

SOBRE O Esvaziamento da Alegoria nas Pastorelas Medievais Galego-Portuguesas

On the Emptying of the Allegory in Medieval Galician-Portuguese Pastourelles

Henrique Marques Samyn*

I. ACERCA DA(S) PASTORELA(S)

Produção característica da poética medieval, a pastorela pode ser genericamente definida como uma obra poética que descreve o encontro de um cavaleiro e uma pastora num cenário campestre; todavia, a simplicidade aparente dessa definição mascara uma multiplicidade de variantes que, por apresentarem marcantes peculiaridades, suscitam dúvidas acerca da pertinência daquela categoria totalizante. À guisa de ilustração, consideremos brevemente três exemplos de pastorelas, compostas em diferentes línguas, mas em um período histórico bastante próximo – a primeira metade do século XIII: *L'autrier par la matinee*, composta em francês por Thibaut IV, conde de Champagne e rei de Navarra; *Dezamparatz, ses companho*, de Gavaudan, composta na língua occitânica; e *Exiit diuluculo*, uma das pastorelas médio-latinas que faz parte dos *Carmina Burana*.

Em *L'autrier par la matinee* (PADEN, 1987, v.1, p. 134-137), encontramos um cavaleiro que relata certo episódio: enquanto atravessava um caminho entre uma floresta e um vergel, deparou-se com uma pastora que cantava para entreter-se (*"L'autrier par la matinee / entre un bois et un vergier / une pastore ai trouvee / chantant por soi envoisier"*). O cavaleiro

* UERJ.

logo toma a direção da pastora, a quem saúda; ela retribui a saudação, sendo prontamente cortejada pelo cavaleiro: se entregar-lhe o seu amor, a jovem receberá custosas roupas em retribuição (“*Belle, vostre amor vous qier, / s’auroiz de moi riche ator*”). Entretanto, a jovem recusa-o: denunciando a falsidade dos cavaleiros, protesta que prefere ser fiel ao seu amado Perrin a trocá-lo por amantes ricos. O cavaleiro insiste, alegando que cavaleiros servem melhor às suas amantes do que qualquer outro, ao passo que o amor de um camponês de nada vale; a pastora continua a rejeitá-lo, aconselhando-o a não perder tempo com palavras inúteis: ela voltará para casa, já que seu Perrinez ama-a de forma com sinceridade e lealdade (“*Je m’en revois en meson, / car Perrinez, qui m’atent, / m’aime de cuer loiaument. / Abessiez vostre reson!*”). Ao fim da pastorela, o cavaleiro tenta possuir à força a pastora; todavia, ela imediatamente grita chamando o seu noivo – “Perrinet, traído, traído!” (“*Perrinet, traï, traï!*”); temeroso, o cavaleiro apressa-se a fugir, o que motiva o sarcástico comentário da pastora que encerra o texto: “Cavaleiros são muito bravos!” (“*Chevalier sont trop hardi!*”).

Por outro lado, a obra de Gavaudan *Dezamparatz, ses companho* (AUDIAU, 1923, p. 16-21) apresenta um solitário narrador que, triste e pensativo por ver-se privado do amor, cavalga através de um prado (“*Dezamparatz, ses companho, / E d’amor luenh del tot e blos, / Cavalgava per un cambo, / Marritz e tristz e cossiros*”); nesse cenário, encontra uma pastora de beleza ímpar, que lhe reaviva a alegria (“*Lonc un bruelh, tro joys mi retenc / D’una pastoressa que vi, / Per qu’ es mos joys renovellatz / Quam mi remembre sas beutatz / Qu’anc pueyssas d’altra no-m sovenc*”). Com um doce e muito amoroso riso, a pastora recebe o cavaleiro, revelando-se surpresa ao perceber que ele regozija por tê-la encontrado; contudo, alegando não saber o que é a amizade, anuncia sua partida (“*Quo-us etz tan de mi adautatz? / Qu’ieu no say que s’es amistatz, / per que-m luenh de vos e m’estrenc*”). O cavaleiro insiste, rogando à jovem que o aceite como companheiro; entretanto, ela o recusa, receando comentários maledicentes. Ao fim da pastorela, contudo, a jovem acaba cedendo às súplicas do sedutor, que chega a ameaçar tornar-se um ermitão caso seja recusado (“*O-m metrey, si m’o alongatz, / Hermitas el Pueg de Messenc*”): “se sois meu amigo, vossa amiga sou”, diz a jovem, revelando-se disposta a expulsar de seu coração “o rude orgulho” (“*Si m’etz amicx, amiga-us so; / Quar tan n’etz lecx et envveyos, / Yeu gieti foras et espenc / E de mon cor erguelh comgi*”).

