

A poesia bucólica do renascimento: Bernardim Ribeiro

EDGARD PEREIRA

INTRODUÇÃO

A fortuna crítica tem recaído sobre a novela **Menina e Moça**, com bastante justiça, por ser esta, sem dúvida, a obra de Bernardim Ribeiro que mais se destaca pelos valores permanentes. Segue-se, depois, a belíssima sextina «Ontem pôs-se o sol, e a noute», merecedora de irrepreensível trabalho de Jorge de Sena.¹ Em terceiro lugar, situam-se as críticas do conjunto de sua poesia que também incidem sobre as élogas.² Estas, seja pela excessiva camada convencional, seja pela redundância lamurienta, seja pela reiteração de processos gastos de linguagem medieval ou pela tematização de amores medíocres, constituem terreno quase virgem de investigação. Paradoxalmente, contudo, a presente tentativa coloca-se numa posição bastante modesta, dada a sua natureza pouco pessoal.

O CASO BERNARDIM

Bernardim Ribeiro — como Homero, Shakespeare, Camões — pertence a esta casta de autores em torno dos quais foi-se acumulando densa camada de lenda, no que diz respeito a sua vida e obra. Da vida, com segurança, apenas se pode precisar ser natural de vila do Torrão (Alentejo), a estreita amizade com Sá de Miranda (que em suas élogas mais de uma vez a ele se refere como «o bom Ribeiro amigo») e o falecimento antes de 1554. Os seus amores

(com a suposta prima Joana Tavares Zagalo, com a infanta D. Beatriz, filha de D. Manuel), a sua morte, doido, no Hospital de Todos os Santos em Lisboa (outubro de 1552) constituem repertório lendário.³ A obra compreende: em prosa, **O Livro das Saudades ou Menina e Moça**; em verso, as cinco élogas (por ninguém consideradas espúrias), o romance «Ao longo da Ribeira» e algumas peças menores. Há, ainda, a possibilidade, à espera de definitiva comprovação, da autoria da égloga **Crisfal**.

A Autoria de Crisfal

A tradição reconheceu Cristóvão Falcão como discípulo de Bernardim e autor da **Crisfal**. A reivindicação da autoria a Bernardim se deve a Delfim Guimarães (**Bernardim Ribeiro, o Poeta Crisfal**, Lisboa, 1908). Cristóvão Falcão não a poderia ter escrito por ser autor de duas cartas cheias de erros dirigidas da Itália a D. João III e o título não passaria de crisma falso. Em 1909, a tese de Delfim Guimarães foi rebatida pelo brasileiro Raul Soares, com «diligência notável e habilidade», no dizer de Rodrigues Lapa. Em 1923 D. Carolina Michaelis (**Obras de Bernardim Ribeiro e Cristóvão Falcão**. Vol. I, Coimbra), também contradisse Delfim Guimarães. Em 1941, Antônio José Saraiva mostrou contra os argumentos de Raul Soares, (**O Poeta Crisfal**, Campinas, 1908), a possibilidade literária da autoria de Bernardim. Rodrigues Lapa, em 1962, após avaliar a intrincada situação, conclui: «Fica, pois, demonstrado, sem sombra de dúvida, a nosso ver, que foi Cristóvão Falcão de Sousa, fidalgo de Portalegre, o autor da égloga **Crisfal** e da carta em verso. As outras hipóteses apresentadas, em torno da questão, não têm fundamento. Uma, de Patrocínio Ribeiro, formulada em 1917, pretendeu ver no poema uma composição de Luís de Camões, no entrecho a narração dos amores de Jorge da Silva pela infanta D. Maria. É um produto daquela imaginação delirante, que estraga muitas vezes o crítico em Portugal. A outra, apresentada em 1940 pelo prof. Antônio José Saraiva, supõe o **Crisfal** composto por Bernardim Ribeiro, em torno dos amores de Cristóvão Falcão. Além de tudo quanto se tem dito sobre as circunstâncias da vida e particularismos do estilo, não é razoável figurarmos um homem como Bernardim, já velho, torturado pelo seu drama pessoal,

de que só saiba falar, metido a celebrante dos amores escandalosos dum rapaz. Isto, admitindo mesmo que B.R. estivesse em estado mental de o fazer, o que é duvidoso». (*Crisfal*, seleção, prefácio e notas de Rodrigues Lapa, 2a. ed., Lisboa, 1962, XVI).

