

A configuração do amor nas cantigas pastorelas

Clarice Zamonaro Cortez
Mariléia de Souza Apolinário
Universidade Estadual de Maringá (UEM)

1. Introdução

Grande parte das cantigas de amigo passou por diversas classificações sociológicas e estéticas, tendo alcançado várias possibilidades de abordagem. Quanto à temática do amor, Spina (1996) lhes confere um saudosismo culturalmente típico, capaz de atingir uma confiança lírica de retoques muito mais realísticos do que as cantigas de amor.

Nas cantigas de amigo, a importância da mulher é indiscutível. A expressão dos sentimentos, fora do convencionalismo cortês marca, segundo Ferreira (s/d [19??], p. 21), “as reações femininas suscitadas pelo amor por meio de um realismo psicológico singular”, pelo qual se pode vislumbrar o encanto do namoro, a ira (*sanha*) diante da traição, o esquecimento e o abandono. Sob tais ponderações, o amor é o motivo constante dessa poesia, cuja tendência foi a de ornamentar e doutrinar tal sentimento nas suas mais variadas formas de composição. Se às cantigas de amor foram impostos os preceitos exigidos pela ideologia do amor cortês, às cantigas de amigo, com sua diversidade, coube revelar poética e expressamente os sentimentos da mulher pelo seu amado em uma poesia feminina, que se distingue da poesia de inspiração, visto que todas as composições desta espécie são atribuídas a poetas e não poetisas¹.

Acerca das pastorelas, fica evidente que possuem uma unidade narrativa capaz de informar, estilisticamente, que os estados sentimentais de seus personagens explicam-se em razões para as quais os trovadores dispensam a ornamentação excessiva, preferindo a predominância dos valores sensoriais e o registro do cenário lírico. Quanto ao tema

¹Cf. PIMPÃO, 1947, p.99.

pastoril, são de exclusiva influência provençal as cantigas que registram o encontro de um cavaleiro com uma pastora num ambiente bucólico.

A Provença, antiga província romana, possivelmente adaptou e desenvolveu esse gênero de poesia cujas “raízes encontram-se com os poemas pastorais de Teócrito que, cerca de 200 anos antes de Cristo, demonstrou inigualável naturalidade ao pintar a vida camponesa, principalmente a antiga vida campestre da Sicília” (FERREIRA, s/d [19??], p. 44). Tal variedade temática, doze séculos mais tarde, teve grande voga entre os provençais e no gosto de alguns poetas mais cultos do lirismo galego-português. Muito discutidas são as suas origens e a sua inclusão entre os cantares de amigo. É o cavaleiro que, ao iniciar o poema declarando sua admiração e o seu amor à pastora, contraria o que preceitua a poética fragmentada do trovadorismo medieval.

Há, todavia, um recato e uma simplicidade por parte da moça, um realismo das situações apresentadas, um ambiente rústico, uma descrição da natureza que, por vezes, expressa a relação do homem com o meio de uma forma que muito difere dos modelos occitânicos. Nas pastorelas galego-portuguesas a narração dos acontecimentos é feita com base, unicamente, na experiência visual do eu-narrante, que pode se revelar ou não como o cavaleiro, que compõe a situação ideal do flagrante campesino. Nas pastorelas dos trovadores goliardos², compostas em língua latina nos séculos XI e XII, sobretudo, na França e na Alemanha, a poesia é carregada de uma atmosfera sensual, na qual a conquista realiza-se por meio da posse física insistentemente requestada pelo cavaleiro. Nota-se que, na mesma temática, foi possível colocar em perspectiva tanto os sentimentos femininos quanto os masculinos. Todavia, o encanto e a inovação maior se realizaram em solo lusitano, cujas pastorelas apresentam um desfecho amoroso mais recatado, principalmente nos exemplares dialogados. Foram selecionados oito textos definidos, geralmente, como pastorelas (cf. LANCIANI;TAVANI, 2002, p. 285), dos quais três são de autoria do rei trovador D. Dinis (*Ua pastor se queixava,/ Ua pastor ben talhada*, e *Vi ojeu ua pastor cantar*), e os demais, respectivamente, foram compostos por D. Joan D’Avoín (*Cavalgava noutro dia*), Airas Nunes (*Oi oj’eu ua*

² De acordo com Spina (1996, p. 27), a poesia dos goliardos floresceu em língua latina com um ritmo acentual, satírico, lírico e confessional. Seus principais trovadores eram clérigos com uma imensa carga cultural resultante do contato com a cultura letrística, clássica e escolástica.

pastor cantar), Pedr'Amigo de Sevilha (*Quand'eu un dia fui em Compostela*), João Airas Burgalês de Santiago (*Pelo souto do Crexente*) e Lourenço Jograar (*Três moças cantavam d'amor*).

Cronologicamente, o primeiro texto de natureza pastoril entre as cantigas de amigo é o texto atribuído a D. Johan d'Avoin: *Cavalgava noutro dia*. De acordo com Ventura (*apud* LANCIANI; TAVANI, 2000, p.355) Johan Perez d'Avoin nasceu em uma família nobre portuguesa no início do século XIII. Conquistou poder e influência junto ao rei D. Afonso III, do qual passou a ser servo particular. Ainda na juventude esteve na França em companhia do rei onde testemunhou as mais ricas formas de compor a poesia de seu tempo. O seu refinado modo de compor reflete imenso repertório lírico desenvolvido em terras lusitanas e fortalecido pelas influências diretas da poesia francesa, pois, de acordo com Spina (1996), os trovadores provençais, antes de irradiar para toda a Europa boa parte de sua tradição, conviveram no início do século XI com personalidades únicas como os clérigos vagantes, cuja cultura lírica prestigiava os nomes de Virgílio, Ovídio e Horácio.

A cantiga de D. Johan d'Avoin, constituída por duas estrofes de 10 versos, na opinião de D. Carolina de Michaelis (1904 *apud* FERREIRA, 1968, p. 105) há a possibilidade de ter possuído originalmente mais duas estrofes das quais participariam as demais pastoras. No entanto, nos cancioneiros consultados constam apenas duas estrofes: na primeira há o registro do flagrante campesino, momento em que o cavaleiro/trovador ouve e observa o canto triste e saudosista de uma das pastoras e na segunda, outra pastora responde e aconselha paciência à amiga para ouvir os argumentos do cavaleiro.

Cavalgava noutro dia
per o caminho francês,
e ua pastor siia
cantando com outras três
pastores, e, non vos pês,
e direi-vos toda via
o que a pastor dizia
aas outras em castigo:
**“Nunca molher crea per amigo ³,
pois s'o meu foi e non falou migo.”**

³ Grifo nosso.

“Pastor, non dizedes nada.”
diz ua d'elas enton,
“se se foi esta vegada,
ar verrás' outra sazon
e dirá-vos por que non
falou vosc', ai ben talhada;
e é cousa mais guisada
de dizerdes, com' eu digo:
“Deus, ora vees' o meu amigo
e averia gran prazer migo.”

Na primeira estrofe, o trovador confere ao cenário a referência ao espaço físico, presente também nas estruturas do imaginário literário: o caminho francês. Segundo Bédier (*apud* FERREIRA, 1986, p.106), esse caminho corresponde à estrada real da cidade de Bordeaux, na França, a Santiago de Compostela, pelo qual passavam inúmeros peregrinos destinados ao Santuário. O histórico trajeto de origem romana também liga a cidade de Pamplona a Compostela e encontra na pastorela de Guiraut Riquier, trovador provençal, semelhante referência nos seguintes versos: *D'Astarac vênia/ l'autrier vas la Ylla/ pel camin romieu* (RIQUIER *apud* CUNHA, 2006, p.89). De acordo com Pimpão (1947), a escolha de Santiago de Compostela expressa a atmosfera religiosa da sociedade da época e as influências literárias advindas da Provença.

Em conformidade com as regras gerais que se aplicavam às cantigas de caráter pastoril, dentre as quais se sobressaíam o elemento narrativo e a abordagem por parte do cavaleiro, D. Johan d'Avoin, estilisticamente, identifica seu narrador como um cavaleiro pelo primeiro verso: *Cavalgava noutro dia*. No entanto, sua participação restringe-se à função expositiva inicial dos fatos e dos diálogos existentes na estrofe. A hipótese de se ter perdido outras duas estrofes dessa pastorela, leva-nos à possibilidade de imaginar uma participação mais efetiva do eu-narrante personificado por um cavaleiro, nas palavras de julgamento e afetividade, denunciados pela caracterização das pastoras.