Encontramos características bastante diversas daquelas das pastorelas anteriormente comentadas em *Exiit diluculo* (WALSH, 1993, p. 99-100), curta composição médio-latina bastante comentada por aqueles que se debruçaram sobre os *Carmina Burana*. Não trataremos aqui da polêmica em torno da estrutura da obra, visto que há quem considere que a terceira

estrofe da obra, conforme presente no códice burano, é uma adição do escriba, que assim visava arrematar um texto de que não dispunha integralmente (HILKA; SCHUMMAN, 1941, p. 86); assumindo, por outro lado, que o texto presente nos *Carmina Burana* está completo – posição defendida por estudiosos como Peter Dronke (1984, p. 253-254) e Patrick Walsh (1993, p. 99-100) –, o que temos é uma curta e graciosa canção que se desenvolve da forma como a seguir descreveremos. A primeira e a segunda estrofes tratam de uma jovem garota que, ao nascer do dia, parte para o campo levando seu cajado, lã nova e tangendo seu pequeno rebanho, pitorescamente descrito: compõem-no “o carneiro e a burrinha, / o bezerro com a bezerra, / o bode e a cabrinha” (“*ovis et asella, / vitula cum vitulo, / caper et capella*”) – sendo possível entrever aí a preocupação com a construção de um contraste entre a jovem solitária e os casais que formam o rebanho, no qual encontramos inclusive a incomum união entre um carneiro e uma burrinha. Esse cuidado justifica-se na estrofe final da pastorela, quando a pastora vê um escolástico que se senta na grama; a ele dirige-se a jovem, fazendo o convite com que se encerra a obra: “Que fazes, senhor? / Vem brincar comigo” (“*quid tu facis, domine? / veni mecum ludere*”).

Conquanto sejam usualmente classificadas como pastorelas, as obras que analisamos apresentam várias particularidades. Nas três composições há tentativas de aproximações amorosas, mas a forma como isso ocorre varia, bem como o desfecho das pastorelas. Em *L'autrier par la matine*, o cavaleiro tenta seduzir a pastora oferecendo roupas caras; no entanto, antecipando uma possível mentira, a jovem recusa o presente, preferindo manter-se fiel ao seu noivo, o camponês Perrin. No fim da composição, o cavaleiro é francamente ridicularizado pela jovem, que clama por Perrin e zomba da covardia daquele que tentou seduzi-la. Em *Dezamparatz, ses companho* e em *Exiit diluculo*, a intenção amorosa se confirma, mas o modo como isso ocorre difere entre as duas obras. No texto occitânico, a iniciativa é do cavaleiro, que logra construir um convincente discurso por meio do qual convence a pastora de suas sinceras intenções; já na cançoneta médio-latina, é a própria pastora quem se aproxima daquele com quem se depara, convidando-o para que “brinquem” juntos – embora o texto não nos permita saber se a proposta foi ou não aceita.

Nos *corpora* de pastorelas francês, occitânico e médio-latino há, contudo, diversos outros tipos de episódios. Conquanto o ponto de vista seja subjetivo nos três textos que analisamos, há pastorelas que são descritas objetivamente, a partir da terceira pessoa; há obras em que o cavaleiro não se aproxima da pastora – ou das pastoras, já que em certos textos encontramos mais de uma jovem –, limitando-se a observá-la(s); finalmente, outras possibilidades de desfecho são possíveis – como os textos em que o cavaleiro

viola a pastora, ou aqueles em que o noivo da jovem efetivamente emerge no cenário. Naturalmente, ocorreu aos estudiosos procurar uma bússola que os guiasse em meio a essa heterogeneidade; e a busca pelo que seria o “verdadeiro” modelo de pastorela levou diversos teóricos a indagar por um texto primordial, aquele em que seria possível vislumbrar o próprio surgimento desse gênero poético – um texto que foi, finalmente, encontrado em meio à produção do influente trovador occitânico Marcabru.

II. A ALEGORIA NAS PASTORELAS OCCITÂNICAS

L'autrier jost'una sebissa (DE RIQUER, 2001, p. 180-184), composta por Marcabru entre 1130 e 1149, é a primeira obra conhecida que apresenta as características comuns às pastorelas. Essa pastorela pode ser assim sintetizada: num ambiente campestre, encontram-se uma pastora e um cavaleiro-trovador; ao encontro sucedem-se treze estrofes, durante as quais o cavaleiro corteja a pastora, ensaiando uma série de investidas das quais a jovem habilmente se esquivava – logrando, ao fim da pastorela, triunfar sobre um derrotado cavaleiro, a quem despreza como alguém meramente interessado nas efêmeras aparências, em vez de importar-se com assuntos espirituais. O teor dos argumentos do cavaleiro e da pastora permite-nos vislumbrar uma oposição entre a pastora, casta e virtuosa, e o cavaleiro, lascivo e malicioso; desse modo, esse embate perceptível na superfície textual traduz um conflito que mais profundamente tem lugar, e que opõe fundamentalmente a virtude e o vício – uma estrutura cujas origens podem ser rastreadas até pelo menos a *Psychomachia* de Prudêncio, o poeta cristão do século IV que criou uma representação literária do combate da fé e das virtudes cardeais contra a idolatria e os vícios.