A questão permanece, ainda, insolúvel. Outro editor da *Crisfal*, F. Costa Marques, inclina-se para a posição de Antônio José Saraiva que pretende ver a *Crisfal* como «uma composição objetiva de Bernardim, com base nos temas esboçados na carta de Cristóvão Falcão, e não uma obra de caráter puramente subjetivo». (*Crisfal*, F. Costa Marques, Coimbra, 1964).

A POESIA BUCÓLICA DO RENASCIMENTO

Sabe-se que o Renascimento incorreu no fascínio pelas formas literárias greco-latinas; em especial avivou-se o interesse pela poesia bucólica, cujo criador é o poeta grego Teócrito, autor de idílios em que o realismo predomina. Nesses idílios, o ser humano (representado por lavradores e pescadores, inseridos em cenários de sombras de árvores e sussurros de água) integra-se harmoniosamente com a natureza, ainda que atormentado por clara sensualidade. A poesia bucólica torna-se largamente produzida, sob a influência remota de Teócrito e Virgílio, redescobertos por Jacopo Sannazzaro, italiano, e Garcilaso, espanhol. De Virgílio, apreenderam, principalmente nas *Bucólicas*, a subjetividade mansa, a delicadeza na apresentação de colinas verdejantes e a esfumada melancolia. Distanciado da concisão e do verismo de Teócrito, o gênero, com o próprio Virgílio, passou a dar sinais de saturação; suas églogas tardias tendem já ao convencionalismo: os pastores são políticos, os temas sobre os quais discorrem nada tem de pastoris.

Ressurge o gênero no séc. XV na Itália: a tematização dos costumes rurais, vistos numa ótica idealizada, a celebração da felicidade parasidíaca dos campos encontram em Sannazzaro seu principal cultivador. Sua novela *Arcádia*, entremeada de idílios calcados em Virgílio, ganha rara popularidade e a moda alastra-se, atingindo a Península Ibérica, através de Garcilaso de la Vega e Bernardim Ribeiro. Os bucólicos espanhóis e portugueses refletiram, na sua

maneira de versar o tema, a expressiva tendência para o subjetivismo de Virgílio e Sannazzaro.

Duas espécies se impõem na poesia pastoril: o idílio e a égloga. O idílio, originariamente diminutivo de «eidos» (forma ou estilo), passou a caracterizar a poesia pastoral em virtude de Teócrito ter dado este nome aos poemas em que idealiza a vida natural dos pastores da Sicília. Écloga (do grego eklogé, escolha) ficou como sinônimo de poesia pastoral por força da repercussão alcançada pelas églogas de Virgílio. A região idealizada por Virgílio passa a ser a Arcádia, em especial nas églogas 7 e 10 — «nela a juventude era permanente e o amor o mais doce bem, mesmo quando cruel», na expressão de Péricles E. S. Ramos.⁴ E continua: «A causa por que Virgílio escolheu a Arcádia, em vez da Sicília, sede dos idílios de Teócrito, (...) conjectura-se que tenha sido o fato de a Arcádia ficar mais longe do que a Sicília, para um romano e portanto de ser menos conhecida; e também a Arcádia estava incontamniada pela civilização, bem como pela circunstância de Pã, com sua música de flautas, suas ninfas e seu amor pelo rebanho, ser especificamente o deus da Arcádia».

AS ÉCLOGAS DE BERNARDIM RIBEIRO

A poesia bucólica portuguesa surge em meados do séc. XVI, com a edição, em 1536, das *Trovas de dous pastores* (Écloga III, Silvestre e Amador). Segundo Joaquim Ferreira: «Não se conhecem textos bucólicos além daquele ano, a não serem as églogas latinas de Henrique Caiado (1501). (...) A exaltação subjetiva — que já mergulhara em desoladora tristeza as *Bucólicas* de Virgílio, e que tão nítida ressurgiu na Arcádia de Sannazzaro e nas églogas de Garcilaso — ensopa também de lágrimas as falas de Bernardim».⁵

Sintomática, a despeito do menor espaço crítico suscitado pelas églogas, a seguinte afirmação de Óscar López: «As églogas de Bernardim Ribeiro não me encantam. Com um pouco mais de virtuosismo na versificação da redondilha, elas são o desenvolvimento das «cantigas» do Cancioneiro de 1516: as estâncias de 8 ou 10 versos deixam simplesmente de sujeitar-se a motes e passam a

formar dentro das convenções de uma intriga amorosa-pastoril mais ou menos entretecida de alusão auto-biográfica».⁶

