

NA ANTECÂMARA DO ROMANCE PASTORIL: GÊNERO E PARÓDIA NA *MENINA E MOÇA* DE BERNARDIM RIBEIRO*

MARTA MARECOS DUARTE**

Resumo: A partir de uma revisitação da presença do código bucólico na obra, este texto pretende demonstrar em que medida a *Menina e Moça* ilustra o processo de desagregação de géneros literários que faz do romance um género em formação e, por isso, de fronteiras instáveis. A figura da paródia, na aceção moderna que vem assumir na teorização de Bakhtin (1975) e de Hutcheon (1985), permite definir o mecanismo de apropriação e transformação dos códigos instituídos que tem lugar no texto de Bernardim Ribeiro.

Palavras-chave: *Menina e Moça*; Bernardim Ribeiro; novela sentimental; bucolismo; paródia.

Abstract: Starting from a survey of the bucolic code in *Menina e Moça*, this text aims to expose how the main work of Bernardim Ribeiro illustrates the process of disaggregation of literary genres which designs the novel as a genre in formation and, thus, defined by unstable boundaries. An understanding of the modern sense of parody, claimed by Bakhtin (1975) and Hutcheon (1985), allows us to suggest the presence of the mechanism of appropriation and change of established codes in the novel of Bernardim Ribeiro.

Keywords: *Menina e Moça*; Bernardim Ribeiro; sentimental novel; bucolism; parody.

* Artigo publicado em 2018 na revista «Estrema» (Centro de Estudos Comparatistas). Disponível em <<http://www.estrema.letras.ulisboa.pt/ojs/index.php/estrema/article/view/155>>.

** Centro de Literatura Portuguesa, Universidade de Coimbra. martamd@sapo.pt.

INTRODUÇÃO

Neste texto, pretendo revisitar o bucolismo na *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro, lançando um olhar sobre a presença de vários elementos do código bucólico, nos planos da narração, da estrutura conceptual e da poética. Este olhar passará por estabelecer um breve paralelismo com o texto de *La Diana*, de Jorge de Montemayor (Valência, 1559), editado pouco tempo depois de terem surgido as primeiras impressões do romance de Bernardim Ribeiro (Ferrara, 1554 e Évora, 1557), e levar-me-á a demonstrar o estatuto da *História de Menina e Moça* enquanto obra fundamental para uma compreensão do romance como género em processo de formação, de acordo com a conceção desenvolvida por Mikhail Bakhtin em *Teoría y Estética de la Novela* (original em russo datado de 1975).

Segundo a referida perspectiva, o romance não é simplesmente um género entre outros géneros. É, sim, um género que, não se acomodando a outros géneros, «[l]ucha por la supremacía en la literatura, y, donde vence, se descomponen los géneros antiguos». A sua elaboração denota assim o processo de desagregação dos «géneros elevados», ou seja, aqueles que, no conjunto unitário do cânone literário, se apresentam com «fisionomias claras y precisas»¹. A figura da paródia, tal como entendida por Bakhtin e por Linda Hutcheon (*A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*, 1985), desempenha um papel decisivo no processo de interpretação e desvelamento do convencionalismo das formas de linguagem que tem lugar na escrita do romance. Posto isto, a minha abordagem do pastoralismo da *Menina e Moça* servirá o intuito de evidenciar que, mais do que fixar-se num género com fronteiras bem delimitadas, Bernardim Ribeiro procurou jogar com as convenções de vários códigos literários, com a finalidade de dar um sentido próprio à narrativa. Na construção desse novo sentido, partiu do modelo da novela sentimental, que ao tempo da escrita da *Menina e Moça* (provavelmente entre as décadas de 20 e 40 do século XVI) é já um género pouco praticado na Península Ibérica. Tendo tido o seu apogeu no final do século XV, com as primeiras publicações das obras de Diego de San Pedro, *Arnalte y Lucenda* (1491) e *Cárcel de Amor* (1492), e de Juan de Flores, *Grimalte y Gradissa* (1495) e *Grisel y Mirabella* (1496), entre outras, a prosa de ficção sentimental tem contudo uma relevante fortuna no âmbito da imprensa, ao longo das primeiras décadas do século XVI.

O BUCOLISMO NA MENINA E MOÇA

Começo por destacar um dos mais recentes estudos em torno da abordagem dos géneros na *Menina e Moça*. Trata-se da tese de doutoramento de Leonor Neves.

¹ BAKHTIN, 1989: 450.

Intitulada *Transformação e hibridismo genéricos na Menina e Moça de Bernardim Ribeiro*, foi defendida na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 1996.

Neves analisa a presença de elementos de vários géneros de ficção em voga no final da Idade Média e no Renascimento, constatando a sua apropriação e transformação no romance de Bernardim. Através de um deslocamento do enfoque da questão do género para a do modo, a sua análise encaminha-se, em última instância, no sentido de demonstrar uma eminência do bucólico na obra, defendendo que as relações da *Menina e Moça* com os romances sentimentais se definem por uma «situação de inclusão e ao mesmo tempo de transcendência»². Chamando a atenção quer para o influxo de aspetos da tradição vernácula medieval da égloga, cujos expoentes são Petrarca e Boccaccio, quer para a incidência de um «ethos, uma atitude em relação à vida e à sociedade essencialmente bucólicos», que informa todo o romance³, a autora diverge assim da visão mais consensual entre a crítica, que é a de que a *Menina e Moça* se encaixa no modelo da novela sentimental itálica e ibérica, da qual foram partidários António Salgado Júnior, António Herculano de Carvalho, Jorge A. Osório, José Vitorino de Pina Martins e Paulo Meneses.

De modo sumário, recorro que uma das histórias de cavaleiros e donzelas que dão forma ao texto é protagonizada por um cavaleiro que, por amor, se disfarça de pastor. Mudando de identidade, a personagem assume simbolicamente vários elementos da figura pastoril: perde o cavalo, deixa de perseguir aventuras cavaleirescas e passa a empunhar o cajado e a flauta, símbolo do canto pastoril. Começa simultaneamente a levar uma vida sedentária, em sentido literal. Enquanto guardador de vacas, Bimarder toma assento num torrão sob um freixo na margem de uma ribeira. Note-se que a árvore e o rio constituem outros dois importantes ícones da paisagem em que se desenrolam as narrativas bucólicas. Este estatismo associa-se, por sua vez, a uma atitude contemplativa que definirá a existência do pastor, marcada a partir de então pelo gesto de meditação amorosa. Bimarder passa o tempo na «doce tristeza»⁴ de imaginar a amada, que surge assim como «pintura na alma», tópico muito glosado na poesia renascentista, que corresponde, do ponto de vista psicológico, a uma tentativa de remediar a ausência do objeto de desejo⁵.

A mudança da condição de cavaleiro para a de pastor assume um papel importante na narrativa, porquanto vai permitir ao autor aproveitar os motivos associados ao código bucólico no sentido de uma ficcionalização da figura do amante

² NEVES, 1996: 360.

