da escrita da novela de Bernardim), qualquer elaboração de um pensamento sobre a cavalaria, cuja aura romanesca continuara a

5 *ESPEJO de Verdadera Nobleza*, In: Mario Penna, *Prosistas Castellanos del Siglo XV*, Madrid, Atlas (BAE, 116), I, 1959, cap. X, p. 107<sup>a</sup>. Citado em Jesus D. Rodríguez Velasco, *El Debate sobre la Caballería en el Siglo XV*, p. 284.

aliciar a narrativa das ficções amorosas, teria de passar pelo romance de *Amadís de Gaula*, publicado em 1508, e pela *Crónica do Imperador Clarimundo*, impressa por 1520. Com efeito, o aproveitamento da falsa “crônica” de João de Barros em *Menina e Moça* tem sido apontado e não parece oferecer dúvidas, do mesmo modo que o romance de Garcia de Montalvo lhe terá fornecido muitas sugestões pontuais de escrita, embora bem mais numerosas sejam as diferenças profundas que os separam.

A cavalaria que chega a Bernardim é, portanto, um conceito que atravessara séculos e gêneros, e que duas obras recentes tinham pretendido fazer reviver procurando conciliar com uma atualização da sensibilidade a recriação de cenas em que continuasse credível a apologia de certos valores e de certas virtudes. Não se parecem com os de nenhuma delas o plano e o percurso de *Menina e Moça*.

Abreviando, direi que as particulares condições em que a cavalaria está presente neste texto são as de um desejo de evocação da sua pureza original como forma de salvação para um presente desoladoramente degenerado. Esta nostalgia da cavalaria será o objeto da minha reflexão. Não me irá ocupar a questão da filiação predominante do texto num gênero ou noutro, se é mais cavaleiresco, mais bucólico ou mais sentimental. O que me interessa é tentar perceber os elementos cavaleirescos que serviram a Bernardim para descrever a mudança irreversível de uma humanidade cujos homens lutavam com honra e amavam com abnegação e lealdade, merecendo a confiança das mulheres, para outra que está corrompida pela ambição e pela mentira. Interessa-me, também, ver como o modelo cavaleiresco intervém no jogo de imbricação dos gêneros que sustenta o romance.

A todas as personagens masculinas a quem especificam a categoria chamam a Dona e a sua interlocutora, cavaleiros, e cavaleiros são, principalmente, os dois heróis, “amigos” segundo a Dona, das histórias que ela anuncia. Melhor dito, não se limita a anunciá-las. Ela é a narradora das três histórias que sucedem ao monólogo e ao diálogo iniciais, preenchendo a partir daí quase todo o texto, e no começo da narração dá-a como cumprimento da promessa que fizera. As consequências deste esclarecimento são importantes na medida em que criam um problema. A verdade é que a matéria novelesca que se nos apresenta não se deixa moldar ao papel que lhe caberia, a acreditar nele, de ilustrar os temas brevemente enunciados pela Dona. Dos três protagonistas das três histórias que ela conta, só de Lamentor e Avalor é dito que eram “amigos grandes”<sup>6</sup>, mas Lamentor é, noutra passagem, explicitamente excluído dos amigos de que trata o conto em questão<sup>7</sup>; se Binmarder e Avalor são os únicos a quem a condição de amantes infelizes e fiéis poderia conferir uma possibilidade real de com eles se identificarem, esta cai logo por terra porque não consta sequer que se conhecessem; posta a hipótese, que já foi formulada mas se mostrou difícil de comprovar, de que o epíteto “amigos” se deva entender como indicador, não da relação entre os dois homens, mas da qualidade que a ambos cabe, de namorados, outros obstáculos continuam a existir: nunca eles cometem quaisquer proezas de armas por elas, ninguém os mata e muito menos as donzelas morrem pelo amor deles.

Tudo se passa como se a história resumida pela Dona se destinasse a oferecer um *exemplum*, cuja eficácia está na maneira como concentra elementos da mais acabada figuração de cavaleiros perfeitos e excepcionais, e de donzelas igualmente perfeitas mas não já por isso excepcionais, representando este equilíbrio dos dois pares de homens e de mulheres que tão bem se merecem uns aos outros a própria imagem da cavalaria. Uma cavalaria que já existiu naquele mesmo lugar, de cuja notícia a Dona é portadora, como seu pai o fora, e de que a sua ouvinte, escrevendo, será transmissora.

Nada falta nessa história que, a traços largos, a Dona vai apontando no diálogo que precede as histórias: são seus heróis os dois amigos que “não eram como outros homens” porque só neles “se encerrou

6 Bernardim Ribeiro, *op. cit.*, p.154.

7 *Idem*, pp. 98-99.

a fé que em todolos outros se perdeo”, e que uns “falsos cavaleiros” mataram à traição<sup>8</sup>; tendo aceitado “a alta empresa de guardar as aventuras deste vale pera só aprazer às fermosas donzelas”<sup>9</sup>, viram-nos elas pela última vez num dia de má memória em que “se vestiram e concertaram ricamente pera verem os dois cavaleiros amigos”<sup>10</sup>; “Mas se muito para sentir foi a morte dos dous, muito mais pera sentir foi a morte das duas donzelas que a desventura trouxe a tanta estreita, que não tão somente conveo aos dous amigos tomarem a morte por elas, mas ainda conveo a elas tomarem-na para si mesmas”<sup>11</sup>.

