



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Letras

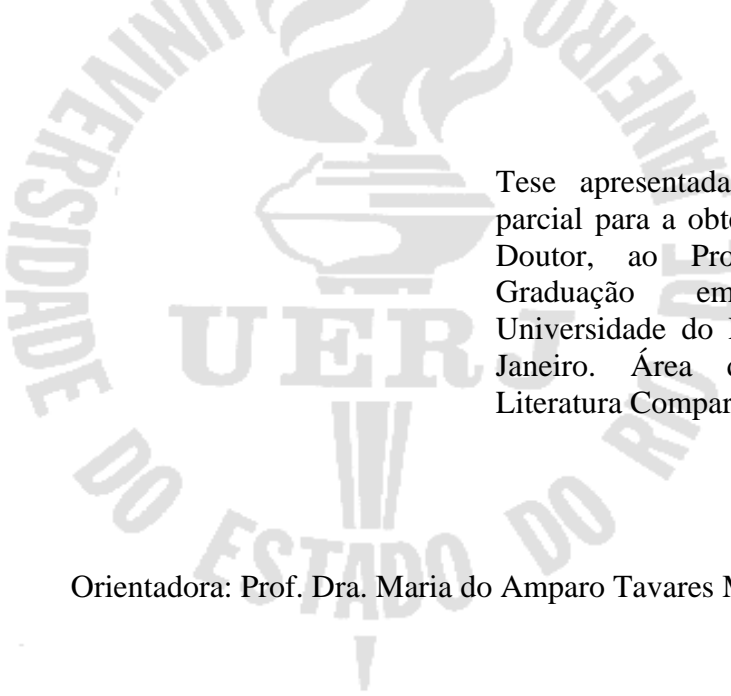
Henrique Marques Samyn

**A pastora e a alegoria: a pastorela alegórica, da lírica occitânica aos *Carmina Burana* e ao trovadorismo galego-português**

Rio de Janeiro  
2010

Henrique Marques Samyn

**A pastora e a alegoria: a pastorela alegórica, da lírica occitânica aos *Carmina*  
*Burana* e ao trovadorismo galego-português**



Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof. Dra. Maria do Amparo Tavares Maleval

Rio de Janeiro  
2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

M313 Samyn, Henrique Marques.  
A Pastora e a alegoria: a pastora alegórica, da lírica occitânica aos Carmina Burana e ao trovadorismo galego-português / Henrique Marques Samyn. – 2010.  
371 f.

Orientadora: Maria do Amparo Tavares Maleval.  
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Marcabrun, séc. 12. L’Autrier jost’ una sebissa – Teses. 2. Poesia latina medieval e moderna – Séc. XII-XIII – Teses. 3. Alegoria – Teses. 4. Literatura comparada – Galega e portuguesa – Teses. 5. Poesia lírica – Teses. I. Maleval, Maria do Amparo Tavares. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 840-14"11/12"

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese

\_\_\_\_\_  
Assinatura

\_\_\_\_\_  
Data

Henrique Marques Samyn

**A pastora e a alegoria: a pastorela alegórica, da lírica occitânica aos *Carmina Burana* e ao trovadorismo galego-português**

Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovado em 15 de março de 2010.

Banca examinadora:

---

Profa. Dra. Maria do Amparo Tavares Maleval (Orientadora)  
Instituto de Letras da UERJ

---

Profa. Dra. Yara Frateschi Vieira  
Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP

---

Profa. Dra. Ida Maria Santos Ferreira Alves  
Instituto de Letras da UFF

---

Profa. Dra. Mary Kimiko Guimarães Murashima  
Instituto de Letras da UERJ

---

Profa. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez  
Instituto de Letras da UERJ

Rio de Janeiro  
2010

## DEDICATÓRIA

*À Lina,  
pulchrior quam Flora*

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, devo agradecer à Profa. Dra. Maria do Amparo Tavares Maleval, orientadora que colaborou ativamente para este trabalho desde quando ele não passava de um projeto; e à Lina Arao, companheira de vida e de labor, primeira leitora de muitas das páginas desta tese. Agradeço igualmente àqueles que colaboraram diretamente para que este trabalho fosse possível: Profa. Dra. Mary Kimiko Guimarães Murashima, que durante anos ajudou-me a percorrer as trilhas da *latinistas*; Prof. Dr. William D. Paden, cujo trabalho serviu como base para esta tese, e que me ajudou fornecendo comentários e explicações adicionais; Profa. Dra. Yara Frateschi Vieira e Prof. Dr. Álvaro Alfredo Bragança Júnior – que estiveram na banca de qualificação deste trabalho, colaborando com proveitosos comentários e críticas que me ajudaram a evitar trilhas equivocadas e duvidosas; e à Profa. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez, cujo auxílio para a obtenção de recursos que possibilitaram a realização deste trabalho foi inestimável. Devo também agradecer à Profa. Dra. Ida Maria Santos Ferreira Alves, que aceitou fazer parte da banca de avaliação deste trabalho. Também me ajudaram, enviando artigos e outros itens bibliográficos: Prof. Dr. Carlos Paulo Martínez Pereiro; Profa. Ms. Alva Martínez Teixeira; Profa. Ms. Daniele Gallindo Gonçalves e Souza; Profa. Maria do Carmo Serén Viana; Prof. Dr. Paulo Roberto Sodrê; e funcionários da divisão digital da biblioteca da Universidade de Edimburgo – a todos, envio meus sinceros agradecimentos.

*Li mot fan de ver semblansa.*  
(“As palavras têm aparência de verdade.”)

– Marcabru, “*Dirai vos senes duptansa*”

## RESUMO

SAMYN, Henrique Marques. *A pastora e a alegoria: a pastora alegórica, da lírica occitânica aos Carmina Burana e ao trovadorismo galego-português*. 2010. 371 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

Este trabalho tenciona investigar o conceito de pastorela alegórica, desde sua emergência na obra do trovador occitânico Marcabru – mais precisamente, em sua obra *L'autrier jost' una sebissa* – até seus desenvolvimentos nos *corpora* líricos occitânico, médio-latino e galego-português. Nosso trabalho compreende, assim, um estudo comparativista sobre a poesia medieval composta nos séculos XII e XIII, por intermédio do qual tencionamos abordar a relação entre discurso literário e alegoria no âmbito medieval.

Palavras-chave: Pastorela. Alegoria. Trovadorismo occitânico. Poesia médio-latina. Trovadorismo galego-português. Poética medieval comparada.



## ABSTRACT

This thesis aims to investigate the concept of allegorical pastourelle, from its emergence in the poetry of the Occitan troubadour Marcabru – more precisely, in his lyric *L'autrier jost' una sebissa* – until its developments in the Occitan, Medieval Latin and Galician-Portuguese lyric *corpora*. Through a Comparative Study of the medieval lyric of the XII and XIII centuries, this work aims to examine the relation between literary discourse and allegory in the medieval period.

Keywords: Pastourelle. Allegory. Occitan troubadour lyric. Medieval Latin Poetry. Galician-Portuguese troubadour lyric. Comparative poetics.

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS<sup>1</sup>

- Audiau AUDIAU, Jean. *La pastourelle dans la poésie occitane du Moyen Âge*. Genève: Slatkine Reprints, 1973. Fac-símile da edição: Paris: E. de Boccard, 1923.
- Bartsch BARTSCH, Karl. *Romances et pastourelles françaises des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*. Altfranzösische Romanzen und Pastourellen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967. Fac-símile da edição: Leipzig: F.C.W. Vogel, 1870.
- Brea BREA, Mercedes (coord.). *Lírica profana galego-portuguesa*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996. 2v.
- De Riquer DE RIQUER, Martín. *Los trovadores*. Historia literaria y textos. Barcelona: Editorial Ariel, 1975-2001. 3v.
- Dejeanne DEJEANNE, J.-M.-L. *Poésies complètes du troubadour Marcabru*. Nova Iorque: Johnson Reprint Corporation, 1971. Fac-símile da edição: Toulouse: Imprimerie et Librairie Édouard Privat, 1909.
- Guida GUIDA, Saverio. *Il trovatore Gavaudan*. Modena: Mucchi, 1979.
- Hilka-Schumann 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.
- Paden PADEN, William D (ed.). *The Medieval Pastourelle*. Trad. William D. Paden. Nova Iorque: Londres: Garland, 1987. 2v.
- Walsh 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.
- Wright WRIGHT, Thomas. *The latin poems commonly attributed to Walter Mapes*.

---

<sup>1</sup> Optamos por empregar essas abreviações para facilitar o reconhecimento das edições mencionadas no texto; assim, fizemos seguir o título do texto mencionado pela correspondente abreviação, entre parênteses, sem caixa alta (para diferenciar das outras citações bibliográficas) e o número da obra como ocorre na edição. Desse modo, *Exiit diluculo* (Hilka-Schumann, 90; Paden, 47; Walsh, 28) refere-se ao texto 90 da edição de Alfons HILKA e Otto SCHUMANN (*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), que aparece como texto 47 na edição de William D. PADEN (*The Medieval Pastourelle*. Trad. William D. Paden. Nova Iorque: Londres: Garland, 1987. 2v.) e como texto 28 na edição de Patrick WALSH (*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).

Nova Iorque: AMS Press, 1968. Fac-símile da edição: Londres: Camden Society, 1841.

## SUMÁRIO

NOTAS PRÉVIAS .....	13
INTRODUÇÃO .....	14
PARTE I. A INVENÇÃO LITERÁRIA .....	19
1. O NASCIMENTO DA PASTORELA .....	20
1.1. O lugar da tradição .....	22
1.2. Origens latinas? .....	28
1.3. Origens vernáculas? .....	33
1.4. Uma questão perene .....	37
2. A INVENÇÃO LITERÁRIA .....	41
2.1. Acerca da alegoria .....	50
2.2. A vigência do modelo: as pastorelas alegóricas .....	58
2.2.1. A fidelidade à infiel: <i>L'autrier le premier jorn d'aost</i> , de Giraut de Bornelh .....	60
2.2.2. O ciclo de pastorelas de Guiraut Riquier .....	64
2.2.3. Gavaudan e a inversão da alegoria .....	72
2.2.4. A clivagem radicalizada: <i>Ogan, ab freg que fazia</i> , de Joan Esteve .....	77
2.2.5. <i>L'autrier, a l'intrada d'Abril</i> , de Guilhem d'Autpol: a seguidora de frei Johan .....	80
2.2.6. Em defesa da virtude: <i>Quant escavalcai l'autrer</i> .....	82
2.3. A variante: as pastorelas pseudo-alegóricas .....	84
2.3.1. <i>L'autrier, al quint jorn d'Abril</i> : em defesa da honra .....	85
2.3.2. O amor como consolo: <i>L'autrier, cavalcava</i> , de Gui d'Ussel .....	87
2.3.3. A falsa resistência em <i>L'autrier, el gay temps de pascor</i> , de Joan Esteve .....	89
2.3.4. <i>Per Amor soi gai</i> , de Guiraut d'Espanha .....	92
2.4. O modelo e as exceções .....	93
3. PASTORELAS E PASTORAIS .....	96
3.1. As pastorelas francesas .....	97
3.1.1. A vitória da pastora .....	98
3.1.2. A derrota da pastora .....	100
3.1.2.1. A argumentação de Kahtryn Gravdal: camuflagem e celebração do estupro .....	101
3.1.2.2. A réplica de William Paden: o lugar da ficção .....	107
3.1.3. A pastora e o lobo .....	112

3.1.4. O embate da carne contra o embate do espírito.....	115
<b>3.2. As pastorelas e o antibucólico.....</b>	<b>117</b>
3.2.1. A poesia bucólica na tradição clássica.....	119
3.2.2. O antibucólico nas pastorelas alegóricas.....	123

## **PARTE II. AS MARCAS DO TEMPO..... 126**

### **4. A PASTORA E A ALEGORIA..... 127**

#### **4.1. A figura da pastora: o percurso histórico..... 128**

#### **4.2. A pastora na tradição religiosa judaico-cristã..... 131**

##### **4.2.1. O contexto pré-medieval: Raquel e o bom Pastor..... 132**

##### **4.2.2. A tradição medieval: a vida de santa Margarida..... 138**

#### **4.3. A defesa da virtude..... 146**

### **5. A CONSTRUÇÃO DA ALEGORIA..... 150**

#### **5.1. As origens da alegoria medieval: dos antigos a Eriúgena..... 150**

#### **5.2. Da percepção alegórica à literatura..... 167**

#### **5.3. Da pastora enquanto alegoria..... 182**

### **6. O LUGAR DAS INTENÇÕES..... 189**

#### **6.1. O ato e a intenção..... 190**

#### **6.2. O primado da consciência..... 196**

#### **6.3. A pastorela como instância de embate moral..... 205**

## **PARTE III. DESDOBRAMENTOS E HIBRIDIZAÇÕES..... 210**

### **7. A PASTORA E A PUELLA: AS PASTORELAS ALEGÓRICAS MÉDIO-LATINAS..... 211**

#### **7.1. Os *Carmina Burana*: notas introdutórias..... 212**

#### **7.2. Pastorelas e pastorais na lírica latina medieval..... 220**

#### **7.3. A pastorela alegórica em Gualterus de Castellione e nos *Carmina Burana*..... 229**

##### **7.3.1. *Sole regente lora*, de Gualterus de Castellione: uma obra pioneira?..... 233**

##### **7.3.2. *Estivali sub fervore*: o desejo e a renúncia..... 237**

##### **7.3.3. *Lucis orto sidere*: a dupla alegoria..... 240**

##### **7.3.4. *Vere dulci mediante*: violência e *caritas*..... 244**

#### **7.4. As pastorelas médio-latinas como um gênero híbrido..... 246**

### **8. A PASTORA E A AMIGA: AS PASTORELAS PSEUDO-ALEGÓRICAS GALEGO-PORTUGUESAS..... 251**

#### **8.1. Trovadorismo occitânico, trovadorismo ibérico..... 252**

#### **8.2. Cantigas de amigo e pastorelas peninsulares..... 256**

#### **8.3. As pastorelas peninsulares não-alegóricas..... 270**

<b>8.4. As pastorelas pseudo-alegóricas galego-portuguesas</b> .....	
.....	282
<u>8.4.1. <i>Quand' eu hun dia fuy en Compostela</i>, de Pedro Amigo de Sevilha: a pastorela e o código amoroso cortês</u> .....	283
<u>8.4.2. <i>Pelo souto de Crecente</i>, de João Airas de Santiago: o motivo da rejeição na pastorela peninsular</u> .....	287
<u>8.4.3. <i>Vi oj' eu cantar d' amor</i>, de D. Dinis: o resgate do modelo de Marcabru</u> .....	289
<b>8.5. Da pastora enquanto amiga</b> .....	291
<b>9. À GUISA DE CONCLUSÃO</b> .....	296
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	301
<b>APÊNDICE A – Antologia de pastorelas medievais alegóricas</b> .....	319
<b>APÊNDICE B – Tabelas</b> .....	371

## NOTAS PRÉVIAS

A fim de obter uma uniformização dos nomes de autores medievais aqui citados, normalizamos os nomes occitânicos de acordo com a edição de De Riquer (1975-2001) e os nomes galego-portugueses de acordo com a edição de António Resende de Oliveira (1994); para autores médio-latinos, preferimos os nomes latinizados mais comuns.

Com o objetivo de facilitar a leitura dos trechos de textos literários originais, optamos por inserir as citações na língua original no corpo do texto, entre parênteses, logo após a tradução do fragmento em questão; isso nos permite também evitar o uso excessivo de notas de rodapé, que utilizamos para transcrição dos textos originais de obras não especificamente literárias. Nas ocasiões em que estrofes inteiras foram traduzidas, inserimos a obra original e a tradução no corpo do texto, lado a lado, também com a exclusiva finalidade de facilitar a leitura e o cotejo.

Todas as pastorelas alegóricas e pseudo-alegóricas occitânicas, médio-latinas e galego-portuguesas analisadas no texto foram antologiadadas e integralmente traduzidas no primeiro anexo desta tese.

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa começou a germinar no ano de 2004. Aquele foi o ano em que, tendo defendido uma dissertação de mestrado em Filosofia e prestes a defender outra em Psicologia Social, optei por enveredar por outra área acadêmica: os estudos literários. Se havia aí uma ruptura com relação à trajetória anterior, essa era apenas aparente; desde a minha primeira graduação – em Filosofia – , interessavam-me as relações entre a arte e a cultura, algo transparente na produção da época, concentrada em estudos sobre artes plásticas e fotografia. Por não ter conseguido abordar esses temas da maneira desejada em Filosofia, transferi-me para a Psicologia Social, onde também não logrei realizar o trabalho desejado; a transição para a área de Letras era, portanto, uma nova tentativa nesse sentido.

Foi com esse intento que cheguei ao Programa de Estudos Galegos (PROEG) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Ciente de que ali havia um centro de pesquisas em torno da literatura ibérica, assunto que me interessava há tempos, fui recebido pela professora doutora Maria do Amparo Tavares Maleval, que desde o princípio encorajou a minha participação nas atividades do núcleo – graças a que iniciei, quase que imediatamente, uma colaboração com o PROEG, apresentando trabalhos e ajudando na organização de eventos. Ali pude conhecer melhor a literatura portuguesa e a literatura galega; ali começou a esboçar-se o doutorado que teria início dois anos depois.