O traço estilístico que permite atribuir uma moldura descritiva ou um cenário ao desenvolvimento temático das pastorelas é recorrente em sete dos oito exemplares galego-portugueses. Somente o trovador Lourenço Jogra omite em sua cantiga

qualquer descrição paisagística em função do encantamento do trovador no momento em que se depara com a pastora cantando uma canção ou revelando suas desventuras amorosas. D. Johan d'Avoin não desenvolve um extenso “prelúdio naturístico” em sua cantiga, mas, implicitamente, que se trata de uma estação propícia às peregrinações e aos flagrantes sentimentais dos trovadores.

Dos versos que revelam o canto das pastoras, verificamos que toda composição se inspira na esperança fundada no amor que se presentifica nos versos (em negrito) da segunda estrofe. A desilusão cantada pela primeira pastora em forma de conselho (*castigo*) *nunca molher crea per amigo,/ pois s'o meu foi e non falou migo*, inspira a tonalidade emotiva que se configura nas palavras da segunda, que devota uma fiel e incansável credibilidade às razões do amigo que deixa de dar notícias à jovem enamorada.

D. Johan d'Avoin retrata as jovens como mulheres entregues às suas sentimentalidades em seu cotidiano, uma peregrinação ou um pastorear pelos campos. Embora as descrições paisagísticas sejam mínimas (*caminho francês*), percebemos que as ações e os diálogos acontecem em meio à dinâmica dos quadros que nos sugerem a presença de um cavaleiro e de jovens pastoras num mesmo cenário. Em um ambiente cultural pleno de efervescência, o trovador se destaca pela requintada observação da tradição lírica occitânica e provençal, que irá se desenvolver efetivamente no reinado de Dom Dinis.

A confiança amorosa entre as mulheres (apresentadas em grupo) na cantiga de D. Johan d'Avoin, *ua pastor siia/ cantando com outras três*, repete-se na cantiga de Lourenço Jograr: *Três moças cantavam d'amor*. Lourenço Jograr, de acordo com Tavani (2002), é um poeta singular do período alfonsino e servo do trovador Johan Garcia de Guilhade, com o qual frequentou a Corte portuguesa de Afonso III e a castelhana de Afonso X.

Tanto os quartetos quanto o refrão revelam o caráter popular e folclórico da cantiga, conferindo-lhe um caráter popular e folclórico. A predominância da redondilha maior também contribui à natureza musical dos versos:

Três moças cantauam d'amor,
mui fremosinhas pastores,
mui coytadas dos amores,
e diss'end ua, mha senhor;
*“dized', amigas, comigo
o cantar do meu amigo”*.

Todas três cantauam mui ben,
come moças namoradas
e dos amores coytadas,
e diss' a por que perco o sen:
*“dized', amigas, comigo
o cantar do meu amigo”*.

Que gram sabor eu auya
de as oyr cantar enton,
e prougue-mi de coraçon
quanto mha senhor dizia:
*“dized', amigas, comigo
o cantar do meu amigo”*.

E, sse as eu mays oysse,
a que gran sabor estaua
e que muyto me pagaua
de como mha senhor disse:
*“dized', amigas, comigo
o cantar do meu amigo”*.

Além do refrão e da opção pelo uso da redondilha (traço de musicalidade) é a alusão ao canto de três jovens que se individualiza na cantiga. Ela se encontra nos limites de classificação entre as pastorelas, porque não retrata especificamente o flagrante campesino mais evidente que caracteriza as demais composições, mas apresenta três jovens como pastoras, aproximando-se (semanticamente) do relacionamento amoroso e da atividade pastoril existente no universo literário das pastorelas.

De acordo com Spina (1996), a espionagem de amor que faz o poeta demonstra ser a composição de uma cantiga que privilegia a exaltação do tema amoroso e saudosista em detrimento da identificação alegórica da poesia com as normas convencionais das pastorelas. Lourenço Jograr, inspirado nos recursos líricos oferecidos pela temática pastoril e pelas cantigas de amor, cria o cantar de seus personagens (o cavaleiro e as pastoras). Numa mesma cantiga temos o arrebatamento amoroso com tons de uma sondagem do sentimento por parte do amigo, e os suspiros alegres e a vivacidade do

canto da donzela expressos no refrão.

Na primeira estrofe uma das jovens enamoradas faz o convite para iniciar o canto do amado (“*dized', amigas, comigo/ o cantar do meu amigo*”). Diferentemente dos códigos do amor cortês, que exigiam do trovador absoluto sigilo da identidade da senhora da corte (comprometida, casada), na cantiga em questão há um jogo aberto de palavras nos versos *três moças cantavan d'amor/ mui fremosinhas pastores/ mui coytadas dos amores* [...], que permitem ao trovador resgatar o vocabulário das cantigas de amor, incluindo-se a expressão *mha senhor* para indicar a sua preferida entre as três jovens. Do mesmo modo, o uso do adjetivo *fremosinhas* refere-se à beleza singular das moças, provocando a perda do juízo (*e diss' a por que perco o sen*). Nas cantigas ocorre sempre uma confissão amorosa da jovem que, com a partida de seu amigo, sofre e canta a saudade e as dores da separação: *Ali ouv'eu de mia morte pavor/ u eu fiquei mui coitada pastor,/ pequena e d'el namorada*. Nos textos de Lourenço Jograr e Pero de Veer, o retrato da mulher apresentado como pastora é a reprodução de um modelo de beleza e ingenuidade, expressão considerada como tópica das pastorelas.

No plano lexical, tanto a expressão *senhor* quanto *pastor* apresenta uma mesma função – a de acentuar as qualidades da mulher que provocam no trovador o *gran sabor* de a *oir* (grande prazer de ouvi-la). Tavani (2002) explica que um dos tópicos da cantiga de amor, também presente na cantiga de amigo, é a equação de que o (a) amado (a) equivale à chama dos olhos daquele que ama. Sendo assim, nada interrompe esse êxtase de sentimento que perdurará por toda composição.

Quanto ao amor, os personagens apresentam-se sempre envolvidos em sua *coita* amorosa que, neste caso, pode ser traduzida como desejo e paixão⁴, conectados a uma aspiração natural de cada um que os impele a querer aproximar-se de uma felicidade total encontrada no outro. O drama passional sugerido pelo termo *coita*, que em outras composições alcança o extremismo do tormento amoroso que pode resultar na morte como solução, não se aplica à cantiga de Lourenço Jograr por não se tratar da exposição de um drama amoroso com todas suas tonalidades marcantes e expressões trágicas

⁴ Cf. Nunes (1928, p.597).

como o abandono, o desprezo, a mentira e a morte. Por outro lado, a pastorela *Três moças cantavam d'amor* reflete a sinceridade amorosa presente no espírito dos amantes que encontram no canto o meio mais expressivo para comunicar as notas mais típicas de sua emoção.

Misto de pastorela e reminiscência de cantiga de amor, a canção de Lourenço Jograr denuncia seu empenho e esforço ao trabalhar com tantos elementos diferentes que provinham de um rígido sistema poético. O trovador, como tantos outros galego-portugueses, conferiu à sua produção a organização retórica e estilística dos trovadores de seu tempo que criavam e recriavam a partir do rígido sistema poético provençal.

O poeta se refere às jovens *mui fremosinhas pastores*, o que nos remete a imagens semelhantes como a bailia de Airas Nunes *Bailemos nós, já, todas três, ai amigas* e a pastorela de D. Joan D'Avoin, *Cavalgava noutro dia/ [...] e ua pastor siia/ cantando com outras três*, que destacam o baile das moças em grupos de três, levando-nos a refletir sobre o simbolismo do número três que corresponde à perfeição. Na concepção cristã⁵, de acordo com São Cesário de Arles (s/d), *Fides omnium christianorum in Trinitate consistit* – A fé de todos os cristãos consiste na Trindade, pois se Deus cria tudo com sabedoria, e sendo a Unidade divina dogmaticamente Trina, logo podemos relacionar sua bondade e perfeição a sua existência Trina no Pai, no Filho e no Espírito Santo.

Curtius (1996) explica que a Antiguidade recebeu de Pitágoras e sua escola um simbolismo e um misticismo numérico que confluíram com o cristão. Se o número sete representa a criação, o três relaciona-se à Trindade (harmonia e perfeição). Antes mesmo do simbolismo cristão, o número três remete às imagens da mitologia grega como as Cárites representando harmonia e beleza, ou ainda, as Três Graças, filhas de Zeus, sensivelmente interpretadas por pintores renascentistas como Sandro Botticelli (1445-1510) em *A Primavera* (1478) e Peter Paul Rubens (1577-1640), na tela *As Três Graças* (1639).

⁵ Cf. Chevalier; Gheerbrant (2006).