³ NEVES, 1996: 360-361.

⁴ RIBEIRO, 2015: 97.

⁵ Tal noção de remédio, associada à função memorativa, é referida em fragmento da «Égloga II», do poeta espanhol Garcilaso de la Vega. A propósito, leia-se a fala do pastor Albanio, em que se insere a alusão a um momento passado na companhia da amada: «En aquesta memoria me detuve / como si aquésta fuera medicina / de mi furor y cuanto mal sostuve» (VEGA, 2007: 248, vv. 548-550).

melancólico — dir-se-ia que a estase e o ócio que definem a vida de pastor oferecem um terreno propício, muito mais do que a figura de cavaleiro andante ocupado em aventuras com seres deste e do outro mundo, a essa elaboração do enamorado enquanto ser arrebatado; «transportado» e «desacordado», para referir o idioleto de Bernardim. Este tipo de representação do pastor enamorado generalizou-se na égloga do século XVI e confere amplas possibilidades à narrativização do *pathos* do *amor hereos*, que marca presença na prosa de ficção sentimental⁶.

Paralelamente, a imersão de Bimarder num mundo de pastores que, na sua marcada rusticidade, em muito diferem do carácter fictício que define a personagem do cavaleiro-pastor, permite configurar a circunstância do diálogo com a personagem do velho pastor maioral. Na interação entre ambos se objetiva um contraste que constitui, por sua vez, um lugar-comum nos diálogos pastoris: diante da vulnerabilidade do pastor enamorado, desconhecedor dos desastres do vale, o discurso do maioral reveste-se do tom simultaneamente sábio e reconfortante que advém da experiência de vida. Nota-se aqui, de modo não despreciando, a validação de uma certa autenticidade assinalada às palavras do maioral, em confronto com o que seria expectável na personagem de pastor «rústico», ou seja, oposta à figura literária de pastor: «Estas palavras a Bimarder pareceram bem e, se não fora porque era contar o pastor a verdade de sua vida, cuidara ele que não eram estas palavras de pastor»⁷.

Sendo ténue, no romance, o artificialismo próprio da convenção pastoril, é interessante contudo notar que, em diferentes momentos da obra, Bernardim põe em relevo a dualidade inerente à condição de pastor, entre homem rústico e filósofo ou poeta⁸. Coloca-se, deste modo, em jogo, a consciência autoral relativa ao uso literário de diferentes registos discursivos (os estilos simples, medíocre e sublime), que, de acordo com o preceito do decoro e as regras da verosimilhança postulados na tradição clássica da Poética, devem corresponder aos caracteres que lhes dão voz.

⁶ A título de exemplo, considerem-se as figuras do referido Albanio, (cf. VEGA, 2007: 220-307), e de Almeno, em *Ao longo do sereno* («Égloga II» na edição de 1595 das *Rimas*), de Luís de Camões (CAMÕES, 2002: 268-287). Atendendo no modo como a temática sentimental é introduzida no discurso preambular da *Menina e Moça*, Jorge A. Osório nota o distanciamento, que aqui ocorre, relativamente ao preceito horaciano que pretende que a explicitação da matéria deve preceder a sua expressão. Tal afastamento teria como correlato a noção de que a «deriva para uma “poética pastoril”», pelo contrário, se sujeita à ideia, «tão acarinhada em termos literários desde meados do século, de que o pastor e o seu discurso se adequavam à [...] expressão dos *motus animi* ou das *peturbationes animi*, já que “as desvairadas cousas de si, que desvairadamente o atormentavam” [i.e., ao pastor Bimarder] não podiam equacionar-se segundo os moldes do bom senso inerente ao pensamento da autoridade latina» (OSÓRIO, 2001: 123).

⁷ RIBEIRO, 2015: 100.

⁸ Sobre o horizonte «ideal» em torno do qual se desenha a figura literária do pastor, tenha-se em consideração a seguinte afirmação de Cristina Castillo Martínez: «No podemos olvidar que estos pastores, completamente idealizados — muy alejados de la ocupación del pastor real, músicos y poetas por naturaleza —, los encontramos, a veces, convertidos en pensadores, en particulares filósofos que reflexionan sobre cuestiones como el amor o como la naturaleza y el comportamiento de la mujer» (CASTILLO MARTÍNEZ, 2009: 641).

Podemos com efeito afirmar que, no plano do aproveitamento narrativo, além do encontro inicial entre a Menina e a Dona do Tempo Antigo (a autora do «livrinho» e a narradora das histórias que o compõem), em que se insere na moldura selvagem do vale uma situação de diálogo e de confessionalismo análoga da que tem lugar entre pastores, nas églogas, o conto de Bimarder constitui o cerne do pastoralismo da *Menina e Moça*. Por sua vez, no episódio em que se relata a transfiguração do cavaleiro, põe-se a nu o simulacro que subjaz à personagem literária do pastor. O autor evoca, em suma, a realidade da máscara em cujos contornos se esboça a figura do pastor de églogas, sob a qual se descobre uma outra figura: o cortesão que foge à vida do século⁹.

Há ainda um segundo plano, em que é possível colher vários indícios de um pensamento correspondente a uma valorização do ideal de vida bucólico na *Menina e Moça*. Trata-se do plano da estrutura conceptual, em que afloram as características do modo bucólico. Nestas se baseia Leonor Neves para sustentar a dimensão precursora do texto de Bernardim Ribeiro no domínio do romance pastoril.

Ao falar em bucolismo, no contexto da ficção da *Menina e Moça*, segundo a autora, a noção de modo aplica-se com maior propriedade do que a de género. Na medida em que não são conhecidos romances pastoris anteriores à sua publicação, a atribuição desta designação torna-se problemática¹⁰. A noção de modo bucólico, que funciona como campo de inserção de vários géneros, desde a égloga ao idílio e ao romance pastoril, vai ao encontro de várias «necessidades estéticas básicas» a que o bucolismo responde, no dizer de José Augusto Cardoso Bernardes, citado por Leonor Neves¹¹. São essas «necessidades estéticas básicas»: «a necessidade estética que o Homem tem de perspectivar a sua relação com o Tempo (o papel primacial do mito da idade edénica); com o Espaço (o papel desempenhado pela Natureza virgem e modificante e pela Natureza modificada pelos desgostos e desconcertos humanos); com os outros homens (os tópicos do gregarismo e do eremitismo, e do conflito ou da conciliação entre a liberdade individual e a conveniência colectiva, avultam neste domínio, funcionando o pastor e o pescador — uma das suas extensões semânticas na simplicidade — como metáforas da autenticidade humana e, como tais, investidos de uma extraordinária autoridade enunciativa)»¹².