Como não poderia deixar de ser, foi lento o processo de escolha de um tema em que eu pudesse aproveitar minha experiência prévia em novas investigações. Ao longo de um ano, esbocei diversas possibilidades, diversas das quais renderam temas investigados posteriormente em artigos e comunicações. A princípio, ocorreu-me trabalhar com as cantigas satíricas galego-



portuguesas e os sirventeses occitânicos, em perspectiva comparada; depois, cogitei investigar a relação entre as produções literárias médio-latinas e peninsulares. O anteprojeto que me levou ao doutorado consistia, fundamentalmente, em uma – um tanto quanto vaga – tentativa de aproximar o temário das cantigas satíricas galego-portuguesas e aquele constante dos *Carmina Burana*; proposta que, apesar da originalidade, era indubitavelmente muito ambiciosa para o tempo e os recursos de que disporia para a pesquisa. Assim, dediquei todo primeiro ano do doutorado a leituras da lírica peninsular e médio-latina, em busca de um tema mais viável para a pesquisa.

A busca por um tema fértil, que suscitasse questões não abordadas na literatura específica, chegou ao término quando me deparei com as pastorelas. Instigou-me perceber algumas semelhanças temáticas entre exemplares galego-portugueses desse gênero e certos *Carmina Burana*: em ambos os casos, tratavam-se de composições sobre trovadores ou cavaleiros que, em cenários campestres, deparavam-se com jovens pastoras que tentavam seduzir; não obstante, havia diferenças perceptíveis entre as referidas obras, tanto no que tange à forma quanto no que diz respeito ao desenvolvimento: as cenas de violência sexual presentes em certas pastorelas médio-latinas, por exemplo, jamais se faziam presentes nos textos ibéricos. Aprofundando leituras sobre esse tema, cheguei à matriz occitânica – a obra de Marcabru, *L'autrier jost' una sebissa* –, que parecia ter de alguma forma influenciado aqueles exemplares; assim, pude esboçar uma primeira proposta de trabalho: compreender como, a partir do modelo de Marcabru, nasceram obras ao mesmo tempo tão semelhantes e tão diferentes quanto as pastorelas médio-latinas e galego-portuguesas.

Entretanto, novas questões começaram a surgir conforme a pesquisa avançava. A busca por um conceito de pastorela que pudesse ser adotado na investigação levou-me em direção ao

conceito de pastorela alegórica, portadora de um conjunto de características temáticas e de uma estrutura narrativa própria. Investigando esse modelo na lírica em *langue d'oc*, percebi que havia ali também algumas variantes – obras em que a alegoria não aparecia de forma explícita, ou que encerravam um desfecho amoroso. Parecia-me frutífero investir também no estudo dessas variantes, já que se assemelhavam às obras ibéricas e médio-latinas; contudo, logo notei que certos exemplares franceses também apresentavam características que os aproximavam do modelo alegórico. Um estudo exaustivo de todas essas obras superaria, em muito, os limites impostos para a pesquisa – sobretudo no que tange ao tempo previsto para sua conclusão (48 meses, de acordo com os parâmetros acadêmicos brasileiros) e aos recursos disponíveis, mormente de ordem bibliográfica. Era preciso, desse modo, estabelecer um recorte estreito, definindo um *corpus* que fosse possível estudar de forma devidamente aprofundada.

O primeiro *corpus* a ser estudado já estava, naturalmente, determinado: seria impossível estudar o modelo de pastorela alegórica sem investigar a lírica occitânica, no seio da qual emerge e consolida-se o referido modelo. Já a opção de dedicar-me aos *corpora* médio-latino e galego-português consolidou-se principalmente pelo fato de as pastorelas produzidas nessas línguas apresentarem uma notável consistência. Ao longo da investigação, constatei que, se todas as pastorelas médio-latinas que seguem o modelo occitânico podem ser consideradas alegóricas, todas as constantes da lírica peninsular correspondem a um modelo melhor qualificável como pseudo-alegórico – ou seja: no que diz respeito à estrutura narrativa, assemelham-se à obra de Marcabru, sem contudo apresentarem o teor moralizante característico de *L'autrier jost' una*

*sebissa*<sup>1</sup>. Isso decerto enriqueceria minha proposta comparativista, já que suscita questões em torno dessas particularidades: que tipo de fatores podem ter determinado essa consistência?

Investigar essa questão parecia um assunto mais instigante do que analisar, por exemplo, as pastorelas em *langue d'oïl* em que é perceptível a influência do modelo de Marcabru. Num recenseamento inicial, identifiquei algumas dessas composições<sup>2</sup>, que ora se apresentam como uma mescla do referido modelo occitânico com elementos típicos das pastorelas francesas, ora constituem legítimos exemplares alegóricos compostos em língua francesa, o que denuncia uma transposição da invenção de Marcabru para aquele âmbito literário. Não obstante, a incorporação dessas pastorelas à pesquisa estenderia o *corpus* para além do tempo disponível para a investigação; desse modo, optei por debruçar-me sobre as pastorelas médio-latinas e galego-portuguesas – que, além das características anteriormente mencionadas, possuíam a particularidade de terem sido produzidas no âmbito de tradições líricas distantes (geograficamente) e distintas (literariamente) da occitânica, na medida em que os seus autores dialogaram intensamente com a tradição latina, de um lado, e com a tradição peninsular ibérica, de outro lado.

Desse modo, o corpo da tese compreende três partes. A primeira parte, que inclui os capítulos de 1 a 3, tenciona investigar o surgimento da pastorela alegórica occitânica como acontecimento literário: suas origens, características e o que a diferencia de outros modelos de pastorelas. A segunda parte, que compreende os capítulos de 4 a 6, visa explorar a relação entre a pastorela alegórica e elementos extra-literários, ou seja: inscrevê-la em seu tempo, analisando alguns dos fatores que podem ter suscitado sua emergência e situando historicamente seus

---

<sup>1</sup> Esse tipo de pastorelas ocorre também no âmbito occitânico, como veremos mais à frente; cf. 2.3. A variante: as pastorelas amorosas pseudo-alegóricas.

<sup>2</sup> Assunto de que tratamos no capítulo 3. Pastorelas e pastorais.

elementos – esses capítulos investigam a figura da pastora na tradição judaico-cristã, bem como seu possível caminho até as pastorelas alegóricas; o próprio conceito de alegoria na Idade Média; e o surgimento de uma nova perspectiva moral no século XII, consistente com as atitudes que os protagonistas apresentam nas pastorelas. Por fim, os capítulos 7 e 8 tencionam investigar a influência da pastorela de Marcabru nos âmbitos literários médio-latino e galego-português, analisando seu processo de desenvolvimento e suas particularidades. A tese também traz um apêndice com todo o *corpus* de pastorelas alegóricas e pseudo-alegóricas nela analisado.

Se, a princípio, os capítulos que constituem a tese podem parecer desarticulados ou mal equilibrados, é preciso compreender que tudo isso ocorre por exigência do tema de nossa pesquisa. O reconhecimento de um modelo arquetípico na pastorela de Marcabru exigia que se dedicasse maior espaço à compreensão de suas especificidades, bem como à investigação de suas condições de emergência: apenas assim se tornariam claros os motivos pelos quais a obra exerceu tamanha influência. Por outro lado, os capítulos dedicados às pastorelas médio-latinas e galego-portuguesas representam uma primeira tentativa de investigar esse *corpus* a partir da nova perspectiva que aqui proponho, de modo que não há neles a pretensão de apresentar respostas definitivas, mas apenas de sugerir novas vias e possibilidades interpretativas. Espero, finalmente, que as lacunas deste trabalho, de cuja existência estou ciente, possam ser preenchidas em futuras investigações.

**PARTE I:**  
**A INVENÇÃO LITERÁRIA**

## 1. O NASCIMENTO DA PASTORELA

No século XIII, um novo tipo de poesia difunde-se pela Europa medieval. O que a caracteriza não são padrões formais, mas sua temática: trata-se do encontro, em um ambiente campestre, entre uma pastora e um homem – muitas vezes, um cavaleiro –, que tenta, de algum modo, seduzi-la. Inúmeras vezes repetida, a história pode ter diversos desfechos, favoráveis ora à pastora, ora ao sedutor, o que faz com que assuma os mais variados tons: algumas vezes, há uma mensagem moral mais ou menos explícita na composição; outras vezes, a poesia é francamente matizada pelo erotismo.

Se o que desejamos é compreender o contexto histórico de surgimento desse gênero poético, podemos ousar partir da indagação mais ingênua – não obstante, muito útil, na medida em que suscita diversos outros questionamentos: onde nasce a pastorela? A resposta é inequívoca: em alguma parte do território que, hoje em dia, pertence à França; entretanto, não é tarefa simples, embora indubitavelmente relevante, descobrir se o berço da pastorela seria o Norte ou o Sul dessa região. E encontramos, assim, um (problemático) ponto de partida para nossa investigação.

A mais antiga composição documentada que podemos denominar como pastorela, de acordo com os critérios temáticos anteriormente mencionados, é a obra do trovador occitânico<sup>3</sup> Marcabru *L'autrier jost'una sebissa* (De Riquer, IV, 14; Audiau, I), certamente composta entre 1130 e 1149, período de atividade literária do referido autor. Trata-se de uma obra

---

<sup>3</sup> Embora o termo “occitânico” date de fins do século XIX, consideramos que sua utilização é preferível a fim de evitar a imprecisão relacionada ao termo “provençal”, que sugere uma enganosa restrição da língua à região da Provença; ademais, seguimos assim a orientação adotada pela maioria dos estudiosos da língua occitânica, exceto na França. Sobre essa questão, ver a introdução de Paden (1998).

importantíssima, não apenas por sua condição pioneira, mas também por suas singulares características textuais. Analisaremos meticulosamente essa poesia no momento apropriado<sup>4</sup>; por agora, uma síntese nos é suficiente. O texto descreve o encontro entre uma pastora e um cavaleiro-trovador, em um ambiente campestre – “perto de uma sebe”. Em treze estrofes, desenvolve-se um longo diálogo em que o cavaleiro tenta seduzir a pastora; essa escapa, habilmente, de suas investidas, rechaçando cada um de seus avanços. O discurso poético afigura-se uma espécie de campo de batalha: temos, de um lado, o trovador, que argumenta em função de suas intenções lascivas; de outro, a pastora, inflexível defensora de sua virtude.

Deve ficar claro que, na composição, Marcabru descreve-nos uma pastora que não possui qualquer verossimilhança: certamente uma jovem camponesa, no período medieval, não seria capaz de sustentar uma argumentação do nível que encontramos nessa obra – na verdade, a esmagadora maioria das camponesas não recebia qualquer educação, exceto por alguns rudimentares conhecimentos religiosos (POWER, 1997, p. 78; SHAHAR, 1983, p. 248) –, o que sugere uma condição simbólica ou alegórica. Além disso, a obra suscita um questionamento ético, também desenvolvido em outras pastorelas, que guarda relação com um novo campo de problematização moral que emerge no século XII – portanto, seu contemporâneo –, expresso principalmente na chamada “ética da intenção” de Abelardo: o que está em jogo não são os atos, mas as intenções daqueles que se embatem.

Essas características representam as maiores inovações que Marcabru e os trovadores occitânicos trazem para um gênero que certamente lhes era anterior. Ocorre que, embora a mais antiga pastorela conservada seja a de Marcabru, portanto occitânica – tendo sido composta pelo

---

<sup>4</sup> Mais especificamente, no segundo capítulo desta tese.

menos cinquenta anos antes da primeira pastorela documentada em francês antigo (ZINK, 1972, p. 42-43) – , há uma assombrosa diferença entre a quantidade de pastorelas compostas pelos trovadores occitânicos e pelos trovadores franceses: para que se o constate, é suficiente realizar um breve cotejo entre as coletâneas organizadas por Jean Audiau (1973), que reúne pouco mais de duas dezenas de pastorelas em *langue d’oc*, e por Karl Bartsch (1967), que reúne mais de uma centena e meia de pastorelas em *langue d’oil*. Precisamos, a essa altura, adotar uma orientação metodológica que nos permita dar conta dessa situação; é preciso rechaçar a crença, derivada de um apego excessivo aos registros documentais, de que a pastorela haja surgido, subitamente, na Occitânia, e que em apenas meio século tenha se propagado e florescido entre os trovadores setentrionais – inclusive porque as obras compostas pelos últimos apresentam características discursivas bastante diferentes das composições em *langue d’oc*<sup>5</sup>.

Se desejamos proceder com alguma cautela, devemos considerar que o fato de só dispormos de pastorelas documentadas a partir do século XII não nos permite afirmar, categoricamente, que não havia pastorelas anteriores a esse período, que desconhecemos tão-somente porque não dispomos de documentos que as tenham registrado. Seria possível, afinal, crer que Marcabru tenha criado sua pastorela *ab nihilo*, e que todas as pastorelas francesas tenham se derivado de uma tradição occitânica que teria ali sua fonte originária?

### 1. 1. O lugar da tradição

---

<sup>5</sup> Trataremos dessas diferenças no terceiro capítulo deste trabalho.



Levantar essas questões implica tangenciar uma querela que os estudos literários, mormente os medievalísticos, conheceram em tempos recentes: trata-se da crítica dirigida por Peter Dronke (1981) à opção metodológica adotada por Ernst Robert Curtius em sua obra sobre as relações entre a literatura européia e a Idade Média latina (1957)<sup>6</sup>. Curtius defendia a existência de uma continuidade na tradição literária européia perceptível através da permanência, ao longo da história, de um conjunto de *topoi* literários. Seu ponto de partida fora o reconhecimento da utilização, por Gregório<sup>7</sup>, do *topos* do *puer senex*, aplicado em relação a São Bento; procedendo a uma investigação sobre ocorrências anteriores, chegou a Sílio Itálico<sup>8</sup> e Plínio o Novo<sup>9</sup>. Em busca de outros *topoi* de longa duração, Curtius dedicou-se ao levantamento de uma “tópica histórica”, o que o levou a perceber a existência de uma “tradição latina ignorada pela ‘filologia moderna’” (1957, 398-399).

Há que se notar a relação entre esse procedimento e a concepção da tarefa filológica por ele defendida. Segundo Curtius, para empreender devidamente a pesquisa filológica, faz-se primeiro necessário recorrer à observação, a fim de desvelar a função de elementos aparentemente desimportantes, em busca de um fenômeno literário significativo que sirva como ponto de apoio; depois, é preciso “penetrar na estrutura concreta da matéria literária” em busca de outras ocorrências daquele fenômeno, de maneira a obter “um sistema de pontos, que se podem ligar por meio de linhas, das quais resultam figuras. Observando-as e concatenando-as, chegamos a uma urdidura firme e extensiva”. Através dessa análise que conduz à síntese” constitui-se o que

---

<sup>6</sup> Apresentamos de forma crítica a refutação de Dronke a Curtius em Samyn (2007b); a síntese aqui apresentada foi elaborada a partir desse texto, do qual foram utilizados também alguns trechos, com pequenas modificações.

<sup>7</sup> Gregório I (c.540 – 604), papa de 3 de Setembro de 590 até a data da sua morte.

<sup>8</sup> Sílio Itálico (*Tiberius Catius Silius Italicus*) (c.25 – 101), poeta latino.

<sup>9</sup> Plínio o Novo (*Caius Plinius Caecilius Secundus*) (c.61 – c.113), escritor e orador latino.

Curtius denomina método filológico, por ele considerado o único que “penetra no âmago desta matéria” (CURTIUS, 1957, p. 400).

O que é necessário perceber é que, na metodologia advogada pelo filólogo alemão, as evidências textuais ocupam um lugar central, uma vez que apenas a partir delas os *topoi* podem ser colhidos. Ademais, a percepção mesma da existência de uma continuidade na tradição literária européia, possibilitada pelo levantamento daqueles *topoi*, não pode prescindir das referidas evidências. Isso quer dizer, em outras palavras, que os registros textuais são uma condição de possibilidade para a investigação filológica na concepção de Curtius – o que, se por um lado, concede-lhe uma sólida base sobre a qual pode erigir sua “urdidura firme e extensiva”, por outro lado leva-o a uma supervalorização das evidências; é o que lhe permite, por exemplo, estabelecer uma continuidade direta entre a gênese da poesia francesa e a poesia latina – que, em sua percepção, haveria efetivamente desencadeado aquela. Senão vejamos: para Curtius, há uma “íntima relação” entre a poesia latina e a poesia francesa, o que o leva a afirmar que a “cultura e poesia latinas precedem, a francesa vem a seguir. O latim desatou a língua do francês”; e, explicitando a relação de causalidade entre as duas instâncias de produção literária: “Porque a França era portadora do *studium*, porque as artes, com a gramática e a retórica à frente, ali tinham seu quartel general, ali, em primeiro lugar, floresce a poesia em língua vulgar” (1957, p. 401).

Sobre esse ponto, embora não só sobre ele, incide a crítica de Dronke. Objeta o teórico que, em inúmeros casos, o alto nível de elaboração formal dos poemas vernáculos presentes nos manuscritos mais antigos afasta qualquer possibilidade de que possam ser considerados, efetivamente, pioneiros; ademais, argumenta Dronke que o cotejo entre obras sincrônicas vernáculas e latinas, portadores de alguma similaridade significativa, não raro revela uma

sofisticação muito maior nas primeiras do que nas segundas. Um dos exemplos que cita é o *Sponsus*, drama lírico que, em exemplares vernáculos, possui o que qualifica como “intensidade poética”, em comparação com a qual as versões latinas parecem “sem vida”, uma “gravidade” em cotejo com a qual o texto latino parece “desastrado”, o que o leva a concluir que “qualquer hipótese que se adote sobre a relação entre as qualidades latinas e provençais (*sic*) desse drama, é o latino que revela um poeta relativamente principiante”; e, com mais contundência: “é a Igreja que está ‘perecendo’ sobre as oferendas poéticas e dramáticas já evidentes e estabelecidas em uma tradição vernacular, que até então não havia sido posta por escrito”<sup>10</sup> (DRONKE, 1981, p. 29-30).