Em continuidade à nossa leitura, a pastorela *Oi oj'eu ua pastor cantar, / du cavalgada per ua ribeira*, de autoria de Airas Nunes, coloca-nos diante de um estado sentimental que se difere das anteriores. O eu-lírico (na figura do cavaleiro) num tom narrativo, ao passar por uma ribeira, depara-se com uma pastora de muito boa aparência (*parecia mui bem*) que cantava sozinha (*senlheyra*) e resolve aproximar-se para ouvir (*ascuitar*) suas queixas de amor, enquanto confeccionava *ua guirlanda de flores*, conforme registram os versos:

Oi oj'eu hũa pastor cantar,
du cavalgava per hũa ribeira,
e a pastor estava [i] senlheyra,
e ascondi-me pola ascuytar
e dizia muy ben este cantar:
**“So lo ramo verde frofido⁶
vodas fazen a meu amigo
[e] choran olhos d'amor.”**

E a pastor parecia muy ben
e chorava e estava cantando
e eu muy passo fuy-mh-achegando
pola oyr e sol non faley ren,
e dizia este cantar muy ben:
**“Ay estorninho do avelanedo
cantades vós e moyr[o] eu e pen[o]:
e d'amores ey mal,”**

E eu oí-a sospirar enton,
e queixava-s'estando com amores
e fazi' [ũ]a guirlanda de flores,
des y chorava muy de coraçon
e dizia este cantar enton:
**‘Que coyta ey tan grande de sofrer!
amar amigu'e non [o] ousar veer!
e pousarey so l'avelanal.’**

Poys que a guirlanda fez a pastor,
foy-se cantand', indo-ss'en manselinho,
e torney-m'eu logo a meu caminho,
ca de a noiar non ouvi sabor;
e dizia este cantar ben a pastor:
**“Pela ribeyra do ryo cantando
ya la virgo d'amor: quem amores
á como dormirá, ay bela frol !”**

⁶ O grifo é nosso.

Estrutura-se a cantiga em quatro oitavas, dividindo-se cada uma em duas partes, uma quintilha seguida do refrão de três versos. O caráter narrativo e o esquema rítmico contam com o *dobre*, figura retórica galego-portuguesa baseada na repetição de palavras em diferentes pontos da cantiga (versos 1,5/ 9,13/ 17,21/ 25,29). Muito apreciada entre os trovadores, uma de suas funcionalidades consiste em uma repetição léxica sem flexão, seja qual for sua posição, contribuindo para a harmonia rítmica em sua execução.

Uma profunda comunhão da jovem donzela com a natureza na criação de um quadro bucólico comum às pastorelas pode ser observada nos fatos sensivelmente trabalhados pelo trovador. Na primeira estrofe, após a apresentação do cavaleiro (espécie de exórdio), o cantar da pastora revela que sob os ramos verdes da primavera, (considerados sagrados) acontece o casamento de seu amigo. Na estrofe seguinte, há a presença do estorninho no avelanedo (ou avelaneira), pássaro nativo de Trás-os-Montes, encontrado sempre aos bandos, conhecido como um hábil imitador. Exerce o papel de confidente da donzela, pedindo-lhe que cante (*cantades vós*), enquanto ela sofre pelos amores mal sucedidos (*d'amores ey mal*). O cavaleiro ressalta, em seguida, a veracidade dos sentimentos da jovem pela expressão *chorava mui de coraçõ* e a transcrição do canto aponta para sua *coita* amorosa num enquadramento paisagístico no qual se verifica a presença das aveleiras. Na última estrofe, completa-se a beleza e graciosidade da cantiga no momento em que, terminada a grinalda de flores, a pastora segue *Pela ribeira do rio* como *la virgo d'amor*, enquanto o cavaleiro, respeitando as regras da cortesia, prossegue seu caminho sem incomodá-la.

Tais imagens levam-nos a constatar a existência de um clima místico e religioso, comum às cantigas de Airas Nunes. A influência da religiosidade revela-se pelo o que representa simbolicamente a guirlanda de flores confeccionada pela donzela. Na concepção cristã, de acordo com Biedermann (1993), a guirlanda (ou grinalda) significa a vitória sobre as trevas do pecado, daí a íntima associação da Virgem Maria com as rosas, perfeitamente justificável pelo estado de *virgo* em que se revela a pastora. A ternura do desfecho também é de certa forma comovente, considerando-se a presença do

rio e da virgem em um mesmo quadro. O transcurso irreversível do rio, tal como a cortesia passageira do cavaleiro, remete ao abandono e ao esquecimento da jovem que ficou à margem de seus sentimentos.

A cantiga ilustra bem a característica espiritual das descrições da natureza unidas ao estado de espírito da pastora, tendo em vista que o pousar, ou seja, a atitude de espera sob os ramos das aveleiras indicia a fidelidade pelo amado. Vale acrescentar que a “aveleira representa a fertilidade e a pureza feminina” (BIEDERMANN, 1993, p. 35). Há, portanto, nos versos de Airas Nunes uma recuperação da concepção de religiosidade que aponta para a natureza como uma forma de reconhecimento do sagrado, idéia sustentada por Eliade (2001) que se trata de uma forma de se divisar a presença do Criador nos múltiplos seres divinizados com os quais o eu-lírico estabelece uma íntima relação. Na pastorela em questão, os elementos que protagonizam a interação eu-lírico / cenário correspondem ao rio (*ribeira*), aos ramos verdes da primavera (*ramo verde frolido*), ao estorninho, à guirlanda de flores, às aveleiras (*avelanal*) e às flores (*frol*).

Sobre o cenário das pastorelas há duas vertentes interpretativas. A primeira se refere ao cenário natural que, coerentemente, nos fornece dados significativos sobre a cultura portuguesa na Idade Média e o forte domínio da religiosidade no período; os estratos culturais representados pelas pastoras (os camponeses) e pelos cavaleiros (nobreza), além do universo musical baseado na transmissão oral, envolvendo as camadas sociais e populares da época. Em segundo lugar, o grande campo simbólico oferecido por essa modalidade poética que, por sua vez, carrega uma tradição ideológica intimamente ligada à religiosidade.

Sob tal perspectiva, os elementos compositivos do cenário pastoril galego-português apresentam intensa carga simbólica ligada aos períodos que antecedem o medieval; entretanto, a crescente religiosidade desse período esteve presente no cotidiano e também no imaginário. A cantiga de Airas Nunes, singular na poesia medieval portuguesa, revela-se como parte de um lirismo que apresentava um perfil feminino mais dinâmico comparado ao das mulheres das cantigas de amor. Embora considerada

como parte de uma lírica profana, a pastorela *Oi oj'eu hũa pastor cantar* corresponde a um texto poético cuja ligação entre o homem e a natureza contempla uma experiência sacralizante do sentimento amoroso. De acordo com Eliade (2001), o homem desde sempre vivenciou a oposição entre o sagrado e o profano, relação direta entre o Céu e a Terra. Ao atribuir à natureza o significado de um lugar sagrado, o homem comunica seus sentimentos com o divino pela intermediação de elementos como as árvores, as flores, os pássaros etc. Se recorrermos às artes pictóricas fica evidente a influência da natureza na ornamentação dos impressionantes edifícios medievais e das catedrais góticas. A descrição da natureza na pastorela busca a exaltação de Deus em todos os aspectos da vida do homem medieval.

Entre os elementos da natureza, as flores são as que mais traduzem os sentimentos da *amiga*. Simbolicamente representam a beleza física, muito bem marcada pelo trovador na caracterização da jovem donzela, por meio de uma adjetivação expressiva (*parecia muy ben*), e da fugacidade das coisas representadas pelas juras de amor (*preito*) passageiras feitas pelo *amigo*. A cortesia efêmera que ilude a jovem liga-se à honra temporária representada pela guirlanda de flores que se desgastará com o tempo, ao contrário das alianças que simbolizam o enlace matrimonial duradouro. Por outro lado, a guirlanda também sugere a vitória sobre o pecado, outro conceito muito frequente na literatura medieval.

Quanto à aveleira, de acordo com Biedermann (1993), a sua significação simbólica está relacionada à fertilidade, além do caráter sagrado, local de reuniões e de julgamentos. Na Idade Média, o avelanal continuou representando a fertilidade por se tornar um ponto de frequentes encontros dos namorados que tentavam fugir da vigilância constante das famílias. Ir para as aveleiras ou repousar sob elas significa, em muitas cantigas, encontrar-se com o *amigo* ou esperar por ele. Os pássaros exercem o papel de mediadores da vontade divina, o que explica a invocação do *estorninho* para cantar os sofrimentos da jovem, aliviando sua dor e sugerindo piedade.

A presença do cavaleiro poderia comprometer a pureza da imagem de uma jovem donzela que canta pelos campos enquanto pastoreia. Por outro lado, o flagrante

campesino decorrente desse encontro ocorre singularmente sob os preceitos de mesura e de cortesia, enquanto “os outros autores de pastorelas introduzem na cena, seguindo o exemplo dos modelos além-pirenaicos, o diálogo entre o cavaleiro que oferece o seu amor e a pastorinha que o recusa desdenhosamente ou que acaba por aceitá-lo” (TAVANI, 1988, p. 212). Airas Nunes reelabora o esquema do gênero com criatividade e técnica original, e o eu-narrante (cavaleiro) não aborda a pastora a fim de seduzi-la.