⁹ Apoiados na postulação de uma coerência intrínseca da poesia pastoril, os autores quinhentistas não se abstêm de evidenciar o carácter de equívoco em torno do qual se conforma a figura do pastor. Ilustra-o bem a seguinte expressão, na «Égloga II», de Garcilaso de la Vega: «¿Quién te hizo filósofo elocuente, / siendo pastor d'ovejas y de cabras?» (VEGA, 2007: 240, vv. 396-397).

¹⁰ É necessário, porém, fazer uma ressalva ao romance antigo grego, e à obra de Longo (séc. V a. C.), *Daphnis e Cloé*, na qual o romance pastoril do Renascimento encontra um precedente. Quanto à *Arcadia* (1504), de Sannazaro, Neves perflha a visão de que esta obra não se emancipou plenamente da estrutura da égloga (NEVES, 1996: 333).

¹¹ NEVES, 1996: 335-336.

¹² BERNARDES, 1988: 14.

A partir deste fundamento, a autora apresenta vários argumentos que permitem configurar a *Menina e Moça* como romance na «órbita do pastoril»¹³. Uma configuração que alcança a obra no seu todo e não apenas a história do pastor Bimarder e o diálogo inicial entre as duas mulheres.

Em primeiro lugar, perpassa a *Menina e Moça* a ideia de afirmação de uma vida retirada, de isolamento e renúncia duma certa mundanidade, que se alia, por um lado, a uma asserção que ilustra o motivo do menosprezo da corte e elogio da simplicidade da vida rústica: «mas a vida do monte não cria suspeita como não cria de quem se sospeite mal»¹⁴. Por outro lado, a evidência de um juízo negativo sobre a vida em sociedade associa-se à nostalgia de uma idade áurea perdida, em cuja exaltação é possível entrever uma alusão aos mitos da Idade do Ouro e do Éden bíblico, sendo que, em traços gerais, «o mundo pastoril é muitas vezes concebido como uma imagem mais ou menos perfeita da situação do Homem antes da Queda», traduzindo-se num «espaço de evasão, o espaço da projecção do desejo, ou de ideais não realizáveis no mundo da corte»¹⁵.

Em segundo lugar, Neves atenta no facto de o romance de Bernardim se fazer eco da tematização sobre o amor que tem lugar nos tratados neoplatónicos do Renascimento, exprimindo uma conceção do mesmo como força vital, ordenadora do cosmos, a que o romance pastoril renascentista irá beber posteriormente, e transcendendo, por conseguinte, os códigos do amor cortês que estruturam ideologicamente os romances sentimentais¹⁶.

A autora não deixa de enunciar também as razões que tornam problemática a inserção da *Menina e Moça* no âmbito do bucólico, na sua vertente mais classicista:

O Pastor da Flauta é um pastor solitário. Não debate ou desabafa com outros pastores/poetas os seus dolorosos pensamentos. Os únicos pastores que povoam o espaço onde deambula são verdadeiros pastores, que passam o dia a tratar do gado

¹³ NEVES, 1996: 360.

¹⁴ RIBEIRO, 2015: 127.

¹⁵ NEVES, 1996: 339, 348-349.

¹⁶ NEVES, 1996: 384. Na obra de Bernardim, essa tematização incide sobre a noção de transferência do ser do amante para o do amado. Trata-se de um tópico muito glosado na poesia renascentista, que se alia também à metáfora da divisão em metades do par enamorado, que por seu turno encontra correspondência na teoria platónica sobre o ser andrógino primordial, desenvolvida no *Banquete*. No Renascimento europeu, assinala-se a divulgação desta e de outras perspectivas de fundo platónico a partir das reflexões de Marsilio Ficino e Leão Hebreu, respetivamente, nos tratados *De Amore* e *Dialogui d'amore*. A influência dos comentaristas neoplatónicos vai, por outro lado, convergir com aspetos do código do amor cortês presentes quer na ficção sentimental quer na poesia do cancionero. A idolatrização da mulher, que tem como espectro a noção de «pintura na alma», a que já fizemos referência, é um desses pontos transversais. Como nota María Carmen Marín Pina, a conceptualização da mulher como um ser superior capaz de enobrecer o amante «está en la esencia de toda la ideología del amor cortés y la hereda en parte la literatura caballeresca peninsular del roman artúrico, que lo había practicado notablemente en sus primeros textos» (MARÍN PINA, 1991: 137).

e a noite a dormir, não tendo predisposição para a melancolia nem sendo dados a profundos pensamentos. A amada de Binmarder e as mulheres que a rodeiam também não são pastoras. Não há arcádia nem idealização na representação do mundo pastoril. O universo pastoril da Menina e Moça não é, tal como o da Arcadia de Sannazaro ou, mais tarde, o da Diana de Jorge de Montemor, um outro mundo idílico e imaginário, inteiramente convencional e artificial. Bernardim integra o pastor/poeta da convenção literária num mundo pastoril representado de forma “realista”, com pastores que confortam “com palavras e modos rústicos”, que se estendem “sobre rama verde espalhada” junto a choupanas e que dormem amontoados, roncando. Até a representação da única personagem para quem a condição de pastor é um disfarce não é inteiramente convencional, na medida em que, para se integrar nesse mundo de pastores rudes é obrigada a participar de alguma forma nesse universo¹⁷.

Neves nota, assim, o conflito entre a figura do pastor da convenção literária, cujo esboço se funda na noção de disfarce, e o realismo que define a caracterização dos pastores que dão corpo ao universo pastoril da *Menina e Moça*. Face à ausência do idealismo próprio do código bucólico, a presença desse outro tipo de representação constitui, segundo a autora, um argumento que permite inserir a obra de Bernardim Ribeiro na tradição pastoril medieval em vernáculo, que difere substancialmente da tradição renascentista iniciada por Sannazaro. Perante a ambiguidade e o carácter elusivo da apropriação de aspetos do pastoralismo na obra, afirma, por fim, que a *Menina e Moça* é um romance pastoril, sobretudo, no plano da adoção para a prosa de «uma estrutura conceptual própria do modo bucólico»¹⁸.

A presença dessa vertente conceptual em obras de prosa posteriores, de cunho espiritual ou profano, é conhecida¹⁹. Mas não podemos deixar de recordar que a caracterização do mundo pastoril segundo os termos «realistas» do estilo rústico define em certa medida a primeira poesia bucólica renascentista portuguesa, cujos nomes mais sonantes são o próprio Bernardim Ribeiro e Francisco de Sá de Miranda.

A MENINA E MOÇA E O ROMANCE PASTORIL

Tornemos a enquadrar a análise na questão do género e notemos o parentesco do romance de Bernardim Ribeiro com uma obra célebre da prosa de ficção pastoril renascentista.

¹⁷ NEVES, 1996: 368.

¹⁸ NEVES, 1996: 391.

¹⁹ Vejam-se, por exemplo, as obras de Samuel Usque, *Consolação às tribulações de Israel* (1553), Frei Heitor Pinto, *Imagem da vida cristã* (1572) e Gaspar Frutuoso, *Saudades da Terra* (c. 1580).