O mais relevante na crítica de Dronke está no fim dessa última citação: trata-se da aquiescência a uma tradição vernacular não-documentada (e, portanto, incognoscível) que, não obstante, é percebida como estando necessariamente na origem de uma produção literária específica. Essa admissão seria dificilmente compatível com a metodologia advogada por Curtius, uma vez que implicaria admitir que os *topoi* podem derivar não da tradição literária, mas de fontes obscuras e não necessariamente relacionadas a esse âmbito produtivo; na verdade, Dronke fará precisamente essa observação quando proceder à desconstrução de análises de Curtius sobre o *locus amoenus* no *Anticlaudianus* de Alain de Lille<sup>11</sup>, por exemplo. A concepção que o poeta medieval tem do *locus Naturae*, consoante Dronke, não se reduz à sucinta descrição de Curtius: “um alto castelo, rodeado de um bosque, que oferece o máximo de beleza natural [...] É o ‘lugar dos lugares’ (*locus ille locorum*), portanto, o que há de melhor em *locus amoenus*”

---

<sup>10</sup> “Cualquier hipótesis que se adopte sobre la relación entre las cualidades latinas y provenzales de este drama, es el latino el que revela un poeta relativamente principiante, es la Iglesia que está ‘pereciendo’ sobre las oferendas poéticas y dramáticas ya evidentes y establecidas en una tradición vernacular, que hasta entonces no había sido puesta por escrito”.

<sup>11</sup> Alain de Lille (*Alanus ab Insulis*) (c.1128 – 1202), teólogo e poeta francês.

(CURTIUS, 1957, p. 204). O que Alain pretende não se reduz nem à concepção tradicional do *locus amoenus*, nem à concepção cristã do paraíso terrestre: trata-se efetivamente de uma construção de cunho cosmológico, que representa a fonte de toda a Criação, onde aquilo que conhecemos como plural existe enquanto unidade originária. Desta maneira, observa Dronke que o “lugar da Natureza” concebido no *Anticlaudianus* não é propriamente um *locus locorum*, enquanto melhor *locus amoenus*, mas vai muito além disso: é na verdade *forma formarum*, “forma das formas”, matriz e fonte de toda a Criação (DRONKE, 1981, p. 42).

Por outro lado, a adoção dessa perspectiva teórica implica a aceitação de um novo conjunto de limitações metodológicas cuja relevância está longe de ser desprezível: torna-se necessário, afinal, admitir a existência de uma tradição não-documentada cuja influência no *corpus* analisado é, contudo, determinante. Isso quer dizer, em outras palavras, que o que está em questão é uma troca: troca-se a frágil certeza ancorada no apego às evidências textuais pela incerteza da postulação de uma incognoscível tradição cuja influência está, todavia, presente nos textos investigados.

No caso das pastorelas, é forçoso admitir a existência dessa “tradição obscura” por um conjunto de motivos: assim estabelecemos as bases que nos permitem compreender, com alguma plausibilidade, não apenas a existência das numerosas pastorelas francesas, cuja origem apenas com temeridade poderia ser encontrada na pastorela de Marcabru, mas também o fato de haver diferenças notáveis entre as composições em *langue d’oc* e as em *langue d’oïl*; para além disso, há pelo menos uma indicação documentada que nos permite considerar que havia pastorelas anteriores à de Marcabru – e, portanto, a todo o conjunto de pastorelas occitânicas.

O referido indício está na brevíssima *Vida* do trovador occitânico Cercamon, onde lemos:

Cercamon foi um jogral da Gasconha, e compôs versos e pastorelas à maneira antiga. E percorreu todo o mundo até onde ele pôde ir, e por isso fez-se chamar Cercamon. (“*Cercamons si fo un joglars de Gascoingna, e trobet vers e pastoretas a la usanza antiga. E cerquet tot lo mon lai on el poc anar, e per so fez se dire Cercamons.*”) (DE RIQUER, 2001, p. 222; trad. nossa)

A passagem que mais nos interessa é, evidentemente, a que menciona as “pastorelas à maneira antiga”. A que se refere essa expressão? Qualquer resposta será necessariamente especulativa, já que, entre as poucas obras conservadas de Cercamon, não há nenhuma composição desse gênero; não obstante, alguns estudiosos já tentaram responder a essa questão, o que suscitou diversas hipóteses relacionadas ao esquivo problema das origens das pastorelas.

## 1. 2. Origens latinas?

Postula Edmond Faral (1923, p. 242) que aquela passagem da biografia de Cercamon faria alusão a certas pastorelas em latim derivadas das *Bucólicas* de Vergílio; isso quer dizer que “à maneira antiga” deveria ser lido como “à maneira dos antigos”, ou seja, dos autores clássicos. Essa conclusão está, por sua vez, relacionada à teoria de Faral em torno das origens da pastorela – que, em sua visão, constituiriam um gênero literário escolástico relacionado às composições bucólicas pseudo-vergilianas criadas na Idade Média. A admissão dessa teoria descartaria a necessidade de admitirmos a existência de uma “tradição obscura” de pastorelas, há pouco mencionada: nesse caso, bastaria considerarmos que todas as pastorelas, inclusive as francesas, derivam de uma matriz latina. Vale a pena, por conseguinte, aprofundarmos a discussão em torno dessa hipótese, hoje em dia descartada, mas que foi outrora considerada por eminentes estudiosos do gênero.

Consoante Faral (1923), são diversas as evidências que denotam essa dupla origem das pastorelas, aristocrática – já que isenta de influências folclóricas – e escolástica – já que elaborada no seio de uma cultura erudita, familiar aos autores clássicos. Há, tanto nas composições bucólicas da tradição vergiliana quanto nas pastorelas, a nomeação de determinados personagens: nas primeiras, Títilo, Melibeu; nas últimas, Robin e Perrin, dentre outros. Nos dois *corpora*, os personagens fazem-se acompanhar por animais correspondentes às suas posses, como cães ou ovelhas; também são descritos com seus cajados e, muitas vezes, instrumentos musicais; sua comida e suas vestes são ocasionalmente mencionadas. Percebe-se, ademais, similaridades

na ambiência das pastorelas e das composições bucólicas, além da presença, em ambas, de uma retórica que visa ressaltar a simplicidade da situação representada.

Até aí, a argumentação não é afinal tão convincente: como observou William Jones (1930, p. 210), há na verdade não mais do que a percepção de que, em ambos os casos, os poemas tratam da vida pastoral. O maior problema é que aquilo que Faral tem a apresentar de mais convincente em defesa de sua hipótese – uma bucólica da tradição pseudo-vergiliana composta por Johannes de Garlandia<sup>12</sup> que corresponderia às pastorelas – revela-se uma prova de eficácia demasiado discutível. Para além das incoerências relacionadas à datação, já que a referida bucólica data do segundo quarto do século XIII – sendo, portanto, bastante posterior às pastorelas francesas e occitânicas –, há enormes diferenças entre a obra de Johannes e as pastorelas, tanto no tocante à forma quanto em relação ao conteúdo, o que não permite que se faça mais do que uma vaga aproximação entre ambas.

Maurice Delbouille foi um dos primeiros a rechaçar as idéias de Faral, apresentando ele mesmo sua teoria sobre as pastorelas: também para ele as fontes seriam latinas, mas não as da Antiguidade clássica. O que Delbouille (1926) faz é traçar uma relação entre as pastorelas e algumas composições latinas do século XII – mais especificamente, obras da escola poética de Ripoll que, na época da publicação de seu ensaio, haviam sido há pouco resgatadas por Lluís Nicolau D'Olwer. Argumenta o teórico que esses textos aproximam-se mais do erotismo goliárdico do que do lirismo amoroso dos autores clássicos; e não só eles, mas também composições latinas presentes em outros manuscritos médio-latinos – os *Carmina*

---

<sup>12</sup> Johannes de Garlandia (c.1190 – c.1270), poeta médio-latino de origem britânica.

*Cantabrigiensi* e os *Carmina Burana* – podem ser aproximados das composições francesas, a partir de vários elementos: a ambiência pastoral, o diálogo amoroso, o motivo erótico.

Todavia, também no texto de Delbouille não encontramos nenhuma prova cabal da relação entre as pastorelas e as composições em latim, de modo que não podemos, efetivamente, especificar influências de uma em relação às outras. O próprio Delbouille reconhece-o, em certa medida, quando realiza um cotejo entre uma composição médio-latina que transcreve integralmente – *De somnio*, um dos textos da escola de Ripoll – e as pastorelas. O que as obras têm de comum é o lugar de sedutor ocupado pelo poeta, que solicita à mulher seus favores sexuais; por se apresentar como um homem de alta condição social, é ele capaz de propiciar várias vantagens àquela que se tornar sua amante. Isso, no entanto, é muito pouco, algo que o próprio Delbouille não deixa de reconhecer ao afirmar que “grandes diferenças separam a obra latina das canções em língua vulgar. [...] A canção não é uma pastorela. Ela tem, contudo, *grandes afinidades* com o gênero.”<sup>13</sup> (1926, p. 29-39; trad. nossa, grifo nosso). Não podemos, efetivamente, chegar a conclusões mais profundas a partir dessas aproximações.

A teoria das origens latinas da pastorela, hoje em dia, representa uma hipótese de difícil sustentação. As razões para isso foram apresentadas de modo claro por Frederic Raby que, em diferentes artigos (1932, 1933), e de forma definitiva em sua história da poesia secular médio-latina (1934), apresentou fortes argumentos contra aqueles que sustentavam essa teoria. Dirigindo-se, sobretudo, a Hennig Brinkmann, investigador da poesia medieval em alemão que,

---

<sup>13</sup> “*Je ne nierai pas que de grandes différences séparent la pièce latine des chansons en langue vulgaire. Communément, dans celles-ci, le poète tient le rôle de séducteur; c’est lui qui va au devant de la bergère ou de la dame mal mariée et lui demande ses faveurs; c’est lui qui se présente comme l’homme de bonne condition et, dans la pastourelle au moins, fait miroiter aux yeux de la belle les avantages qu’elle retirera du jeu qu’il lui propose. D’autre part, la virgo pulcherrima de l’Anonyme n’a rien de la naïve pastoure qui se laisse séduire par le chevalier poète et, loin d’être une humble fille des champs, elle se présente en noble demoiselle issue de sang royal. Le songe n’est pas une pastourelle. Il a cependant de grandes affinités avec le genre.*”



em suas obras (1925, 1926), situava a cultura clerical e latina na origem da poesia occitânica e germânica, argumenta Raby que há fortes razões formais que nos impedem de acreditar que a lírica secular médio-latina seja anterior à vernácula: as formas de versificação utilizadas no discurso poético vernáculo raramente são aquelas presentes na versificação litúrgica em língua latina; ademais, sendo os recursos técnicos dessa última utilizados na poesia sacra e profana, houve uma adaptação da versificação latina a estruturas absorvidas das canções vernáculas (1934, v. 2, p. 337).

Todavia, observa Raby, a influência da cultura vernácula sobre a médio-latina torna-se mais clara em relação aos temas e à ambiência presente nas composições. Durante toda a Idade Média, pode-se perceber um amplo uso de temas derivados da cultura vernácula sobre a lírica médio-latina, tanto temas populares quanto “literários”, e apenas a compreensão dessa influência torna inteligíveis os motivos explorados pelos poetas médio-latinos. Consoante o historiador, é provável que as pastorelas de Gualterus de Castellione<sup>14</sup>, bem como aquelas dos *Carmina Burana*, sejam derivadas de modelos literários anteriores; de modo mais explícito, afirma o historiador: “Devemos, portanto, deixar de lado a idéia de que a poesia latina tenha a prioridade e a preeminência. Ela era propriedade de homens eruditos [...] Sua virtude jaz no fato de que ela buscou amparo fora das escolas e da retórica escolástica”<sup>15</sup> (1934, v. 2, p. 337-338). Portanto, de acordo com Raby, devemos pensar nos autores médio-latinos como poetas que souberam buscar,

---

<sup>14</sup> Gualterus de Castellione, teólogo e poeta francês do século XII, autor de diversos poemas em latim, entre os quais o épico em hexâmetros *Alexandreis*, sive *Gesta Alexandri Magni*, e alguns dos *Carmina Burana*. Uma de suas composições consta do *corpus* de pastorelas alegóricas médio-latinas que analisaremos no sétimo capítulo deste trabalho; cf. 7.3.1. *Sole regente lora*, de Gualterus de Castellione: uma obra pioneira?

<sup>15</sup> “We must, therefore, lay aside the idea that the Latin lyric has the priority over and the preeminence. It was the property of learned men (...) Its virtue lies in the fact that it drew its sustenance from something outside the school and school-rhetoric (...).”

nas composições vernáculas, temas e estruturas que poderiam ser – e efetivamente foram – utilizados para uma renovação da cultura latina e escolástica<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Voltaremos a tratar da relação entre a cultura escolástica/latina e a cultura vernácula quando tratarmos das pastorelas médio-latinas, no sétimo capítulo deste trabalho.

### 1.3. Origens vernáculas?

Descartada a hipótese de uma origem na tradição latina, pode-se indagar sobre antecedentes no âmbito da própria literatura vernácula. A questão que se coloca, então, diz respeito ao local de origem das pastorelas: seria o Norte da França ou a região occitânica? Há quem defenda cada uma dessas possibilidades.

Um dos mais importantes defensores da teoria de uma origem occitânica para as pastorelas, Alfred Jeanroy (1965, cap. 1) postula que esse processo deu-se pela convergência de um conjunto de motivos poéticos. Primeiro, há o tema do debate amoroso, em que uma jovem mulher, depois de muita relutância, acaba cedendo às demandas de seu galanteador – motivo cujo registro mais antigo é o *Contrasto* de Cielo d’Alcamo, desenvolvido em estrofes alternadas que representam as vozes masculina e feminina<sup>17</sup>; próximo desse situa-se o motivo do reencontro e união dos amantes – que Jeanroy designa por *oaristys*, em referência à obra de Teócrito (Idílio XXVII). Desses dois temas poéticos originaram-se gêneros mistos; um exemplo são as canções de metamorfoses, nas quais a mulher assume uma pluralidade de formas a fim de fugir de seu galanteador, ao qual, não obstante, acaba por se entregar.

Um terceiro elemento que se viria somar aos já mencionados, de acordo com Jeanroy, é uma tendência para a gabolice – o hábito de se gabar, depois de beber, de façanhas “mais ou menos imaginárias” (1965, p. 17); costume a partir do qual se haveria originado um gênero literário anterior aos registros escritos que, não obstante, neles deixou indícios – em obras de trovadores occitânicos como Guilhem de Peitieu, Marcabru, Giraut de Bornelh e Peire Vidal, por

---

<sup>17</sup> Vale ressaltar que a referência ao *Contrasto* não implica afirmar que essa obra especificamente tenha influenciado as pastorelas, mesmo porque Cielo d’Alcamo nasceu no século XIII; contudo, como ressaltava Jeanroy, o *Contrasto* não é uma obra isolada, e sim o mais belo e conhecido exemplar de um gênero poético.

exemplo. Todavia, embora todos esses elementos se façam presentes nas pastorelas, é preciso considerar a objeção de Zink (1972, p. 45-46), para quem Jeanroy deixa de analisar um ponto fundamental ao não apresentar uma hipótese sólida para a associação da figura da pastora a essas diversas tendências poéticas.

De todo modo, a teoria de Jeanroy também busca tratar, de forma mais específica, da anteriormente discutida passagem da biografia de Cercamon. Sua percepção é de que já deviam existir pastorelas na região da Occitânia, provavelmente a partir do primeiro terço do século XII – Jeanroy descarta datas mais antigas, oferecendo como justificativa apenas que a referência “à maneira antiga” se tratava de uma idiossincrasia do autor da biografia<sup>18</sup>. Marcabru teria composto duas pastorelas cujo texto supunha a existência de textos anteriores desse gênero: uma paródia, *L'autrier jost'una sebissa* (De Riquer, IV, 14; Audiau, I); e uma sátira moral e social – *L'autrier a l'issida d'abriu* (Paden, 9).

Para Jeanroy, como já dissemos, o berço das pastorelas situa-se na região occitânica. Suas refutações têm como alvo principal as teorias de dois historiadores literários do século XIX: Julius Brakelmann e Oskar Schultz-Gora. Esses dois autores defenderam hipóteses que apontavam para uma mesma direção: para eles, as pastorelas haviam seguido uma direção oposta à postulada por Jeanroy, surgindo no Norte da França e chegando posteriormente à Occitânia.