Historicamente, na tradição literária medieval os encontros entre cavaleiros e pastoras ocorriam com mais frequência por ocasião das festividades ligadas ao mês de maio. Segundo a tese folclórica, toda a poesia trovadoresca se reduzia à natural transformação literária de antigos temas populares ligados a um culto pagão específico do primeiro dia de maio⁷, no qual moços e moças viviam na natureza celebrações do amor decorrentes da chegada da Primavera. Com o cristianismo, essas festividades passaram a necessitar de uma justificativa doutrinária. Aos olhos da fé católica, tais festividades eram formas de prostituição justificada por rituais pagãos. Em outras palavras, inserem-se em um mesmo cenário a manifestação de vestígios de um folclore tradicional, ligado a um lirismo primaveril representado pela menina num quadro bucólico, aspectos de uma situação cotidiana como a ação de um cavaleiro e as expressões de religiosidade.

Diante do exposto, esse lirismo ligado ao universo musical, essencialmente baseado na transmissão oral, deixou-nos registros escritos de uma poesia que contempla uma profunda interpenetração do sagrado e do profano, espécie de um hino ao estado de *virgo* de uma jovem donzela, ao mesmo tempo em que, culturalmente enraizada, expõe “um feixe de observações do mais alto valor sobre o feito psicológico da mulher” (Lapa, 1973, p.159). Dentro desse contexto, a literatura galego-portuguesa soube representar os dramas da vida amorosa feminina, revelados nas pastorelas, documentos vivos do cotidiano da época. Nos versos da cantiga *Oi oj' eu hua pastor cantar/ du cavalgava per hua ribeyra*, o amor não é apenas um sentimento com características de ir e vir, capaz de inebriar os amantes e trazê-los bruscamente à realidade, mas, corresponde a uma totalidade na vida do homem que, no amadurecimento do Eros, relaciona-se em diferentes situações no amor conjugal. Por outras palavras, o eu-lírico

⁷ Cf. Tavani (2002, p.36).

feminino da cantiga de Airas Nunes, representado pela jovem e bela pastora (*de bon parecer*), bem como sua íntima relação com a natureza sacralizada, assume seu sofrimento diante do abandono, vislumbrando uma esperança de renascer para o amor e permanecer como *la virgo do amor*.

Além da habilidade do poeta de corte capaz de tratar com desenvoltura e com soluções originais os assuntos de interesse do príncipe, o clérigo-trovador revela assim um domínio invulgar da forma e a disposição de tratá-la com a maior liberdade, dentro e fora dos cânones da tradição. O mesmo anti-convencionalismo manifesta-se também na pastorela: o cavaleiro, em vez de a importunar com a sua oferta de amor, limita-se a escutar, sem ser visto, a pastora que “chorava e estava cantando”. [...] Poeta de corte, mas vivo e original – na medida, evidentemente, em que isto era admitido na Idade Média –, homem de letras bom conhecedor e apreciador da poesia trovadoresca galego-portuguesa e provençal, Airas Nunes manifesta-se possuidor duma técnica e duma cultura tradicional que ele sabia modificar e adaptar às exigências da expressão poética. (TAVANI, 2002 *apud* LANCIANI; TAVANI, 2002, p.27-28)

Como clérigo, Airas Nunes não se deixaria seduzir pela polêmica da maledicência e nem pelos defeitos morais que poderiam ser atribuídos aos seus personagens. Consciente da concepção cristã de amor, considerando sua pureza e gratuidade presentificadas em uma aliança matrimonial, o trovador demonstra respeito pela função catártica da poesia por desenvolver motivos morais e estéticos em vez de simplesmente exercitar as modalidades líricas do trovadorismo. A mesura observada pelo cavaleiro na pastorela de Airas Nunes aparece nitidamente na fala da pastora da cantiga de Johan Airas de Santiago, que, ao lado de D. Dinis, foi um dos mais fecundos trovadores pelo número de cantigas registradas em sua autoria. O ambiente harmônico a que nos referimos na cantiga anterior, agora é quebrado pela insubordinação do cavaleiro diante dos riscos de difamar a jovem donzela:

Pelo Souto de Crexente
hua pastor vi andar
muyt'alongada de gente,
alçando voz a cantar,
apertando-sse na ssaya,

quando saya la rraia
do ssol nas rribas do Sar.

E as aves que voavan,
quando saya l'alvor,
todas d'amores cantavan
pelos rramos d'arredor,
mays non sey tal qu' i' stevesse
que en al cuidar podesse
senon todo en amor.

Aly 'stivi eu muy quedo,
quis falar e non ousey,
empero dix'a gran medo:

— **Mia senhor, falar-vos-ey⁸
hun pouco, se mh — ascuytardes
e ir-m'ey, quando mandardes,
mais aqui non [s] starey.**

— **Senhor, por Sancta Maria,
non estedes mais aqui,
"mais ide-vos vossa via;"
faredes mesura y,
ca os que aqui chegaren,
pois que vos aqui acharen,
ben dirán que mais ouv'i.**

Apresenta a cantiga um cenário lírico que reflete o estado de espírito da donzela, nas duas primeiras estrofes. Pizzorusso (*apud* LANCIANI; TAVANI, 2002, p. 343) explica que as estrofes são dedicadas à orquestração musical, nas quais o canto dos pássaros acompanha o canto da mulher. O trovador empregou um forte realismo nas demais estrofes no diálogo entre a pastora e o cavaleiro, que não se identifica como tal, mas como o próprio poeta. Embora a pastorela seja identificada como uma cantiga de amor nos manuscritos, a cantiga de Johan Airas remete à concepção provençal de pastorela pela presença da natureza e abordagem de um cavaleiro. Por outro lado, a conquista amorosa não se concretiza e nem ao menos prolonga o debate. Para Spina (1996), a pastora da cantiga representa a mulher de postura mais elevada, digna da cortesia do trovador ao aconselhar, em defesa do pudor, que o cavaleiro se retire do lugar (última estrofe).

É importante observar que o enquadramento narrativo recebe um alargamento de seus

⁸ O grifo é nosso.

elementos. Os primeiros raios do sol que aquecem as águas do rio Sar⁹ no alvorecer, podem ser identificados com o amor que surge no coração do cavaleiro, ao vislumbrar a bela pastora digna de ser chamada de *senhor*.

A cantiga é extraordinária pela dinâmica dos quadros e pelas riquezas das notas na descrição da paisagem matutina: o souto do Crescente, os primeiros raios do sol nas margens do rio Sar, as aves a entoarem hinos de louvor à madrugada, cantando melodias amorosas por entre os ramos das árvores vizinhas. A pastorela de Airas Nunes é tida por todos e críticos e comentadores que a editaram como um das raras jóias da lírica trovadoresca. (SPINA, 1996, p.344)

Na abordagem de quatro das oito pastorelas do cancionero galego-português configurou-se a forte presença da dimensão religiosa na concepção de amor nas cantigas trovadorescas. A diversidade de traços estilísticos que denunciam o hibridismo do gênero nos forneceu indícios que, desde cedo, os trovadores galego-portugueses assumiram uma grande cumplicidade com a atmosfera poética que tomava conta de toda Europa dos séculos XII e XIII. As reflexões registradas até aqui tiveram como subsídio informações históricas e culturais do período medieval, bem como as características do gênero lírico, sua conceituação e seus primeiros registros indicadores de manifestação poética.

Considerado um dos mais fecundos trovadores, responsável por uma política cultural singular na literatura medieval portuguesa, Dom Dinis viveu entre 1261 e 1325, tendo reinado de 1267 até 1325. Com o cancionero composto por 137 cantigas, sua produção lírica revela a influência provençal, estímulo à leitura de seus textos.