La Diana de Montemayor centra-se nas figuras de pastor e de pastora, bem como num séquito de outras personagens provenientes da mitologia arcádica (e não só), que formam uma sociedade ideal, em que os valores da amizade e da empatia assumem relevo. Estas personagens dão corpo e voz a uma prossecução de narrativas que têm como pano de fundo um cenário natural e em cujo fio se cantam e celebram as venturas e desventuras do amor.

É interessante notar que a situação narrativa com que se inicia esta obra se constitui como desenvolvimento do ponto em que termina a história de Bimarder e Aónia. Com efeito, este conto da *Menina e Moça* termina com o casamento de Aónia com um outro cavaleiro, um casamento contra a sua vontade, imposto pelo seu cunhado, Lamentor. Pouco depois da narração da celebração do mesmo, a história acaba, de forma indefinida. Ficamos sem saber o que é feito do pastor depois de assistir, de longe, ao cortejo dos noivos e de constatar que perdera a amada para sempre. Trata-se de um dos vários silêncios da obra. O pastor dá em andar «rijo», isto é, com força, junto à ribeira, e em seguida deixa de ser visto pelos restantes pastores²⁰. O seu gado fica desmandado, e o leitor perde também o rasto a Bimarder: não sabemos se morre, de facto, como é sugerido pela narradora das histórias, na parte preambular da novela²¹. Quanto à donzela, depois de casada impõem-se ainda mais sobre ela as «guardas», «paredes» e «altos muros» do lar²² — expressões que conotam a condição de encarceramento da mulher, de acordo com o modelo social feminino ilustrado nos livros de cavalarias²³ —, mitigando-se a sua dor no afã quotidiano dos afazeres domésticos²⁴. A ribeira surge assim como ponto de fecho, ou de passagem para outra história: a história de Avalor e Arima. Atentando no desfecho de ambas, é possível notar uma inversão do pressuposto inicial do romance, estabelecido no diálogo entre a Menina e a Dona do Tempo Antigo, ou seja, a noção de que as mulheres superam os homens em tristeza, por não terem como se distrair dos desgostos, devido a essa condição de

²⁰ RIBEIRO, 2015: 133.

²¹ RIBEIRO, 2015: 69.

²² RIBEIRO, 2015: 68.

²³ Um ser indefeso e, ao mesmo tempo, inspirador de grandes façanhas e amores. Segundo Marín Pina, estes atributos conformam em termos gerais a imagem literária da mulher na ficção cavaleiresca. Não sendo protagonista, as figuras femininas são, porém, indispensáveis nestas narrativas, pelo facto de justificarem a missão dos cavaleiros, «porque dentro de la aceptación del código caballeresco se halla el compromiso de su defensa» (MARÍN PINA, 1991: 136-137). Em confronto com o modelo de conduta submissa assinalado à mulher, intimamente relacionado com a mencionada necessidade de proteção, e que se repercute na obrigação de obedecer aos acordos matrimoniais impostos pelo pai ou outra figura masculina, Marín Pina nota em que medida a figura da enamorada, no romance de cavalarias, corporifica o desafio dessa autoridade: «tan pronto como descubren el amor y mantienen relaciones secretas con sus enamorados, burlan y desafían la potestad de sus progenitores» (MARÍN PINA, 1991: 138). O desafio da autoridade do cunhado assume, com efeito, relevo na história de Bimarder e Aónia, decantando-se na sugestão de uma atmosfera de risco, em torno dos encontros dos enamorados, que se traduz num efeito de tensão e expectativa.

²⁴ RIBEIRO, 2015: 134-135.

encerramento. A superficialidade de sentimento que é atribuída à generalidade dos cavaleiros não se verifica, com efeito, em Bimarder e Avalor.

Já o romance de Montemayor inicia-se com o regresso do pastor Sireno aos «verdes y deleitosos prados» nas margens do rio Ezla²⁵, onde se confronta com a dor da perda da amada, a pastora Diana, que durante a sua ausência casou com outro pastor: por dever filial, segundo se indica no livro sexto²⁶. Começando com o pranto de Sireno, na narração logo se desdobra o pranto de Sylvano, também enamorado de Diana, mas nunca correspondido. Aqui, as possibilidades de evolução da intriga no sentido de uma união dos amantes, mas também de uma pacificação do afeto, são francamente mais otimistas. No caso de Sireno, depois de beber a água mágica que a sábia Felicia lhe dá, embora recorde com saudade os tempos felizes ao lado da pastora, esquece o amor que lhe teve. Já Sylvano, conhece a felicidade outrora vivida por Sireno e Diana ao lado de Selvagia. Diana, por sua vez, termina como triste malcasada, invertendo-se, também aqui, ainda que de modo diferente do que sucede na *Menina e Moça*, o ponto de partida do romance.

Enquanto na ficção sentimental os condicionamentos sociais são apresentados como obstáculo à realização do amor, desde logo pela imposição de uma conduta rígida à mulher, e por extensão ao cavaleiro enamorado, no romance pastoril a condição não só de maior liberdade mas também de inocência que define as personagens de pastor e pastora, associada ao afastamento das relações humanas da corte e do mundo, permite configurar outras possibilidades no plano do desdobramento dos efeitos do enamoramento²⁷. Na *Menina e Moça*, como noutras novelas sentimentais, o lamento nostálgico dificilmente evolui para uma celebração do contentamento de amor, impondo-se invariavelmente um final trágico às histórias narradas.

A divergência entre o sentimental e o pastoril, neste âmbito, poderá ainda relacionar-se com a eminência que assume, no último, a figura do grupo de pastores. Traduzindo-se numa multiplicação de histórias e de diálogos, a presença do elemento coletivo propicia uma vocalização e conseqüente diluição dos efeitos da paixão, cuja vivência, no romance sentimental, se confina ao doloroso âmbito da experiência

²⁵ MONTEMAYOR, 1991: 109.

²⁶ MONTEMAYOR, 1991: 352.

²⁷ Neste sentido, não estamos liminarmente de acordo com a asserção de Cristina Castillo Martínez, quando refere que «La novela pastoril, más que ninguna de las formas de ficción del momento, hay que considerarla si no paradigma del amor, sí un mosaico de variopintas escenas amorosas, en que los deseos y los sentimientos nunca se encuentran: bien por la tradicional oposición de los padres a su unión, por la ausencia de uno de ellos o por la falta de correspondencia, entre otros aspectos» (CASTILLO MARTÍNEZ, 2009: 641). O perspetivar de uma união matrimonial feliz entre os pares enamorados confirma esse otimismo face ao culminar dos relacionamentos amorosos. Como sustenta Bruno Damiani, «The finality of *Diana's* pilgrimage of love is marriage. As Felicia tells the shepherds and the shepherdness gathered at her palace, 'el fin de vuestros amores será quando por matrimonio cada uno se ajunte con quien dessea' (228). In contrast to the amorous quests seen in many chivalric novels, 'the adulterous and clandestine elements of courtly love are conspicuously absent' in Montemayor's work, where, in addition to Sylvano and Selvagia, Felix marries Felismena and Arsileo takes Belisa as his wife» (DAMIANI, 1983: 108).

individual. No entender de Asunción Rallo, ao contrário do que acontece no romance de Bernardim e em *Cárcel de Amor*, de San Pedro, a obra de Montemayor soma «varias historias sentimentales que dejan de ser problema personal intransferible, [...] para ser situación múltiple compartida y comunicable. Sólo el mundo pastoril podía propiciar el ámbito para este desarrollo»²⁸.