Importa ressaltar alguns elementos característicos de *L'autrier jost'una sebissa*: em primeiro lugar, a falta de verossimilhança da obra – notável não apenas por ser pouco crível que uma jovem camponesa do período medieval pudesse sustentar uma semelhante à da pastora, mas também por ser improvável que um cavaleiro interessado em possuir sexualmente uma solitária jovem com quem se encontrasse num cenário campestre perdesse tempo argumentando para convencê-la. Cabe observar, num segundo momento, que a pastorela de Marcabru apresenta um conjunto de relevantes características estruturais: além de figurar um ambiente campestre em que se encontram o cavaleiro (ou trovador) e a pastora e ser narrada de um ponto de vista masculino, é constituída por uma mescla de narrativa e diálogo e encerra uma tentativa de sedução.

Levando-se em conta essas diversas características, pode-se avaliar a influência da obra de Marcabru – num primeiro momento, no âmbito occitânico, mas logo também na lírica produzida em outras regiões. Não menos de seis dentre os trovadores que compuseram em *langue d'oc* criaram pastorelas de acordo com o modelo elaborado por Marcabru. Na obra de Giraut de Bornelh encontramos *L'autrier le primier jorn d'aost*, pastorela protagonizada por uma casta pastora que só consente em ceder às investidas de um astucioso cavaleiro quando entende que ele faz-lhe promessas sinceras – embora, ao final, o cavaleiro recue em sua proposta, protestando fidelidade à sua nobre e infiel dama, que recusa abandonar pelo amor sincero da pastora. Guiraut Riquier compôs todo um ciclo de pastorelas em que descreve os sucessivos encontros entre um trovador – identificado como ele mesmo – e uma pastora que, com o passar dos anos, torna-se mais e mais religiosa. *Ogan, ab freg que fazia*, de Joan Esteve, apresenta uma pastora tão temerosa com a morte e obcecada pela própria salvação que o próprio sedutor, no momento da despedida, revela-se tomado pelo mesmo receio, rogando que o favor divino proteja-os da morte. A pastora figurada por Guilhem d'Autpol em *L'autrier, a l'intrada d'Abril* é uma conscienciosa jovem que, embora mencione seu desejo de algum dia casar-se, rejeita os insinuantes avanços masculinos, seguindo assim os conselhos de um certo frei Johan que a aconselha a manter-se casta e pura, jamais ofendendo a Deus. Finalmente, há uma pastorela anônima, *Quant escavalcai l'autrier*, em que novamente uma pastora rechaça a aproximação de um cavaleiro, sendo que dessa vez a jovem manifesta-se ofendida apenas pela lúbrica intenção do galanteador, que logo parte. Cabe mencionar ainda Gavaudan, cuja pastorela *Dezamparatz, ses companho* já foi comentada em momento anterior.

Contudo, há outras pastorelas occitânicas nas quais, embora o influxo de Marcabru seja perceptível – uma vez que apresentam todos os elementos estruturais há pouco mencionados –, não encontramos um sentido alegórico semelhante ao que encontramos no conjunto de obras anteriormente sintetizadas. São pastorelas que usam a estrutura elaborada por Marcabru para descrever situações que terminam em um enlace amoroso – caso de três textos: *L'autrier, cavalcava*, de Gui d'Ussel; *L'autrier, el gay temps de pascor*, de Joan Esteve; e *Per Amor soi gai*, de Guiraut d'Espanha – ou que, conquanto desenvolvam o tema da rejeição, não explicitam qualquer motivação religiosa por parte da pastora: a jovem de *L'autrier, al quint jorn d'Abril*, obra de autor anônimo, esquiva-se ao cortejador preocupada com as expectativas de seus pais, que desejam casá-la com um homem de alta linhagem.