Na opinião de Gonçalves (2000), as sutilezas das composições do rei trovador correspondem claramente aos motivos e temas trovadorescos que, associando-se às suas expressões de rei poeta, representam a síntese de suas experiências desenvolvidas, por exemplo, pela:

⁹ Rio da Galiza que nasce na freguesia de Bando (Santiago de Compostela) e corre pelas freguesias de Sar, Conxo e Laranho.

concepção do amor como um serviço feudal (*Praz-mi a min, senhor, de morrer*) e o conceito de justiça dentro das regras do código vassálico (*Non sei como me salv'a mia senhor*), a ideia de considerar a dona amada como digna de um rei (*Pois vos Deus fez, mia senhor*) ou a afirmação de que vale mais viver perto da *senhor* do que ser um rei ou infante (*Senhor, que de grad'oj'eu querria*) são convenções da poesia cortês, mas, quando o trovador é rei, podemos supor que, que ao dirigir-se à *senhor* para lhe dizer *erades boa pera rei*, a declaração assumiria o tom de invenção irônica. [...] Poeta em maneira provençal, D. Denis distingue-se também entre os outros trovadores por algumas características do seu provençalismo, já por outros assinalados com base em minuciosos confrontos. [...] Mas acerca de seu caráter indígena, ou mesmo popular destas cantigas de estrutura paralelística, convirá ter em conta que, sendo D. Denis um poeta-rei ostensivamente provençalizante, cuja atividade se situa numa época de síntese das experiências trovadorescas na área galego-portuguesa, algumas destas características, aparentemente populares, partem de sugestões cultas: tal é, quanto a nós, o caso das cantigas *Ai flores, ai flores do verde pino*. (GONÇALVES *apud* LANCIANI; TAVANI, 2000, p. 208-209)

De acordo com a teoria da Arte de Trovar, as três pastorelas de D. Dinis foram inseridas entre as cantigas de amor. Dentre elas, apenas a cantiga *Vi oj'eu cantar d'amor*, apresenta o elemento chave do gênero entre os provençais: o diálogo entre o cavaleiro e a pastora. Nessa cantiga a proposta amorosa desenrola-se logo nos primeiros versos, suprimindo qualquer outra descrição pictórica do cenário e da relação da pastora com o mesmo:

Vi oj'eu cantar d'amor
en um fremoso virgeu
ũa fremosa pastor,
que ao parecer seu
jamais nunca lhi par vi,
e por en dixi-lh'assi.
“**Senhor, por vosso vou eu**”¹⁰.

Tornou sanhuda enton,
quando m'est'oíu dizer,
e diss': “**Ide-vos, varon!**
Quem vos foi aqui trager,
pera m,'irdes destorvar,
du dig'aqueste cantar

¹⁰ Grifo nosso.

que fez quen sei ben querer?”

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

Dix’ela: **“Non vos ten prol
esso que dizedes, nen
mi praz de o oír sol,
ant’ei noj’e pesar en,
ca meu coraçon non é,
nen será, per bõa fé,
se non do [que] quero ben.”**

O texto destaca o flagrante campesino apresentado em circunstâncias que envolvem o canto de amor de uma pastora em um belo jardim, no qual se insere o cavaleiro, encantado pela beleza da jovem, provocando a quebra da harmonia do quadro que se observa. A beleza da mulher é colocada em relevo pelo cavaleiro. Ao referir-se aos seus atributos físicos nos versos [...] *que ao parecer seu/ Jamais nunca lhi par vi*, ele a destaca como uma mulher digna de cortesia, pois nenhuma outra no mundo assemelha-se a ela. O cenário referente a este encontro concentra-se apenas na menção de um espaço correspondente ao belo jardim, *fremoso virgeu*, deixando subentendido uma atmosfera clara e límpida, a qual certamente se enquadra, coerentemente, à ternura e aos sentimentos despertados pela visão do cavaleiro.

A reação instantânea da pastora é de ira (*Ide-vos varon!*) pelo empecilho causado pelo cavaleiro que interrompe o seu cantar e também pelo cuidado que ela demonstra em não desejar ser vista na companhia de um homem. Mesmo com a insistência do cavaleiro na terceira estrofe, quando declara sua incapacidade de resistir aos encantos e ao amor despertados pela beleza da pastora, irredutivelmente, ela confessa estar enamorada de outro que possui seu coração e todo o seu amor. O breve desfecho da pastorela não apresenta nenhuma satisfação por parte do cavaleiro, que segue seu caminho sem ao menos lamentar, como de regra, pela indiferença da pastora e do sentimento não correspondido. Quanto aos anseios femininos, a pastora segue sozinha em seu formoso

jardim cantando versos de amor pelo namorado, sem demonstrar nenhum tipo de mudança no seu espírito pela presença perturbadora do cavaleiro.

A prática de um modelo provençal de composição se sobrepõe a qualquer intensidade lírica que buscasse expressar maiores indícios amorosos, tanto por parte do cavaleiro quanto por parte da donzela. O mais evidente na cantiga é a reação irada (*sanha*) expressa pela jovem ao perceber a presença de um homem estranho, num lugar que poderia ser vista por outras pessoas, podendo, assim, atrair comentários impróprios à sua reputação.

Outro ponto que pode ser associado é a conotação amorosa que o jardim adquire na pastorela e em grande parte da lírica medieval. O destaque para o *fremoso virgeu* possibilita a convergência para duas leituras. A primeira é alegórica, fornecendo-nos indícios da pureza do quadro bucólico em que se encontra a pastora que, além de bela, também assume o papel de observadora (e cumpridora) dos preceitos morais e religiosos de sua sociedade, devido ao desconforto sentido com a presença de um galanteador. A segunda é naturalista, ao oferecer nos primeiros versos um cenário propício ao exercício da conquista amorosa, a qual entre os provençais poderia resultar também na posse física.

O formoso jardim para o cavaleiro pode, facilmente, representar o próprio corpo da pastora devido a sua beleza e singularidade. Acerca do *locus amoenus* desse tipo de composição, Brea (*apud* BILLY; CLEMENT; COMBIES, 2006, p.103) esclarece que “Ce type de description contient presque tous les éléments distinctifs, destinés à procurer du plaisir aux cinq sens”.¹¹ No que se refere às pastorelas de D. Dinis:

Il semble évident que nous sommes en présence d'une de ces évocations des troubadours gallo-romans (em langue d'oc ou d'oïl) que D. Denis aimait beaucoup, bien qu'on ne puisse pas toujours proposer une source directe pour celles-ci. Em tout cas, cette composition présente un schéma métrique particulier, dont la combinaison des rimes (ababccb) est assez commune, mais pas

¹¹Este tipo de descrição contém todos os elementos distintivos, destinados a proporcionar o prazer aos cinco sentidos.

avec des vers heptasyllabes; il est du mois curieux de constater que seuls Gonçalo Garcia, marié avec une fille illégitime du roi lui-même, et Johan Airas de Santiago (un des troubadours galégo-portugais qui connaissaient le mieux la lyrique gallo-romane), dans une autre pastourelle (où la bergère allait “pelo souto de Crecente”), font usage de ce type de vers avec cette disposition des rimes; et tous les deux de D. Dinis, les rimes masculines et féminines (dans le texte de D. Denis, les rimes sont toujours masculines). Nous n'avons pas trouvé ce schéma chez les troubadours occitans et, en langue d'oïl, les seuls exemples connus concernent Gace Brulé et une chanson anonyme. La pastourelle de D. Denis présente un très grand intérêt pour nous: elle montre qu'il connaît bien l'importance du verger comme lieu de rencontre amoureuse, surtout dans ce genre poétique.¹² (BREA, apud BILLY; CLEMENT.; COMBIES, 2006, p. 113-114)

Comprendemos que a imagem do jardim corresponde em parte à alegoria do *hortus conclusus*, o jardim fechado, ou o jardim das delícias. Com o advento do culto mariano, esse jardim adquire novas concepções relacionadas à figura da Virgem Maria na representação de sua pureza, castidade, obediência e inviolável humildade. A ideia de um jardim particular também se encontra em monastérios, que designam o local particular e tranquilo para o exercício de orações e meditações.

O jardim perfeito e recluso pode ser personificado em Maria, que espera o lírio (o próprio Cristo) sem a perda da virgindade. Assim, o *fremoso virgeu* presente na cantiga compartilha da referência cristã que se justifica na presença da pastora (de beleza única) à espera do amado. Não apontamos uma relação direta entre os cenários, bem como não foi verificada uma diferença entre as concepções que ambos suportam, ao serem colocados em paralelo. A escolha do trovador, ao apresentar o cenário da disputa verbal

¹²Parece evidente que nós estamos em presença de uma dessas evocações dos trovadores galaico-românicos (na língua d'oc ou d'oïl) que D. Dinis valorizava muito, mesmo que jamais se pudesse apresentar uma fonte direta para elas. Em todo caso, essa composição apresenta um esquema métrico particular, cuja combinação das rimas (ababcbb) é muito comum, menos com os versos heptassílabos; é pelo menos interessante constatar que somente Gonçalo Garcia, casado com uma filha ilegítima do próprio rei, e Johan Airas de Santiago (um dos trovadores galego-português que conhecia melhor a lírica galaico-românica), em outra pastorela, na qual a pastora caminha “pelo souto de Crecente”), empregam esse tipo de verso com essa disposição das rimas; e nos dois exemplares de D. Dinis, as rimas são masculinas e femininas (no texto de D. Dinis são rimas sempre masculinas). Não encontramos esse esquema com os trovadores occitanos e, na língua d'oïl, os únicos exemplos conhecidos um refere-se a Gace Brulé e uma canção anônima. A pastorela de D. Dinis é muito interessante por nos mostrar que ele conhecia bem a importância do pomar como lugar de encontro amoroso, sobretudo, neste gênero poético.

entre seus personagens, não só atende aos requisitos estilísticos e retóricos das pastorelas provençais, como também confere à sua cantiga um tom religioso com evocações paradisíacas sugeridas pelo perfil sentimental feminino e pela mesura atendida pelo cavaleiro.