Na *Menina e Moça*, essa noção de transferência ensaia-se na parte preambular do romance, no já referido diálogo entre a autora do livro e a narradora das histórias. Partilhando um estado similar de tristeza e de desterro, que comunicam uma à outra, na circunstância do encontro entre a Menina e a Dona do Tempo Antigo para a promessa de relato de uma história pessoal que nunca chega a efetivar-se. Concretiza-se porém, de forma especular, na narração de contos alheios, isto é, as histórias de cavaleiros e donzelas: «E foi assi que, por caso estranho, fui levada em parte onde me foram diante meus olhos apresentadas em cousas alheias todas as minhas angústias, e o meu sentido de ouvir não ficou sem sua parte de dor»²⁹.

PARÓDIA E CONFIGURAÇÃO DO SENTIDO

Como temos vindo a sugerir, a *Menina e Moça* ilustra um momento de experimentação em torno dos géneros de prosa de ficção que antecede o do aparecimento do romance pastoril. Em seguida demonstrarei de que modo ocorre no texto de Bernardim uma sobreposição entre códigos, especificamente entre o ideal bucólico e o ideal de cavalaria. Referimo-nos a um processo de contaminação que tem não só consequências ao nível da objetivação do sentido da obra como também torna problemática a correspondência do romance com qualquer uma das categorias históricas assinaladas à ficção quinhentista. Acresce a essa fluidez no domínio das fronteiras de género uma autorreflexividade que nos dá a ver a *História de Menina e Moça* como romance em que se desvela o processo nunca acabado da escrita e do relato de histórias.

A novela de Bernardim reflete a leitura de toda uma tradição literária, exibindo nessa apreciação um distanciamento crítico relativamente aos códigos existentes. O intuito autorreflexivo que preside à inserção, na narração, de fragmentos de um discurso teórico acerca dos géneros e formas literárias coevos é bem expressivo desse distanciamento. É o que acontece, por exemplo, na narração do único combate cavaleiresco do romance, em que o leitor assiste a uma deliberada suspensão do relato das façanhas de Lamentor e do Cavaleiro da Ponte. A narradora justifica o desinteresse pela descrição pormenorizada dos feitos da justa desculpando-se com o decoro feminino:

²⁸ RALLO, 1991: 48. Trazendo de novo à colação a «Égloga II», de Garcilaso de la Vega, em conformidade com esta ideia de consolo, associada ao diálogo entre pastores, atente-se pois na resposta de Salicio à pergunta de Albano (¿Quién presente 'stá a mi duelo?): «Aquí está quien t'ayudará a sentillo» (VEGA, 2007: 227, vv. 123 e 124).

²⁹ RIBEIRO, 2015: 56.

*ali houveram ambos a justa, em que meu pai contava muitas cousas de grande esforço e valentia que vos eu não contarei, porque ainda que as molheres folguem muito d'ouvir cavalerias, não lhes está bem contarem-nas, nem elas parecem na sua boca como na dos homens que as fazem*³⁰.

Face ao maior pendor para a ação do romance de cavalarias, aqui associado ao estereótipo do masculino, na ficção sentimental preponderam a expressão e a reflexão sobre o sentimento, que já em finais do século XV se associava ao gosto do público feminino. De facto, a correspondência entre o auditório feminino e a matéria erótico-sentimental constitui um dos pontos-chave do exórdio do *Sermón ordenado por Diego de Sant Pedro porque dixeron unas señoras que le desseavan oír predicar*, possivelmente lido na corte de Isabel a Católica, da qual o autor de *Carcel de Amor* é membro e cujo contexto social a sua obra retrata³¹. Na parte inicial deste texto, considerado por Keith Whinnom uma «breve *ars amatoria*»³², torna-se expressivo o intento de adequar o tema ao auditório, maioritariamente composto por mulheres. San Pedro coloca pois em relevo a disparidade entre cavaleiros («si hoviéramos de hablar al cavallero, sea en los actos de la cavallería») e mulheres («por que sea mejor escuchado, parésceme que devo tratar de las enamoradas passiones») ³³. Faz ainda uma invocação do deus Amor, para que conforme as suas palavras com a dor, aludindo assim ao domínio das sensações e da experiência vivida como condição essencial para conseguir uma argumentação dotada de eficácia («roguemos al Amor, en cuya obediencia bivimos, que ponga en mi lengua mi dolor, por que manifeste en el sentir lo que fallesciere en el razonar») ³⁴. Indiretamente, enuncia assim a qualidade retórica da *energeia*, que deve presidir aos discursos, para que os factos narrados sejam dotados de viveza e realismo. É neste ponto, o da experiência que serve de leito à ficcionalização, que as palavras da Dona mais se aproximam do exórdio do *Sermón*. Acrescentado ao ponto de vista do auditório o ponto de vista do emissor da escrita, repare-se porém como a narradora estabelece uma diferença entre «ouvir» e «contar» «cavalerias». No fragmento da *Menina e Moça*, ao invés do que é dito no texto do autor espanhol, sublinha-se pois o prazer («folguem muito») que as mulheres retiram das «cousas de grande esforço e valentia». Contudo, torna-se indiscutível a supressão de tais feitos da narração, na medida em que, como refere a Dona, ainda que as mulheres, como ela, folguem «d'ouvir», «não lhes está bem contarem-nas». O motivo desta inadequação, em última instância, radica no facto de a profissão das armas não

³⁰ RIBEIRO, 2015: 75.

³¹ RUIZ CASANOVA, 2005: 50-51.

³² *Apud* RUIZ CASANOVA, 2005: 241.

³³ SAN PEDRO, 2005: 241.

³⁴ SAN PEDRO, 2005: 241-242.

ser uma realidade do mundo feminino. A necessidade de dar a ver os factos tal como experienciados, aliada ao desígnio retórico de comover o auditório, legitima portanto esta distinção: só na boca dos «homens que as fazem» as cavalarias parecem bem³⁵.

Também a poesia bucólica é alvo de abordagem similar, pondo o autor em relevo a correspondência entre *res* e *verba* no domínio da finalidade do discurso, segundo os preceitos da Poética. Podemos verificá-lo no seguinte fragmento, que surge como comentário a um poema incrustado na narrativa, uma canção de Bimarder, o «pastor da frauta»:

andava tangendo em palavras pastoris, que este só contentamento lhe era algum conforto no seu mal pera desabafar o coração, que tão ocupado de profundos pensamentos trazia.