A égloga de Bernardim mantém a instância dramática, certa objetividade narrativa, dando relevo ao conflito de idéias e ao gosto pelos longos devaneios, enquanto desaparecem as alusões mitológicas. «A ausência de mitologia, a medida velha e certo jeito palaciano de exprimir conceitos e desenvolver os temas dão-lhes caráter medieval; mas a passividade contemplativa, o convencionalismo das atitudes, o inquieto filosofar e a ausência de ação aproximam-nas nitidamente das de Camões ou de Antônio Ferreira, poetas bucólicos de feição humanista».⁷

A natureza é conferido um duplo papel: o de confidente e o de suscitador de saudades. Das cinco églogas, quatro são realizadas em décimas de redondilha maior e uma em estância de nove versos de igual metro, predominando o esquema rímico a b a b a c d d c d. Quanto à estrutura narrativa, reproduzem diálogos pastoris, precedidos de uma curta introdução narrativa. O cenário é invariavelmente emoldurado por montes, vales, gado, campos e rios.

«As églogas» — afirma Hernâni Cidade — como é sabido, constituem gênero da herança clássica e o que melhor se adapta à indireta, disfarçada condiência pessoal». E continua: «... também nos pode o gênero oferecer traços reveladores da psicologia pessoal; e, sob tal aspecto, é ela, na verdade, o gênero que melhor quadra a uma sociedade em que o indivíduo por todas as formas procura emergir do amorfismo e do anonimato coletivos».⁸

A tradição tem desvelado nos interlocutores claras alusões à longa amizade entre Bernardim Ribeiro e Sá de Miranda.⁹ Assim, a adoção de pseudônimos pastoris, exigência da despersonalização do lirismo, encobriria: em Pérsio (I), Jano (II), Amador (III), Jano (IV) Ribeiro (V), — o próprio Bernardim; em Fauno (I), Franco (II), Silvestre (III), Agrestes (V) — Sá de Miranda. Na égloga IV (um solilóquio), a presença de Sá de Miranda é detectada através dos ecos intertextuais ao seu célebre «Comigo me desavim»:

«olho e nenhum cabo vejo
onde me possa salvar,
contra mim mesmo pelejo» (106)

«minha vida está em perigo,
de mim eu me desavim
e pois eu me sam imigo
quem me vingará de mim» (94-95)

A ausência de mulheres tem sido vista como ortodoxia na observância do Legado de Teócrito e Virgílio, em cujas bucólicas também as mulheres não participam diretamente da cena (uma das argumentações de Raul Soares contra a reivindicação da autoria de Crisfal a Bernardim; nesse poema Maria dialoga com seu namorado). A única exceção ocorre na écloga II, através da presença de Joana, numa descrição rápida, uma vez que foge ao perceber-se vista por Jano.

Écloga I

Na écloga I, de 340 versos, é tematizada a inoperância de conselhos em casos de amor, através do diálogo entre Pérsio (porta-voz do Amor) e Fauno (porta-voz da Razão). Fidelino Figueiredo não esconde sua admiração: «Das cinco éclogas de Bernardim Ribeiro é, sem dúvida, a primeira a mais bela, porque é a única que transcende os limites do medíocre interesse ordinariamente despertado pelo assunto duma écloga. Pérsio, pastor, ama Maria (noutras edições Catarina) e como esta para sempre se afastasse para outros lugares, grande é a sua tristeza e saudade. Expandir essas saudosas tristezas passou a ser toda a razão da existência de Pérsio, que dessas lamentações só sai para pedir e ardentemente desejar a morte. Outro pastor, o seu amigo Fauno, procura consolá-lo, opondo à obstinação de Pérsio razões sensatas e seguras, respondendo ao conceito amoroso e fraco que da vida Pérsio exterioriza, com outro conceito forte, sereno, inacessível ao desânimo».¹⁰

Pérsio não relembra o passado, já nos é apresentado no ponto limite do desespero:

«Os males, que são sem cura
mal os pode outrem curar».⁷

Fauno fala das conseqüências sofridas pelo gado, abandonado por Pêrsio, relembra um tempo passado, em que o ouvia cantar, na tentativa de fazer o amigo recuperar a resignação e a coragem:

«não há maior vencer
que vencer-se homem a si».¹⁵

Écloga II

A écloga II, de 527 versos, também conhecida como «Jano e Franco», talvez seja a que elementos possua de maior interesse, objeto de curiosa abordagem de Hélder Macedo.