Na pastorela *Ua pastor se queixava*, também de autoria de D. Dinis, o trovador também apresenta lugares comuns do gênero, como o cenário natural e a pastora, o flagrante campesino, no qual o trovador surpreende as queixas de amor (a *coita* amorosa) de uma jovem que vive na zona rural.

Ûa pastor se queixava
muit' estando noutro dia,
e sigo medês falava
e chorava e dizia
com amor que a forçava:
**“par Deus, vi-t'en grave dia¹³,
ai amor!”**

Ela s' estava queixando,
come molher con gram coita
e que a pesar, des quando
nacera, non fôra doita,
por en dezia chorando!
**“Tu non és se non mia coita,
ai, amor!”**

Coitas lhi davam amores,
que non lh' eran se non morte,
e deitou-s' antr' ùas flores
e disse con coita forte:
**“Mal ti venha per u fores,
ca non és se non mia morte,
ai, amor!”**

O recurso do *dobre*, novamente registrado nas pastorelas, indicia um repertório composto por D. Dinis envolvendo influências cultas e populares. Como excelente trovador que era, segundo Gonçalves (2000 *apud* LANCIANI; TAVANI, 2000, p. 211), teria composto os versos e também a música de suas cantigas, observando as expressões melódicas e os recursos estilísticos de metrificacão, possibilitando a singular dinamização dos valores poético-expressivos das imagens e dos conteúdos da poesia

¹³ Grifo nosso.

pastoril.

A pastorela *Ūa pastor se queixava* apresenta o contínuo solilóquio feminino introduzido a cada estrofe pela narração do trovador que a observa. Não se trata de uma abordagem ou encantamento do trovador pela pastora, mas uma descrição cuidadosa dos fatos que ele observa. Na primeira estrofe, refere-se a uma mulher muito chorosa de seus sentimentos, a qual ele nomeia de *pastor*. Spina (1996) acredita não se tratar realmente de uma pastora, mas de uma mulher da cidade devido ao seu tom extremamente triste e queixoso. Pode-se dizer que D. Dinis condensa elementos básicos da poesia popular, como a repetição e as lamentações amorosas.

A intensidade de seus sentimentos é explicitamente denunciada pela ocorrência dos verbos *queixar* e *chorar*, e pelos versos *chorava e dizia /con amor que a forçava*, os quais podem ser compreendidos como a síntese de um amplo sofrimento, resultado de um amor que a domina completamente. Outro fator que nos leva a constatar o seu pesar é a insistente caracterização do estado de espírito observado e narrado pelo trovador na segunda estrofe, nos versos: *Ela s'estav quexando/ como molher com gran coita*.

A protagonista move-se num ambiente de murmúrios e lamentações, no qual tudo e todos são testemunhas de seus infortúnios, traduzidos pela palavra *coita* que, neste contexto, carrega o significado de intenso e terrível sofrimento. Tematicamente, sua conotação, vai além de uma simples adjetivação que qualifica uma jovem enamorada, tal como ocorre na cantiga de Lourenço Jogra (Três moças cantavan d'amor/ muy coyadas dos amores) acima comentada. A palavra *coita* na pastorela de Dom Dinis se refere a um tormento amoroso de profunda complexidade, capaz de designar a identificação da mulher com uma desilusão que a priva de qualquer outra perspectiva, não incluindo a morte como resultado ou fim desejado. A ocorrência do vocábulo no plural (*Coitas*, verso 15) sugere a intensidade do sentimento de desgosto por ocasião de sua infelicidade amorosa. Saliente-se que o termo ganha especial relevo devido à inversão da frase que, na ordem direta, na opinião de Ferreira (s/d), resumir-se-ia a *Amores lhe davan coitas*, ao passo que na cantiga a ordem registrada é *Coitas lhe davan amores*.

De acordo com Spina (1996), os versos [...] *des quando nacera,/ non fora doita* indicam um amor à primeira vista, pois a mulher declara que, desde o seu nascimento, não tem conhecimento, ou experiência nenhuma do amor. A tradução do termo *doita*¹⁴ refere-se a algo já experimentado. No contexto da cantiga, há um sentimento não experimentado pela donzela, mas que a faz ultrapassar os estágios suspirantes da paixão, para desejar a morte ao seu objeto de sofrimento. Outra indicação do drama feminino pode ser observada no emprego dos termos *coita* e *morte* os quais, além de auxiliar nos arranjos da musicalidade, retoricamente, intensificam a repetição da dramaticidade da situação. A grande habilidade técnica do Rei Trovador ainda contribui para que a parte narrativa da pastorela retome um de seus elementos essenciais: a referência a um dos elementos do *locus amoenus* no verso: *e deitou-s antr'uasflores*.

Como parte da ornamentação do discurso, a referência ao cenário adquire grande carga simbólica ao considerar a natureza testemunha do amor não correspondido, porquanto o divino (*Par Deus, vi-ti en grave dia*) e a natureza (*e deitou-s antr'uasflores*) são dignos de conhecer a tristeza e os anseios da pastora. Nesse sentido, Deus e as flores representam a continuidade de uma eterna perfeição e beleza, respectivamente, comparada à efemeridade de uma felicidade que se inicia e, ao mesmo tempo, termina no dia em que conheceu o seu amado.

As descrições da natureza presentes nas cantigas de amigo, principalmente nas pastorelas, exemplificam e consolidam os recursos que a retórica elaborou a paisagem ideal dessa modalidade poética. Compreendemos que *o fremoso virgeu, o antr'uas flores e a ribeira* das pastorelas comentadas neste trabalho não traduzem a realidade, mas servem de veículo e revestimento à uma paisagem ideal que participa do divino e forma um microcosmo social que unifica a Natureza e o Amor.

O caráter intelectual das cantigas de D. Dinis evidencia-se pelo perfeito desenvolvimento temático e adequação de todos os elementos típicos de cada gênero, mas, principalmente, pelo aproveitamento pessoal do material retórico existente na criação de um cancionero capaz de expressar uma síntese das experiências

¹⁴ Cf. Nunes (1928, p.611). *Doito* (a): adj. Ensinado, acostumado, experimentado, prático.

trovadorescas de seu tempo.

Entre as cantigas mais representativas do cancionero dionisino encontra-se a pastorela *Õa pastor ben talhada*, caracterizando verdadeiramente a versatilidade do trovador na apresentação de um diálogo cortês (e por que não dizer dramático) entre a pastora e um formoso confidente, ao envolver adequadas referências espaço-temporais e indicações sobre os personagens e seus gestos:

Õa pastor ben talhada
cuidava en seu amigo
e estava, ben vos digo,
per quant'eu vi, mui coitada,
diss': "**Oimais non é nada¹⁵**
de fiar per namorado
nunca molher namorada,
poisque mi o meu á errado."

Ela tragia na mão
um papagai mui fremoso,
cantando mui saboroso,
ca entrava o verão,
e diss': "**Amigo loução,**
que faria per amores,
pois m'errastes tan en vão?
E caeu antr' ãas flores.

Õa gran peça do dia
jouv' ali, que non falava,
e a vezes acordava,
e a vezes esmorecia,
e diss': "**Ai Santa Maria,**
que será de min agora?"
E o papagai dizia:
"**Bem, por quant'eu sei, senhora.**"

"**Se me queres dar guarida**"
diss' a pastor, "**di verdade,**
papagai, por caridade,
ca morte m' é esta vida"
Diss' el: "**Senhor [mui] comprida**
de ben, e non vos queixedes,
ca o que vos á servida
erged' olho e vee-lo-edes."

¹⁵ O grifo é nosso.

Na primeira estrofe ocorre a apresentação da mulher: *Ua pastor ben talhada*, com uma adjetivação típica de uma pastorela e digna de uma donzela cuja beleza é singular. Sua juventude anunciada pelo adjetivo *pastor* une-se à expressão *ben talhada* que a caracteriza fisicamente como uma mulher, cujo corpo é formoso aos olhos do trovador-observador. No que se refere ao seu estado de espírito, a expressão adjetiva *mui coitada* finaliza sua descrição, introduzindo o saudosismo e o sofrimento amoroso. Os primeiros versos do canto da pastora denunciam a decepção frente aos versos em que afirma não devotar mais confiança ao seu amado: *Oimais – daqui em diante*¹⁶, já que sofre intensamente com sua ausência. A segunda estrofe apresenta estrutura semelhante, seguindo a fórmula de uma introdução narrativa que antecede o canto feminino. Na mesma introdução há o registro da participação de um personagem inteiramente novo nas pastorelas galego-portuguesas: o papagaio. Diferentemente do *estorninho* invocado na cantiga de Airas Nunes, o papagaio nesta composição não só estabelece um diálogo com a pastora, como também garante os aspectos da encenação dramática na cantiga.