Muitas cousas sabia meu pai suas que arremedavam a pastor e tinham cousas d'alto ingenho, ou mais verdadeiramente d'alta dor, postas e semeadas tão docemente por outras palavras rústicas, que a quem o bem olhasse ligeiramente entenderia como foram feitas. E tinha mais outra cousa, a meu fraco juízo e parecer: que o bom, posto naquela baixaza d'estilo, pela impressão da presunção que punha, comoveu mais asinha à compaixão, tanto pode a imaginação em todas as cousas³⁶!

Estamos perante uma reflexão sobre a natureza das «palavras pastoris», a palavra poética do bucolismo, a que a tradição da poética clássica, depois de Virgílio, associou o estilo baixo ou humilde. Bernardim põe em relevo a sua dimensão paradoxal: na sua simplicidade, as «palavras rústicas» encerram «cousas d'alto ingenho». Trata-se, pois, de uma falsa simplicidade, pelo que o pastoril é capaz de satisfazer «mais asinha» a finalidade assinalada aos mais elevados géneros da Poética, ou seja, mover à compaixão. Desvela-se, por conseguinte, também neste passo, a consciência autoral de Bernardim face aos preceitos sobre que assenta a criação dentro de um género — o pastoril — que, pelo potencial de expressão da interioridade do sujeito que encerra, se projeta como imagem, por antonomásia, da poesia lírica em geral.

³⁵ Diversos estudos demonstram que é errónea a distinção entre homens e mulheres no que diz respeito ao apreço pelos livros de cavalarias e pelo género sentimental. A análise da receção dos primeiros entre o público feminino, no contexto cultural espanhol de finais do século XV e ao longo do século XVI, permite deduzir que a matéria bélica não disputa com a matéria erótica no que toca às preferências das leitoras. Ao fim e ao cabo, a ficção cavaleiresca recria também o assunto amoroso, habitualmente do agrado das cortesãs, que se projetam na figura idealizada das personagens femininas. Além disso, aqui marca presença o cenário de justas e torneios em cujas ficções veem retratado o seu quotidiano, e no qual se plasma o atrativo erótico da força de braços masculina (MARÍN PINA, 1991: 136). Sobre as leituras de mulheres na época em análise, além do citado ensaio de María Carmen Marín Pina, consulte-se também, da autoria de José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, *Isabel la Católica: su influencia en la bibliofilia regia femenina del siglo XVI*. In LÓPEZ CORDÓN, María Victoria; FRANCO RUBIO, Gloria, coord. — *La Reina Isabel I y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica. Actas de la VIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna (Madrid, 2-4 de junio de 2004)*. Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, 2005, vol. I.

³⁶ RIBEIRO, 2015: 103-104.

Do exposto, podemos concluir que na prosa da *Menina e Moça* se reflete a posição distanciada do leitor Bernardim Ribeiro relativamente à variedade de géneros praticados no seu tempo. Tal afastamento permite-nos inferir a ocorrência de um processo de jogo e de diferenciação a que se associa a teoria contemporânea sobre a figura da paródia, cuja análise nos permitirá divisar uma nova chave de reflexão para o modo de apropriação das convenções literárias nesta obra. Vejamos.

De acordo com o seu significado etimológico, a paródia pode ser entendida como «contra-canto» (do grego *pará*, «ao lado de» + *ōidé,és*, «ode, canto»), ou seja, uma oposição ou contraste entre textos. No entender de Linda Hutcheon, uma análise mais profunda da raiz da palavra permite contudo ir além desse significado, que terá constituído o ponto de partida para «a componente de ridículo pragmática habitual da definição: um texto é confrontado com outro, com a intenção de zombar dele ou de o tornar caricato»³⁷. Um segundo sentido do prefixo *para*, que pode ser entendido também como «ao longo de», remete pois para a noção de acordo ou intimidade, em vez de contraste. Segundo a leitura de Hutcheon, «A paródia é, pois, na sua irónica ‘transcontextualização’ e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia», que pode ser bem humorada e depreciativa, construtiva ou destrutiva. «O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no ‘vaivém’ intertextual [...] entre cumplicidade e distanciação»³⁸.

O potencial criativo da paródia reside pois nesse efeito de transcontextualização irónica, que a torna distinta do *pastiche* e da imitação. Assim, desempenhando uma função hermenêutica com implicações culturais e ideológicas, a paródia constitui uma das formas mais importantes da moderna autorreflexividade. Baseia-se, por isso, não numa inclusão do conceito de ridículo, mas numa apropriação das convenções de um texto ou período anterior, dando-lhes um sentido novo.

Atentando na importância do romance no contexto da formação e desenvolvimento da estrutura dos géneros literários, Bakhtin afirma que «En la época de auge creador de la novela — y especialmente en los períodos de preparación de ese auge — la literatura se llena de parodización y transformismo de todos los géneros elevados». Segundo o autor, é «característico el hecho de que la novela no deje estabilizarse a ninguna de sus variantes», sendo que ao longo da história assistimos recorrentemente a um transformismo que opera, de forma autocrítica, sobre as variantes dominantes e de moda que aspiram a estandardizar-se³⁹.

³⁷ HUTCHEON, 1985: 48.

³⁸ HUTCHEON, 1985: 48.

³⁹ BAKHTIN, 1989: 452.

O seguinte excerto da *Menina e Moça* permitir-nos-á demonstrar que a apropriação do modo bucólico nesta obra resulta num efeito de sobreposição de códigos em que o mecanismo de «transcontextualização» ou de repetição com diferença, implícito na paródia, se apresenta como veículo da formulação de um significado novo.

O excerto em questão é precisamente aquele em que Leonor Neves se baseia para fundamentar a presença na obra de uma mitificação da idade edénica, ou um tempo passado de perfeição, e insere-se no diálogo da Dona do Tempo Antigo com a Menina:

pois tanto folgastes de buscar lugares sós como estes em que estamos, que já noutro tempo dizem que foram de muito nobres cavaleiros e fermosas donzelas, e ainda agora por aqui há lugares onde acham moços que guardam gado pedaços d'armas e joias de grande valia, o que parece que faz este vale de mais triste sombra que outro nenhum. Não sei este desconcerto do mundo donde há d'ir ter! 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 uma só terra? Mas parece que também a terra se muda com as cousas dela. E esta, porque passou o tempo de quando foi leda, veio este de quando havia de ser triste. De muito povoada e de ricos edefícios nobrecida, tornou-se destes altos arvoredos, como a natureza os produziu, a povoar. Ainda em alguns cabos deste vale estão algumas antigas árvores que, pelo muito descurso de tempo e descostume como foram criadas, parecem já doutra prumagem diferente daquela de que deviam ser quando, ajudadas de pomareiras mãos, produziam seus perfeitos frutos. Tudo quanto há neste vale é cheio duma lembrança triste pera quem tiver ouvido o que dizem que aconteceu nele e o que foi já noutro tempo, que parecia então que não era pera vir a este d'agora⁴⁰.