O sentido destas últimas palavras permanece misterioso. Entrega voluntária das duas donzelas à morte, como prova suprema do seu amor exclusivo pelos cavaleiros? É difícil encontrar um contexto ideológico para tal suposição. Sem alternativas, passo adiante.

Salta à vista em todas as expressões citadas o relevo dado à amizade entre os cavaleiros, essa amizade masculina que envolve respeito e lealdade, que implica coragem para se aliar perante o inimigo, disponibilidade para partilhar triunfos e reveses, mansidão perante os erros, entusiasmo perante as virtudes, de que os romances arturianos são verdadeiros tratados, e que na adaptação específica à corte de Artur é emparelhada, no grau de obrigação, com a obediência e o amor ao senhor. O número de dois em que aparecem os membros de cada sexo tem aí, no lado masculino, justificação, pois a qualidade de amigos assume um valor caracterizador tão essencial como os da coragem e da fidelidade amorosa. Além disso, se são apenas dois precisamente por serem exceção e os últimos representantes de uma ordem da cavalaria em estado puro, importa que não sejam menos de dois também para lembrar a dimensão social que desde a origem fez parte da mesma ordem.

“Privança de bons homens, lealdade, verdade, ardor, verdadeira largueza, honestidade, humildade, piedade, e outras coisas semelhantes a estas, pertencem ao cavaleiro, porque assim como se deve reconhecer em Deus toda a nobreza, assim também ao cavaleiro se deve atribuir tudo aquilo pelo qual a cavalaria recebe honra daqueles que estão na sua ordem”, escreveu Ramon Llull (1232/35-1316?), no século XIII, no *Livro da Ordem da Cavalaria*<sup>12</sup>. Ao tornar visíveis estes princípios na seleção dos atributos que garantem a representatividade dos dois cavaleiros, Bernardim Ribeiro coloca no centro do seu horizonte teórico a ideia de um modelo cavaleiresco primordial.

Este não esgota, no entanto, o domínio da injunção discursiva em *Menina e Moça*. Mostra-o, para começar, a apropriação do discurso pelas duas mulheres que conversam sobre si mesmas e a vida, contrapondo um olhar e uma consciência límpidos à desoladora degenerescência do comportamento masculino. Elas não se limitam a lamentar o fim de uma harmonia ecológica, social e psíquica, antes, insistem em aparecer uma à outra como possuidoras de uma sabedoria adquirida através do sofrimento que elas próprias reconhecem como capaz de as levar a superar o seu efeito mais destrutivo. Para atingir esse alvo, contam com a difícil mas confortante ajuda da tristeza, mais estado de alma do que sentimento, modalizada no discurso de ambas em inflexões delicadíssimas.

O engenho retórico de Bernardim torna-se tanto mais admirável quanto nunca ofusca o acento de verdade da expressão: “Não tomeis daqui que não folgarei de ouvir a história, porque isso podera ser se não fora de tristeza, para que eu vou já agora achando o tempo curto, tanto folgo com ela. Por isso contai-a, senhora, contai-a, pois é triste, gastaremos o tempo naquilo para que no-lo deram”<sup>13</sup>. Assim roga a mulher jovem, ansiosa já por ouvir a história prometida. A mais velha começa, então, um pre-

8 *Idem*, p. 71.

9 *Idem*, p. 72.

10 *Idem*, pp. 72-73.

11 *Idem*, p. 71.

12 Ramon Llull, *Livro da Ordem da Cavalaria*, tradução de Artur Guerra, Lisboa, Assírio & Alvim, 1992, p. 66.

13 Bernardim Ribeiro, *op. cit.*, p. 66.

âmbulo sobre a infelicidade e a tristeza, congratulando-se por perceber na interlocutora sinais de ela as conhecer por experiência, o que só pode augurar um bom entendimento entre as duas. Aceita ser ela só a falar, percebendo a relutância da outra em se abrir sobre o seu passado, e diz, encorajadora: “o pesar, onde há este bem [sofrer em silêncio], ainda que não aproveita para ele doer menos, aproveita logo para se sofrer melhor. Isto é assaz para as tristes das mulheres, que não temos remédio para o mal, que os homens têm. Porque [...] tenho aprendido que não há tristeza nos homens, só as mulheres são tristes”<sup>14</sup>.

Este *leit-motiv* da parte inicial do romance está, relativamente à narrativa que se segue, em posição comparável à da história dos dois amigos, ou seja, confronta-se nela com enredos e personagens que por completo o infirmam. Quando muito, poder-se-ia invocar o caráter de exceção das personagens masculinas que a Dona prometera, mas isso não anularia a incoerência, pois todos os cavaleiros de que se irá tratar são vítimas de circunstâncias que os deixam, por razões diferentes, tomados da mais avassaladora das tristezas. Por seu lado, tão pouco as personagens femininas se conformam com a geral característica de tristes, pois uma morre ao dar à luz nos braços do amante exemplar, outra, igualmente amada, casa com o homem que lhe impõem mas somos levados a pensar que a rotina do casamento acabaria por lhe fazer esquecer esses amores, e a terceira retira-se quando se sabe amada porque não era o amor de um cavaleiro o que buscava e, de volta a casa, é bem recebida pelo pai, que a adora. Nenhum elemento, como se vê, quebra a descoincidência entre a matéria romanesca que a narrativa da Dona oferece e a que o seu discurso faz antecipar, tanto como entre a teoria e a concretização psicológicas que respectivamente se encontram num e noutra.