Quanto a Schultz-Gora (1884), observa Jeanroy que o historiador ancora sua hipótese em eventos de importância secundária – por exemplo, a postulação de que alguns trovadores franceses teriam divulgado o gênero poético, inventado no Norte, em meio às cruzadas contra os

---

<sup>18</sup> “Alguém poderia sentir-se tentado a crer [...] que ela [a pastorela] existia já há muito tempo. Mas provavelmente a pastorela não era um gênero antigo, exceto no ponto de vista do autor da biografia.” (“*On serait même de croire tenté de croire, d’après ces mots, qu’elle existait alors depuis longtemps déjà. Mais probablement la pastourelle n’était un genre ancien qu’au point de vue de l’auteur de cette biographie.*”) (JEANROY, 1965, p. 23, n. 3)

albigenses – ou questionável – por exemplo, a idéia de que o encontro entre um poeta e um pastor só surgiria, em *langue d’oc*, em obras de Cadenet (*L’autrier, lonc un bosc fullos*: Audiau, V) e Gui d’Ussel (*L’autre jorn, cost’ una via*: Audiau, VI). No tocante ao último ponto, Jeanroy contra-argumenta mencionando a já citada *L’autrier a l’issida d’abriu* (Paden, 9); ainda assim, cabe considerar o registro de *L’autrier jost’una sebissa* (De Riquer, IV, 14; Audiau, I).

Já a hipótese de Brakelmann (1868) apresenta, de acordo com Jeanroy (1965, p. 26), dois problemas fundamentais: de um lado, simplesmente ignora as pastorelas de Marcabru, que opta por denominar *romances*; e, de outro lado, desqualifica o biógrafo de Cercamon, sem no entanto apresentar qualquer justificativa válida para isso. Desse modo, Brakelmann elimina a possibilidade de qualquer existência de pastorelas na região occitânica anterior aos exemplares franceses, o que lhe permite concluir que o gênero fora inventado pelos trovadores setentrionais e imitado, posteriormente, pelos trovadores occitânicos.

Jeanroy (1965, p. 24-25) defende, como já mencionamos, a hipótese de que a pastorela surge na Occitânia, só posteriormente chegando ao Norte da França; para tanto, baseia-se na anterioridade dos registros occitânicos em comparação com os franceses, e na percepção de que as pastorelas francesas apresentam inevitavelmente indícios de imitação do modelo meridional<sup>19</sup>; em outras palavras: de acordo com sua postulação, os trovadores setentrionais não fizeram mais do que imitar as pastorelas criadas pelos trovadores occitânicos.

Hipótese que poderíamos qualificar como complementar em relação à de Jeanroy é a advogada por William Jones (1931), na medida em que este defende um processo de desenvolvimento oposto ao percebido por aquele – não obstante, baseado em hipóteses diferentes

---

<sup>19</sup> Trataremos detalhadamente das diferenças entre as formas poéticas occitânicas e francesas no terceiro capítulo deste trabalho.

das que Jeanroy refuta. Consoante Jones, embora o termo *pastorela* tenha sido influenciado pelo uso occitânico, o gênero propriamente dito nasceu no Norte da França, nos séculos XII e XIII, sendo uma derivação de *chansons populaires* procedentes de uma tradição oral francesa – portanto, não documentada (1931, p. 33). Essas composições teriam inspirado, de forma mais imediata, os trovadores franceses, que as acolheram de forma mais entusiástica preservando seu caráter “objetivo”, distante do que Jones denomina “filosofia subjetiva ou introspecção lírica” (1931, p. 3).

Quando, posteriormente, os trovadores occitânicos acolheram o gênero poético, não souberam fazê-lo sem adotar uma perspectiva radicalmente diversa. No âmbito occitânico, a pastorela sofreu, consoante Jones, um processo de elaboração poética que acabou por transformá-la em um gênero de grande sofisticação artística (1931, p. 25-27); compositores como Marcabru e Guiraut Riquier submeteram o modelo “clássico” francês ao seu próprio crivo estético, o que ocasionou a perda da “objetividade” original do gênero em favor de uma subjetivação das pastorelas. O resultado desse processo, de acordo com Jones, é uma decadência desse gênero poético, que acaba perdendo seu frescor original e tornando-se intelectualizado e inautêntico. Uma posição não de todo distante é defendida por Jackson (1985, p. 67), para quem as pastorelas francesas são “mais diretas e apresentam a pastorela em um estágio anterior de seu desenvolvimento”<sup>20</sup>; as obras occitânicas seriam criações mais afeitas à poesia pastoral clássica – o que, decerto, seria índice de maior erudição de seus autores. De acordo com Jackson, foi a partir do “brutal” modelo francês que os modelos occitânicos, mais refinados, se desenvolveram (1985, p. 68).

---

<sup>20</sup> “The writers of langue d’oïl are coarser and more direct and show the pastourelle at an earlier stage of its development.”

Há, por fim, uma terceira linha especulativa, de acordo com a qual as pastorelas não teriam nascido nem no Norte, nem na Occitânia, mas em uma região intermediária, desenvolvendo-se posteriormente nessas duas regiões de maneira mais ou menos independente. Essa posição foi defendida por Gaston Paris<sup>21</sup> (1912) em um texto que é, efetivamente, um comentário crítico à obra de Jeanroy. A partir das diferenças marcantes entre os dois modelos poéticos, Paris recusa-se a estabelecer a anterioridade de qualquer um dos *corpora*, occitânico e francês, em relação ao outro; ademais, há dois elementos que, consoante o estudioso, foram negligenciados por Jeanroy: primeiro, a caracterização da jovem mulher como pastora; segundo, o cenário primaveril em que se desenvolvem os poemas.

Esses elementos, observa Paris, são comuns nas populares festas de maio, e o que provavelmente ocorreu foi sua transformação, no âmbito literário, pelos poetas aristocráticos – processo que teria dado origem às pastorelas (1912, p. 569-571). No tocante ao desenvolvimento independente dos dois modelos poéticos, sustenta Paris que isso se explica porque o gênero não teria nascido nem nas terras setentrionais, nem na Occitânia, mas em uma região intermediária – nas regiões de Poitou, Marche, Limousin –, a partir da qual ter-se-ia propagado para aquelas duas direções. Há aqui, não obstante, um problema que atinge, em última instância, também a hipótese de William Jones: seu resultado final é sugerir um possível modelo originário, por trás das pastorelas occitânicas e francesas, cujo conhecimento é efetivamente impossível.

#### **1. 4. Uma questão perene**

---

<sup>21</sup> A linha investigativa de Paris seria retomada por Pillet (1902), que também admitia a possibilidade de um desenvolvimento independente das pastorelas occitânicas e provençais, postulando que a pastorela seria, a princípio, não mais que uma forma poética popular de diálogo amoroso.

Nenhuma dessas respostas pode ser considerada definitiva. Os três questionamentos que convergem para a indagação sobre as origens das pastorelas – a anterioridade da pastorela de Marcabru; a enorme quantidade de pastorelas em *langue d'oïl*; a menção a “pastorelas à maneira antiga” na *Vida* de Cercamon – dificilmente podem ser articulados de forma consistente: qualquer pretensão de resposta tende a favorecer um deles, e qualquer um dos outros inevitavelmente avulta como forte refutação. Por isso é tão pertinente a conclusão de Michel Zink (1972, p. 51), para quem a discussão não está encerrada, e talvez jamais venha a sê-lo: de um lado, observa o teórico, a hipótese que postula origens populares, seja qual for a forma em que se apresente, tem o inconveniente de estar condenada a permanecer uma hipótese, uma vez que está baseada na concepção de uma literatura oral e de costumes folclóricos que, por definição, desapareceram; de outro lado, a hipótese que postula origens latinas, antigas ou clericais, é muito menos plausível, visto que “basta ler as *Bucólicas* de Vergílio e as pastorelas para que se dê conta de quanto é improvável que as primeiras possam ter uma influência, mesmo indireta, sobre as segundas”; ademais, “nenhum dos poemas médio-latinos sobre o encontro amoroso, que são anteriores às pastorelas em língua vulgar, põe em cena a pastora”<sup>22</sup>.

Falamos anteriormente sobre a inevitável necessidade de se falar em uma “tradição obscura”, no tocante às pastorelas; talvez agora as razões para essa inevitabilidade tenham se tornado mais evidentes. A observação de Zink sobre as maiores dificuldades suscitadas pelas teorias sobre a origem latina deve ser levada a sério, o que nos leva a considerar a hipótese de que a pastorela tenha nascido a partir de origens populares como mais provável (ou menos

---

<sup>22</sup> “Il suffit de lire les *Bucoliques* de Virgile et les *pastourelles* pour se rendre compte combien il est improbable que les premières aient pu avoir une influence même indirecte sur les secondes. D'autre part, aucun des poèmes médio-latins de recontre amoureuse, qui sont antérieurs aux *pastourelles* en langue vulgaire, ne met en scène de bergère.” (ZINK, 1972, p. 51)



improvável). É fato que as pastorelas que encontramos nos primeiros registros occitânicos e franceses são obras elaboradas, apresentando modelos característicos que certamente derivam de algum gênero poético anterior. Procurar especificar essas influências, todavia, não nos levará além da mera especulação.

Há, no entanto, uma outra possibilidade de interpretação para a menção na *Vida* de Cercamon que nos pode indicar, ao menos operacionalmente, um caminho de investigação. Sabemos que Marcabru e Cercamon foram contemporâneos – e, mais ainda, que esses trovadores não apenas se conheceram, como também conviveram: diz-nos uma das *Vidas* de Marcabru que esse conheceu Cercamon, e que neste período começou a trovar<sup>23</sup>. Se associamos a afirmação na biografia de Cercamon com o fato de a primeira pastorela documentada ser a de Marcabru, podemos considerar que ambos foram autores de pastorelas. Por outro lado, há que se considerar que Marcabru foi um dos mais influentes trovadores occitânicos, possuindo ascendência tanto sobre seus contemporâneos quanto sobre as gerações seguintes. Como é bastante provável que o autor da *Vida* de Cercamon tenha conhecido também a obra de Marcabru, podemos especular: ao afirmar que Cercamon compôs “à maneira antiga”, não teria ele em mente a pastorela de Marcabru, reconhecida como uma inovação no gênero?

Não decorre disso, é claro, qualquer pretensão de identificar as pastorelas francesas com o modelo folclórico, tampouco de estabelecer sua ascendência em relação às occitânicas, ou vice-versa; todas essas afirmações parecem-nos demasiado temerárias. Temos, no entanto, motivos razoáveis para sustentar pelo menos três hipóteses: primeiro, que é possível falar em dois

---

<sup>23</sup> “[...] *Après estet tant ab un trobador que avia nom Cercamon, qu’el comensset a trobar. [...]*” (“Depois esteve tanto com um trovador que tinha por nome Cercamon, que começou a trovar.” (DE RIQUER, 2001, p. 179; trad. nossa). Não cabe deduzir a partir daí que Cercamon tenha ascendência sobre Marcabru; é provável, inclusive, que essa influência tenha ocorrido na direção oposta. Para uma discussão sobre o assunto, cf. KASTNER (1931).

modelos diferentes de pastorelas – o francês e o occitânico – , que se desenvolveram de forma mais ou menos independente, algo que podemos inferir pela diferença qualitativa e quantitativa de exemplares nas duas línguas produzidos em um intervalo reduzido de tempo; segundo, que é provável que a pastorela de Marcabru seja efetivamente a obra inaugural de um novo modelo poético, haja em vista o fato de ser a primeira a apresentar um conjunto de características discursivas que serão amplamente reaproveitadas por outros trovadores occitânicos; terceiro, que é possível traçar uma história específica desse modelo occitânico, acompanhando inclusive sua presença em outras tradições poéticas<sup>24</sup>.

Marcabru pode ser considerado, portanto, um divisor de águas, na medida em que criou um modelo poético de grande importância não apenas para a literatura occitânica, mas também para outras tradições literárias. Se afirmamos que o biógrafo de Cercamon pode ter tido a intenção de ressaltá-lo ao estabelecer, implicitamente, uma diferença entre o novo modelo criado por Marcabru e um outro tipo de pastorelas compostas “à maneira antiga”, não o fizemos de forma categórica, mesmo porque nossa hipótese não se sustenta nessa interpretação; acreditamos, todavia, ser essa uma instigante possibilidade de resposta para aquela enigmática passagem da *Vida*. Passemos, afinal, a tratar do que de fato nos interessa: a pastorela “à maneira nova” inventada por Marcabru.

---

<sup>24</sup> Como faremos em capítulos posteriores deste trabalho, analisando pastorelas compostas consoante o modelo occitânico nas tradições poéticas médio-latina e galego-portuguesa.

## 2. A INVENÇÃO LITERÁRIA

Tomemos como ponto de partida o que de fato nos interessa, ou seja: a obra de Marcabru *L'autrier, jost' una sebissa* (Audiau, I; Paden, 8; De Riquer, IV, 14). A composição é ambientada em um cenário campestre – perto de uma sebe. Já na primeira estrofe, a descrição da pastora pelo narrador-cavaleiro apresenta alguns elementos que não podem ser desprezados. O primeiro adjetivo com que ela é qualificada, *mestissa*, refere-se simultaneamente à sua aparência física<sup>25</sup> e à sua baixa condição social<sup>26</sup>; não obstante, o poeta destaca, já no terceiro verso, duas características da personalidade da pastora – a alegria e a sensatez – que serão explicitadas ao longo do poema, associação que já encerra uma intenção moralizante: há aí, afinal, uma oposição entre o aspecto humilde da camponesa e sua, por assim dizer, “nobreza interior”, no que já pode ser percebida uma forte influência cristã.

No texto bíblico, não há um elogio da pobreza em si mesma; em textos veterotestamentários, a pobreza é percebida mesmo como uma condenação por infidelidade ou preguiça. Não obstante, com a passagem dos hebreus da vida nômade à fixação em Canaã, principiaram as desigualdades sociais que foram acentuadas com a monarquia. Intensifica-se, então, a atuação de profetas que defendem os pobres, o que culmina na identificação da causa desses com a causa de Deus (MARA, 2002, p. 1173): “Por três transgressões de Israel e por quatro, não sustarei o castigo, porque os juízes vendem o justo por dinheiro e condenam o necessitado por causa de um par de sandálias. Suspiram pelo pó da terra sobre a cabeça dos

---

<sup>25</sup> Vale mencionar a hipótese de Meneghetti (1993, p. 196-197), que, postulando influências ibéricas para a pastorela de Marcabru, sugere que o adjetivo se refira a uma possível origem muçulmana.

<sup>26</sup> De Riquer (2001, p. 180) traduz por “humilde”; Audiau (1973, p.3) traduz por “de condição pobre” (“*de pauvre condition*”).

pobres e pervertem o caminho dos mansos”, lemos no livro de Amós (2, 6-7); em Isaías (11, 3-4): “Deleitar-se-á no temor do Senhor; não julgará segundo a vista dos seus olhos, nem repreenderá segundo o ouvir dos seus ouvidos; mas julgará com justiça os pobres e decidirá com equidade a favor dos mansos da terra”.

Como observa Maria Grazia Mara (2002, p. 1173), a noção de “pobres de Javé” constituiu-se no momento posterior ao exílio, associada a elementos que acabaram por fazer parte da história de Israel – pobreza, poder político, impiedade, terra, justiça – , servindo como modelo para as primeiras comunidades cristãs. No texto neotestamentário, o “servo de Javé” anuncia o Cristo sofredor e redentor, o que faz da pobreza não um puro mal, mas um sinal de plenitude escatológica. Assim é que, em Mateus, o pobre torna-se um sinal da presença de Cristo no meio dos homens; todo aquele que socorre quem tem fome ou sede, ou está nu, ou é forasteiro, ou está enfermo ou preso, presta um favor a Deus: “Em verdade vos afirmo que, sempre que o fizestes a um destes meus pequeninos irmãos, a mim o fizestes” (Mt 25, 31-46). Em decorrência disso, desde a Antigüidade os cristãos desenvolveram uma “moral social” relacionada a um conjunto de valores que enfatizava a misericórdia e o respeito no tocante aos pobres (MONDONI, 2006, p. 83); já na Idade Média, o surgimento das ordens mendicantes representou uma renovação desse sistema axiológico.

No texto de Marcabru, a pobreza da pastora está nitidamente relacionada à sua função no poema: é ela, efetivamente, a defensora do que pode ser caracterizado como uma ética pessoal matizada com princípios cristãos, em oposição ao comportamento vicioso e sedutor do cavaleiro-narrador. Nessa medida, as adjetivações que o último aplica à pastora – “mestiça”, “repleta de alegria e sensatez” – implicam um reconhecimento tácito da vinculação dessas qualidades;

efetivamente, no decorrer da composição, veremos como a pastora, assumindo a humildade de sua condição, fará disso a base a partir da qual defenderá seus princípios morais.

Ao dirigir pela primeira vez a palavra à sua interlocutora, o narrador utiliza o termo “*toza*”, opção léxica que, explicitando a tenra idade da jovem, também sugere sua condição casta<sup>27</sup>; por outro lado, vale notar a diferença que há, nesse primeiro momento, entre os termos utilizados quando o cavaleiro descreve a pastora, que fazem sobressair sua condição social – “*pastora mestissa*”, “*filha de vilana*” –, e o termo utilizado quando se dirige a ela – “*toza*”. Esse jogo vocabular permanecerá durante toda a composição: se a pastora, como já mencionamos, assume sua condição humilde como algo honroso, o cavaleiro insistirá em cobri-la de elogios relacionados à idéia de nobreza, com a ardilosa intenção de lisonjeá-la ocultando sua origem – artifício que exprime, sem dúvida, uma postura crítica de Marcabru. explicitada sobretudo na estrofe final, como veremos mais adiante.