Como anteriormente referimos, o modelo de pastorela elaborado por Marcabru não influenciou apenas os trovadores occitânicos; é representativo, a propósito, o caso das pastorelas compostas em *langue d'oïl*. O *corpus*

de pastorelas francesas é o mais extenso dentre os que datam do período medieval, embora a mais antiga dessas composições tenha sido criada meio século depois de *L'autrier jost'una sebissa* (ZINK, 1972, p. 42-43). À exceção dos raros casos de pastorelas francesas que apresentam influências da lírica em *langue d'oc*, são aquelas obras que apresentam relevantes diferenças em relação às pastorelas occitânicas: em geral, não encontramos nos textos franceses a recusa por motivos religiosos; a pastora pode reagir usando da força, por vezes recebendo o auxílio de outros camponeses – assim como, inversamente, pode ser estuprada pelo sedutor, o que nunca ocorre nos exemplares occitânicos; não poucos estudiosos enfatizaram a natureza menos elaborada e mais “realista” das pastorelas em *langue d'oïl*, por vezes vista como sinal de frescor e autenticidade, enquanto etapa inicial de um processo de evolução e decadência (JONES, 1931, p. 25-27; JACKSON, 1985, p. 68). Dessa forma, a despeito das diferenças usualmente encontradas entre as pastorelas francesas e occitânicas, é possível detectar no *corpus* em *langue d'oïl* um conjunto de textos em que é perceptível o influxo da pastorela alegórica occitânica.

Não obstante, a influência de Marcabru também se exerceria em outros âmbitos líricos, que não o occitânico e o francês. Na produção literária médio-latina, pode-se perceber suas marcas em um conjunto específico de pastorelas nas quais há uma mescla com elementos de origem bíblica e clássica; é o caso de obras como *Estivali sub fervore* ou *Vere dulci mediante*, constantes dos *Carmina Burana* (cf. SAMYN, 2007). Neste artigo, entretanto, nosso tema central será outro caso de hibridismo, não menos instigante: o caso das pastorelas compostas pelos trovadores galego-portugueses.

III. A INFLUÊNCIA OCCITÂNICA NAS PASTORELAS GALEGO-PORTUGUESAS

Mencionamos anteriormente a existência de algumas pastorelas occitânicas que, ainda que apresentem, no que tange à estrutura, influências da obra pioneira de Marcabru, não denotam a dimensão alegórica característica de *L'autrier jost'una sebissa*. É possível situar essas obras em duas categorias: de um lado, as pastorelas que encerram um episódio cujo desenlace evidencia um episódio amoroso; de outro lado, as obras que tratam do motivo da recusa, mas que não apresentam um argumento fundamentado em motivações religiosas. Todas as pastorelas galego-portuguesas estruturalmente similares ao texto de Marcabru enquadram-se nessas categorias “desviantes” com relação àquele modelo arquetípico de pastorela alegórica; nosso objetivo aqui é refletir acerca dos motivos e das consequências desse esvaziamento alegórico.

Faz-se necessário, entretanto, definir em primeiro lugar o *corpus* a que nos referimos. Dentre as oito cantigas produzidas no âmbito poético peninsular, há cinco que não correspondem aos critérios que nos interessam: *Cavalgava noutra dia* (BREA, 75, 3; B 676, V 278), de João Peres de Aboim; *Tres moças cantavan d'amor* (BREA, 88, 16; B 1262, V 867), de Lourenço; *Unha pastor bem talhada* (BREA, 25, 128; B 534, V 137) e *Unha pastor se queixava* (BREA, 25, 129; B 519, V 102), de D. Dinis; e *Oí og' eu ùa pastor cantar* (BREA, 14, 9; B 868-869-870, V 454). O episódio tematizado na pastorela de João de Aboim não envolve um encontro entre o narrador e a pastora, mas apenas uma situação em que o trovador contempla a jovem – o que enseja uma aproximação entre a cantiga e certas pastorelas francesas nas quais o cavaleiro limita-se a observar um grupo de pastoras, o que não é contingente: João de Aboim viajou com Afonso III até a França, antes que esse retornasse a Portugal para ocupar o trono quando da destituição de Sancho II, sendo assim provável que o trovador tenha introduzido no meio trovadoresco peninsular as composições pastorais ultrapirenaicas. Observe-se ainda que a pastorela de Lourenço é muito similar à de João de Aboim, cabendo postular uma influência do último no primeiro – sobretudo por haver indícios de que os dois trovadores mantiveram contato, tendo inclusive sustentado uma *tensó* (BREA, 75, 10: *Lourenço, soías tu guarecer*).