A hipótese de que a relação entre as duas partes, quer quanto à cavalaria quer quanto à psicologia distintiva dos sexos, não seja a que seria mais lógico supor e, de um modo geral, tem sido suposta, ganha verosimilhança. O lugar estrutural da primeira parte seria o de uma antecâmara de ideias teóricas gerais e na segunda, como melhor se verá adiante, abrir-se-ia um campo de experimentação.

Ao recordar a aventura dos dois cavaleiros, ainda que de maneira sucinta e vaga, a Dona descreve o paradigma da cavalaria. A diferença deles face aos outros homens (ou mais concretamente, aos outros cavaleiros), materializada nas suas lealdade e fidelidade sem mácula, é traço dominante, completado com o fato de as únicas dedicatárias das suas proezas serem as duas donzelas, e não qualquer senhor. O grau de pureza que caracteriza as suas virtudes fica demonstrado pela prova suprema de terem aceitado que elas lhes causassem a morte, pois a nada menos que a morrer os obrigaria a recusa de vacilar, fugir ou contemporizar. Indissociável da diferença resultante da superioridade quanto a virtudes morais, amor e valor nas armas, que demonstraram, é a sua condição de heróis anacrônicos, que viveram e morreram num tempo em que não havia já ninguém como eles.

O texto esboça o enquadramento rememorativo e simbólico do seu fim trágico. Disposta a pôr a sua jovem interlocutora a par das frequentes desgraças que se dão na terra em que ambas habitam, a Dona destaca, como mais famosa, essa história que ouvira em criança contar a seu pai como tendo sucedido há muito. Mas fala-lhe também de uma criada velha (mais velha que o pai, portanto) que, na sua juventude, contava aventuras de cavaleiros andantes. No entanto, esses cavaleiros já eram falsos e desleais e já por eles enganadas as donzelas. Por outras palavras, o fim da verdadeira cavalaria é tão antigo como a noite dos tempos, e a história dos dois cavaleiros o último e prodigioso testemunho de uma perfeição desaparecida que é preciso recordar porque com ele se perderia o conhecimento de que ela uma vez existiu. Assim se conserva, naquela parte do texto, como memória e denúncia, o reflexo de um tempo não-tempo, irrecuperável, em que o bem reinava sem receio do mal, e que foi para sempre substituído por desastres e “desaventuras”, ficando implícita a ideia de que o mundo romanesco medieval das cavalias, por antigo que seja e mais distante da desolação presente, não está por isso isento de corrupção.

---

14 *Idem*, p. 68.

Marcados por uma relação essencial com o tempo, não muito definida, mas o bastante para não se poder descurá-la, estão os casos narrados sucessivamente pela Dona: creio ser este um dos mais importantes princípios estruturais do romance. A este propósito, não se duvida de que seja fundamental, como fator da alteração de registro, que as três histórias tenham entre si relações cronológicas precisas. São determinadas pelas relações de parentesco entre as personagens, usando um processo típico na narrativa da Idade Média para construir a sequência dos acontecimentos, certamente relacionado com uma longa tradição de ausência de anotação de datas. Sabemos o que aconteceu a Aónia depois de nos ser contada a morte de Belisa, sua irmã mais velha, que enviuvou Lamentor; a filha deste, Arima, nascida quando a mãe morria, é a figura central da última história.

Esta frágil inserção no tempo pela via genealógica tem um contraponto na clara localização, sempre a mesma, como é repetidas vezes reafirmado, desde o cenário da remota tragédia ocorrida com os dois cavaleiros amigos até ao vale e montes em que vivem solitárias as duas mulheres, uma desde criança, a outra há alguns anos. Igualmente é esse o lugar em que Lamentor mandou construir o seu palácio, depois de ali ter aportado com a pequena comitiva em que trazia a desafortunada Belisa prestes a dar à luz. Essa foi, pois, a habitação de Aónia até casar, e nela viveu Arima até, por um breve período, ir para a ilha onde ficava o palácio do rei, de onde saiu e regressou para junto do pai, no fim da sua história. Se for tomada à letra a informação que o texto antecipa sobre Binmarder, de que ele morreu junto do freixo onde tantas vezes se foi pôr a meditar, aquela é a terra em que repousam o seu e o corpo de Belisa, tal como previsivelmente os de Lamentor e Arima, que não parecem desejosos de se mudar quando a narração acaba, e o de Aónia, que casou com um homem que é dela natural. Apenas a respeito de Avalor paira a incerteza, pois não se sabe ao certo para onde foi ou que lhe aconteceu após separar-se de Arima, mas mesmo dele se insinua que, tendo deixado o palácio da ilha para segui-la, se dirigiu na mesma direção, acabando por chegar à mesma terra. Podia-se arriscar ver nesta terra única, nesta terra de todos, uma alusão a Portugal, mas prefiro abster-me de exercícios de decifração de possíveis alegorias que não se livrariam certamente de erros injustíssimos.