Já as primeiras palavras trocadas entre a pastora e o cavaleiro explicitam o teor do debate que se prolongará até o final da composição. Declarando-se preocupado com o vento que atinge a pastora, por ele aqui chamada “encantadora criatura”, o narrador se oferece para protegê-la, nitidamente ocultando segundas intenções. A jovem, por seu lado, esquivava-se da investida, percebendo de imediato os reais propósitos do cavaleiro: graças a Deus e à sua ama, está “alegrinha e sadia”.

Em uma segunda investida, o cavaleiro se oferece para ajudar a pastora a apascentar seu rebanho: não poderia, sendo tão jovem, realizar sozinha essa tarefa. A pastora, todavia, volta a

---

<sup>27</sup> Honnorat (1847, t.2, p. 1301) e De Rohegude (1819, p. 508) traduzem como ‘jovem donzela’ (*jeune fille*); De Rohegude apresenta ainda, como equivalente, o vocábulo latino *puella*. Optamos pela tradução ‘donzela’ pela sugestão de castidade que há nesse vocábulo, embora sua carga de significação sexual seja talvez maior do que a do termo occitânico.

rechaçá-lo, e sua fala reitera sua função no poema: ao afirmar que conhece bem “o que é senso ou tolice”, a jovem se reconhece capaz de determinar o verdadeiro sentido ético das ações daquele que a tenta seduzir. Embora não haja indícios de uma relação direta entre essa passagem e o texto bíblico, vale ressaltar que aqui ressoa um dos mais importantes *topoi* veterotestamentários: a “árvore do conhecimento” constante da narrativa do Gênesis (2,16–3,24). O texto de Marcabru não utiliza essa expressão, mas refere-se explicitamente à capacidade de discernimento moral em um contexto que envolve a sexualidade; e o que há de instigante nessa possível articulação é justamente a relação comumente feita entre o provar da árvore, com o conseqüente conhecimento do bem e do mal, e a experiência da sexualidade.

Na verdade, como observa Wallace (1992), o motivo sexual no Gênesis, embora presente, não é predominante; ainda assim, a idéia de que a árvore conduz os homens ao conhecimento da sexualidade é bastante disseminada popularmente, e não são poucos os especialistas que a consideram pertinente<sup>28</sup>. A interpretação que aqui poderia ser feita é que, se a pastora sabe discernir o senso da tolice, ou seja, o bem do mal, é porque, como mortal – portanto, marcada ontologicamente pelo pecado original – , também ela conhece a sexualidade, apesar de sua provável virgindade, e sua vinculação com o pecado. No entanto, como ressaltamos, não há um indício convincente da relação entre esse *topos* bíblico e essa passagem específica do texto de Marcabru; tratamos apenas de contextualizá-la no âmbito da tradição cristã, a fim de destacar ressonâncias possíveis.

Na estrofe seguinte, vemos como o narrador – que inicialmente descrevera em detalhes a pobreza perceptível na aparência pastora, o que lhe havia permitido qualificá-la como “filha de

---

<sup>28</sup> Embora não caiba desenvolver longamente aqui esse assunto, cabe registrar os teóricos mencionados por Wallace (1992): J. Coppens, L. Hartman, I. Engnell, e R. Gordis.

camponesa” – , tenciona lisonjeá-la ocultando essas evidências: afirma que, por seu porte, deve ser filha de um cavaleiro e de uma “cortês camponesa” (“*cortezza vilana*”). A referência ao título cavaleiresco tem uma função não apenas encomiástica, mas visa também estabelecer uma via de aproximação entre o sedutor, ele próprio um cavaleiro, e a pastora; por outro lado, a menção à “cortês camponesa” intenta, decerto, conferir alguma confiabilidade à fala do sedutor, uma vez que não oculta o que demonstram as evidências – mais especificamente, a aparência da pastora – , mas busca uma forma de valorização mais relacionada ao caráter e ao comportamento do que à condição social exclusivamente.

No entanto, também essa tentativa é frustrada, uma vez que a pastora não está disposta a recusar sua origem humilde. Se em sua fala percebe-se, inicialmente, não mais que uma aceitação dos fatos – cresceu vendo seus pais dedicarem-se ao trabalho duro, sempre voltando e retornando à foice e ao arado –, logo a camponesa trata de valorizar essa faina, estabelecendo uma oposição entre a lida e o comportamento do cavaleiro que, conforme insinua, é por demais ocioso: também ele deveria trabalhar durante os seis dias da semana. Note-se, não obstante, que apenas as condições específicas do momento em que Marcabru compõe sua obra permitem que a pastora faça essa censura: entre os séculos XI e XIII, há uma valorização coletiva do trabalho no âmbito da sociedade cristã, motivada pela reforma monástica, o que gera a idéia de que todos trabalham, inclusive clérigos e cavaleiros – idéia que se contrapõe à clivagem entre os trabalhadores manuais e os nobres ou intelectuais (LE GOFF, 2006, p. 568-570), que noutra âmbito poderia servir como justificativa para o ócio do cavaleiro.

Diante da refutação, não resta ao cavaleiro outra saída, senão optar pela forma mais óbvia de elogiar sua amada: apelar para o louvor à beleza. Assim, sauda-lhe a “beleza esmerada”, de tal

modo assombrosa que apenas uma fada pode tê-la concedido; beleza que, não obstante, pareceria ainda maior se o cavaleiro visse a pastora por cima de seu corpo – ou seja, se ele pudesse contemplá-la durante o ato sexual. A investida, no entanto, só faz acentuar a verve irônica da pastora, que se diz tão lisonjeada que, como retribuição, deixará o cavaleiro pasmo, como um tolo, esperando-a sob o sol do meio-dia. Note-se que o ditado “Espera em vão, tolo, espera em vão!” (“*Bada, fol, bada!*”), citado por Marcabru na composição, aparece também em uma canção de Bernart Martí<sup>29</sup>, com sentido idêntico: em ambos os casos, refere-se ao ato de deixar esperando em vão aquele que, desejoso de amor, é no entanto rechaçado por sua amada.

As duas cartadas finais do cavaleiro estão relacionadas a um mesmo motivo: à idéia de que, à mulher, cabe submeter-se à vontade masculina. Primeiro, argumenta que seu comportamento arredo pode ser devidamente aplacado pela vontade masculina, visto que o homem pode domesticar “pelo uso” o “cruel coração, e selvagem” que habita a jovem donzela; na verdade, apenas com este breve encontro pôde convencer-se de que pode constituir com a pastora “uma valiosa parceria”, de maneira que amansá-la é tão-somente uma questão de tempo. A jovem replica essa investida afirmando, por um lado, que conhece a natureza masculina, propensa a fazer juras e promessas quando acossada “pela intemperança” de cunho evidentemente sexual; reitera, por outro lado, que não está disposta a renunciar à sua virtude, e assumir o “nome de prostituta”, por tão pouco.

O argumento final do cavaleiro recorre a um princípio supostamente ontológico, segundo o qual devem as criaturas retornar à sua natureza, o que implicitamente sugere que também ela deve entregar-se a ele, respeitando assim suas inclinações naturais. A refutação da pastora

---

<sup>29</sup> Cf. “*Bel m’es lai latz la fontana*” (De Riquer, VIII, 30).



manifesta uma ironia de notável engenhosidade: contra a idéia de “lei natural” advogada pelo cavaleiro, a jovem recorre a referências culturais, de modo a sugerir que, na verdade, é o homem quem determina seu próprio destino a partir de seu caráter ou sua condição social – “o tolo procura a tolíce, / o cortês, a cortês aventura, / e o camponês, a camponesa”. Arrematando seu argumento, a pastora recorre justamente ao senso moral e à moderação, em clara oposição à idéia de que deve o homem seguir sem refreios seus impulsos – “falha o bom senso” “onde o homem não guarda a medida”.

Observemos que esse conflito guarda algo de curioso. De encontro à “moral popular” advogada pela pastora, o pensamento predominante nas literaturas filosófica e teológica medievais aproxima-se da argumentação do cavaleiro, defendendo portanto a superioridade do homem sobre a mulher a partir de uma argumentação efetivamente baseada em supostas “leis naturais”. Citemos apenas dois exemplos: primeiro evoquemos, do princípio da Idade Média, as afirmações de Agostinho<sup>30</sup> em seu tratado sobre o matrimônio e a concupiscência (*De nuptiis et concupiscentia*, escrito em 418-419), segundo o qual, assim como está mais de acordo com as leis naturais o governo de um sobre muitos do que o de muitos sobre um, também é mais conforme a natureza o governo dos homens sobre as mulheres do que o inverso – declaração que complementa com diversas citações bíblicas, como a de Paulo Apóstolo: “O homem é a cabeça da mulher”<sup>31</sup> (AGOSTINHO, 1845, I, IX, 10: 419). Em segundo lugar, podemos citar, já do fim da Idade Média, as declarações de Tomás de Aquino<sup>32</sup> na *Summa Theologiae* (escrita entre 1265 e

<sup>30</sup> Agostinho de Hipona (354 – 430), filósofo e teólogo cristão; um dos Padres da Igreja.

<sup>31</sup> “*Nam et principatus magis naturaliter unius in multos, quam in unum potest esse multorum. Nec dubitari potest naturali ordine viros potius feminis, quam viris feminas principari. Quod servans Apostolus ait, Caput mulieris vir (I Cor. XI, 3) ; et, Mulieres, subditae estote viris vestris (Coloss. III, 18): et apostolus Petrus, Quomodo Sara, inquit, obsequabatur Abrahæ, dominum illum vocans (I Petr. III, 6)*”.

<sup>32</sup> Tomás de Aquino (c. 1225 – 1274): filósofo e teólogo, um dos mais importantes nomes da escolástica.

1274), consoante as quais a submissão da mulher ao homem diz respeito à própria organização da sociedade humana: só existe uma boa ordem quando os menos sábios são governados pelos mais sábios; assim, é natural que o homem governe a mulher, já que nele a razão naturalmente predomina<sup>33</sup> (TOMÁS DE AQUINO, 2001, I, q. 92, a. 1, ad. 2).

Não obstante, na situação figurada na obra de Marcabru, quem representa a razão e resiste aos impulsos sexuais é a pastora. Mais do que isso, é importante perceber que a sua recusa em entregar-se ao cavaleiro não envolve qualquer outro amante ou pretendente; não há sequer um único verso, na composição de Marcabru, que nos permita inferir que a pastora tem qualquer pretensão de entregar-se a um homem que seja diferente do que aqui tenta seduzi-la. Se somarmos a isso o valor atribuído por ela à sua virgindade, observaremos que seu comportamento se adequa a um modelo normativo elaborado no âmbito do cristianismo desde a Antigüidade, consoante o qual a recusa do matrimônio e a defesa da virgindade estavam associadas à disposição de servir a Deus.

Na raiz disso está a percepção de que as responsabilidades derivadas do casamento conduziam, necessariamente, às “coisas do mundo”, ou seja, a um afastamento de Deus; todavia, sendo essa a única via de escape para a luxúria, melhor seria o celibato no interior da relação conjugal – ou, na melhor das hipóteses, renunciar de uma só vez às tentações da luxúria e aos grilhões do casamento. Para as mulheres, abraçar a virgindade significava, afinal, livrar-se do domínio do marido e das exigências dos filhos, ou seja, vivenciar na terra uma liberdade quase

---

<sup>33</sup> “*Ad secundum dicendum quod duplex est subiectio. Una servilis, secundum quam praesidens utitur subiecto ad sui ipsius utilitatem et talis subiectio introducta est post peccatum. Est autem alia subiectio oeconomica vel civilis, secundum quam praesidens utitur subiectis ad eorum utilitatem et bonum. Et ista subiectio fuisset etiam ante peccatum, defuisset enim bonum ordinis in humana multitudine, si quidam per alios sapientiores gubernati non fuissent. Et sic ex tali subiectione naturaliter femina subiecta est viro, quia naturaliter in homine magis abundat discretio rationis.*” (Textum Leoninum Romae 1889)

absoluta, com a vantagem adicional de assegurar um lugar no paraíso; isso tudo era potencializado no âmbito teológico, onde a virgindade estava associada à idéia de uma transcendência da própria natureza sexual (MCNAMARA, 1976). No período medieval, por outro lado, encontramos uma preocupação especial com a castidade das mulheres, que chega a transcender quaisquer critérios associados à classe social, vocação ou estado marital: a literatura cristã didática e homilética preocupa-se, então, em guardar a virtude sexual das mulheres e resguardá-las do pecado; obedecer ao marido e cultivar a castidade são concebidas como as mais importantes qualidades femininas (SHAHAR, 1983, p. 109).

O que encontramos, por conseguinte, em *L'autrier jost'una sebissa* é uma representação, algo radicalizada, desse modelo feminino: a pastora, afinal, revela-se não só uma intransigente defensora de sua castidade, como também portadora da sensatez e da moderação, qualidades percebidas como estranhas ao seu sexo; é ela, em outras palavras, quem usa a razão para advogar sua virtude, em oposição ao cavaleiro, que nitidamente argumenta em função de seus impulsos sexuais.

As linhas finais do diálogo, compostas pelas duas últimas estrofes da composição, explicitam esse antagonismo. Frustrado pela resistência inabalável demonstrada pela pastora, ao cavaleiro só resta maldizer a “atrevida” jovem de “pérfido” coração. A pastora, por seu lado, lança ao mesquinho sedutor uma mensagem final que pode, porventura, servir como um derradeiro chamado à sabedoria: enquanto “um tal se embevece com a pintura / enquanto o outro espera pelo maná” – palavras que simultaneamente denunciam o hedonismo do cavaleiro e

reiteram as virtuosas aspirações da jovem<sup>34</sup>. O espírito, enfim, venceu a carne por meio da razão – uma estrutura cuja aparência alegórica<sup>35</sup> está longe de ser enganosa.

## 2.1. Acerca da alegoria

A respeito das condições de emergência da pastorela de Marcabru, cabe considerar a instigante semelhança que pode ser observada entre o personagem masculino presente em *L'autrier jost'una sebissa* e o narrador de uma composição de outro trovador occitânico: *Farai un vers, pos mi sonelh*, de Guilhem de Peitieu. Embora não haja razões sólidas que nos permitam considerar que a obra de Marcabru seja efetivamente uma resposta à outra composição referida, julgamos interessante analisar as semelhanças que podem ser constatadas entre os dois personagens e entre as duas composições, o que justifica a breve digressão que agora realizaremos.

*Farai un vers, pos mi sonelh* (De Riquer, I, 7), obra do duque da Aquitânia composta em primeira pessoa, descreve como o narrador, quando passava pelo Alvernhe, deparou-se com duas damas, Agnes e Ermessen, descritas como esposas de Guardi e de Bernart (“... *moiller d'em Guari / e d'En Bernart*”). O cenário é constituído de modo a transmitir uma ambiência de romaria: não só o narrador está vestido com pelerine (“*a tapi*”) como as mulheres saúdam-no evocando são Leonardo (“*Saint Launart*”), o que nos permite inferir que a história se passa em

---

<sup>34</sup> O maná, é um símbolo de origem bíblica – é o alimento que, consoante as escrituras, Deus concedeu aos israelitas durante os quarenta anos de exílio; no contexto do poema, deve, por conseguinte, ser entendido como “alimento divino”. O símbolo também aparece em um poema de Jaufré Rudel (De Riquer, III, 10), trovador contemporâneo de Marcabru cuja obra também suscitou interpretações de cunho religioso; Grace Frank (1942, p. 532-533), por exemplo, identificou em seu principal *topos*, o “amor distante”, o ideal de ir para Jerusalém, comum a tantos homens que, na Idade Média, ansiavam alcançar a salvação como peregrinos ou cruzados.

<sup>35</sup> A dimensão alegórica das pastorelas será objeto de nossa análise no quinto capítulo deste trabalho.

Saint-Léonard-de-Noblat, região do Limousin que constituía um centro de peregrinação na Idade Média, principalmente a partir do século XI.

Uma das mulheres cumprimenta o falso peregrino, elogiando sua bela aparência (“*mout mi senblatz de bel aizi*”<sup>36</sup>) e insinuando ver nele alguma argúcia, já que lamenta a quantidade de tolos que tantas vezes são encontrados pelo mundo (“*mas trop vezem anar pel mon / de folla gent.*”). No entanto, o “peregrino” é ainda mais astuto do que podem imaginar e, fazendo-se passar por mudo, responde com balbucios sem significado (“*Babariol, babariol, / barbarian.*”<sup>37</sup>). Confiantes na mudez do desconhecido, as duas damas trocam insinuantes palavras: “Encontramos o que estávamos buscando!” (“*trobat avem que anam queren!*”), diz Agnes; “Irmã, alberguemo-lo, pelo amor de Deus” (“*Sor, per amor Deu l'alberguem*”), concorda Ermessen, “pois bem é mudo, / e por ele o nosso concílio<sup>38</sup> / não será divulgado” (“*que bem es mutz, / e ja per lui nostre conselh / non er saubutz.*”).

Confortavelmente hospedado, o falso peregrino participa de um farto banquete; não suspeita, contudo, que logo passaria por uma dura provação. A fim de certificar-se de sua mudez, as damas trazem um gato ruivo, grande e com longos bigodes (“*granz et ac loncz guinhos*”), e fazem-no arranhar o falso peregrino desde as costelas até os calcanhares (“*del costat / tro al talon*”). Como esse, resistindo à dor, não pronuncia palavra alguma, as damas têm certeza de sua

<sup>36</sup> *De bel aizi*: consoante Honnorat (1847, t.1, p. 68), ‘de bela composição’.

