

O (ENTRE)LUGAR DA MULHER NAS PASTORELAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS: ENTRE A *TOZA* E A AMIGA

Henrique Marques Samyn¹

RESUMO: Este artigo tenciona investigar os (possíveis) motivos pelos quais, nas pastorelas galego-portuguesas que seguem em termos estruturais o que definimos como modelo occitânico de pastorela alegórica, não se percebem elementos que indiciem um uso da alegoria similar ao perceptível no referido modelo. O *corpus* peninsular analisado é constituído pelas cantigas *Quand' eu hun dia fuy en Compostela*, de Pedro Amigo de Sevilha; *Pelo souto de Crecente*, de João Airas de Santiago; e *Vi oj' eu cantar d' amor*, de D. Dinis.

PALAVRAS-CHAVE: pastorelas; alegoria; mulher.

I. A mulher como alegoria: as pastorelas occitânicas

Quando, na primeira metade do século XII, o trovador occitânico Marcabru compôs sua obra *L'autrier, jost' una sebissa* (AUDIAU, 1923, p. 3-9), estabeleceu assim as bases de um gênero lírico que, nos séculos seguintes, se disseminaria por toda a literatura europeia: a pastorela alegórica. Cabe esclarecer que Marcabru não foi o criador das pastorelas; o trovador, de fato, dialogava com uma tradição poética que lhe era anterior – como indícios em favor dessa constatação, observe-se que, de um lado, há um vasto conjunto de pastorelas compostas na língua francesa que apresentam características muito distintas dos exemplares em *langue d'oc*, embora devam ter sido compostas pelo menos cinquenta anos depois da pastorela de Marcabru (ZINK, 1972, p. 42-43), sendo razoável supor que tenham nascido a partir de uma anterior tradição literária; de outro lado, cabe mencionar a obscura passagem da *Vida* do trovador Cercamon, contemporâneo de Marcabru, em que se afirma que aquele compôs pastorelas “à maneira antiga” (“*e trobet vers e pastoretas a la usanza antiga*”) (DE RIQUER, 2001, p. 222), o que nos permite supor que em períodos anteriores já se compusessem pastorelas na língua occitânica. Entretanto, a pastorela composta por Marcabru apresenta um conjunto de elementos que se repetirão em inúmeros dos exemplares compostos em momentos posteriores, não só no âmbito occitânico, como também em outros meios trovadorescos; elementos que dizem respeito não apenas à

¹ Doutorando em Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com apoio da CAPES. Mestre em Psicologia Social e em Filosofia pela mesma instituição.

estrutura – a mescla de narração e diálogo, o ponto de vista masculino, a situação de “descoberta” da pastora pelo cavaleiro ou trovador em um cenário campestre –, mas também a algo fundamental em *L'autrier, jost una sebissa*: a dimensão alegórica conferida à figura feminina.

Isto é o que nos apresenta a obra de Marcabru (AUDIAU, 1923, p. 3-9): a conflituosa oposição entre uma casta jovem, que defende argutamente seus princípios morais, e um astucioso sedutor, que incessantemente argumenta contra aqueles mesmos princípios. Cabe observar que, na composição, a mulher é referida por meio do termo occitânico ‘*toza*’, que ressalta sua tenra idade e que ocorrerá frequentemente também nas outras pastorelas alegóricas em *langue d’oc*. Filha de camponeses, humilde e virtuosa, a pastora rechaça cada uma das maliciosas investidas do trovador: quando esse se oferece para protegê-la do vento frio, ela replica que, graças a Deus e à sua ama, está “alegrinha e sadia”; quando o cavaleiro pretende ajudá-la a apascentar o seu rebanho, a jovem o rejeita como fanfarrão; quando ele, embora reconhecendo em suas vestes os trajes de uma pobre camponesa, afirma que ela tem um porte tão altivo que deve ser filha de um cavaleiro e de uma “cortês camponesa”, a pastora novamente o rechaça: vê toda a sua família retornar diariamente à foice e ao arado – ocupando-se, portanto, de trabalhar, assim como deveriam fazer certos homens que se dizem cavaleiros. O embate dialógico prossegue até as estrofes finais, em que as opostas intenções da pastora e do narrador tornam-se ainda mais nítidas: na penúltima estrofe, o cavaleiro, reconhecendo enfim sua derrota, lamenta que a jovem, embora tão bela, possua um coração tão perverso; já na estrofe final, a pastora encerra o diálogo aludindo ao texto bíblico: enquanto ele se embevece com a pintura – ou seja, com as (falsas) aparências –, ela espera pelo maná – elemento simbólico que se refere ao alimento espiritual.