Há, apesar de tudo, um aspecto do discurso sobre esse lugar onipresente que torna o contraste entre a fixidez do espaço e a sucessão no tempo apenas aparente. Na verdade, a terra, embora geograficamente a mesma, sofreu mudança, de densamente povoada tornou-se erma, e desapareceu a ilustre e animada sociedade que ali habitava em ricos palácios, o que significa que também por ela o tempo passou, trazendo novidades. Como diz a narradora, “mudança possui tudo”<sup>15</sup>.

Se a tristeza define a atitude anímica, tão consequência como arma, com que as mulheres enfrentam a vida, e permanece como um diapasão emocional ao longo do texto, a mudança que igualmente o perpassa gera a consciência do tempo. Ela está na base de um pensamento sobre o mundo passado e presente que se encontrava manifesto na tradição literária e na literatura contemporânea do autor.

Pode-se falar de dois movimentos. Um conduz a sucessão dos acontecimentos e das circunstâncias num sentido inexorável, irreversível, de decadência. Da antiga época em que os homens cumpriam com brio as virtudes da cavalaria, passou-se à era da corrupção; nela despontaram, a seu tempo, os dois cavaleiros que derradeiramente afirmaram a honra e a justiça, continuando depois deles os vícios a alastrar. Algo de paralelo se deu na vida das mulheres: depois da felicidade passada em que as acompanhavam amigo e filho (respectivamente à mais nova e à mais velha), sobreveio o abandono, a solidão e a tristeza. Se elas souberam da cavalaria autêntica pelas histórias que ouviram contar, também nós, da cavalaria, sabemos pelos romances: neles houve heróis, cavaleiros verdadeiros que ainda conviveram com os falsos, mas acabou o tempo que os comportava.

---

15 *Idem*, p. 146.



“Pera sempre... nô mais”<sup>16</sup>, são as últimas palavras de Belisa antes de morrer. Poderiam ser o letrreiro da concepção a que conduz este tipo de inteligência de tudo que acontece. Desenham, pelo clima patético, o campo de aplicação da “saudade”, tema dominante nas éclogas de Bernardim Ribeiro, na sua mais forte acepção de dor provocada pela falta ou ausência, definida pelo poeta como “o mal de ausente ser”<sup>17</sup>. Convém notar, no entanto, que há uma alteração nítida do significado dado a esta e a palavras derivadas no romance de *Menina e Moça*, para o qual começa já a haver transição na Écloga V, e que consiste, basicamente, na deslocação do objeto nomeado, do sentimento para as coisas que o causam ou refletem, como o “saudoso tom” do ribeiro<sup>18</sup> ou a “grande soidade deste vale e de toda a terra”<sup>19</sup>. Como se vê, a transição vai no sentido de tornar menos absoluto o poder da ausência, e mais flexível o seu efeito.

Com aquele sentimento de fim se conforma Lamentor, que, no seu desespero perante a morte da mulher de quem esperava tudo, se isola durante o resto dos seus dias no seu palácio, fechado numa câmara, em luto perene. Nesta perspectiva, também, parece-me poder ver uma correspondência com a não continuidade entre o conto dos dois cavaleiros, prometido, e as histórias contadas pela Dona. Em três pontos do texto, todos na parte da narrativa dedicada a Binmarder e Aónia, ocorrem afirmações que contradizem a hipótese de leitura que proponho. Por duas vezes, a narradora diz que o cavaleiro, depois Binmarder, é um dos dois amigos<sup>20</sup>, e uma vez que ele “depois se vio morrer por ela”<sup>21</sup>. À primeira vista, seriam argumentos contrários de peso. Mas, além das divergências entre tantos aspectos do enredo anunciado e das segunda e terceira histórias, que já mencionei, o texto torna inviável aquele desfecho. Depois de descrever o cavaleiro pastor avistando ao longe a recém-casada Aónia, a narradora põe fim à sua presença na narrativa dizendo que ele “virando-se pera outra parte, se foi e não no viram mais”<sup>22</sup>. Se, em rigor, não se torna impossível que tivesse vindo a morrer junto do freixo da sua predileção, tão pouco isso faria mais credível a eventualidade de ele morrer por ela, e, recorde-se, às mãos de maus cavaleiros<sup>23</sup>.

O outro movimento é de desvios e abertura de possibilidades. O padrão de bem fixado pela cavalaria, cujo cumprimento era, num mundo governado pelas leis da justiça e da honra, se não garante, ao menos promessa de felicidade, deixou de vigorar. Já não inspira os homens a excederem-se para o atingir, já não lhes diz o que fazer com a sua energia ou em que ocupar o tempo, já não entusiasma as mulheres nem desperta o interesse do rei. Nem Amadis nem Palmeirins. Poderes de magos, anões ou gigantes, proezas fabulosas em lugares de fantasia, o brilho dos palácios que mascara a falsidade das relações cortesãs, nada disso pode pretender recuperar uma interpretação do mundo e um ideal de vida desaparecidos.