<sup>37</sup> Durante muito tempo, discutiu-se a razão de esses versos, em um dos cancioneiros (mais especificamente, o manuscrito do século XIV conservado na biblioteca de Paris), aparecerem de modo muito diverso, soando como palavras sírias, árabes e turcas (*Tarrababart, marrababelio riben, saramahart*). Todavia, não faria sentido que o peregrino se fizesse passar por um mudo pronunciando palavras de outras línguas, como observa Martín de Riquer (1991, p. 133-134), que ademais evoca argumentação de István Frank em torno das modificações e reparos não raro produzidos pelo copista do referido manuscrito.

<sup>38</sup> *Conselh*, no contexto dessa composição, é comumente traduzido como ‘plano secreto’ ou ‘propósito’ (cf. PADEN, 1998, p. 382; DE RIQUER, 1991, p. 136); todavia, essa acepção não é registrada por dicionaristas como Raynouard (1844) e Honnorat (1847). Acreditamos, por outro lado, que seja possível traduzir o termo como ‘concílio’, tratando-se evidentemente de um “concílio de amantes”; essa tradução pode também guardar relação com o ambiente satírico, de cunho religioso, desenvolvido na composição, que analisaremos mais adiante.

mudez; diz Agnes a Ermessen: “É mudo, isso pode ser bem percebido” (“*mutz es, que bem es conoissen.*”).

Permanecendo albergado por oito dias, informa-nos o narrador sobre seus afazeres durante essa estadia: “tanto as fodi<sup>39</sup> quanto ouvireis: / cento e oitenta e oito vezes” (“*Tant las fotei com auzirets: / cent et quatre-vinz et ueit vetz*”), o que acaba por render-lhe uma terrível doença (“*e no-us puesc dir los malavegz, / tan gran m’en pres*”). Por fim, na estrofe final da composição, o trovador envia uma mensagem às suas generosas anfitriãs por meio de seu interlocutor, Monet: que esse vá “diretamente à mulher de Guari / e de Bernat: / e diga-lhes que, por meu amor, / matem o gato!” (“*dreg a la molher d’En Guari / e d’En Bernat: / e diguas lor que per m’amor / aucizo-l cat!*”).

Analisemos melhor essa obra de Guilhem de Peitieu<sup>40</sup>. O fato de, na estrofe inicial, o trovador aludir ao motivo do conflito entre o cavaleiro e o clérigo<sup>41</sup>, tão comum na poesia medieval, antecipa em certa medida o teor da composição: trata-se de uma poesia na qual o duque da Aquitânia deposita toda a sua notória fanfarronice – como sintetizou Dronke (1968, p. 110), embora tratando de outra composição: um estilo inconfundivelmente bem-humorado, autoconfiante e egocêntrico –, não hesitando em satirizar costumes religiosos para vangloriar-se de suas (por vezes inverossímeis) façanhas, que exigem uma resistência física assombrosa mesmo para um valoroso cavaleiro.

Na síntese que apresentamos, é facilmente perceptível que em *Farai un vers, pos mi sonelh* há uma inversão no desenvolvimento comum do tema da sedução: ao invés de as damas

<sup>39</sup> Sendo a raiz latina do verbo occitânico *futuo*, *-ere*, como registra Raynouard (1844, t. 3, p. 380), e conhecida a verve poética do duque da Aquitânia, não vemos motivo para optar, nessa tradução, por eufemismos – à maneira de Saraiva, que se reduz a anotar, pudicamente: “*Rem veneream exercere*” (2006, p. 515).

<sup>40</sup> Desenvolvo aqui observações apresentadas em Samyn (2008).

<sup>41</sup> Para uma sucinta exposição sobre o tema, cf. Spina, 1997, p. 55-56.

serem seduzidas pelo falso peregrino, cabe àquelas a iniciativa – e a própria composição deixa claro que, na verdade, elas já se haviam dirigido ao caminho de peregrinação tendo em mente essas “segundas intenções”. É preciso perceber, por outro lado, que também aqui encontramos um outro *topos* comum na poética medieval: o motivo da falsa peregrinação, incluindo mulheres que, fazendo-se passar por peregrinas, percorriam os caminhos à procura de sexo – faz-se presente em diversos outros textos medievais, como demonstrou Isabel de Riquer (1991)<sup>42</sup>.

Temos, portanto, toda a configuração de um cenário religioso: duas mulheres que, em um caminho de romaria, deparam-se com um homem vestido como peregrino, a quem saúdam evocando são Leonardo. A seguir, também consoante costumes religiosos, as damas oferecem hospedagem ao romeiro, utilizando uma fórmula que evoca uma obra de cunho religioso: “Irmã, alberguemo-lo, pelo amor de Deus” (“*Sor, per amor Deu l'alberguem*”). O restante da composição, todavia, demonstra como toda essa aparente religiosidade era falsa: na verdade, as damas eram falsas peregrinas que não fizeram mais do que seduzir um outro – também falso – peregrino; é fácil perceber, afinal, que todos os três estavam na peregrinação com interesses meramente sexuais.

Faz-se necessário lembrar que a irreverência de Guilhem de Peitieu, inclusive no tocante a assuntos religiosos, rendeu comentários desabonadores de seus contemporâneos. É famosa a afirmação segundo a qual Guilhem era “inimigo de toda pudicícia e santidade”<sup>43</sup> (GAUFRIDUS GROSSUS, 1854, 1396B); de forma ainda mais contundente, Guillelmus Malmesburiensis descreve o duque da Aquitânia como “frívolo e lúbrico”<sup>44</sup>: um homem que “se lançava a cada pocilga de vícios como se acreditasse que todas as coisas são movidas pelo acaso, e não que são

<sup>42</sup> Sobre as motivações e experiências dos peregrinos de Compostela, cf. o terceiro capítulo de Singul (1999).

<sup>43</sup> “*totius pudicitiae ac sanctitatis inimicus.*”

<sup>44</sup> “*fatuus et lubricus.*”

governadas pela providência”<sup>45</sup>, atitude efetivamente incorrigível, visto que “suas frivolidades, por cuja falsa beleza era agraciado, levavam-no outra vez às facécias que distendiam a gargalhada da boca aberta da audiência”<sup>46</sup>(GUILLELMUS MALMESBURIENSIS, 1855, 1384B).

A índole de Guilhem de Peitieu, transparente em sua poesia, era afinal diametralmente oposta à de Marcabru, trovador cuja obra transmite um forte sentimento moralizante. Assumindo com freqüência uma posição francamente judicativa, Marcabru parece contemplar uma sociedade decadente e corrompida, cujos vícios denuncia implacavelmente em versos nos quais critica a perda de valores, o relaxamento de costumes e os comportamentos que, embora socialmente tolerados, são por ele considerados inaceitáveis. O fundo religioso dessa condenação pode ser entrevisto, por exemplo, na famosa quarta estrofe de *Pus mos coratges s'es clarzitz* (Dejeanne, XL), em que chega a utilizar uma estrutura discursiva próxima do texto bíblico (RONCAGLIA, 1969):

Homicidi e traïdor,  
 Simoniaic, encantador,  
 Luxurios e renovier,  
 Que vivon d'enujos mestier,  
 E cill que fan faitilhamens,  
 E las faitileiras pudens  
 Seran el fuec arden engau.

Homicidas e traidores,  
 simoníacos, comerciantes,  
 luxuriosos e agiotas,  
 que vivem de anojosos misteres,  
 e aqueles que fazem feitiçarias,  
 e as feiticeiras imundas  
 estarão todos, por igual, no fogo ardente.

Do mesmo modo, a própria concepção de amor advogada por Marcabru opõe-se àquela presente nos textos de Guilhem de Peitieu. O duque da Aquitânia, trovador bifacetado, é capaz de compor tanto canções sensuais e obscenas, como a que analisamos anteriormente, quanto obras cortesias e amorosas, o que inclusive ensejou a proposta de divisão tripartite de sua produção

<sup>45</sup> “vitorum volutabrum premebat quasi crederet omnia—fortuitu agi, non providentia regi.”

<sup>46</sup> “Nugas porro suas, falsa quadam venustate condiens, ad facetias revocabat, audientium rictus cachinno distendens.”



poética – sendo o grupo restante composto unicamente pelo conhecido canto de despedida e arrependimento de Guilhem, *Pos de chantar m'es pres talenz*. Marcabru, por seu lado, defende tipicamente um conceito de *fin'amor* relacionado ao amor conjugal não-adúltero ou a um sentimento efetivamente divino, de nítidos matizes cristãos; e é em nome dessa concepção que critica e censura o amor cortês ou sensual, que outros podem nomear *fin'amor*, mas que para ele não passa de *fals'amor*. É o que entrevemos, por exemplo, nesta estrofe de *Dirai vos senes duptansa* (De Riquer, IV, 15):

Amors soli'esser drecha,  
mas er'es torta e brecha  
et a coillida tal decha  
– Escoutatz! –  
lai on non pot mordre, lecha  
plus aspraments no fai chatz.

O amor costumava ser direito,  
mas está agora torto e defeituoso,  
e adquiriu tal doença  
– Escutai! –  
quando não pode morder, lambe:  
mais asperamente não o faz o gato.

Há que se considerar, ademais, que a concepção particular de *fin'amors* defendida por Marcabru tem profundas raízes cristãs, razão pela qual condena qualquer tentativa de sedução motivada unicamente pela luxúria – caso, evidentemente, de composições como *Farai un vers, pos mi sonelh* –, cujas terríveis chamas antecipam o fogo infernal (NELSON, 1982, p. 237-238).

Levando-se em conta esses elementos, é possível observar que há efetivamente uma oposição entre as temáticas abordadas nas obras de Guilhem de Peitieu e de Marcabru, tanto pela irreverência com a qual a primeira trata assuntos religiosos quanto pelo comportamento promíscuo adotado pelos personagens nela presentes; é preciso, ademais, reiterar que a presença, em caminhos de peregrinação, de pessoas com interesses amorosos ou meramente sexuais era efetivamente comum – e não são de outra espécie os que encontramos em muitas das chamadas “cantigas de romaria” ibéricas, ainda que certamente menos maliciosos do que na canção de

Guilhem de Peitieu<sup>47</sup>.

Na pastorela de Marcabru, o que vislumbramos é um empreendimento moralizante de cunho simultaneamente religioso e amoroso, que se opõe à promiscuidade e à sensualidade presentes na obra do duque da Aquitânia. A hábil argumentação da pastora – ela mesma um símbolo cristão<sup>48</sup> – desconstrói todas as viciosas investidas do narrador que tenta, em vão, seduzi-la; trata-se, efetivamente, de uma defesa da religiosidade e da virtude contra a sensualidade e o vício representados pelo cavaleiro-narrador.

Também é interessante observar que, no que diz respeito à estrutura narrativa, há um conjunto de semelhanças perceptíveis entre as duas composições<sup>49</sup>. Em ambos os casos, deparamo-nos com um narrador que, enquanto caminha através de um cenário campestre, encontra-se com figura(s) feminina(s) – as falsas peregrinas, no caso da obra de Guilhem de Peitieu; a pastora, na composição de Marcabru – ; segue-se a isso, em ambos os poemas, uma tentativa de sedução; ademais, temos nos dois casos uma mescla de narrativa e diálogo, sempre de um ponto de vista masculino. Esses cinco elementos, diga-se de passagem, são o que caracteriza propriamente as pastorelas *stricto sensu*, ou seja, as que seguem o modelo estabelecido pioneiramente em *L'autrier jost'una sebissa*: a ambiência pastoral; a presença de um homem e uma mulher; o contexto de encontro acidental e tentativa subsequente de sedução; a mescla de narrativa e diálogo; e o ponto de vista masculino<sup>50</sup>.

Observe-se ainda que esses elementos não se fazem presentes dessa maneira na outra obra de Marcabru em que aparece uma pastora, *L'autrier a l'issida d'abriu* (Paden, 9): ali, o cavaleiro

<sup>47</sup> Cf. Maleval, 1999, cap. 2.

<sup>48</sup> Trataremos da pastora como alegoria no quarto capítulo desta tese.

<sup>49</sup> Esses elementos foram-me sugeridos por William D. Paden em correspondência pessoal, a quem registro aqui meu débito.

<sup>50</sup> Esse é o modelo que Paden denomina “pastorela clássica”. Cf. Paden, 1999, p. 111-112.

não se encontra com uma pastora solitária, mas com uma jovem que está acompanhada de um pastor – de fato, o poema explicita que a voz masculina é ouvida antes da voz feminina pelo protagonista: “Eu ouvi a voz de um pastor / cantando com uma manceba” (“*auzi la voz d’un pastoriu / ab una mancipa chantar*”). Posteriormente, o trovador encontra-se a sós com a pastora, quando tenta seduzi-la; não obstante, o diálogo não se apresenta ao longo de toda a composição: mais da metade do texto (aparentemente a quarta estrofe, perdida, inscreve-se na fala da jovem que domina a composição desde o segundo verso da terceira estrofe até o fim da sexta, que encerra a obra) encerra um longo discurso moralizante da pastora que trata do adultério na nobreza e da degeneração das linhagens nobres.

Cabe reiterar que, se é possível estabelecer as diversas aproximações sugeridas entre *L’autrier, jost’ una sebissa* e *Farai un vers, pos mi sonelh*, apenas temerariamente seria possível afirmar que Marcabru pretendeu compor, de fato, uma “resposta” à composição de Guilhem de Peitieu, uma vez que desconhecemos qualquer evidência documental que forneça uma base sólida para uma afirmação desse tipo; ademais, não há semelhanças formais suficientes entre as duas composições que nos permitam falar em *contrafactura*<sup>51</sup>. O que pretendemos com essa breve digressão é apenas demonstrar em que medida essas duas composições contemporâneas e, em certa medida, similares podem ser aproximadas, o que nos permite perceber o contraste entre os personagens e as situações delas constantes.

Se na composição de Guilhem de Peitieu encontramos o registro de situações verossímeis<sup>52</sup>, Marcabru emprega um discurso de tons alegóricos, algo nítido pelo pendor argumentativo da pastora, impensável no caso de uma jovem de origem social humilde nos

<sup>51</sup> Devo agradecer à Profa. Dra. Yara Frateschi Vieira essas observações.

<sup>52</sup> Embora não seja o caso de considerar a obra “realista”, algo explicitado pelo verso inicial da obra, em que Guilhem menciona o fato de havê-la composto enquanto adormecia (“*Farai un vers, pos mi sonelh*”).

tempos medievais, e pela própria atitude do narrador – que, interessado em obter os favores sexuais de uma jovem que encontra, solitária, no campo, renuncia à força e se entrega a um embate dialético, acatando sua humilhante derrota ao final. Em oposição às lascivas damas presentes em *Farai un vers, pos mi sonelh*, Marcabru cria uma pastora – certamente lançando mão de uma tradição poética pré-existente, mas que renova de maneira decisiva, ao criar uma nova espécie de pastorela –, figura cujo potencial religioso desenvolve até um ponto máximo: o que vemos em sua canção é, afinal, uma jovem que defende, com intransigência, sua própria virtude, rejeitando cada uma das investidas do sensual narrador.

## **2.2. A vigência do modelo: as pastorelas alegóricas**

O que nos leva a constatar a renovação realizada por Marcabru nas pastorelas são as várias composições em *langue d'oc* que seguem estritamente o modelo por ele inaugurado. Tendo argumentado em favor de seu pioneirismo, cabe agora fundamentar essa segunda parte de nossa hipótese, demonstrando as ressonâncias da referida composição nas obras de outros trovadores occitânicos.

Antes de mais nada, é preciso explicitar dois conceitos que utilizamos e utilizaremos com frequência neste trabalho, e que podem sugerir caminhos de leitura diferentes daqueles por nós propostos. Quando nos referimos aqui à pastorela alegórica como um modelo, não pretendemos sugerir que haja uma regularidade formal nas referidas pastorelas; o que nelas se repete é uma estrutura narrativa e argumentativa – não um esquema métrico rímico ou rítmico, métrico ou estrófico, motivo pelo qual não nos debruçamos aqui sobre esses detalhes. Por outro lado, quando

falamos sobre a pastorela como um gênero, empregando assim um conceito necessariamente multifacetado e equívoco<sup>53</sup>, pretendemos utilizá-lo para designar todo o conjunto de obras que, compostas segundo o modelo (narrativo e argumentativo) há pouco mencionado, constituem um grupo de textos literários que apresentam uma série de características em comum – a saber: as semelhanças estruturais mencionadas anteriormente.

De resto, é preciso reiterar que a influência de Marcabru sobre outros compositores occitânicos não se restringe às pastorelas; é ele considerado não apenas o inaugurador de diversos gêneros poéticos “popularizantes”, mas também de toda a vertente poética que se tornaria conhecida como *trobar clus* (ROUBAUD, 1971, p. 82) – o “trovar fechado”, hermético ou obscuro por seu deliberado rebuscamento ou pela excessiva variedade vocabular, que inclusive lança mão de termos popularescos, em oposição ao mais acessível *trobar leu*; como constata Rosenstein (1995), a influência temática e estilística de Marcabru no trovadorismo posterior foi “massiva e difusa” (“*massive and pervasive*”). É, portanto, perfeitamente possível que as inovações por ele introduzidas na pastorela enquanto gênero tenham se disseminado entre os outros trovadores.