Vale ressaltar que a descrição do pássaro garante ao texto a formação da imagem que corresponde ao cenário primaveril, presença constante nas cantigas de amigo. Em uma primeira leitura, o papagaio pode ser interpretado como elemento da natureza, ou seja, um belo pássaro (*formoso*), cujo canto suave (*mui saboroso*) é resultado da Primavera, período propício aos encontros e relacionamentos amorosos. Por outro lado, a chegada do verão representa simbolicamente o encerramento desse período, no qual suspiram jovens pastoras enamoradas pelos campos. Daí o descontentamento da mulher ao cantar *Amigo loução,/ que faria per amores,/ pois m'errastes tan en vão?* O verbo errar neste contexto refere-se à falta aos deveres de uma pessoa para com outra, ou seja, indica a falta de comprometimento que o amigo não apresentou ao não cumprir com suas promessas.

Voltando às informações que compõem a segunda estrofe, ao referir-se ao amado como *amigo loução*, belo em relação à aparência, a pastora nos fornece argumentos que justificam os sentimentos que a faz *esmorecer* de amor (desmaiar). Na mesma estrofe

¹⁶ Cf. Nunes (1928, p.611). *Oimais: Adv. Desde hoje, daqui em diante, doravante.*

verificamos o *locus amoenus* das pastorelas representado pelo *antr'ũas flores*, local em que a pastora expressa profunda comunhão com a natureza.

A religiosidade das cantigas de amigo e, especialmente, da pastorela de D. Dinis (terceira estrofe, uma invocação à Santa Maria: *Ai Santa Maria/ que será de min agora?*) pode ser interpretada como uma Providência divina, um anseio da pastora para solucionar o problema trágico do abandono do namorado. O pensamento cristão sustentava já no século XIII que o ser humano seguiria sua aspiração natural pelo divino, encontrando plena felicidade no amor.

Na estrofe final, a jovem se sente desprovida de qualquer halo de idealidade, ou expectativas ilusórias que possam ser suscitadas por sua paixão. Ela é muito mais humana do que no início da composição, cujo motivo é a exposição de seu pesar quando pede ao papagaio que a console somente com palavras de verdade, pois a ausência do amigo a faz pensar na morte como solução para os infortúnios. São apresentadas as palavras finais do papagaio que, ao elevar as qualidades da mulher, considerando-a possuidora de todas as boas qualidades (*Senhor mui comprida de ben*)¹⁷, pede-lhe que erga os olhos e veja a implícita chegada (ou presença) do seu amado.

O encadeamento das idéias elaborado por D. Dinis, o tom dramático da composição e a escolha minuciosa do vocabulário, permitem-nos visualizar a ambiguidade da personagem papagaio. A disposição dos diálogos e a sua elocução criativa nos remetem a uma encenação teatral, na qual o *amigo loução* poderia facilmente ser identificado com o próprio pássaro, tal como um disfarce a ser revelado na execução da pastorela. Em outra leitura, a participação do papagaio ainda completa os elementos identificadores da poesia pastoril.

As pastorelas de D. Dinis lembram-nos a delicadeza das descrições que Teócrito apresentava. O trovador expressou as paisagens líricas e seus componentes da poesia galego-portuguesa (*antr'as as flores, fremoso virgeu, estorninho, papagai, Souto do Crexente*), colocando em evidência a vivacidade dos diálogos entre os personagens (-

¹⁷ Cf. Nunes (1928, p.589). *Comprido (a) de ben: feliz ou dotado de todas as boas qualidades.*

Mia Senhor, falar-vos-ei/, Senhor, por Santa Maria/ não estedes mais aqui) assim como o impulso de sentimentos comunicados ao mundo exterior por meio de reflexões (*ca os que aqui chegaren,/ pois que vos aqui acharen,/ bem diran que mais ouv'i.*), emoções (*Mal ti venha per u fores,/ ca non és se non mha morte*) e opiniões (*Eu non vos queria por entendedor/ ca nunca vos vi se non agora/ nen vos filharia*).

O que foi destacado nesta exposição contribuiu para a observação do modo como a retórica determinou entre os poetas galego-portugueses a paisagem ideal da poesia, tal como ocorreu com os seus predecessores gregos e latinos. Se a imagem do homem ideal correspondia a sua virtuosidade, lealdade e beleza, a natureza encontrará entre os poetas a correlação direta com o divino, servindo-os de uma rica variedade de possíveis descrições.

Nas pastorelas, é entre as flores de um formoso jardim ou com a companhia das aves que a mulher encontra a paisagem agradável aos seus sentimentos e anseios, mesmo que esteja no auge de seu sofrimento amoroso. É na campina de flores que a jovem espera por bem-aventuranças. De acordo com Curtius (1996), a natureza participa do divino entre os poetas da Antiguidade e da Idade Média, transforma-se em um motivo poético indispensável aos adeptos de tais composições, os quais seguiram os passos de Teócrito – o verdadeiro criador da poesia pastoril.

Foi o gênero poético que, depois da epopéia, maior influência exerceu, por várias razões. Em todas as épocas encontramos vida pastoril. É um modo fundamental da existência humana, representado também no cristianismo pela história do nascimento de Jesus, conforme o Evangelho segundo São Lucas. Aos pastores corresponde – e isto é muito importante – um cenário especial, uma região própria, que veio a ser a Sicília e mais tarde a Arcádia. Conta igualmente com pessoal próprio, formando um microcosmo social: pastores de gado bovino (de onde vem o nome bucólica), pastores de cabra, pastoras etc. Enfim, a vida pastoril está ligada à Natureza e ao amor. [...] A elegia amorosa dos romanos sobreviveu poucas décadas. Não havia para ela continuação nem renovação possíveis. Mas a Arcádia revela-se sem cessar. Isso foi possível porque a temática pastoril não estava ligada a nenhum gênero e tampouco a alguma forma poética. Encontrou acesso ao romance grego (Longo), daí passando à Renascença. Do romance, a poesia

pastoral podia voltar à écloga ou passar ao drama. O mundo dos pastores é tão vasto quanto o da cavalaria. Na Idade Média ambos os mundos se encontram. Sim, no mundo dos pastores “enlaçam-se” todos os mundos. (CURTIUS, 1996, p. 246-247)

Acerca desse enlace referido por Curtius é que a poesia lírica inspira o tema do amor e passa a ocupar o primeiro plano, tornando-se o princípio de uma busca divina, despertada em nós pelos aspectos da beleza do outro como um ímpeto inerente ao ser humano. Se o amor torna-se a medida das coisas na poesia lírica, é oportuno salientarmos que ele é também o princípio de qualquer outro sentimento. No que diz respeito às pastorelas, o amor justifica o temor, a tristeza, o penar e o sofrer que diversas vezes atinge as jovens pastoras. Por conseguinte, é pertinente considerar que no século XII a poesia dos trovadores, em sentido lato, desfrutava de um amadurecimento retórico e estilístico capaz de construir quadros picturais, nos quais o amor consagrava-se como princípio motor de tudo e de todos.

Outro bom exemplo desse aspecto foi-nos dado por Pedro Amigo de Sevilha ao compor a pastorela *Quand'eu un dia fui en Compostela*.

Quand'eu un dia fui en Compostela
en romaria, vi ãa pastor
que, pois fui nado, nunca vi tan bela,
nen vi outra que falasse melhor
e demandei-lhi logo seu amor
e fiz por ela esta pastorela.

Dix[i-lh]'eu logo: “**Fremosa poncela¹⁸,
queredes vós min por entendedor,
que vos darei boas toucas d'Estela
e boas cintas de Rocamador
e d'outras dõas, a vosso sabor
e fremoso pano pera gonela?**”

E ela disse: “**Eu non vos queria
por entendedor, ca nunca vos vi,
se non agora, nen vos filharia
dõas, que sei que non som pera mi,
pero cuid'eu, se as filhass'assi,**

¹⁸ O grifo é nosso.

que tal á no mundo a que pesaria.