As pastorelas de D. Dinis *Unha pastor bem talhada* e *Unha pastor se queixava* são cantigas particularmente intrigantes. *Unha pastor bem talhada*, indiscutivelmente uma das mais curiosas composições do *corpus* peninsular, é a conhecida obra que figura o diálogo entre uma pastora e um papagaio que canta (!) e lhe dá conselhos – situação que, como se poderia esperar, vem suscitando diversas interpretações; apenas como ilustração, citemos a hipótese, aventada por Luciana Stegnano Picchio (1979, p. 51-52), de que a cantiga tenha sido concebida como um guião para uma representação na corte. Já em *Unha pastor se queixava* encontramos uma triste e solitária pastora que, chorando, lamenta pelo dia em que conheceu o amigo que tanto a decepcionou.

Por fim, resta comentar a cantiga de Airas Nunes *Oí og' eu ùa pastor cantar*, singular obra na qual o trovador descreve como, enquanto cavalgava por uma ribeira, ouviu uma pastora entoar cantigas de amigo – o que lhe dá o ensejo para inserir, nas estrofes do texto, trechos das cantigas por ela entoadas: fragmentos de obras compostas por Nuno Fernandes Torneol e de João Zorro, que Airas Nunes modifica e adapta às suas próprias exigências poéticas, suprimindo hiatos e alterando ritmicamente os versos, logrando alcançar resultados de melhor efeito estético (TAVANI, 1992, p. 51).

Nenhuma dessas cantigas, portanto, apresenta a situação de encontro entre um trovador e uma pastora, ou outros elementos que caracterizam

estruturalmente as pastorelas influenciadas pela obra pioneira de Marcabru. Situação diversa é a das três cantigas que a seguir comentaremos, nas quais o influxo do referido modelo occitânico parece nítido.

Quand' eu hun dia fuy en Compostela, de Pedro Amigo de Sevilha, retrata um episódio muito similar aos constantes das pastorelas occitânicas. Estando em romaria para Compostela, depara-se o trovador com uma formosa pastora jovem, que logo corteja: caso ela o aceite por *entendedor* – termo que denota a presença do código de amor cortês –, o trovador poderá oferecer-lhe ricos presentes: boas toucas de Estela, fitas de Rocamador, um formoso pano para a saia. Conquanto a jovem o recuse a princípio, alegando estar certa de que os presentes não se destinam a ela e protestando fidelidade ao amigo ausente, a resistência logo cede aos argumentos do galante: assegura-lhe o trovador que não há nenhuma outra a quem se destinam aqueles presentes; ela é a única que ele ama, de modo que o mais correto é que o aceite como *entendedor*. Acolhendo essa argumentação, a pastora consente ao que lhe solicitara o trovador, dispondo-se a encontrá-lo quando a romaria chegar ao fim.

A pastorela de Pedro Amigo de Sevilha apresenta, portanto, elementos que nos permitem aproximá-la do modelo de Marcabru, embora nela sejam também perceptíveis marcas da lírica peninsular – como a referência a Compostela e a menção à romaria, o que remete ao *topos* constitutivo das chamadas “cantigas de romaria” galego-portuguesas; como enfatizou Carolina Michaëlis de Vasconcellos, a distância entre essa pastorela e as cantigas de romaria não é muito grande (1904, v. 2, p. 885). De resto, cabe reiterar que essa é uma obra inteiramente despojada da dimensão alegórica própria das pastorelas occitânicas: não há nela quaisquer referências religiosas, mas antes as marcas de um *ethos* amoroso cujo fulcro é a fidelidade entre os amantes.

Pelo souto de Crecente, pastorela de João Airas de Santiago, também se inicia com uma referência topográfica – desta feita, o *souto de Crecente*. Enquanto percorre esse idílico lugar, descrito à maneira de um *locus amoenus*, o trovador observa uma bela pastora que se entretém, cantando; aproximando-se dela, apressa-se a afirmar que só lhe falará se a jovem estiver disposta a ouvi-lo, partindo caso isso lhe seja exigido. A pastora imediatamente o rechaça, com receio dos comentários que poderão surgir caso alguém os veja juntos – e esse é o desfecho de uma obra que, embora breve, pode ensejar algumas observações.

Em primeiro lugar, note-se que, ainda que não haja nessa obra as proposições ou o oferecimento de presentes comuns nas pastorelas occitânicas, a reação da pastora é sugestiva de sua atitude perante a aproximação do trovador: ela sabe quais são as suas intenções e, por isso, trata de afastar

desde o início quaisquer expectativas que ele possa ter a seu respeito. Em segundo lugar, cabe enfatizar que há na obra uma referência à região do Sar, também mencionada na pastorela de Pedro Amigo de Sevilha: foi nesse lugar que a pastora de *Quand' eu hun dia fuy en Compostela* propôs ao narrador que se encontrassem. Finalmente, observe-se que nessa pastorela igualmente se mesclam elementos de origem occitânica com elementos característicos da lírica galega-portuguesa; destaque-se a *mesura* exigida pela pastora, termo próprio do léxico amoroso peninsular. Trovador de origem burguesa nascido em Santiago, João Airas de Santiago frequentou as cortes de Sancho IV e Afonso X; de resto, certos textos apresentam-no como regressado de Portugal (OLIVEIRA, 1994, p. 356-357), sendo possível que tenha tido contato com a obra de Pedro Amigo de Sevilha – o que poderia explicar as várias similaridades perceptíveis por meio de um cotejo entre as duas pastorelas.