Outro elemento relevante para a compreensão desse fenômeno, mormente no que tange aos trovadores que atuaram ao longo do século XIII – âmbito em que se inscrevem diversos dos autores que aqui analisamos, inclusive autores de pastorelas alegóricas em *langue d’oc*: Guiraut Riquier, Guilhem d’Autpol e Joan Esteve –, é o combate ao catarismo que ocorre sobretudo com a cruzada empreendida entre 1209 e 1229. Embora, no pequeno conjunto de trovadores cuja associação com os albigenses é postulada<sup>54</sup>, não encontremos nenhum autor relacionado ao

---

<sup>53</sup> Como observa Massaud Moisés (1997, p. 200), o gênero, pode ser concebido como “resultado do esforço de expressão dum conteúdo: ao exprimi-lo, o artista empresta-lhe forma, ou antes, descobre-lhe a estrutura própria, enquadra-o num molde que, à custa de repetido, se converte no gênero”.

<sup>54</sup> A saber: Raimon de Miraval, Guilhem Figueira e Aimeric de Peguilhan. Cf. Paterson, 1995, p. 342.

*corpus* que estudamos – e, mesmo no caso deles, não haja uma influência religiosa discernível no texto poético, cuja sensualidade pouco se coaduna com a percepção negativa da matéria pelo catarismo (PATERSON, 1995, p. 342-343) –, a violência com que a perseguição foi empreendida inevitavelmente ressoou na produção cultural da época, fortalecendo tendências para a espiritualização e para a alegorização, o que posteriormente ensejaria a composição de obras francamente devocionais (LAZAR, 1995, p. 92). Esse direcionamento da cultura para a temática religiosa pode ter efetivamente exercido influência sobre autores como Guiraut Riquier, Guilhem d’Autpol e Joan Esteve, todos autores de pastorelas alegóricas.

Vejamos, enfim, as pastorelas em *langue d’oc* que seguem o modelo de Marcabru de maneira mais fiel. Para uma melhor localização das composições abaixo citadas em termos cronológicos, apresentamos aqui uma cronologia comparativa dos períodos de produção dos autores das pastorelas occitânicas, incluindo tanto as pastorelas alegóricas quanto as pseudo-alegóricas que examinaremos num segundo momento<sup>55</sup>:

<i>Autores de pastorelas alegóricas</i> <sup>56</sup>	<i>Autores de pastorelas pseudo-alegóricas</i>
Marcabru (1130-1149) Giraut de Bornelh (1162-1199)	
Gavaudan (1195-1211)	Gui d’Ussel (1195-1196)
Guiraut Riquier (1254-1292) Guilhem d’Autpol (1269-1270) Joan Esteve (1270-1288)	Guiraut d’Espanha (1240-1270)  Joan Esteve (1270-1288)

### 2.2.1. A fidelidade à infiel: *L’autrier le premier jorn d’aost*, de Giraut de Bornelh

<sup>55</sup> Cf. 2.3. A variante: as pastorelas amorosas pseudo-alegóricas.

<sup>56</sup> Por dificuldades de datação, não incluímos no quadro a pastorela anônima *L’autrier, al quint jorn d’Abril*.

Giraut de Bornelh, trovador do fim do século XII que, como o autor de *L'autrier jost'una sebissa*, concedia às suas canções fortes matizes moralizantes, compôs uma pastorela, *L'autrier le premier jorn d'aost* (Audiau, II; De Riquer, XIX, 87), em que desenvolve de maneira instigante o modelo estabelecido por Marcabru. Nesse texto, deparamo-nos com um narrador que, no primeiro dia de agosto, chega à Provença, na região para além de Alès (“*L'autrier le premier jorn d'aost, / Vinc en Proensa part Alest*”); cavalga sóbrio, com o semblante entristecido, quando é surpreendido pelo canto de uma pastora, perto de uma sebe (“*E chivauchava·m, semblan mest, / Qu'ira·m tenia sobrieira / Quan auzi d'una bergieira / Lo chan, just' un plaiissaditz*”). Ao vê-lo, a pastora estreita sua saia e, antes que o cavaleiro pudesse dizer qualquer coisa, indaga-lhe, segurando seu estribo: “Por que direção / vieste, e de onde saístes? / Me parece que estás aflito” (“*E, sitot s'avia pel brost / Estrecha·l gonelha que vest, / Ans que li demandes: 'don est?' / Ela·m tenc a l'estrubieira; / Pueis dis me: 'per cal dressieira / Vengues ni don es issitz? / Ja·m sembla siatz marritz*”).

O narrador explica à pastora que está à procura de uma boa amiga, gentil e sincera: acaba de separar-se de uma dama pérfida que, se não fosse tão volúvel, seria sua senhora e guia (“*De bom' ami' ay netsieira / Que fos fin' e vertadieira, / Qu' eras me sui departitz / D'una fals' abetairitz / Que·m fa camjar ma carrieira, / E fora·m capdels e guitz / Si no fos tan volatieira*”). A pastora adverte-o que todo aquele que se une ao “rico amor” (*ric'amor*), ou seja, a damas de elevada condição social, enfrenta o arrependimento: volúveis, o que elas sempre esperam é que se lhes faça o bem em gestos e que se esqueça o que fazem de mal; quando encontram alguém que não está disposto a satisfazer seus caprichos, não tardam a dispensá-lo (“*Senher francs, ja qui que*

*s'ajost / Ab ric' amor non er, per Crist, / Sitôt s'a pro auzit e vist, / Ses clam; qu'una cavaleira / Vol bem qu'om en fag li mieira / Sos bes e-l mals si'oblitz; / Qu'ades no-n siatz garnitz / Tornara-us d'otra manieira! / Qu'estas outras camjairitz / Segon tost outra carrieira*").

Em seguida, o cavaleiro reconhece a amabilidade da pastora que, mesmo tendo-o visto ao longe, não fugiu, permitindo assim esse encontro; após afirmar que dela não deseja nada mais, promete tratá-la de modo franco e cortês (“*Per so qar gen m'aculitz, / Vos serai francs e chauzitz; / Quar coven que-us en refieira / Merces quar no-us en fugitz: / De lonh m'avisetz primieira*”). Confiando no que lhe diz o cavaleiro, confessa a pastora que é ainda jovem e de espírito casto, e que espera por um bom marido, conforme sua pobreza, que lhe sirva (“*Senher, be m'agra ops drutz que-m s'ost / Del fag, qu'enqueras loc no-n tast, / Que'l cors ai pauc e de sen cast, / (Si be-us mi fas prezentieira) / Pueis cug segon ma paubrieira / Que'm sia datz bos maritz*”). Todavia, visto que o cavaleiro exige dela tão pouco – e parece, portanto, desprovido de más intenções –, afirma a pastora que consentiria em entregar-se a ele, ainda que isso signifique comportar-se como leviana: desde que o cavaleiro faça-lhe promessas sinceras, terá sua amizade por inteiro (“*Mas, quar tan pauc m'enqueritz, / Qu'ab fis sagramens plevitz / Auretz m'amistat entieira*”). A respeito disso, pode-se observar que, no período pré-tridentino, disseminara-se pela Europa o matrimônio por “palavras de presente”, bastando que os noivos de idade adequada trocassem entre si promessas; tendo-o feito, caso posteriormente mantivessem cópula carnal, seriam reconhecidos de fato como casados<sup>57</sup>. É também importante notar que não há um explícito interesse erótico por parte da jovem; na verdade, ela sabe que esse comportamento não é correto, mas o vê – sem dúvida, ingenuamente – como um caminho para a concretização de uma

---

<sup>57</sup>

O tema é estudado por Alexandre Herculano (1866, p. 45-46).



experiência amorosa desprovida de segundas intenções.

O fim do diálogo não é muito claro. O cavaleiro recusa a proposta da pastora, alegando ser tão forte a raiz do amor que o prende à região da Lobeira<sup>58</sup> – certamente, onde se encontra sua amada – que, caso cedesse, seu mal se tornaria ainda maior (“*Mas tant es ferma· l razitz / Que mou de lai, part Lobieira, / Que· l mals, pus s’es endurmitz, / Ai paor que pieitz mi fieira*”). Diante da insistência da jovem, o cavaleiro reitera os protestos de fidelidade à sua nobre amada: “Donzela, dama Escaruenha é guia / de valor, que me deu companheira / cortês, e gentil amante, / graças a que o mal me foge inteiramente” (“*Toza, N’Escaruenh’es guitz / De pretz, que·m det companhieira / Cortez’, e fin’amairitz, / Per que·l mals me fug a tieira.*”); em réplica, a pastora encerra o diálogo com aguda ironia, observando que o cavaleiro aparentemente cometera um equívoco: pelo que havia dito, pertencia a outra dama; essa de quem fala agora parece ainda mais presunçosa (“*Senher, un pauc es fallitz, / Qu’eras d’altra companhieira / Parletz que fossetz aizitz, / Sitot s’es pus ufanieira*”).

Nessa pastorela, em que encontramos todos os cinco elementos característicos do modelo estabelecido por Marcabru, Giraut de Bornelh estabelece uma oposição entre a atitude do cavaleiro – que, embora sabendo-se ludibriado, insiste em permanecer fiel à sua dama – e a pastora, que representa a possibilidade de um amor sincero e desinteressado; possibilidade que, ao fim, é recusada pelo narrador. Vale notar que a tentativa de sedução que encontramos aqui é, em certa medida, diversa daquela constante do texto de Marcabru: em *L’autrier le primier jorn d’aost* é a pastora quem oferece seu corpo ao cavaleiro, cedendo às insinuações daquele – ato em que visa não uma satisfação erótica, mas a possibilidade de concretização de uma relação

---

<sup>58</sup>

Lovièrre, na Valônia.

amorosa consoante os princípios defendidos pela pastora.

Perceba-se também que a condenação que a jovem faz do amor das damas nobres, pleno de vaidade e interesse, pode ser lido de duas formas: ou como uma valorização da pobreza, associada a qualidades como franqueza e honestidade, em oposição à corrupção e ao luxo dos estamentos privilegiados; ou como uma manifestação do que anseia o “espírito casto” da pastora, ainda não maculado por experiências amorosas concretas. Em ambos os casos, estamos diante de uma moral de fundo cristão; em sua pobreza e castidade, a jovem age motivada por uma pureza que o cavaleiro não só não mais possui, como não deseja mais possuir, visto que permanece leal àquela que o manipula. Fiel à amada infiel, dama volúvel e movida apenas por interesses materiais, representa o cavaleiro uma entrega ao vício, em oposição à ingenuidade representada pela pastora.

### 2.2.2. O ciclo de pastorelas de Guiraut Riquier

Guiraut Riquier, trovador cuja produção data da segunda metade do século XIII, foi quem realizou a mais ambiciosa empreitada relacionada às pastorelas no âmbito occitânico: é ele o autor de uma impressionante série de seis composições, escritas ao longo de mais de vinte anos, que descrevem sucessivos reencontros entre um cavaleiro e uma pastora.

Na primeira pastorela, *L'autre jorn m'anava* (Audiau, IX; De Riquer, CXIV, 347), lemos como o cavaleiro, seguindo junto de um rio, vê uma “alegre pastora, / bela e agradável” (“... *gaya bergeira, / Bell'e plazenteira*”), que apascenta seus cordeiros. Aproximando-se dela, o narrador não tarda a iniciar um diálogo; a jovem, por seu lado, mostra-se desde logo resistente às suas

investidas: “– Donzela, sois amada / ou sabeis amar? – / Respondeu-me sem delongas: / – Senhor, comprometida / eu sou, sem qualquer dúvida” (“–*Toza, fos amada, / Ni sabetz amar?*” / *Respos mi ses guanda: / ‘Senher, autreyada / Mi sui ses duptar’*”).

Ao longo das estrofes, a pastora resiste a cada uma das investidas do narrador, mostrando-se cada vez mais inflexível; sua atitude, no entanto, muda na quinta estrofe da composição, notavelmente quanto a jovem ouve-o mencionar o nome *Belh Deport*, que era o senhal<sup>59</sup> utilizado por Guiraut Riquier em suas poesias para se referir à sua amada (“*Toza, quan falhensa / Cug far, per sufrensa / Belh Deport m’albir!*”). Ao ouvir aquele nome, a pastora imediatamente muda seu comportamento, revelando-se uma admiradora da obra de Riquier, cujas “alegres canções”, segundo ela, podem ser reconhecidas por toda a parte (“*Senher, on que-m vaya, / Gays chans se perpara / D’en Guiraut Riquier*”). Todavia, mesmo tendo confessado desejar o trovador (“– *Senher, que-us dezir*”), revela-se a pastora ao fim dividida, já que não sabe se o trovador é seriamente comprometido com *Belh Deport*; assim, a pastorela encerra-se sem um desenlace amoroso, embora a pastora lamente a partida do cavaleiro. Encerra-se a composição com o narrador anunciando seu retorno: “Donzela, freqüentemente/ tomarei este caminho” (“– *Toza, sovendier / Aurai est semdier*”).

A segunda pastorela, *L’autrier, trobey la bergeira d’antan* (Audiau, X; De Riquer, CXIV, 348), composta dois anos depois da primeira, narra um episódio que também ocorre dois anos depois do narrado naquela, em que os fatos essencialmente se repetem. Já no verso inicial, a pastora é identificada como a mesma; também ela reconhece o narrador, e indaga o porquê de ter demorado tanto a retornar – se seu amor é de fato tão intenso, como suportou ficar distante por

<sup>59</sup> Na poética trovadoresca, “senhal” designava o nome sob o qual os trovadores ocultavam o verdadeiro nome de sua amada em suas composições. *Belh Deport* pode ser traduzido como ‘belo prazer’, ‘belo regozijo’.

tanto tempo? Ela mesma acaba por confessar que já se preparava para ir à sua procura (*“L’autrier, trobey la bergeira d’antan; / Saludei la, e respos mi la bella, / Pueys dis: ‘Senher, cum avetz estat tan / Qu’ieu no-us ai vist? Ges m’amors no-us gragella?’ / – ‘Toza, si fa, mai que no fas semblan.’ / – ‘Senher, l’afan per que podetz sufrir?’ / – ‘Toza, tals es qu’aissi m’a fag venir.’ / – ‘Senher, et yeu anava vos sercan.’ / – ‘Toz’, aissi etz vostres anhels gardan.’ / – ‘Senher, e vos en passans, so m’albir.’”*).

A partir do quinto verso, a composição é escrita apenas em diálogos. O trovador volta a afirmar seu amor pela pastora que, embora reitere sua lealdade a ele, ainda recusa entregar-se: “– Donzela, quero gozar de vosso amor./ – Senhor, que o façais onde eu não esteja.” (“– *‘Toza, que vuelh de vostr’ amor jauzir’./ – ‘Senher, faitz o lai on no seray.’*”). Quando a jovem indaga pelo amor que o trovador nutre por Belh Deport, esse confessa que se trata de uma relação impossível, já que a amada não o socorre em seu sofrimento; a recusa da dama ao amor, não obstante, é vista pela pastora como uma prova de valor moral (“– *‘Toza, no-m vol mos Belhs-Deportz valer, / Ni re no vey el mon que tant me playa.’ / – ‘Senher, ben cre que-n sap far so dever / Si a valor, tant quo dizetz, veraya.’*”) Ao fim da composição, é desta vez a inflexível pastora quem anuncia o reencontro: “– Senhor, conheço por mim todo o vosso desejo. / – Donzela, bem vos amo, mas caçoais de mim. / – Senhor, uma outra amastes do mesmo modo ontem. / – Donzela, me vou, que não necessitais de mim. / – Senhor, ide e nos veremos em outro ano.” (“– *‘Senher, per mim sai tot vostre talan.’ / – ‘Toza, be-us am, mas vos m’anetz trufan.’ / – ‘Senher, outra n’ametz atertant yer.’ / – ‘Toza, vau m’en que no m’ avetz mestier.’ / – ‘Senher, anatz et vejam nos autr’nan!’*”).

A terceira pastorela, *Gaya pastorelha* (Audiau, XI; De Riquer, CXIV, 349), escrita dois anos após a segunda, do mesmo modo descreve acontecimentos que decorrem dois anos após

aquela. O que há de notável nesta composição é que o trovador não reconhece, a princípio, a jovem: descreve-a, na primeira estrofe, como uma “alegre pastorinha” que, enquanto apascentava seus cordeiros em uma ribeira, trançava uma coroa de flores – descrição, portanto, que se assemelha bastante à da primeira composição. A beleza da jovem não tarda a despertar seus desejos: confessa o trovador ter desmontado porque “desejava seu amor / de qualquer maneira” (“*Gaya pastorelha / Trobey l’autre dia / En uma ribeira, / Que per caut la belha / Sos anhels tenia / Desotz un’ ombreira: / Un capelh fazia / De flors e sezia / Sus en la fresquiera. / Dissendey en via, / Que s’amor volia / En calque maneira*”).

Embora a jovem afirme que passa dia e noite, melancólica, à procura de “um amigo de boa linhagem” (“– *Ylh dis que queria / Amic de bom aire, / Nueg e dia pessiva*”), o narrador não percebe que é a ele que ela se refere, e novamente insiste em tentar convencê-la a entregar-lhe seu corpo, em vão; até que, na terceira estrofe, ela finalmente revela que já o conhece: “– Senhor, aparentemente / vós nunca me vistes: um erro / vil assim se comete” (“– *Senher, en parvensa / mai no-m vis: falhensa / faria savaya*”). Pouco depois, o assunto volta à tona: “– Donzela, não creio / que vos tenha jamais visto; que não vos desagrade / se fordes, agora, minha amante. / – Senhor, bem vos posso dizer / que muito vos farei rir: / sou desconhecida? / - Donzela, sois desvairada? / – Senhor, não, nem muda” (“– *Toza, no m’albire / Qu’ie-us vis mai; no-us tire / Si ar etz ma druda!*’ / – *‘Senher, be-us puesc dire / Que-n faretz mans rire: / Suy desconoguda?’* / – *‘Toz’, etz esperduda?’* / – *‘Senher, non, ni muda!’*”).