A evocação de uma idade de abundância no vale, em que assumem relevo vários signos (joias, edifícios ricos e nobres, árvores e frutos perfeitos; trata-se de um lugar povoado, por onde transitam donzelas e cavaleiros, onde a terra é cultivada), entronca no estabelecimento de um forte contraste com os sinais evidenciados no tempo presente: a desertificação, os animais selvagens, a presença de ruínas e dos restos, quase arqueológicos, desse outro tempo de esplendor. Ademais, verifica-se que a alusão ao tempo passado encerra uma referência à presença hegemónica da classe aristocrática (cavaleiros e donzelas), em contraste com as figuras dos moços guardadores de gado que emergem no presente disfórico.

⁴⁰ RIBEIRO, 2015: 70.

Ora, convocando na leitura deste fragmento diferentes pistas disseminadas ao longo do texto, as quais veiculam um lamento relativamente à decadência dos valores da cavalaria antiga, a saber, o enaltecimento dos cavaleiros que protagonizam as histórias do romance por possuírem as qualidades do esforço e da fé — no sentido de fidelidade — que «em todolos outros [cavaleiros] se perdeu»⁴¹; a referência a um cavaleiro cortesão de «baixos pensamentos», a cuja maledicência se deve o trágico fim da história dos amores de Avalor e Arima (152); efetivando-se assim, paralelamente a esse lamento, uma crítica à moral duvidosa que instila a vida da corte, «onde se não costumam senão prazeres, verdadeiros ou fingidos» (139), concluímos que há no texto de Bernardim uma postulação de um tempo de decadência do código cavaleiresco. Neste excerto, esta postulação apresenta-se como espectro de uma idade perfeita relativamente à qual se afirma uma nostalgia.

Esta perspetiva, que me parece subjazer à escrita do romance, encontra acolhimento nas transformações sociais que estão a decorrer no Renascimento europeu. Verifica-se, pois, o trânsito de uma sociedade feudal para uma sociedade burguesa, em que ainda subsiste, contudo, a velha classe aristocrática, embora já destituída dos valores que a definiam durante a Idade Média. Trata-se do contexto cultural que vê surgir as novelas sentimentais, que representam já um afastamento relativamente ao paradigma narrativo do romance de cavalarias.

A possibilidade que aqui delineamos associa-se, por outro lado, à proposta de leitura de Jorge A. Osório, no ensaio «*Das tristezas não se pode contar nada ordenadamente*». Anotação sobre um preceito de «*Menina e Moça*» (2001). Posicionando a *Menina e Moça* face ao legado do romance cavaleiresco na Península Ibérica, e demonstrando-se a incorporação, na ficção sentimental, de modelos comportamentais prevaletentes nos livros de cavalarias, informados de um código ético de cortesia, afigura-se importante recordar, na esteira deste crítico, a «missão educadora» da obra de Bernardim. Tomando em consideração a insistência, no romance, do tema do mau cavaleiro que não cumpre promessas de amor, a que subjaz o tópico do rebaixamento moral da cavalaria em confronto com os seus valores ideais, ou seja, a já mencionada virtude da *fides*, afigura-se indelével a presença de uma intencionalidade na *Menina e Moça*⁴². As repetidas referências ao comportamento desleal no foro do enamoramento impunham pois, segundo Osório, «uma intervenção doutrinária», vertente segundo a qual o romance de Bernardim se associa ao género argumentativo do «tratado de amores», termo que, por sua vez, se apresenta, com frequência, nos títulos, prólogos e dedicatórias de novelas sentimentais, e que denota um «objetivo da narração»⁴³.

⁴¹ RIBEIRO, 2015: 69.

⁴² OSÓRIO, 2001: 116.

⁴³ OSÓRIO, 2001: 127. Cf. *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda*, de Diego de San Pedro, e o próprio texto da *Menina e Moça*, intitulado de «tratado» no manuscrito da Real Academia de la Historia de Madrid.

Assim, «a exposição dos factos de natureza amorosa e portanto cortês» teria como destinatário «o mundo masculino dos cavaleiros»⁴⁴. Dado pertencer ao passado o modelo comportamental do cavaleiro andante que «fizera o prestígio do género arthuriano», no auditório da ficção sentimental assume porém centralidade um outro modelo de amador, ou seja, o cortesão. Osório chama, por fim, a atenção para a qualidade de «verdadeiros enamorados»/«verdadeiros tristes», idealmente acorde com o estatuto sentimental e cultural do cortesão, a quem o texto de Bernardim se dirigia, dentro do horizonte formativo das cortes dos séculos XV e XVI⁴⁵.

Assim, podemos afirmar que a apropriação dos códigos literários levada a cabo na *Menina e Moça* serve um propósito distinto daquele que seria à partida esperado no romance ou no poema bucólico. Bernardim recupera, com efeito, a estrutura conceptual inerente ao paradigma de uma idade edénica, mas essa projeção no tempo passado, em vez de traduzir uma afirmação do ideal de vida bucólica (que também é legível na obra: lembremo-nos da expressão em que se afirma que a vida no monte não cria suspeita), é invertida no sentido de uma afirmação de uma ordem cavaleiresca perdida. Esta ordem ancora-se, não nos valores da inocência e da simplicidade da *aurea mediocritas* pastoril, mas sim na virtude da fortitude amorosa dos cavaleiros enamorados, cuja exaltação ocupa lugar central no texto de Bernardim.

CONCLUSÃO

A *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro evidencia o processo de parodização e reinterpretção de códigos literários que, segundo Bakhtin, caracteriza o momento de instabilidade de formas que antecede a afirmação de um novo paradigma novelesco. A plasticidade e a capacidade de autocrítica que se evidenciam nesse processo confirmam o romance renascentista como género moderno, primando pela «imperfección semántica y un contacto vivo con la contemporaneidad no acabada, en proceso de formación»⁴⁶.

Subjaz à elaboração dos cenários que emolduram as histórias narradas, um mecanismo de construção análogo ao da emblemática, sendo que neste género literário um conjunto de símbolos convencionados preenchem um campo ou quadro definido por uma determinada ideia-chave. É assim na história de Lamentor e Belisa, na qual as divisas do cavaleiresco assumem destaque, e em que emergem na disposição uma ponte guardada por um cavaleiro, a situação da justa e a promessa da mão de uma donzela, simbolizada na figura de um castelo elevado. Na história de Bimarder e Aónia desenlaçam-se os ícones do pastoralismo a que já fizemos referência e, por fim,

⁴⁴ OSÓRIO, 2001: 119.

⁴⁵ OSÓRIO, 2001: 72.