Por fim, analisemos brevemente *Vi oj' eu cantar d' amor*, de D. Dinis. Enquanto percorre um *fremoso virgeu* – localização nitidamente mais vaga do que as que encontramos nas outras pastorelas galego-portuguesas que analisamos –, o trovador encontra uma jovem de beleza ímpar; imediatamente tenta aproximar-se dela, mas a pastora reage com vigor, ordenando-lhe que parta: sua presença apenas a perturba, sobretudo porque ela entoava uma cantiga composta por seu namorado. Conquanto simule consentir no que pede a jovem, o trovador continua o cortejo: aceita partir, mas continuará a servi-la, pois não pode mais libertar-se do amor que o domina. Não cedendo ao discurso do trovador, a pastora reitera a fidelidade ao seu amigo, deixando claro que seu coração jamais pertencerá a outro que não àquele a que ela quer bem; rejeição que se confirma nas duas *fiindas* que encerram a obra, cada qual trazendo a voz de um dos protagonistas – na primeira delas, o narrador insiste em afirmar que seu coração permanecerá junto da pastora, assim como o da jovem nunca se afastará do amigo que ama; finalmente, na *fiinda* que serve de desfecho para a cantiga, a pastora reafirma que seu coração jamais partirá desse lugar que hoje ocupa, pouco lhe importando o que deseja o trovador.

Embora tanto na pastorela de D. Dinis quanto em *Pelo souto de Crecente* encontremos pastoras que rejeitam aqueles que as tentam seduzir, cabe observar que a reação da protagonista de *Vi oj' eu cantar d' amor* é consideravelmente mais complexa do que a da pastora presente na cantiga de João Airas; por outro lado, o embate argumentativo, culminando com a rejeição ao trovador, permite-nos aventar uma aproximação maior relativamente ao modelo de Marcabru – embora nessa cantiga, como no restante do *corpus* peninsular, não encontremos nada que sugira uma significação religiosa ou um investimento alegórico similar ao constante das obras occitânicas. Talvez seja possível postular aqui o momento final de um processo constituído por

três etapas, assim descritas: num primeiro momento, a introdução na lírica ibérica do modelo de pastorela elaborado por Marcabru, através da obra de Pedro Amigo de Sevilha (que é, aliás, o único a manifestar textualmente a intenção de compor uma pastorela); João Airas, numa etapa intermediária, teria dado prosseguimento à tentativa de inserção do modelo no âmbito da lírica galego-portuguesa; finalmente, a pastorela de D. Dinis – leitor da obra em *langue d'oc* e detentor, enquanto infante, de uma corte frequentada por João Airas – pode ser percebida como um momento final nesse processo, constituindo sua obra – pela maior complexidade psicológica, pelo elaborado jogo de simulações constante da obra, pelo maior aproveitamento da estrutura dialógica – a composição peninsular que mais se aproxima da matriz occitânica cunhada por Marcabru. Não se trata de pretender perscrutar intenções poéticas, mas meramente de postular, a partir do que concretamente nos oferecem as obras, uma hipótese acerca do desenvolvimento das pastorelas no meio trovadoresco galego-português.

IV. O ESVAZIAMENTO DA ALEGORIA

Como compreender, enfim, a ausência de significações alegóricas nessas obras peninsulares? O que cabe considerar como fundamental para esse esvaziamento é que a introdução das pastorelas no contexto literário peninsular implicou sua inscrição num dos principais gêneros líricos galego-portugueses: a cantiga de amigo. Ainda que, devido às suas peculiaridades, as pastorelas sempre suscitem problemas de categorização, apresentando-se como obras em alguma medida desviantes, a fidelidade da pastora ao amado ausente acabou por suscitar uma aproximação entre essa figura feminina e a *amiga* característica das cantigas galego-portuguesas.