Jano, pastor inconsolável, consumido pela paixão, exila-se para «cobrar a fazenda», ou seja, salvar o gado da fome e seca do Alentejo, à margem do Tejo. No passado fora bem sucedido, preocupado apenas com o cuidado do gado em campos férteis ao som de trinados e avenas.

Para Fidelino de Figueiredo, «... no bucolismo as deslocções migratórias são um elemento importante na causalidade dos acontecimentos e são também um dos mais característicos adornos pastoris, por exprimirem vestígios do antigo viver nômade de populações pastoris».¹¹ A tematização do exílio, aqui, parece revestir-se de outras intenções, dentro da concepção suscitada por Hélder Macedo que encontra «na Cabala a chave da obra e o seu referente ideológico contemporâneo».¹²

Para Hélder Macedo, «... o tema do exílio, recorrente em toda a sua obra, deve ser entendido em vários planos de significação, representando o exílio metafísico de Deus, o exílio histórico da Comunidade de Israel e o correspondente exílio individual das personagens».¹³ E o que conclui a respeito de **Menina e Moça** pode aplicar-se às éclogas: «O sentimento elegíaco de exílio correspondente à situação existencial e metafísica das personagens é subliminalmente mantido através de todo o livro pela integração recorrente de palavras como «tristeza», «dor», «nojo», «cuidado», «manso», «saudade», «cansado», «só», «longe», «estrangeiro»...».¹⁴

Retome-se, porém, a síntese da écloga: «Chegado (Jano) às margens do Tejo, onde apascentava o seu gado, vê dum esconderijo

Joana, guardadora de patas e filha dum vizinho, colher flores para tecer uma grinalda com que, soltos os cabelos, se enfeita. Joana, para ver o efeito dessa grinalda, vai mirar-se às águas do rio e, deslumbrada da própria formosura, lamenta a sua soledade de guardadora de patas. Acode Jano, prontamente enamorado, mas Joana, assustada da surpresa, foge para casa e deixa com a pressa cair uma das sapatas. Jano guarda essa sapata, a esquerda, e lamentoso e apaixonado sobre ela desmaia de amor. Fortuitamente passa por ele Franco de Sandovir, que acatando muito respeitosa aquela grande dor, busca consolá-lo. Essa desgraça, retorque Jano, não é mais do que a confirmação duma profecia que lhe fizera Piério. E como o cão de Franco de Sandovir lhe trouxesse a sua flauta, que supunha perdida, canta uma cantiga».15

Apesar de extensa, torna-se oportuna a transcrição da análise de Hélder Macedo.

«Com efeito, neste poema, Joana tem uma função única e específica: despertar a paixão de Jano. Uma vez cumprida essa função, desaparece. E nem por um momento pensa Jano em segui-la nem, ao lamentar tê-la perdido, encara a possibilidade de encontrá-la. (...) Após a partida abrupta de Joana, o pormenorizado naturalismo descritivo com que a écloga abrija dá lugar à auto-análise por Jano da situação espiritual em que ficou. (...) Desaparecida Joana, tudo o que Jano parece desejar fazer é lamentar tê-la perdido, abraçando, como um fetiche que, simultaneamente, simbolizasse quem o usou e testemunhasse a sua ausência, o sapato que Joana, com a pressa da fuga, tinha deixado cair. A única causa explícita da fuga de Joana foi a intrusão desastrada de Jano («os estrompidos de Jano») que não conseguira contentar-se em contemplá-la enquanto ela própria se contemplava nas águas de um rio, lastimando a sua condição de «fermosa e mal empregada». No entanto, os nomes de Jano e Joana são as versões masculina e feminina do mesmo nome. Jano não se teria enganado ao reconhecer Joana como o seu amor, a versão feminina de si. Mas enganou-se no que quis do amor. Por isso, perdeu-a e, tendo-a perdido, só lhe é possível recordar o que perdeu. O amor é, assim, apresentado como uma súbita descoberta, uma revelação; a resposta errada leva ao desaparecimento da causa, ou personificação, dessa revelação; o que, por sua vez, desencadeia

um sentido da perda irreparável que se torna na realidade ameaçada em que o amante passa a estar enleado.