**E, se veess'outra, que lhi diria,
se me dissesse "ca per vós perdi
meu amigu'e dõas que me tragia"?
"Eu non sei rem que lhi dissess'ali;"
se non foss'esto de que me temi,
non vos dig'ora que o non faria."**

**"Dix'eu; "Pastor, sodes bem razoada,"
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 rogar
que eu seja voss'ome esta vegada."**

E diss'ela, come bem ensinada:
**"Por entendedor vos quero filhar
e, pois fôr a romaria acabada,
aqui, du são natural, do Sar,
cuido-[m'eu], se me queredes levar,
ir m'ei vosqu'e fico vossa pagada."**

Pedro Amigo de Sevilha foi um Jogral ligado à corte de Alfonso X, o Sábio. Juntamente com D. Dinis, figura entre os trovadores como um dos mais fecundos, pois seu cancionero constitui-se de trinta e seis cantigas. De acordo com Beltran (*apud* LANCIANI; TAVANI, 2000, p. 520) o trovador manifestou em seus textos uma forte influência dos modelos provençais, privilegiando o tom cortês entre seus personagens.

Vale ressaltar que sua condição de jogral atribui-lhe a qualidade de pertencer a um grupo de pessoas consideradas agentes da cultura, cuja atividade já havia se diversificado na Península Ibérica, nos séculos XII e XIII. O jogral, de acordo com as informações dos cancioneros, desdobrou-se em múltiplas funções entre os galego-portugueses, as quais compreendiam o acompanhamento instrumental, a interpretação vocal, a interpretação teatral e a produção de novas composições. Pedro Amigo de Sevilha, embora não possua uma biografia mais detalhada e objetiva, encaixa-se entre esse grupo de artistas que elevaram a cultura dos trovadores por onde passavam e viviam.

A pastorela em análise apresenta traços específicos das cantigas de amor por conduzir em um tom cortês o diálogo que se estabelece entre a pastora e seu admirador. Spina (1996) menciona a ausência de traços populares na técnica de composição desta cantiga, devido a perfeita unidade narrativa que a domina. Por outro lado, a informação da romaria e o arrebatamento sentimental referidos pelo cavaleiro muito se assemelham aos traços estilísticos das pastorelas com elementos mais populares, que elevam o sentimento amoroso aos extremos da vida de seus personagens. Como exemplo, podemos citar o choro e o sofrimento diante da impossibilidade de viver ao lado do ser amado.

O trovador constrói inicialmente uma narração perfeita de todo o quadro pictórico e das emoções que lhe afetam os sentidos. Trata-se de um evento ocorrido no passado, conforme o primeiro verso *Quand'eu un dia fui en Compostela*, durante uma atividade de peregrinação a que se dedicava o cavaleiro. Nesta romaria ele conhece uma jovem de beleza incomparável com qualquer outra no mundo, a qual lhe arrebatou o coração, um amor à primeira vista. Os versos “*demandei-lhe logo seu amor*” (pedi imediatamente o seu amor) e “*e fiz por ela esta pastorela*” demonstram que o amor referido pelo cavaleiro converte-se em “princípio motor” de sua vida e, conseqüentemente, de sua poesia, motivo pelo qual ele empreenderá uma árdua ação de conquista. Visualizamos a abordagem do cavaleiro, momento em que oferece à formosa donzela (*Fremosa poncela*) os mais belos presentes (*dōas*), que toda mulher desejaria: as bonitas toucas Estela (cidade espanhola), as cintas de Rocamador localizada ao sul da França, os bons tecidos para as túnicas (*gonela*) e tudo o mais que ela viesse a desejar, se concedesse a ele a possibilidade de se tornar o seu *entendedor* (namorado).

As estrofes seguintes apresentam a resposta da pastora à cortesia oferecida. Seus argumentos são reflexivos e apresentam desenvoltura no falar. A jovem se coloca em uma posição que a priva do amor oferecido e enfatiza o desejo de não prejudicar outra mulher, que, possivelmente, pudesse ter compromisso com cavaleiro. Spina (1996) ressalta que a ponderação e o retraimento reflexivo da pastora devem-se ao fato de que o cavaleiro já possuísse as *doas* consigo e se destinassem para outra donzela. Caso aceitasse, estaria causando grande desgosto a alguém no mundo: *dōas, que sei que non*

som pera mi,/ pero cuid'eu, se as filhass'assi,/ que tal á no mundo a que pesaria. Tal atitude significa o bom senso e a cautela da jovem em não aceitar objetos de pessoas desconhecidas.

O cavaleiro, no final, intensifica o seu apelo, afirmando não haver no mundo outra que mereça o seu amor. Mais uma vez ressalta a sabedoria e a prudência de sua amada, ao se referir a ela como *Pastor, sodes ben razoada*. O adjetivo autentica a atitude e a ponderação das palavras da pastora. Somente após intenso debate, no qual aflora no texto a consciência religiosa da mulher, é que ela se prontifica a aceitar a proposta do cavaleiro no término da romaria. Registra-se a ausência dos motivos chorar e cantar, recorrentes nas outras composições comentadas.

Por outro lado, se a cantiga se reveste de exemplos que anunciam sua aproximação com gêneros mais cultos, é inegável a presença de elementos simbólicos que nos remetem às características autóctones. Um deles é a comunhão com a natureza, muito comum na poesia pastoril, na última estrofe, justamente no momento em que a pastora, após expressar seu recato, decide aceitar a cortesia do cavaleiro e assumi-lo como pretendente (namorado), assim que a romaria terminasse, num encontro marcado às margens do rio Sar.

De acordo com Curtius (1996), o lugar ameno (*locus amoenus*) na poesia também compreende a presença e o simbolismo que a imagem ou descrição de um rio pode comportar. O curso tranquilo de um rio configura a perfeição do cenário, no qual se concretizaria a aceitação do amor do cavaleiro.

A pastorela de Pedro Amigo de Sevilha, impulsionada pelo motivo amoroso e com todas as suas influências provençais, reflete todo o trajeto descritivo da configuração dos lugares, os quais abordam o percurso dos rios, a situação das cidades e os costumes dos povos. Quanto à menção ao rio Sar, lhe é atribuída a função de testemunha do comprometimento que o cavaleiro se propôs a fazer. Da situação das cidades, destacamos a dinâmica da vida em sociedade que nos sugere o comércio das *dõas* oferecidas pelo cavaleiro. No que se refere aos costumes dos povos, nada mais

representativo do que as romarias que se destinavam à Santiago de Compostela.

Com base na leitura que realizamos das pastorelas selecionadas, resulta que os trovadores galego-portugueses que se dedicaram a expressar suas intenções artísticas por meio dos versos pastoris, concebiam a multiplicidade de recursos retóricos como instrumentos na expressão de sua arte, a qual, por sua vez, identificava no homem a ânsia por uma completude espiritual que via no amor do outro a possibilidade de elevar-se.

O amor nas pastorelas torna-se a principal medida das coisas, carregando consigo a ampla tradição poética e cultural do trovadorismo que envolve: o ambiente guerreiro, a religiosidade, a musicalidade e a paisagem ideal da poesia. Explica-se assim a presença do cavaleiro, as invocações a Deus e a Santa Maria, os recursos líricos de composição como o *dobre* e as férteis descrições da natureza que carregam uma imensa carga simbólica.

Em sentido lato, todos estes elementos convergem para um personagem específico das pastorelas: a jovem pastora enamorada. É a ela a quem a natureza serve de confidente, é a ela a quem se dirige o serviço cavalheiresco e é à mulher que o amor causa uma imensa exaltação sentimental capaz de atingir um valor fundamentalmente transcendente (amor espiritual), e ao mesmo tempo, com impregnações de valores humanos (amor físico).

Referências

BIEDERMANN, H. *Dicionário Ilustrado de símbolos*. São Paulo: Melhoramentos, 1993.

BILLY, D.; CLEMENT, F.; COMBIES, A. *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Age*. Toulouse: Universitaires du Mirail. 2006.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CUNHA, A. *Dicionário Etimológico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

- CUNHA, V. (Org.). *As pastorelas de Guiraut Riquier*. Belo Horizonte: FALE;UFMG, 2006.
- CURTIUS, E. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- ELIADE, M. *O Sagrado e Profano*. Trad: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FERREIRA, M. *Antologia Literária Comentada: Idade Média*. Editora Ulisséia, s/d.
- _____. *Poesia e Prosa Medievais*. Editora Ulisséia, s/d.
- FRANCO JR. H. *A Idade Média: O Nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- JEANROY, A. *La poésie lyrique des troubadours*. Paris: Didier, 1934.
- LANCIANI, G.; TAVAN, G. *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.
- LAPA, M.R. *Lições de Literatura Portuguesa*. Coimbra: Coimbra Editora, 1973.
- NUNES, J. *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-portugueses*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1928.
- PIMPÃO, A. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Quadrantes: 1947.
- SPINA, S. *A Lírica Trovadoresca*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- TAVANI, G. *Ensaio Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1988.
- _____. *Trovadores e Jograis*. Lisboa: Ed. Caminho, 2002.