Mesmo assim, Bernardim abre a narrativa da Dona com a história de Lamentor, cavaleiro completo, superior nas armas e no amor. O conceito de cavalaria que tinha sido desenvolvido no discurso das duas mulheres é agora corporizado num homem. A função exemplar que o distingue não se esgota nas qualidades pessoais, é extensiva às circunstâncias da sua vida no momento em que começa a narração e ao seu desempenho, primeiro na cena do combate, e depois nas duas cenas de morte que ocupam o

16 *Idem*, p. 89.

17 Bernardim Ribeiro, *Obras Completas*, II, *Éclogas*, p. 142.

18 Bernardim Ribeiro, *Menina e Moça*, p. 59.

19 *Idem*, p. 64.

20 *Idem*, pp. 94 e 99.

21 *Idem*, p. 94.

22 *Idem*, p. 143.

23 A enigmática situação textual que caracteriza o romance permite admitir que aquelas três ocorrências de aparente corroboração da continuidade entre o anúncio da Dona e as suas histórias resultem de falta de revisão do texto pelo autor ou de distraída interferência póstuma. Como em relação a tantos outros aspectos do texto, a conjectura e a dúvida são, porém, limites inultrapassáveis.

resto do episódio. Era difícil juntar um maior número de componentes essenciais da aventura típica de cavalarias em tão pouco texto. Nem sequer o exílio falta, tema favorito de múltiplas vidas ficcionadas de heróis. O estilo cavaleiresco apuradíssimo e mantido sem falha cria aqui um emblema cujo rasto não se desvanecerá. A posição da história de Lamentor no início dá, assim, uma força redobrada à evidência de ser também ele a fechar o ciclo da cavalaria ativa no romance, pois, uma vez quebrada a harmonia que a felicidade amorosa assegurava, torna-se evidente que ele não voltará a pegar numa arma. É uma maneira de abrir o caminho para novas realidades.

A outra prerrogativa de Lamentor é a sua ligação, por parentesco ou proximidade, a todas as personagens das diferentes histórias: pai e cunhado das protagonistas femininas, amigo de Avalor, primeiro membro da família com quem fala o futuro Binmarder, patrão da ama; além disso, é ele que concerta o casamento de Aónia, pondo fim ao seu caso amoroso, é ele a causa por que o rei chama Arima à corte e é para ele que, no fim, ela volta. Simbolicamente, ele é uma espécie de distribuidor da história, das histórias, seu princípio e seu esteio. Tudo isto é possível porque, um tanto inesperadamente, ele segue vivendo, próspero, triste mas sereno, lúcido o suficiente para aceitar que a ausência da mulher seja mitigada pela presença da sua radiosa filha e bastante poderoso para transmitir a Arima um código moral que a leva a recusar a corte, e depois para lhe oferecer os meios de sair triunfante dessa prova. Depois da sua última proeza cavaleiresca, executada com uma coragem, uma destreza e uma retidão exemplares, depois da morte da mulher a quem o ligava um amor sem mancha, a preservação de uma aura de nobreza na vida deste que é, na ficção do romance, o último dos cavaleiros vale como uma forma de resgate do que ele ainda representa. É verdade, porém, que a cavalaria não lhe sobreviverá, tem apenas uma filha. Um estado de perda alastra pelo mundo.

Belisa é, por seu lado, a última amada de cavaleiro, completa ela também na sua dupla qualidade de merecer o perfeito amor do amante e de lho retribuir à mesma altura. Nenhum deles hesitou em pôr o amor acima das convenções familiares e sociais, e da incerteza quanto ao futuro num meio desconhecido. Ela, até poder, e ele, enquanto a vê respirar, ambos rivalizam na tentativa de atenuar a dor do outro encobrindo a sua, nos seus comportamentos não há falhas nem passos em falso, tão seguros são os princípios que os guiam. Também por isso, quando Belisa morre deixando uma filha, o alarme de Lamentor ao ver-se sozinho não é minorado pela presença da recém-nascida, da adolescente e da ama que formam agora toda a sua companhia feminina.

Mas, se já não há cavaleiros que guardem passos nem pontes, continua a haver mulheres que querem amar e ser amadas, desejar e ser desejadas. Aónia vê-se numa situação que poderia ter feito dela uma sucessora da irmã, pois também ela ama e é amada por um cavaleiro, cujo disfarce como pastor cedo descobre. Em vez disso, é forçada a casar com um homem que vê pela primeira vez na véspera do casamento. O texto ensaia uma tentativa de conforto, mas pouco eficaz. Uma criada acena-lhe com a possibilidade de ser fácil criar ocasiões para encontros adúlteros. Contudo, nada disto parece estar nas intenções de Binmarder quando se vai embora, como acima se viu. A ele, sem dúvida, o destino foi funesto, embora se possa dizer que não fez talvez mais do que torná-lo vítima do seu próprio estratagema de mudança de identidade.