Parece claro, portanto, que há um sentido mais profundo nesse conflito entre a pastora e o cavaleiro: uma oposição fundamental entre a retidão e o desvio, entre a pureza e o vício, entre a virtude e o pecado – um tema nada incomum no âmbito da literatura cristã, já presente na *Psychomachia* de Prudêncio, composta no século IV. De resto, há alguns elementos que nos permitem entrever a artificialidade da composição, que visava menos a figurar uma cena “realista” do que a representar um embate de sentido simbólico. Em primeiro lugar, dificilmente seria possível qualificar como verossímil a situação figurada na obra: por que um cavaleiro, ao encontrar-se com uma

bela e solitária pastora num ambiente campestre, teria a preocupação de convencê-la a entregar-se a ele, sendo mais fácil simplesmente tomá-la à força – como acontece em inúmeras pastorelas francesas e como recomenda Andreas Capellanus, em seu tratado sobre o amor cortês (CAPELÃO, 2000, p. 208)? Em segundo lugar, como crer que uma jovem camponesa da Idade Média pudesse sustentar um longo debate contra um cavaleiro, a ponto de fazê-lo de algum modo reconhecer seu fracasso, se a esmagadora maioria das camponesas medievais não recebia qualquer tipo de educação, a não ser por alguns rudimentares conhecimentos religiosos (POWER, 1997, p. 78; SHAHAR, 1983, p. 248)?

É precisamente nessa alegorização do motivo típico das pastorelas que entrevemos a inovação elaborada por Marcabru. Se tomamos como parâmetro para comparação as pastorelas francesas, podemos supor que, com *L'autrier, jost' una sebissa*, a pastorela deixa de ser uma mera composição poética sobre um encontro, amoroso ou cômico, entre um cavaleiro e uma pastora e passa a constituir uma obra moralizante. Apenas para ilustrar essa diferença, observemos que, nas pastorelas em *langue d'oïl*, há diversos exemplares em que o cavaleiro violenta a pastora – que, ainda assim, não raro manifesta seu prazer em ser violentada; em oposição a essas obras de cunho (supostamente) erótico, nas pastorelas occitânicas não encontramos nenhum exemplar em que ocorram situações de violência: todo o conflito desenvolve-se num plano dialógico, envolvendo jogos argumentativos entre os personagens que protagonizam as pastorelas.

O caráter revolucionário da obra de Marcabru não tardaria a exercer uma forte influência sobre a lírica medieval. Diversos trovadores occitânicos – nomeadamente Giraut de Bornelh, Gavaudan, Guiraut Riquier, Guilhem d'Autpol e Joan Esteve, além do autor anônimo de *Quant escavalcai l'autrer* (PADEN, 1987, v. 1, p. 96-99) – compuseram obras estruturalmente similares à de Marcabru, demonstrando inclusive intenções alegóricas semelhantes. Apenas à guisa de ilustração, mencionemos a pastora presente em *Ogan, ab freg que fazia*, de Joan Esteve, cujos temor da morte e obsessão com a própria salvação acabam por mitigar o desejo do trovador, que por fim compartilha com a jovem os mesmos receios religiosos; e a jovem figurada na pastorela de Guilhem d'Autpol *L'autrier, a l'intrada d'Abril*, que rejeita as propostas do sedutor para seguir o que lhe recomenda seu conselheiro, identificado como frei Johan, segundo

o qual deve a pastora conservar sua castidade, respeitando os desígnios divinos².

Todavia, a questão que especificamente nos interessa abordar aqui é esta: se, como supomos, a pastorela alegórica de Marcabru provocou tanta influência na literatura occitânica e em outros meios literários – inclusive o francês e o médio-latino, nos quais também foram produzidas pastorelas alegóricas –, por que não encontramos nenhum exemplar de pastorela alegórica na lírica medieval galego-portuguesa? Antes de investigarmos essa questão, no entanto, faz-se necessário especificar nosso *corpus* de análise a partir da produção trovadoresca ibérica.