Noutras palavras, a revelação do amor («uns mui breves prazeres» que, como anunciara a Jano a profecia, «verás ou não verás») levou Jano à sua perda e à consciência da sua ausência. (...) É isso que diz a Franco, o amigo que, ao encontrá-lo, logo entende o seu desespero, imediatamente perguntando «que houveste ou perdeste?» como se haver e perder estivessem necessariamente relacionados como causa e efeito.

Como única possível consolação, Franco descreve a Jano uma experiência, essencialmente semelhante, por que acaba de passar. E o tema da égloga — que é a função redentora do amor — é resumido numa final canção de exílio em que Franco cristaliza o que há de comum entre o que ele sofreu e Jano está agora a sofrer. O tempo e as circunstâncias da composição da canção são importantes: foi feita no mais escuro da noite («lá depois da noite meia») após Franco ter perdido a flauta que lhe dera a sua amada Célia e que simbolicamente representava a sua ligação espiritual. Em vez da flauta, acompanhava-o um mocho, personificação tradicional das forças maléficas às quais, perdida a flauta que delas implicitamente o protegia, tinha assim passado a ficar sujeito. E, de longe, Célia parecia responder-lhe, «com um ai! grande» como o seu.

A descrição de Célia como «a mais querida que cobre esta noite escura», ao mesmo tempo que acentua o significado simbólico do seu nome (o céu ou a luz metafísica oposta às trevas da terra) e que simbolicamente justifica o fato de, perdida a flauta, a canção ter sido escrita em plena escuridão, explica também o desespero total da cantiga de Franco. Depois de se descrever como «perdido e desterrado», Franco revela que, tal como Jano, se encontra em «terra alheia», onde veio por «remédio» e «reparo» de seu «gado».

E prossegue:

«Frauta, dom da mais querida
que cobre esta noute escura,
frauta, minha, sois perdida!
Façam-me uma sepultura

que muito há que estou sem vida,
e ponham na sepultura
letras que digam desta arte:
«a da alma está em outra parte».

No contexto da écloga, o verso «muito há que estou sem vida» relaciona-se com três acontecimentos: o exílio de Franco («perdido e desterrado»), a separação da amada, e a perda da flauta. Mas esses três acontecimentos fundem-se num só, são aspectos ou manifestações da situação existencial de Franco. A separação de Célia é o próprio exílio na terra e a perda da flauta é a perda daquilo que o mantinha unido a ela e que, assim, o podia redimir do exílio. (...) A perda da flauta é equivalente à condenação da sua alma. Célia representa uma metafísica terra natal anterior à «noite escura» do exílio, uma presença redentora à qual, através da flauta agora perdida, Franco tinha acesso. Estar «sem vida» é, portanto, estar sem a «alma» que era o acesso ao plano metafísico que Célia personificava. Por isso, perdida a alma, Franco só pode entrar na sepultura: a própria alma que perdeu já está «em outra parte».

Mas Franco reencontra a flauta. Recuperou assim a dádiva redentora que lhe fez a sua amada. A situação de Jano é que continua irredimida. O sapato que Joana deixou cair e que Jano guardou é o testemunho do bem que perdeu, ao tê-la perdido.

Na última estrofe da écloga, Franco, recordando ainda o que sofreu ao ter perdido a flauta, exprime o desejo de morte que então sentiu, equivalente ao que Jano sente por ter perdido Joana. E comenta:

«Mas se a alma e entendimento
não morrem com o corpo, a mágoa
me ficará...» (59)¹⁶

Esta última estrofe, pelas possíveis ilações heréticas, (na medida em que, ao rejeitar a idéia de que a alma morre com o corpo, podem sugerir justamente o contrário), recebeu, na edição de 1645, a seguinte versão:

«Mas para poder amor
Sustentar mais minha mágoa
Entre o fogo e seu ardor
Conserva dos olhos a agoa
Eternizando-me a dor».