A relação entre amor e casamento e o correlativo juízo sobre o adultério são matéria controversa nos romances de cavalarias. A convicção que se poderia tirar de serem vividos entre solteiros a maior parte dos amores, é abalada pela famosa relação adúltera de Genevra e Lancelote, cuja nomeada e importância diegética não são menosprezáveis. Na sua história, é tão criticada quanto admirado é o ardor da paixão que a provocou, e mesmo depois do castigo dos prevaricadores mantém-se a divisão de julgamento entre as restantes personagens, que o autor aproveita para não se pronunciar, cabendo aos leitores a liberdade de julgar segundo os seus próprios critérios. A questão está longe de poder ser resolvida à luz da convenção trovadoresca, pois se trata de discursos literários que relevam de diferentes ideologias. Seja como for, no caso de Aónia temos, de um lado, uma criada que já se fez conhecer por falar demais

e com pouco escrúpulo, à procura de razões para acalmar a aflição da sua jovem patroa, e do outro, um cavaleiro que, perante o choque de ver todas as suas esperanças subitamente destruídas, abandona o local dessa experiência como quem queria nunca lá ter estado. É óbvio que as probabilidades não pendem a favor da pretensa solução imaginada pela criada.

Chega-se, finalmente, a Arima, a descendente de Lamentor. A beleza de Aónia entonteceu Binmarder ao ponto de lhe fazer a vida depender dela. A de Arima é-lhe superior em tudo, e desde logo por ser do espírito tanto como do corpo. Entre anjo e mulher, “tanto do outro mundo”<sup>24</sup>, ela paira acima da terra como Laura e Beatriz pela incrível leveza do andar, pela mansidão dos gestos, pela insustentável qualidade do olhar que um dia faz desmaiar Avalor perante a corte em festa; mas é também a mais leal das amigas e a mais atenta das companheiras. Está bem onde quer que esteja, segura e livre, mesmo que a sua pureza moral não se adapte aos costumes da corte, e é possível que tenha um plano para a sua vida que envolve não casar. Dir-se-ia uma espécie *nova* de mulher, que nenhum homem é ainda capaz de entender. Quanto mais inteira e determinada se mostra diante de Avalor, mais ele se revela vacilante. Sem ela querer, a confusão de espírito que cresce nele torna-a cada vez mais inacessível, e a sua partida, seguida da dele, sem desfecho, significa para todos os efeitos o fracasso tanto de uma amizade como de um amor impossíveis.

Arima parece ter o caráter moldado por virtudes que aprendeu com o pai, por derivação feminina da honra cavaleiresca, mas aprimoradas com a contribuição das novas formas de imaginar o comportamento feminino. Desabrocharam nela para a tornar naquele ser que a todos surpreendia, intrigando os homens e causando a admiração das mulheres.

Aónia e Arima encontram o seu destino, uma na submissão, outra na liberdade. A vida não as maltrata, muito ao invés, oferece-lhes meios e circunstâncias à medida das suas possibilidades. No meio disso, uma particularidade comum, ainda que com diferenças em cada uma, chama a atenção: a independência de que ambas dão mostras em relação aos homens. Mesmo de Aónia, sabemos que, depois de casar sem ter escolhido o marido, se irá habituando à rotina da vida de casada e, com as ocupações, a pouco e pouco esquecendo Binmarder. Quer isto dizer que deixará para trás a paixão de adolescente e aprenderá a buscar o seu conforto, e que tudo isso se passará à margem do marido. Há uma certa concordância entre o quadro de vida adulta que é prefigurado para Aónia e uma tendência para o aburguesamento da vida doméstica nas casas dos nobres que se reconhece com nitidez entre as linhas mestras da evolução social e cultural da segunda metade do século XV. Já de outra natureza é a ascendência ideológica da personagem Arima, mais aristocrática e mais complexa. Por outro lado, enquanto fato ficcional, Arima é a promessa mais consistente. Como não fica dito o que depois lhe aconteceu, resta a possibilidade de que Avalor a encontre e acabe por entendê-la, ou que ela se comova e afinal se apaixone também, ou que, morrendo ele, ela prossiga, com mais sucesso, uma tentativa de regeneração moral da nobreza.

Regresso por momentos à Dona e à sua jovem amiga, para relevar alguns aspectos do papel que julgo caber-lhes na construção do romance. O seu eixo central centra-se na resistência que elas opõem à imagem de destruição, de etapa final de um processo de degeneração imparável, que cada uma delas dá do lugar em que, até ao momento do encontro, vivem isoladas. A pouco e pouco, porém, vai surgindo no discurso uma realidade diferente. A terra, degradada pelos homens, para elas não perdeu a beleza e tem até, generosamente, sido fonte de consolação e repouso. Indo mais longe, e retomando um tópico já mencionado, se os sofrimentos passados as deixaram entregues à tristeza, a demora e a reflexão permitem-lhes transformá-la numa nova forma de sabedoria. Sem dúvida, os cavaleiros perfeitos acabaram, mas pela memória que deixaram e de que ambas são transmissoras, as virtudes que dantes os homens praticavam serão preservadas.

24 Bernardim Ribeiro, *op. cit.*, p. 172.

A Dona, a jovem escritora, Arima, a ama, as amigas de Avalor e as aparições que lhe falam em sonhos, todas contribuem para o tesouro de clarividência e sensatez que o livro encerra. Nem tudo está perdido, graças a estas mulheres.

E os homens?

Admitindo esclarecida, nos termos que propus, a questão do lugar dos “dois amigos” no romance e comentado que foi o papel de Lamentor, de cavaleiro modelar e de figura matriz dos acontecimentos e personagens que lhe sucedem na narrativa, é altura de ver mais de perto o que se passa com Binmarder e com Avalor.