⁴⁶ BAKHTIN, 1989: 452.

na história de Avalor e Arima, ergue-se o cenário do paço, em cujo palco se delinea o xadrez das relações da corte.

Paralelamente a este jogo com as convenções literárias, Bernardim desenvolve na sua obra-prima um esquisso da interioridade feminina e dos ambientes que dão forma a uma visão sobre a vida da mulher no século XVI: entre a casa e a corte, entre a «fresta alta» da câmara de dormir e a varanda sob uma janela do palácio.

Por último, com o intuito de complementar a elucidação do fenómeno de *varietas* que tão claramente se plasma no romance de Bernardim Ribeiro, e abrindo esta problemática a questionamentos futuros, gostaríamos de deslocar a nossa análise para o âmbito de estudos recentes em torno das dinâmicas do «campo literário»⁴⁷.

A análise de Pedro Ruiz Pérez em torno do contexto sociocultural em que surge a «renovadora» prosa de Dante, na sua *Vita Nuova*, entre o horizonte cortesão e um cenário urbano e pré-burguês, permite configurar o quadro de produção literária em que se se descobre o espaço íntimo de «una sentimentalidad hasta ahora no experimentada»⁴⁸. A introdução desta vertente intimista na prosa de ficção, que se alia à emergência de uma conceção da poesia em chave escrita, pondo o autor em prática um discurso que se recria no espaço privado do seu manuscrito, do seu gabinete e da sua própria alma⁴⁹, encontra pois um paralelo no contexto de escrita da *Menina e Moça*. Como refere Ruiz Pérez, «la voluntad de abrirse a un público más amplio, el de la ciudad, frente al reducido y homogéneo público cortesano de los trovadores cortesés», associa-se à construção, por parte de Dante, de uma linguagem poética baseada num «latido más íntimo y escondido», distante, por isso, das normas impostas pelo regime auditivo da oralidade, assentes no artifício retórico ou métrico. Neste trânsito, o propósito de elevar a dignidade da língua e literatura nacionais se coaduna com um realce do estilo face às convenções de género⁵⁰. Este facto constata-se, também, no contexto português das décadas de 30 e 40 de Quinhentos, em que uma valorização da língua portuguesa assume expressão, por exemplo, na publicação das primeiras gramáticas do idioma⁵¹.

Respondendo aos desafios colocados pela extensão da imprensa e do mercado do livro, do número de leitores e dos âmbitos de leitura, diante da tradição, o autor constitui, antes de mais, um leitor, procurando compassar-se com a nova realidade do «gosto pessoal», em clara ascensão relativamente ao plano das normas. Assim, espelhando o processo de «tensión entre el hábito de imitación de los modelos recibidos y

⁴⁷ Para uma reflexão acerca do conceito de «campo», considerem-se as obras de Pierre Bourdieu — *Champ intellectuel et projet créateur*, «Les Temps modernes», n.º 246 (1966), p. 865-906, e *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.

⁴⁸ RUIZ PÉREZ, 2009: 48.

⁴⁹ RUIZ PÉREZ, 2009: 49.

⁵⁰ RUIZ PÉREZ, 2009: 49.

⁵¹ Cf. Fernão de Oliveira (1536) e João de Barros (1540).

la voluntad de sobreponer a ellos su propia aportación»⁵², no texto da *Menina e Moça* delinea-se o bosquejo de uma prossecução de leituras (reflexo de algumas décadas de consolidação da imprensa), que na sua aparente assistemática convergem na afirmação de uma posição autoral. A conformação dessa posição no texto reflete pois não só as convenções dos géneros literários mais divulgados, mas também os paradigmas e grupos sociais refletidos nessas formas literárias, percebidos no seu carácter temporal de mutação.

Em síntese, levando em consideração o quadro marcado pelas «soidades» (do latim *solitatem*, ou seja, «solidão»), em que se funda o *incipit* da *Menina e Moça*, essa afirmação autoral apresenta-se como expressiva de uma atitude de afastamento relativamente à dimensão coletiva e institucional do literário. Para alcançar o potencial último de uma escrita que pretende dar voz a uma visão intimista das paixões humanas tornava-se portanto indispensável distanciar-se da vertente cortês de criação literária, que assume protagonismo na obra enquanto objeto de análise.

O romance de Bernardim põe, desta maneira, a nu esse processo «moderno» de distanciamento e tensão relativamente à instância coletiva, em que o ato de escrever, progressivamente, se insere no domínio do privado.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail (1989) — *Teoría y Estética de la Novela: trabajos de investigación*. Traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso (1988) — *O bucolismo português: a écloga do Renascimento ao Maneirismo*. Coimbra: Livraria Almedina.
- CAMÕES, Luís de (2002) — *Lírica completa III*. Prefácio e notas de Maria de Lourdes Saraiva. Lisboa: IN-CM.
- CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina (2009) — *La imagen de la mujer en los libros de pastores*. In GUTIÉRREZ GARCÍA, Francisco et al. — *Lengua, literatura y género. X Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, Jaen: Universidad de Jaen. Servicio de Publicaciones, p. 641-653.
- DAMIANI, Bruno Mario (1983) — *La Diana of Montemayor as social & religious teaching*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- HUTCHEON, Linda (1985) — *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70.
- MARÍN PINA, María Carmen (1991) — *La mujer y los libros de caballerías: Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino*. «Revista de literatura medieval», n.º 3, p. 129-148.
- MONTEMAYOR, Jorge de (1991) — *Los siete libros de la Diana*. Edición de Asunción Rallo. Madrid: Cátedra.
- NEVES, Maria Leonor Urbano Curado (1996) — *Transformação e hibridismo genéricos na Menina e Moça de Bernardim Ribeiro*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Tese de Doutoramento em Literatura Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

⁵² RUIZ PÉREZ, 2009: 98.

- OSÓRIO, Jorge A. (2001) — «*Das tristezas não se pode contar nada ordenadamente*». *Anotação sobre um preceito de «Menina e Moça»*. «Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas», II série, vol. XVIII, p. 107-132.
- RALLO, Asunción (1991) — *Introducción*. In MONTEMAYOR, Jorge de — *Los siete libros de la Diana*. Madrid: Cátedra.
- RIBEIRO, Bernardim (2015) — *História de Menina e Moça*. Coordenação de Carlos Reis, edição de texto, introdução, nota biobibliográfica, glossário e notas de Marta Marecos Duarte. Lisboa: IN-CM.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (2005) — *Introducción*. In SAN PEDRO, Diego de — *Cárcel de amor. Arnalte y Lucenda. Sermón*. Madrid: Cátedra.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2009) — *La rúbrica del poeta: la expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- SAN PEDRO, Diego (2005) — *Cárcel de amor. Arnalte y Lucenda. Sermón*. Edición de José Francisco Ruiz Casanova. Madrid: Cátedra.
- VEGA, Garcilaso de la (2007) — *Obra poética y textos en prosa*. Edición de Bienvenido Morros. Barcelona: Crítica.