Écloga III

Constituída por 530 versos, coloca em cena dois discursos (o de Amador e o de Silvestre), cada um lamentando a própria sorte e se considerando mais infeliz que o outro, por mais apaixonado. Após o breve resumo do entrecho pelo «autor», o pastor Silvestre enuncia seus males amorosos, abdicando do canto e despedindo-se das ovelhas. Surge Amador em idêntico estado lamentoso. Silvestre o reconhece (atente-se para a oposição Tu/ti, significativa em Bernardim Ribeiro):

«Como vens afadigado,
Amador, quem te afadiga?
que vens sem ti e sem gado.» (70)

Silvestre:

«As cousas que não têm cura,
Amador, não cures delas;
e as que não tem ventura
não te aventures por elas,
porque causam mor tristura». (73)

E o núcleo passa a ser o diálogo de mútua lamentação, dentro do estereótipo bucólico bernardiniano:

«Ao longo deste prado
falar-te-hei, e falar-me-hás,
cada um com seu cuidado» (74)

Nesta écloga, percebem-se nítidos os processos palacianos, que se repetem na écloga V, — (paralelismos, repetição da palavra final

de um verso no começo de outro, a divisão do Eu (ou do Tu) em duas partes, a insistência na «triste tristeza», o motivo dos olhos exprimindo o desejo de ver como forma de abrandar a paixão:

«meus suspiros derradeiros,
meus derradeiros suspiros» (66)

«ó meus desditosos dias,
ó meus dias desditosos» (64)

«minhas mágoas derradeiras,
minhas derradeiras mágoas» (63)

«Cuidado da minha vida,
ó vida do meu cuidado» (67)

«como vos is saudosos,
saudosos de alegrias,
d'alegrias desejosos» (64)

«Mas cedo me irei buscar,
pois isto me aconteceu,
mas eu já não me hei de achar» (78)

«Tudo o que vejo parece
triste de minha tristeza
e tudo mais me entristece» (69)

Écloga IV

Esta composição de 360 versos constitui o repertório de lamentos de Jano: atormentado de paixão por Dina, exterioriza seus enganos e cuidados:

«para mim não nasceram
senão dores e pesares» (93)

Por muitos motivos, entre outros a marca de Bernardim no último verso, impõe-se a estrofe 16:

«Nesta triste companhia
ando eu, que tão triste ando;
já não sou quem ser soía,
os dias vivo chorando,
as noutes mal as dormia:
Temo descanso tornado
mal, que por meu mal o vi,
e eu malventurado
mouro-me, andando assim,
entre cuidado e cuidado» (98-99)

Entre outros, os elementos mais importantes constituem verdadeira obsessão da égloga do autor: a divisão do Eu em duas partes opostas (o Eu e o Mim), a recorrência ao tema do desterro (ausente apenas da 1ª égloga), o motivo da mudança:

«De si ela o desterrou
para longe terra estranha
(...)
vendo-se assim desterrado
muitas vezes se saía
para um despovoado,
onde ir ninguém podia
se não desencaminhado» (92)

«minha vida está em perigo,
de mim eu me desavim,
e pois me sou imigo,
quem me vingará de mim?» (94-95)

«Mudei terra, mudei vida,
mudei paixão em paixão,
vi a alma de mim partida,
nunca de meu coração». (98)

A noção de exílio, de se sentir desterrado, liga-se estreitamente ao sentimento de se sentir incompleto e necessitar isolar-se. Uma vez que Jano se vê dividido (e a mitologia apresentava Jano com duas faces, para significar aquele que dominava o passado e o presente), submete-se a um vagar em que pudesse despojar-se das amarras físicas da atração. O motivo da mudança assume um sentido de depuração através do sofrimento, e pode espelhar um processo de iniciação. O espaço preferencial («vales» da égloga III, «despovoado» da égloga V), afastado do mundo, nos remete à escolha não só do «locus amoenus», mas do local apropriado para que, através do sofrimento, se opere uma espécie de purificação da vida mundana.

Alguns interlocutores do artifício bucólico podem funcionar como uma espécie de mentor, aquele que realiza no outro a desaprendizagem dos códigos temporais e sociais. Através da confiança dos próprios males — e este é aspecto constante em Bernardim — o interlocutor ampara o amigo pastor, necessitado de proteção. Na medida em que seu relato assume uma dimensão especular, possibilita-lhe entrever, refletida, a própria angústia. A égloga IV, por se tratar de solilóquio e como tal não apresentar interlocutor explícito, confirma isto: a figura do mentor não está ausente. Quase ao meio de sua fala, Jano se lembra dos conselhos do Africano (identificado pela tradição como sendo o poeta Diogo de Melo, do *Cancioneiro Geral*) e os reproduz:

«Sob a sombra deste freixo,
lembre-te isto que te digo,
e pois vês que assim me aqueixo,
saberás, Jano amigo,
que o melhor de mim te deixo». (102)

Écloga V

A mais extensa de todas, com 682 versos, relata o encontro do pastor Ribeiro, desterrado «bem contra sua vontade», com Agrestes, que assume a função de mentor e lhe aconselha o regresso e a esperança no futuro. Há quem pretenda ver, aqui, um debate poético a respeito da Saudade e do Ciúme.