Outrora fomentada por estudiosos de orientação nacionalista como Teófilo Braga e Ramón Menéndez Pidal, a tese de uma origem autóctone e popular das cantigas de amigo vem sendo contemporaneamente reavaliada, inclusive no que diz respeito ao influxo das *kharaġhat* moçárabes, questionado por autores como Eugenio Asensio (1970) e Margit Alatorre (1975). Não obstante, nelas são perceptíveis marcas de um lirismo feminino despojado de valores cristãos, sobretudo no que tange às implicações da voz feminina que nelas encontra um veículo de expressão; é essa uma mulher que fala de si mesma, de seus sentimentos e de sua preocupação com o amigo ausente. Pode-se vislumbrar uma transferência da construção psicológica característica dessas cantigas para as pastorelas compostas pelos trovadores ibéricos, o que teria como consequência o deslocamento, para um lugar central, daque-

les valores que dominam o universo da amiga – mormente a fidelidade ao amigo – e um esvaziamento de questões que, conquanto fulcrais nos textos occitânicos, são realocadas para um lugar periférico quando inseridas na lírica feminina peninsular – em particular, as inquietações de ordem religiosa.

A jovem que encontramos nas pastorelas galego-portuguesas está, portanto, preocupada com os maldosos comentários alheios e com o dever de manter-se fiel ao seu amigo – e não, como as pastoras que protagonizam os textos em *langue d'oc*, com a defesa de sua virgindade ou de seus princípios religiosos. A indagação pela ausência da alegoria nas pastorelas peninsulares demanda, portanto, uma anterior indagação pela representação da mulher que nelas tem lugar: herdeiras de uma tradição lírica feminina distanciada dos valores cristãos, cabe-lhes menos desempenhar uma função alegórica do que atualizar o imaginário daquelas mulheres que as antecederam – ainda que no seio de uma poética proveniente de terras alheias.

RESUMO

Este artigo tem como objetivo analisar o *corpus* medieval de pastorelas galego-portuguesas. Tencionamos investigar o porquê de, nas pastorelas de Pedro Amigo de Sevilha (*Quand' eu hun dia fuy en Compostela*), João Airas de Santiago (*Pelo souto de Crecente*) e D. Dinis (*Vi oj' eu cantar d' amor*), não haver um sentido alegórico similar àquele comum nas pastorelas medievais occitânicas que seguem o modelo elaborado por Marcabru.

Palavras-chave: Pastorelas; alegoria; lírica medieval.

ABSTRACT

This article aims to analyze the medieval galician-portuguese *corpus* of pastourelles. We investigate why isn't there an allegorical meaning in Pedro Amigo de Sevilha (*Quand' eu hun dia fuy en Compostela*), João Airas de Santiago (*Pelo souto de Crecente*) and D. Dinis' (*Vi oj' eu cantar d' amor*) pastourelles similar to that one common in the Occitan medieval pastourelles which follow the structure created by Marcabru.

Keywords: Pastourelles; allegory; Medieval lyric.

REFERÊNCIAS

- ALATORRE, Margit Frenk. *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. Guanajuato: El Colegio de México, 1975.
- ASENSIO, Eugenio. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Editorial Gredos, 1970.
- AUDIAU, Jean. *La pastourelle dans la poésie occitane du Moyen Âge*. Paris: E. de Boccard, 1923. [Genève: Slatkine Reprints, 1973]
- BREA, Mercedes (Coord.). *Lírica profana galego-portuguesa*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996. 2v.
- DE RIQUER, Martín. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Tomo I. 4. ed. Barcelona: Editorial Ariel, 2001.
- HILKA, Alfons; SCHUMANN, Otto. *Carmina Burana*. Mit Benutzung der Vorarbeiten Wilhelm Meyers; kritisch herausgegeben von Alfons Hilka und Otto Schumann. I Band: Text – 2: Die Liebeslieder – Herausgegeben von Otto Schumann. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1941.
- JACKSON, W. T. H. The medieval pastourelle as a satirical genre. In: FERRANTE, Joan M.; HANNING, Robert W. (Eds.) *The challenge of the medieval text. Studies in genre and interpretation*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985.
- JONES, William P. *The Pastourelle*. Cambridge: Harvard University Press, 1931. [New York: Octagon Books, 1973]
- OLIVEIRA, António Resende de. *Depois do espectáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri, 1994.
- PADEN, William D. (Ed.). *The Medieval Pastourelle*. Trad. William D Paden. Nova Iorque: Londres: Garland, 1987. 2v.
- PICCHIO, Luciana Stegnagno. O papagaio e a pastora: filtros de hoje para textos medievais. In: _____. *A lição do texto: filologia e literatura*. v. I: Idade Média. Lisboa: Edições 70, 1979.
- SAMYN, Henrique Marques. As sortes da virtude: a alegoria em duas pastorelas dos *Carmina Burana* (CB 79 e CB 158). In: *Idade Média: permanência, atualização, residualidade*. Anais do VII Encontro Internacional de Estudos Medievais. Fortaleza, 2007.
- TAVANI, Giuseppe. *A poesia de Airas Nunez*. Trad. Rosario Álvarez Blanco. Vigo: Galaxia, 1992.
- WALSH, Patrick G. (Ed.) *Love lyrics from the Carmina Burana*. Edited and translated with a commentary by Patrick G. Walsh. North Carolina: The University of North Carolina Press, 1993.
- ZINK, Michel. *La Pastourelle: poésie et folklore au Moyen Age*. Paris: Bordas, 1972.