II. A mulher contra a alegoria: as pastorelas peninsulares

São oito as cantigas peninsulares comumente identificadas, pelos especialistas, como pastorelas – a saber: *Cavalgava noutro dia* (B 676, V 278: Brea 75, 3), de João Peres de Aboim; *Tres moças cantavan d'amor* (B 1262, V 867: Brea 88, 16), de Lourenço; *Quand' eu hun dia fuy en Compostela*, de Pedro Amigo de Sevilha (B 1098, V 689: Brea 116, 29); *Pelo souto de Crecente*, de João Airas de Santiago (B 967, V 554: Brea 63, 58); *Unha pastor bem talhada* (B 534, V 137: Brea 25, 128), *Unha pastor se queixava* (B 519, V 102: Brea 25, 129) e *Vi oj' eu cantar d' amor* (B 547, V 150: Brea 25, 135), de D. Dinis; e *Oí og' eu ãa pastor cantar* (B 868-869-870, V 454: Brea 14, 9), de Airas Nunes. Entre essas, há três cantigas especialmente relevantes para esta investigação: as pastorelas de Pedro Amigo, João Airas e a obra *Vi oj' eu cantar d' amor*, de D. Dinis – textos em que se percebe uma estrutura semelhante à obra de Marcabru, apresentando uma mescla de narrativa e diálogo, o ponto de vista masculino, o encontro entre a pastora e o cavaleiro e a tentativa de sedução em cenário campestre. As outras cantigas não apresentam essas características, podendo ser aproximadas de algumas pastorelas francesas em que há apenas uma contemplação das pastoras pelo narrador ou qualificadas como virtuosas “cantigas sobre cantigas” – caso particular da obra de Airas Nunes, que cita e reelabora trechos de cantigas de outros trovadores. Passemos, portanto, a uma sintética leitura do *corpus* que especificamente nos interessa.

2 Cabe evitar a generalização: não pretendemos afirmar que todas as pastorelas occitânicas são alegóricas, mas sim que há um conjunto significativo de obras em que essa fundamental dimensão pode ser percebida. Investigamos exaustivamente esse *corpus* em nossa pesquisa de doutorado, em que analisamos e categorizamos todo o *corpus* de pastorelas occitânicas, distinguindo obras alegóricas, pseudo-alegóricas e amorosas.

A obra de Pedro Amigo de Sevilha *Quand' eu hun dia fuy en Compostela* guarda semelhanças com as chamadas cantigas de romaria, proximidade já destacada por Carolina Michaëlis de Vasconcellos (1904, v. 2, p. 885). Enquanto segue em direção a Compostela, o narrador encontra-se com uma jovem pastora, à qual faz uma maliciosa proposta: poderá oferecer-lhe ricos presentes (boas toucas de Estela, fitas de Rocamador e um formoso pano para a saia) caso seja por ela aceito como *entendedor* – termo próprio do léxico amoroso peninsular, derivado da terminologia occitânica, que designa uma das etapas do caminho a ser percorrido pelo amante em direção à intimidade de sua amada: antes de expressar seu desejo, o trovador ocupava o lugar do *fenhedor*; depois de confessá-lo, passava a *pregador*, convertendo-se em *entendedor* caso a dama o aceitasse; poderia, finalmente, tornar-se *drutz*, caso alcançasse os favores da mulher amada. Num primeiro momento, a jovem recusa a astuciosa proposta: sabe que os presentes não se destinam, de fato, a ela; ademais, deseja manter-se fiel ao seu amigo. Entretanto, o trovador não se dá por vencido: garante à jovem que não há nenhuma outra à qual pertençam aqueles presentes – ela é sua única amada, cabendo-lhe assim fazer dele o seu *entendedor*. É com esse (breve) argumento que o trovador ganha a confiança da jovem, que se dispõe a encontrá-lo assim que a romaria chegar ao fim.

Já *Pelo souto de Crecente*, pastorela de João Airas de Santiago, descreve o encontro entre o trovador e uma pastora num ameno cenário em que se destacam os pássaros, “cantando d’amores” a revoar na alvorada. O trovador aproxima-se com prudência, assegurando à jovem que lhe falará apenas caso ela concorde em ouvi-lo e que, se ela exigir que ele se afaste, ele logo o fará; a cautelosa atitude, entretanto, não é suficiente para evitar uma reação negativa da pastora, que se apressa a rejeitá-lo e a pedir-lhe que retorne ao seu caminho: teme o que dirão aqueles que porventura os virem juntos – as más línguas, afinal, sempre poderão insinuar que ocorreu algo entre eles. Conquanto esse desenlace possa parecer, à primeira vista, repentino, cabe observar que se coaduna com o motivo da rejeição, em nada estranho a esse gênero poético: há ali, efetivamente, o relato de um episódio inteiro, sendo mesmo possível entrever uma agudeza psicológica na recusa da pastora, que percebeu na aproximação do trovador suas ambíguas intenções.