A despedida das cabras é o que, de imediato, testemunha a mutilação de Ribeiro. «O exílio» — escreve Julio C. Raffo — «é assim uma prisão às avessas. O lugar por onde podemos transitar é imensamente maior que o que nos é vedado. Fica-se circunscrito no resto do mundo. Só há um lugar onde não podemos ir: o nosso lugar. Separando-nos bruscamente de nossa circunstância, se rompe — como diria Ortega — nosso próprio eu. (...) Na viagem do exílio não se sabe exatamente para onde se vai. Vai-se para algum lugar, mas se ignora o destino na dupla acepção da palavra. A única coisa que levamos intata, pesando por dentro, é a sensação, a consciência de um fracasso. Todo exilado é um fracassado».¹⁷

Apesar do tom melancólico, há «uma enternecida atenção à natureza», na expressão de Hernâni Cidade: «Na simbólica ribeira, quis a Natureza esmaltar lírios, rosas, flores verdes, brancas, encarnadas e de muitas cores, árvores graciosas que depois vão dar ao mar. Às vezes a sensibilidade desperta mostra sua finura captando sensações como estas:

«As ondas, quando batiam
assim manso, nos faziam
nos corações saudade. . . .
.....
Um ventozinho corria;
Era o ar sereno e manso
que a mesma água trazia...»

O bater das ondas faz-lhe saudade no coração...»¹⁸

Destacam-se os mesmos motivos, tais como: — a divisão do Eu:

«De mim mesmo sou inimigo;
de mim me quero guardar,
que em tudo vejo perigo
com o bem, porque o digo;
com o mal, pelo calar» (116)

«que de mim mesmo sou inimigo
para mais me condenar» (129)

— o desterro:

«Perdida é minha alegria,
desterrado em terra alheia» (120)

«Porque esta terra é
alheia ao meu cuidar» 127)

— o prazer mórbido de

cantar a dor, hiperbolizando-a:

«Ribeiro, pastor amigo,
o meu mal é tão sem cura,
que se o calo é gram perigo,
e perigo mais se o digo
pra maior desventura.
Tantas estrelas não tem
o céu, nem peixes o mar,
quantos males vão e vem
em mim triste, que do bem
pouco bem posso contar». (123)

CONCLUSÕES

Com o risco de afirmar o óbvio, um aspecto que me acode observar, guardadas as devidas proporções evidentemente, é que Bernardim é o anti-Baudelaire. A ausência de multidão, do social humano, (é curioso o seu silêncio diante da idéia da Fama, em pleno Renascimento, em Portugal...) talvez se justifique pela essência solipsista de seu temperamento. Ao contrário de Baudelaire, não vê o outro, o homem da multidão; seus pastores se revestem mais da dimensão de alter-ego, na ânsia de extrair toda a complexidade do sentimento profanado pela ingratidão, pelo desamor ou pela distância. A súbita revelação do amor desequilibra o psiquismo de seus pastores e os arrasta fatalmente à infelicidade, uma vez que se vêem destituídos da complementação, numa situação irremediável.

As imagens quase sempre são conotadoras do desejo de proteção e aconchego. A menor constância de elementos esotéricos e gnósticos nas *éclogas* — tão presentes na *Menina e Moça* — pode justificar-se pela presença de outra convenção: o bucolismo. Mas a reiterada alusão às lágrimas não deixa de sugerir a visão da Terra para Bernardim: «vale de lágrimas», lugar de depuração. Veja-se, a propósito, o doído lamento de Jano na *écloga III*:

«O deserto, e povoado,
todo é cheio de meus males,
vim a esta serra cansado,
não há lugar nestes vales,
onde não tenha chorado» (95)

Ou o desabafo de Ribeiro, na *écloga V*:

«Ando por estes outeiros
de um vale em outro vale,
meus olhos pelos ribeiros
com suspiros verdadeiros,
dizendo a meu mal que cale». (116)