Submetido em: 01/11/2009

Aceito em: 16/01/2010

ANEXO

CORPUS ANALISADO

1. *Quand' eu hun dia fuy en Compostela*, Pedro Amigo de Sevilha (BREA 116, 29; B 1098, V 689)

Quand' eu hun dia fuy en Compostela
en romaria, vi hunha pastor
que, poys fuy nado, nunca vi tan bela,
nen vi outra que falasse melhor,
e demandey-lhe logo seu amor
e fiz por ela esta pastorela.

Dix[i-lh]' eu logo: "Fremosa poncela,
queredes vós min por entendedor,
que vos darey boas toucas d' Estela,
e boas cintas de Rrocamador,
e d' outras doas a vosso sabor,
e ffremoso pano pera gonela?"

E ela disse: "Eu non vos queria
por entendedor, ca nunca vos vi
se non agora, nen vus filharia
doas que sey que non som pera min,
pero cuyd' eu, sse as filhass' assy,
que tal á no mundo a que pesaria.

E, se vëess' outra, que lhi diria,
sse me dizesse ca per vós perdi
meu amigu' e doas que me tragia?
Eu non sey rem que lhi dissess' aly;
se non foss' esto de que me tem' i,
non vos dig' ora que o non faria".

Dix' eu: "Pastor, ssodes ben rrazõada,
e pero creede, se vos non pesar,
que non est' oj' outra no mundo nada,
se vós non sodes, que eu sábia amar,
e por aquesto vos venho rrogar
que eu seja voss' ome esta vegada".

E diss' ela, come bem ensinada:
“Por entendedor vos quero filhar,
e, poys for a rromaria acabada,
aqui, d' u sã natural, do Sar,
cuydo-[m' eu], se me queredes levar,
ir-m' ei vosqu' e fico vossa pagada”.

2. *Pelo souto de Crecente*, João Airas de Santiago (BREA 63, 58; B 967, V 554)

Pelo souto de Crecente
ũa pastor vi andar
muit' alongada de gente,
alçando voz a cantar,
apertando-se na saia,
quando saía la raia
do sol, nas ribas do Sar.

E as aves que voavan,
quando saía l' alvor,
todas d' amores cantavan
pelos ramos d' arredor;
mais non sei tal qu' i 'stevesse,
que en al cuidar podesse
senón todo en amor.

Alí 'stivi eu mui quedo,
quis falar e non ousei,
empero dix' a gran medo:
– Mia senhor, falar-vos-ei
un pouco, se mi ascuitardes,
e ir-m' ei, quando mandardes,
máis aqui non [e]starei.

– Senhor, por Santa María,
non estedes máis aqui,
mais ide-vos vossa via,
faredes mesura i;
ca os que aqui chegaren,
pois que vos aqui acharen,
ben diran que máis ouv' i.

3. *Vi oj' eu cantar d' amor*, D. Dinis (BREA 25, 135; B 547, V 150)

Vi hoj' eu cantar d' amor
em um freoso virgeu
unha freosa pastor
que ao parecer seu
jamais nunca lhi par vi;
e por em dixi-lh' assi:
“Senhor, por vosso vou eu.”

Tornou sanhuda entom,
quando m' est' oi u dizer,
e diss': “Ide-vos, varom!
quem vos foi aqui trajer
pera m' irdes destorvar
d' u dig' aqeste cantar
que fez quem sei bem querer?”

“Pois que me mandades ir”,
dixi-lh' eu, “senhor, ir-m' ei;
mais ja vos ei de servir
sempr' e por voss' andarei;
ca voss' amor me forçou
assi que por vosso vou,
cujo sempr' eu ja serei.”

Diz' ela: “Nom vos tem prol
esso que dizedes, nem
mi praz de o oir sol,
ant' ei noj' e pesar em,
ca meu coração nom é
nem será, per bõa fe,
senom do que quero bem.”

“Nem o meu”, dixi-lh' eu ja,
“senhor, nom se partirá
de vós, por cujo s' el tem.”

“O meu”, diss' ela, “será
u foi sempr' e u está,
e de vós nom curo rem.”