Finalmente, a terceira pastorela galego-portuguesa que apresenta uma estrutura semelhante à da obra de Marcabru é *Vi oj' eu cantar d'amor*, de D. Dinis. Em oposição

às outras duas pastorelas que constituem o *corpus* que analisamos, nessa obra não encontramos uma referência toponímica específica, mas apenas a indefinida evocação de um “fremoso virgeu”. Nesse cenário, depara-se o trovador com uma pastora de singular beleza, da qual imediatamente se aproxima – sendo, entretanto, recebido com hostilidade: sua presença perturba a jovem, que se ocupava de entoar uma cantiga composta por seu amigo. O trovador age de forma dissimulada; embora finja acatar o que lhe pede a pastora, de fato persiste a cortejá-la, declarando-lhe fidelidade de uma maneira peculiar: aceita partir, mas onde estiver continuará a servir à jovem, já que não se pode livrar do sentimento que ela nele despertou. Inflexível, a pastora reage prontamente à tenacidade daquele que a corteja: nada há de legítimo no que ele afirma, e tampouco lhe apraz ouvi-lo – nada a fará demover seu coração do lugar que agora ocupa. As duas *fiindas* que encerram a cantiga trazem as derradeiras palavras de cada um dos protagonistas: na penúltima estrofe, reitera o narrador sua fidelidade – seu coração pertence à pastora, tão definitivamente quanto a jovem afirma pertencer ao seu amigo; na estrofe final, a pastora reafirma que seu coração nunca deixará o lugar que ocupa, pouco lhe importando o que afirma ou pretende o trovador.

Por meio dessa sintética apresentação, deve ter sido possível perceber que nas pastorelas peninsulares, em oposição às pastorelas occitânicas de que tratamos anteriormente, não há qualquer indício de significação alegórica. O que enseja a rejeição da pastora – provisória, em *Quand' eu hun dia fuy en Compostela*; definitiva, nas pastorelas de João Airas e de D. Dinis – são motivos que não denunciam preocupações de sentido religioso; por outro lado, o que determina a conduta feminina é a fidelidade ao seu amigo ou o receio de que um comportamento impróprio enseje comentários maledicentes. Por conseguinte, o que orienta as atitudes dessas pastoras não são princípios religiosos, mas uma moralidade que diz respeito à conduta amorosa entre namorados ou o medo de comentários maldosos; não é possível vislumbrar, finalmente, qualquer tipo de estrutura alegórica da qual essas figuras femininas façam parte. Interessa-nos, assim, indagar: o que determina essa radical mudança na representação da pastora, que agora já surge desvinculada da alegoria?

III. Entre a pastora e a amiga

A representação da pastora que encontramos no *corpus* de pastorelas alegóricas derivadas de *L'autrier jost'una sebissa* está relacionada com uma tradição mais antiga e mais vasta. Como observa William Paden (1999, p. 112), a pastora que encontramos – poeticamente reelaborada – na obra de Marcabru (e nas pastorelas que a tomaram como modelo) atualiza uma figura nada estranha à tradição religiosa judaico-cristã, o que nos permite supor que o trovador occitânico possa ter no âmbito dessa resgatado os elementos com que forjou sua moralizante composição. Pode-se evocar, a esse propósito, o contexto neotestamentário, em que se faz presente a figura do bom pastor, expressão com que Jesus refere-se a si mesmo (Jo 10, 11) – representação que se tornará predominante nos quatro primeiros séculos de nossa era; quanto a mulheres pastoras, o texto veterotestamentário apresenta a arquetípica figura de Raquel – a filha de Labão, por quem Jacó se apaixona e a quem serve por catorze anos até poder desposar a jovem. Cabe ressaltar que os elementos essenciais da história de Raquel repetem-se em narrativas hagiográficas, constituindo também parte do enredo das pastorelas: uma jovem pastora é eventualmente descoberta por um homem que a deseja e que dela se aproxima com intenções amorosas.

Especialmente produtivo é cotejar com as pastorelas a narrativa hagiográfica de santa Margarida de Antioquia, que gozou de uma popularidade crescente a partir do século XI (JAMESON, 1857, p. 516): Margarida, uma jovem que decide dedicar-se ao cristianismo, está certo dia no campo, cuidando de ovelhas, quando se depara com Olybrius, governador de Antioquia, que decide tomá-la como esposa; tendo-o rejeitado, recusando-se a abandonar sua fé, a santa pastora é cruelmente torturada e acaba morrendo em defesa de sua virtude. A história de Margarida foi inúmeras vezes recontada, merecendo inclusive uma versão assinada por Wace, poeta normando contemporâneo de Marcabru, autor de obras de cunho histórico e hagiográfico (KELLER, 1995, p. 969-970). A despeito do risco inerente a qualquer tentativa de se investigar a *intentio* determinante de uma produção literária, é certamente possível que o trovador occitânico tenha percebido o potencial latente na vinculação entre a pastora como símbolo religioso e algum antigo modelo, possivelmente folclórico, de pastorela, tendo decidido investir nessa ligação a fim de produzir uma nova espécie de obra moralizante; de resto, o disseminado conhecimento desses elementos pode ter colaborado para a rápida disseminação do novo modelo nos meios literários em *langue d'oc*.