Pode-se ver no cenário pastoril não apenas a ortodoxia em obedecer a um código estético, mas o caminho da depuração, do despojamento das amarras físicas para o regresso à terra natal metafísica. Se Bernardim era de fato um cristão-novo re-judaizado (como demonstra Helder Macedo em sua tese), só através de uma linguagem cabalística (ou, no mínimo, alegórica e ambígua) lhe seria viável veicular sua ideologia. Assim, os *vales* e *montes* apontam, simultaneamente, o «locus amoenus» (no código estético) e o «locus horrendus» (no código ideológico): Jano (*éclogas II e V*), o deus bifronte dos romanos, representa o homem de duas doutrinas (a estética e a ideológica), em oposição a Franco (*écl. II*), portador, apenas, da verdade estética à qual se conforma, pela recuperação da flauta.

O elo que amarra as cinco *éclogas* é a busca ansiosa de complementação, do reencontro de *animus* e *anima* para recriar o ser

perfeito: na écloga III, Jano e Joana são formas do mesmo nome; a sepultura da alma de Franco está «na outra parte» personificada por Célia. Na ótica de Bernardim, homens e mulheres representam níveis diferentes de qualidade espiritual que aspiram à unidade. Para o reencontro, suas personagens (os pastores) empreendem, à sua maneira, uma descida a um lugar de depuração, através do sofrimento. A noção de absurdo vincula-se, ao fim e ao cabo, à desintegração de tudo aquilo cuja unidade traria equilíbrio e perfeição.

Nota: Agradeço ao Prof Valmiki Vilela Guimarães pelos comentários em torno do «Janus bifrons», aproveitados na conclusão.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. SENA, Jorge de. «A sextina e a sextina de Bernardim Ribeiro», in **Dialécticas Aplicadas da Literatura**, Lisboa, Edições 70, 1978.
2. Vale citar: SARAIVA, António José. «Ensaio sobre a poesia de Bernardim Ribeiro», Lisboa, 1938 (separata da Rev. da Fac. de Letras, t. VII). MACEDO, Hélder. **Do Significado Oculto da Menina e Moça**, Lisboa, Moraes, 1977.
3. A falsidade do caso da prima Joana foi definitivamente demonstrada pelo prof. Costa Pimpão («Bernardim Ribeiro. Uma fraude documental», Rev. Biblos XVII, 1941), baseado em análise de António Salgado Júnior («A Menina e Moça e o romance sentimental do Renascimento», separata de Labor XII-XIV, Aveiro, 1940). O caso de D. Beatriz, depois Duquesa de Sabóia — que teve eco em Almeida Garret (**Camões, Um Auto de Gil Vicente**) — encontrou excelente divulgador em Manuel Faria e Sousa, erudito inescrupuloso de conhecida atuação no acervo camoniano.
4. MENEZES, Raimundo de. **Dicionário Literário Brasileiro**, 2ª ed., Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, verbete «Arcadismo».
5. FERREIRA, Joaquim. **História da Literatura Portuguesa**, Porto, Domingos Barreira Editor, 1939, p. 336.
6. LÓPES, Óscar. «A prosa rítmica e o clima trágico em Bernardim», in **Estrada Larga**, Porto Editora, s/data, p. 30.
7. MARQUES, F. Costa. **Crisfal**, Coimbra, 1964, p. 16.
8. CIDADE, Hernâni. **Lições de Cultura Luso-Brasileira**. Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1960, p. 140.

9. As élogas citadas prendem-se à seguinte edição: **Obras Completas de Bernardim Ribeiro**, vol. II, 2ª ed., Lisboa, Sá da Costa, 1971. As indicações são feitas com o número das páginas, entre parênteses.
10. FIGUEIREDO, Fidelino de. **História da Literatura Clássica**, 2ª ed., Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1922, p. 155-156.
11. Idem, *ibidem*, p. 156.
12. MACEDO, Hélder. **Do Significado Oculto da Menina e Moça**, Lisboa, Moraes Editora, 1977, p. 122.
13. Idem, *ibidem*, p. 117.
14. Idem, *ibidem*, p. 124.
15. FIGUEIREDO, Fidelino de. *Obr. cit.*, p. 122.
16. MACEDO, Hélder. *Obr. cit.*, pp. 20-24.
17. RAFFO, Julio C. «Reflexões sobre o exílio», *Jornal de Letras*, set., 83.
18. CIDADE, Hernâni. **Lições de cultura e literatura portuguesas**, Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1960, pp. 145-146.