Um fato fundamental identifica Binmarder, o próprio fato que está na origem da criação da personagem, que é o seu abandono da condição de cavaleiro para adotar o disfarce de pastor. Com ele, instala-se no romance a cena bucólica. A história de Binmarder e Aónia é a mais longa e a mais dotada de um enredo típico da ficção romanesca, abrangendo enamoramento, começo e progresso de um entendimento amoroso que encontra ajudas e obstáculos, ruptura por causas externas e entrada do amante num desespero extremo. É também a única que contém um discurso teórico explicativo da ideia literária que representa. Apesar disso, a tese da predominância do gênero bucólico na *Menina e Moça* tem deparado com oposição.

Creio que bem fundada, porque os argumentos de que se vale respeitam exclusivamente a Binmarder. As peripécias da aventura e as várias personagens femininas que por ela passam não partilham a mesma filiação. Bernardim experimenta um novo bucolismo, que não teve seguidores. A marca de realismo quotidiano e a expressão minuciosa dos acidentes dos afetos e das emoções femininos procedem do modelo literário sentimental, castelhano e italiano, que ele adaptou ao tema bucólico. É certo que a primazia dada em todo o romance às personagens femininas e a variedade e sutileza da descrição psicológica e da elaboração das peripécias e dos caracteres têm para com este uma dívida evidente. Mas tudo favorecia, neste caso, o seu aproveitamento especial numa aproximação entre os dois gêneros, que se revelou mais bem complementar. De uma parte, o gosto típico pelo exacerbamento emotivo no discurso dos pastores das éclogas, que chegava a prescindir de assunto, tanto se sustinha das sinuosidades da análise introspectiva, ia de par com o quase monopólio de vozes masculinas, sendo mesmo a ausência das pastoras um dos motivos poéticos mais explorados. Da outra, a concentração do interesse na complexidade da psicologia feminina tendo ganhado terreno, as personagens masculinas tendiam a ser tratadas de modo demasiado trivial. Bernardim desenvolve com igual importância os caracteres masculinos e femininos, criando, neste contexto unicamente, um par de namorados que se enamoram com a mesma exaltação, se desejam e comovem mutuamente com igual intensidade, e que dizem um ao outro o que sentem sem hesitações.

Disse bucolismo, mas, na realidade, o que acontece é a desconstrução da convenção bucólica. Um cavaleiro, vendo que a condição de cavaleiro constitui impedimento para chegar junto da amada, veste-se de pastor por amor. Como diz o texto, Binmarder era um “pastor [...] que não era pastor”<sup>25</sup>. Pastores que não eram pastores eram também as personagens das éclogas, que, como ele, sentiam e falavam como cavaleiros. Uma vez aclarada deste modo a raiz do artifício, o poeta ganha espaço para oferecer provavelmente a melhor definição jamais dada de poesia bucólica, ou das “palavras pastoris” com que eram compostas as cantigas de Binmarder: “coisas de alto ingenho, ou mais verdadeiramente de alta dor, postas e semeadas tão docemente por outras palavras rústicas, que a quem o bem olhasse ligeiramente entenderia como foram feitas” e “o bom posto naquela baixeza de estilo, pela impressão da presunção que punha, comoveo mais asinha à compaixão, tanto pode a imaginação em todas as cousas”<sup>26</sup>.

25 *Idem*, p. 128.

26 *Idem*, pp. 110-111.

Já que a cavalaria deixou de falar ao coração dos homens e à imaginação das mulheres, à ficção cavaleiresca substituiu-se a ficção bucólica, ainda mais artificial mas com uma dupla vantagem, a de deixar transparecer indícios do fingimento e a de trazer à mente aquele tempo perfeito em que os homens eram pastores, que foi realmente um tempo em que eles eram cavaleiros, pelo menos para Bernardim. Depois de Lamentor se ter retirado da cavalaria, Binmarder, cavaleiro sem cavalo, pastor sem ser pastor e poeta – como o próprio autor, de quem usa o nome – encontrou o amor e também julgou que ia ser feliz. Mas Aónia não esteve à altura, e Bernardim não evitou, no fim, que o não fosse.

Avalor, ao contrário do protagonista anterior, será sempre cavaleiro. Notei já que, quer a sua condição peculiar de cavaleiro cortesão, quer a caracterização do ambiente e do espaço da corte em que decorre a sua história com Arima, encontraram no mais famoso romance de cavalarias do tempo de Bernardim, *Amadís de Gaula*, matéria para interessantes sugestões, embora nada exista neste de comparável à atmosfera de alucinação e silêncios que envolve Avalor ou ao halo indefinível de graça e de misteriosa inteireza que acompanha Arima. Mais uma vez, o cavaleiro cortesão é, na perspectiva da *História de Menina e Moça*, um sucedâneo moderno do cavaleiro antigo, o dos romances de antes. É, além disso, verdade que em nenhum romance anterior há uma corte semelhante à do rei Lisuarte, presente no *Amadís*, nem se desenvolvem como aí os meandros da vida cortesã, e que esses motivos são, em fundo, úteis a Bernardim. O resto é só dele.