Não obstante, o processo de introdução das pastorelas no meio trovadoresco apresenta características particulares, que determinarão os aspectos singulares das pastorelas galego-portuguesas. A aclimação do novo modelo no âmbito peninsular suscitará uma profunda transformação na figura feminina, uma vez que essa recebe desde o início traços característicos das protagonistas de um gênero típico da lírica galego-portuguesa, a saber: as cantigas de amigo. Se as primeiras tentativas de composição de uma pastorela ibérica, levadas a cabo por trovadores como João Peres de Aboim e Lourenço, ainda não apresentam os traços próprios do modelo inaugurado por Marcabru, já nessas obras compostas a partir de modelos franceses torna-se claro que o trovador, ao figurar a pastora, pensa naquela jovem – tipicamente figurada na lírica peninsular – que lamenta ter sido abandonada por seu amigo; entretanto, esses matizes tornam-se mais nítidos quando examinamos as pastorelas de Pedro Amigo, João Airas e D. Dinis, precisamente pela ausência dos traços que nelas deveriam transparecer caso as obras seguissem estritamente o modelo alegórico que as inspirou.

A evolução do gênero, que pode ser vislumbrada quando se leva em consideração a provável datação das pastorelas, denuncia um processo de hibridização que alcança sínteses cada vez melhor definidas. A contaminação do léxico das cantigas de amor, a hesitação da pastora que encontramos em *Quand' eu hun dia fuy en Compostela* já desaparecem em *Pelo souto de Crecente*, quando o motivo da recusa surge de forma explícita; não obstante, é em *Vi oj' eu cantar d' amor* que a atitude da pastora revela-se melhor elaborada, finalmente dotada de elementos que, se de um lado espelham o refinamento psicológico das protagonistas das cantigas de amigo peninsulares, de outro lado não deixam de corresponder ao que se esperaria de uma jovem pastora concebida de acordo com o modelo occitânico. Todavia, a coincidência no ato não implica uma idêntica motivação, estando aí a singularidade do gênero peninsular: na recusa de um “além” (ou seja: da intenção religiosa que implica a estrutura alegórica) em favor de um “aqui” (ou seja: da conformidade ao hábito cotidiano que determina a conduta feminina).

A protagonista das pastorelas peninsulares é, portanto, uma figura literária híbrida, que apresenta simultaneamente características próprias das jovens presentes nas pastorelas occitânicas e traços típicos das protagonistas das cantigas de amigo peninsulares: nelas mesclam-se a beleza ímpar, a facilidade elocutória, a tendência à

recusa do galanteio amoroso (ainda provisório na cantiga de Pedro Amigo, mas definitivo nas cantigas de João Airas e de D. Dinis) com uma ausência de motivações religiosas e uma fidelidade ao amigo ausente (definitiva nas cantigas de João Airas e D. Dinis, embora provisória na cantiga de Pedro Amigo). São essas, enfim, representações literárias que ocupam um (entre)lugar específico: figuras que, habitando um espaço entre a *toza* occitânica e a amiga galego-portuguesa, constituem personagens singulares na produção lírica medieval.

Referências bibliográficas

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.

CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. Trad. (do francês) de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DE RIQUER, Martín. *Los trovadores*. Historia literaria y textos. Tomo I. 4ª ed. Barcelona: Editorial Ariel, 2001.

JAMESON, Anna. *Sacred and legendary art*. II: Those Saints who had not a Scriptural or Apostolic Sanction, yet were invested by the popular and universal Faith with a paramount Authority. 3ª ed. Londres: Longman, Brown, Green, Longmans & Roberts, 1857.

KELLER, Hans-Erich. Wace. In: KIBLER, William Westcott (org.). *Medieval France: An Encyclopedia*. Oxford: Routledge, 1995. p. 969-970.

PADEN, William D. New thoughts on an old genre: the *pastorela*. *Romance Languages Annual*, [s.l.], v. X, p. 111-116. 1999.

POWER, Eileen. *Medieval women*. 3a. ed. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1997.

SHAHAR, Shulamith. *The Fourth Estate: a History of Women in the Middle Ages*. Trad. Chaya Galai. London: Methuen, 1983.

VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de. *Cancioneiro da Ajuda*. Halle a. S.: Max Niemeyer, 1904. [Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1990]

ZINK, Michel. *La Pastourelle: poésie et folklore au Moyen Age*. Paris: Bordas, 1972.