A terceira história de *Menina e Moça* tem suscitado, juntamente com algumas fugidias alusões de outros textos do autor e de Sá de Miranda, a construção da hipótese de que Bernardim Ribeiro, depois de alguma má experiência na corte, a tenha abandonado por aquele espaço se lhe ter tornado invivível. É possível, talvez mesmo provável, mas é mera hipótese que continua a não passar disso. De qualquer maneira, para formar uma opinião crítica sobre a sociedade cortesã não seria necessária uma experiência pessoal desse teor.

Avalor é, como convém a cavaleiro, amante verdadeiro, fiel e delicado. Porém, demasiado entregue à doença do amor, o seu comportamento é sempre excessivo e inadequado. Não consegue falar quando devia, por receio da reação que as suas palavras possam provocar, mas denuncia-se nas atitudes e nos olhares, e quando caiu desmaiado perante Arima no salão cheio de gente causou um escândalo com consequências fatais. As razões da queda não passaram despercebidas a muitos dos convivas, intérpretes experimentados de toda a sorte de sinais exteriores dos estragos causados pelo amor, e as frases veladas e os olhares de entendimento acabaram por gerar a desconfiança de Arima. O próprio equívoco que se gera entre os dois devido à diferença de sentimentos que os distingue, sem que nenhum se aperceba da verdade, tem nele a parte mais fraca, pois a culpa de ele não perceber as intenções dela é sua, que se deixa enganar pelo seu desejo. E é igualmente por sua causa que ela acredita que ele não queira dela mais do que a amizade que lhe oferece visto que ele nunca chega a dizer-lhe o que sente.

O contraste entre os dois comportamentos sobrepõe-se ao que se vai desenhando entre a corte e o seu exterior, na medida em que Arima, habitando a corte, nunca se torna cortesã, ao passo que Avalor tem ali a sua vida toda. O seu mérito, aquele que lhe valeu desde o primeiro encontro a amizade dela, procede das suas qualidades de cavaleiro e companheiro de aventuras de Avalor. Mas esta já não é a condição que prevalece nele. De tal maneira que, embora o seu amor se mantenha absoluto e puro, os seus erros, a sua inaptidão para corresponder à singularidade de Arima, à força de não conseguirem fazer-lhes frente, vão aparecendo cada vez mais tingidos pelos hábitos de dissimulação da corte.

Pode ser que seja assim:

Saudoso de um tempo em que se vivia com mais verdade e justiça, Bernardim Ribeiro encena o lamento pela perda da cavalaria que as representava. Poeta e testemunha do seu tempo, consciente da necessidade de encontrar formas novas para falar dele, resgata motivos da herança cavaleiresca e experimenta transformá-los, fundindo-os com duas realidades literárias contemporâneas: o bucolismo,

que ele inaugurou em Portugal, e o novo modo de representar as mulheres. Depostas as armas, o amor é agora o catalisador do discurso.

Se o ideal perdido da cavalaria cristaliza, no discurso da narradora, na alusão à história dos dois amigos, as histórias contadas pela Dona desligam-se dessa evocação para mostrar o passado, o presente e talvez um pouco do futuro.

#### BIBLIOGRAFIA SELECIONADA

CAMÕES, José (dir.). *As Obras de Gil Vicente*. I, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, 5 vols.

LLULL, Ramon. *Livro da Ordem da Cavalaria*. Trad. de Artur Guerra. Lisboa, Assírio & Alvim, 1992.

RIBEIRO, Bernardim. *Menina e Moça*. Ed. de Teresa Amado. 2. ed. Lisboa, Edições Duarte Reis, 2002 (1. ed., 1984).

RIBEIRO, Bernardim. *Obras Completas*. Ed. de Aquilino Ribeiro & Marques Braga, II, *Éclogas*. Lisboa, Sá da Costa, 1950.

RODRÍGUEZ VELASCO, Jesus D. *El Debate sobre la Caballería en el Siglo XV*. Junta de Castilla y León, 1996.

SARAIVA, António José. *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*. 3. ed. Lisboa, Livraria Bertrand, 1981 (1. ed., 1965).

**RESUMO:** Na sua *História de Menina e Moça*, B. Ribeiro lamenta a falência dos valores fundadores da cavalaria – honra, lealdade –, substituídos no presente pela ambição e falsidade, e desenvolve uma meditação sobre o processo que daí levou ao interesse, no fim do século XV e no princípio do seguinte, pelas intrigas amorosas de acento feminino (novela sentimental) e pela encenação pastoril de um melancólico discurso amoroso masculino (écloga e romance pastoril), servindo-se desses gêneros mas distanciando-se deles e propondo a sua ultrapassagem para recuperar virtudes perdidas.

**Palavras-chave:** nostalgia – cavalaria – bucolismo – amor – psicologia feminina (mulheres)

**ABSTRACT:** In his *História de Menina e Moça* B. Ribeiro deplores the end of the values that were the basis of chivalry – honour, loyalty –, replaced by ambition and falsehood in the present, and exposes the process that from there, in the late 15<sup>th</sup> century and the early 16<sup>th</sup>, led to a growing interest for love plots stressing the woman’s view (“novela sentimental”/sentimental novel) and male melancholy dialogues about love in a pastoral setting (eclogue and pastoral novel). He makes use of those genres but then takes different turns and proposes how to go beyond them in order to recover lost virtues.

**Key-words:** nostalgia – chivalry – bucolic poetry – love – feminine psychology (women)