Apenas na penúltima estrofe o trovador consente que a pastora seja aquela que foi, por ele, cantada outras vezes – aquela com quem mantém discussões a cada vez que se encontram. A jovem, com certo cinismo, sugere que isso se deva à sua nescidade, o que é imediatamente

refutado por Riquier: se discutem, é precisamente por sua sensatez – e o reconhecimento disso, por parte do trovador, lisonjeia a pastora (“–*Na toza, contenda / Ai ab vos d'emenda / Totas vetz trobada.*’ / – ‘*Senh· N Guiraut, renda, / Riquier, tanh que-us renda / Aital, quar suy fada.*’ / – ‘*Toz,*’ *ans etz membrada.*’ / – ‘*Senher, so m' agrada.*”). Quando, ao fim, o cavaleiro anuncia sua partida, faz questão de confirmar que isso desagrade à jovem: “– Donzela, estais contrariada? / – Sim, por vossa partida” (“–*Toza, etz irada? / – Oc, per vostr'anada.*”).

Na quarta pastorela, *L'autrier, trobei la bergeira* (Audiau, XII; De Riquer, CXIV, 350), encontramos uma significativa mudança: logo ao vê-la, o narrador reconhece ser a jovem com quem se encontrou em outras três ocasiões; todavia, ela agora tem uma criança adormecida em sua saia. Aqui, a situação da terceira pastorela se inverte: é agora a pastora quem não reconhece o trovador. Lemos, na segunda estrofe: “Donzela”, eu disse, tanto me agrada / vossa prazenteira companhia, / que preiso agora de vossa ajuda.” / Ela me disse: “Senhor, tão tola / não sou quanto pensais que seja, / pois em outra coisa está meu juízo.” / “Donzela, cometeis assim um grande erro: / há tanto vos amo sem falsidade.” / “Senhor, até este dia / nunca vos vi, segundo me parece”. / “Donzela, falha vosso conhecimento?” / “Senhor, não, para o que me entende.” (“–*Toza, fi-m yeu, tant m'agrada / La vostra plazen paria, / Qu'er m'es ops vostra valensa.*’ / *Elha-m dis: 'Senher, ta fada / No suy quo-us pessatz que sia, / Quar en als ai m'entendensa.*’ / – ‘*Toza, faitz hi gran falhensa, / Tant a que-us am ses falcia.*’ / – ‘*Senher, tro en aquest dia / No-us vi, segon ma parvensa.*’ / – ‘*Toza, falh vos conoysensa?*’ / – ‘*Senher, non, qui m'entendia*”). Vale notar que essa última fala da pastora sugere que seu “esquecimento” seja proposital, algo que será confirmado nas estrofes seguintes.

Após afirmar nunca ter sido enganada sequer por Guiraut Riquier – embora ainda não

reconheça que é esse seu atual interlocutor –, que tão insistentemente dizia amá-la, a pastora admite que esse poderá vencê-la algum dia, se porventura reaparecer (“– *Senher, si ven, be cre-m vensa*”); em seguida, reconhece que se recorda levemente daquele com quem conversa agora (“– ‘*Toz’, avetz de mi membransa?’ / – Senher, oc, mais non complida*”), para finalmente admitir que o “esquecimento” fora uma vingança, visto que o trovador não a reconhecera no encontro anterior (“– ‘*Senher, be-m tenc per fromida / Qu’eras ai preza venjansa / De l’autra vista derreira*”).

No prosseguimento do diálogo, afirma a jovem que a criança que tem no colo é filha daquele que a desposou na Igreja, o que enseja uma nova investida de Guiraut Riquier: poderiam, talvez, tornar-se amantes, desde que ele mantivesse o segredo? A pastora outra vez o rechaça: podem, sim, ser amigos, mas apenas se a amizade for do mesmo tipo que mantiveram na primeira vez, visto que ela pretende continuar a reguardar-se (“– *Poiriam far acordansa / Amdos, toza plazenteira, / Si n’eratz per mi celada?’ / – Senher, non d’autr’amistansa / Que-ns fem a la vetz primeira, / Pus tro aissi-m suy gardada.*”) No fim da composição, ao certificar-se de que a jovem novamente não cederá às suas investidas, afirma o trovador que outra vez a pôs à prova, e outra vez encontrou-a em pleno juízo; replica, então, a pastora: “Senhor, se eu fosse leviana, / não me teríeis por sensata.” (“– ‘*Senher, s’ieu ne fos leugeira, / Mal m’agratz vos assenada*”). E, novamente, Guiraut Riquier parte.

Na quinta pastorela, *D’Astarac venia* (Audiau, XIII; De Riquer, CXIV, 351), o trovador volta a encontrar sua pastora, desta vez no caminho de peregrinação entre Astarac e Ylla<sup>60</sup>, na Gasconha (“*D’Astarac venia, / L’autrier, vas la Ylla / Pel camin romieu*”). Acompanhada de sua

<sup>60</sup> Não se sabe atualmente a localização de Astarac, castelo que era a residência dos condes de Astarac. La Ylla é a região atualmente conhecida como L’Isle-Jourdain.

filha, a pastora, que já fora tão bela, estava muito mudada; retornava de uma peregrinação a Compostela, onde havia alcançado a absolvição de seus pecados (“*Vi la fort camjada / Vas que ja fon bella; / Dissi: ‘Don vinetz?’ / – ‘Senher, tan senhada / Suy, de Compostella’*”). A partir dessa pastorela, Guiraut Riquier não trata mais a pastora por *toza*, ‘donzela’, optando por *dona* ou *profemna*, ‘mulher virtuosa’.

Embora sua interlocutora já não se julgue uma pastora merecedora de canções (“... *no-m bergeira / Suy d’aquest cantar*”), o *trobador* volta a insinuar-se, sendo novamente recusado; dessa vez, no entanto, a mulher é mais explícita no tocante às razões de sua recusa: após acusar, mais uma vez, Riquier de tratá-la como se fosse leviana (“*m’avetz per leugeira*”), afirma que mais justo seria que seus cantares fossem dedicados a Deus (“– ‘*Senher, per drechura, / De Dieu, si-us membrava, / Fosson vostre chan!*’”).

Quando, na última estrofe, o trovador indaga por que ela o trata tão mal, a mulher replica: “Senhor, tenho o desejo / de que tenhais por amarga / a vida temporal” (“– ‘*Senher, ai dezire / Tencssetz per amara / Via temporal*’”); já quando Riquier afirma que de nada lhe serve tal sermão, a pastora pede-lhe que a deixe: “Senhor, meu martírio / duplicais falando agora, / e para vós isso de nada vale” (“– ‘*Senher, mo martire / Doblitz parlan ara, / Et a vos no val.*’”). Ao fim, novamente o trovador segue seu caminho.

A sexta e última composição, *A Sant Pos de Tomeiras* (Audiau, XIV; De Riquer, CXIV, 352), é a única obra desse ciclo que não pode ser qualificada estritamente como pastorela de acordo com o modelo criado por Marcabru, já que o cenário que aqui encontramos não é pastoral; contudo, embora não possamos qualificá-la como pastorela no sentido estrito, cabe analisá-la enquanto desfecho do ciclo poético elaborado por Riquier.



Escrita vinte e dois anos depois da primeira, essa obra tem um tom predominantemente melancólico. Certo dia, fugindo da chuva que o molha por inteiro, Guiraut Riquier chega a uma hospedaria em Sant Pos de Tomeiras, no Languedócio, onde é recebido por uma velha e uma jovem que, ao vê-lo, conversam entre si – a velha sorri, a jovem diz algo divertido; então, Riquier reconhece a velha – é a pastora que tantas vezes havia encontrado (*“A Sant Pos de Tomeiras / Vengui l’autre dia, / De plueja totz mullatz, / En poder d’ostaleyras / Q’uieu no conoyssia; / Ans fuy meravelhatz / Per que·l viella rizia, / Qu’a la jove dizia / Suau calque solatz; / Mas quasquna·m fazia / Los plazers que sabia / Tro fuy gen albergatz; / Que agui sovinensa / Del temps que n’es passatz, / E cobrey conoyssensa / Del vielha, de que·m platz”*).

“Vós sois aquela / que já fostes pastora / e tanto me haveis burlado” (*“Vos etz selha / Que ja fos bergeira / E m’avetz tant trufat”*), diz à dama o trovador, ao que aquela replica: “Senhor, não mais belicosa / serei para vós, pois assim me apraz” (*“–‘Senher, mais guerreira / No-us serai per mon grat”*). Na única ocasião em que volta a tratá-la como *toza*, Riquier novamente faz-lhe a corte: “Digna mulher, de uma tal donzela / como vós, deve um apaixonado / ser muito desejoso” (*“Pros femna, d’aital toza / Cum vos deu amaire / For esser dezirans”*); no entanto é, como em todas as outras vezes, rejeitado: “Senhor Deus! Por esposa / me quer; mas fazê-lo / não é algo que eu tenha decidido” (*“–‘Senher Dieus! Per espoza / Mi vol; mas del faire / No suy ges acordans”*). Riquier tenta, então, convencer a mulher a deixar a acomodada vida que leva com seu marido (*“Pros femna, de maltraire / Vos es ben temps d’estraire / Si es hom benanans”*) e, chamando-a de insensata, recebe imediatamente uma réplica: “Senhor, pelo contrário, sou sensata / que meu coração não me induz / a procurar minha danação” (*“Senher, ans suy membrada, / Que·l cor no m’i porta / Si que·n fassa mon dan”*). A seguir, descobre o narrador que a filha da

pastora – que lhe serve de consolo, “que de sua alegria é a fonte” – é exatamente aquela que outrora vira, ainda criança, acompanhando a pastora, perto de Ylla (“– ‘*Senher, ve-us qui-m coforta, / Quar de mon gaug es porta, / Selha que-ns es denan.*’ / – ‘*Pros femna, vostra filha / Es, segon mon semblan.*’ / – ‘*Senher, pres de la Ilha, / Nos trobes vos antan.*’”); roga, então, que ela compense todos os pesares que lhe foram causados pela mãe, pedido também feito em vão, visto que a jovem já é casada (“– ‘*Pros femna, doncx emenda / Convenra que-m fassa / Per vos de motz pezars.*’ / – ‘*Senher, tant o atenda / Qu’a sso marit plassa, / Pueys faitz vostres afars.*’”) Na última estrofe, uma dedicatória ao conde de Astarac, cujo castelo fora citado na quinta pastorela, encerra essa série de composições.

As cinco pastorelas constantes do ciclo de Guiraut de Riquier seguem o modelo de Marcabru, desenvolvendo o seu motivo fundamental: o encontro entre a virtuosa pastora, inflexível em defesa de sua virtude, e o narrador que tenta seduzi-la, em vão. Ao optar pela construção de uma série de obras encadeadas, Riquier não insere nenhuma alteração fundamental no modelo; tratam-se, na verdade, de variações em torno daquele motivo – e mesmo a presença da filha da pastora, nas duas últimas composições, não representa uma inovação, visto que ela não desempenha um papel atuante nas canções em que aparece. Mais notável é o fato de as pastorelas terem sido compostas ao longo de vinte e dois anos, demonstração de que o modelo desenvolvido por Marcabru era capaz de motivar um trovador a retomá-lo várias vezes ao longo de muitos anos.

### 2.2.3. Gavaudan e a inversão da alegoria

Gavaudan, trovador que esteve ativo entre o fim do século XII e o início do XIII, compôs duas pastorelas que só podem ser devidamente compreendidas em conjunto, das quais apenas uma, *Dezamparatz, ses companho* (Audiau, III), segue estritamente o modelo de Marcabru. Como veremos mais à frente, a outra pastorela – *L'autre dia, per un mati* (Audiau, IV; De Riquer, LII, 209) – trata de um provável reencontro entre a mesma pastora que aparecera na primeira composição e seu amante. Gavaudan utiliza o modelo estabelecido por Marcabru para compor uma obra que, embora conserve o uso alegórico da pastora, o faz com um sentido inteiramente diverso daquele que encontramos em *L'autrier jost'una sebissa*.

A obra começa com o narrador cavalgando através de um prado, triste e pensativo por se ver privado do amor, até que se depara com uma pastora cuja singular beleza renova sua alegria (*“Dezamparatz, ses companho, / E d'amor luenh del tot e blos, / Cavalgava per un cambo, / Marritz e tristz e cossiros, / 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'otra no-m sovenc”*). A pastora consente que o cavaleiro dela se aproxime e, com “um doce riso intensamente amoroso” (*“Ab un dos ris ferm amoros”*), indaga sobre sua origem – “Por que vos comprazeis tanto de mim? / Pois eu não sei o que é a amizade, / e por isso eu parto e me afasto de vós” (*“Quo-us etz tan de mi adautatz? / Qu'ieu no say que s'es amistatz, / per que-m luenh de vos e m'estrenc”*).

Respondendo à pastora, afirma o cavaleiro que, ao vê-la, maior foi seu regozijo do que o de todos os homens (*“Sobre totz jauzens fuy joyos”*), e suplica que a dama o aceite como companheiro. Ela, todavia, recusa-o, alegando que não deseja ficar malfalada, e que espera por aquele que se tornará seu marido; ele que siga seu caminho, junto de outros que se dedicam a

corromper o nobre amor (“*Senher, si m’amistat vos do, / Yeu aurey nom na Malafos, / Qu’ieu n’esper melhor guizado / D’autre, que cug qu’en breu m’espos. / ... / E tornatz en vostre cami, / Qu’ab autras vos etz ensajatz, / Per semblan, don etz galiatz, / Falsas, que fan ric joy sebenc*”).

O diálogo se estende por mais um par de estrofes, nas quais o sedutor insiste que servirá à pastora em tudo o que ela desejar, permitindo que ela faça dele o que quiser – inclusive que, caso queira, arranque-lhe fora o coração (“*En qual que-us vulhatz vos, o prenc, / Que ieu vos plevisc e-us afi / Que vostres suy endomenjatz; / E faitz de mi so que-us vulhatz, / Neys lo cor traire ab un brenc*”). Quando o narrador, em uma tentativa derradeira, afirma que virará ermitão se for recusado (“*O-m metrey, si m’o alongatz, / Hermitas el Pueg de Messenc*”), a pastora enfim cede: se ele for seu amigo, será sua amiga, banindo de seu coração o orgulho (“*Si m’etz amicx, amiga-us so; / Quar tan n’etz lecx et enveyos, / Yeu gieti foras et espenc / E de mon cor erguelh comgi*”) – “Senhor, e não o digais, / um duro coração domesticastes” (*Senher, e vos non o digatz, / Si tot dur cor adomesjatz*”).

A segunda pastorela<sup>61</sup> de Gavaudan não segue propriamente o modelo de Marcabru, visto que nela não há propriamente uma tentativa de sedução ou negociação amorosa, mas apenas o reencontro dos amantes. Encontramos nela um narrador que, seguindo por um outeiro, vê uma menina parecida com aquela que costumava ver, sob um espinheiro<sup>62</sup>, a face contra os primeiros raios do sol; ela efetivamente o reconhece, pois saúda-o quando o vê desviar-se do caminho em sua direção (“*L’autre dia, per un mati, / Trespassava per un simelh, / E vi, dejos un albespi, /*

<sup>61</sup> No tocante a essa composição, utilizamos o termo ‘pastorela’ em uma acepção genérica, utilizando como critério para tal apenas a presença da pastora em seu texto – que, como ressaltamos, não segue o modelo de pastorela criado por Marcabru.

<sup>62</sup> Em occitânico, *albespi*, que corresponde ao francês ‘aubépine’, de nome científico *Crataegus monogyna*. Espinheiro que produz flores brancas, desde a Antiguidade é associado às idéias de pureza e inocência; no folclore europeu, há a crença de que foi utilizado na coroa de espinhos de Jesus, o que o inscreve no imaginário cristão.

*Encontra-l prim ray del solelh, / Una toza que-m ressemblet / Sylh cuy ieu vezer solia; / E destolgui-m de la via / Vas lieys; rizen me salutet*). Tomando-lhe as mãos, a pastora faz o cavaleiro sentar-se ao seu lado e, novamente demonstrando reconhecê-lo, beija-lhe os olhos e a face (*“Que-ls huelhs e la cara-m baizet*”).

No diálogo que mantêm em seguida, o narrador acaba por reconhecer a jovem, e dirige-lhe palavras que manifestam o quanto sente sua falta: “Amor tolheu-me o que me havia dado, / aquela que muito me aprazia; / agora não sei onde está, / e depois [dela], nada pôde consolar-me” (*“Amors m’a tout so que-m donet, / Selha que mout m’abellia; / Ar no sey vas on se sia, / Per qu’anc res pueys no-m conortet*”); o mesmo sentimento trazem as palavras da pastora – “Desde que me separei de vós / Meus olhos não provaram do sono” (*“Anc pueys, pus de vos me parti, / Li mey huelh no preyron sonelh*”). A composição se encerra com instigantes palavras da jovem: “Senhor, dona Eva transgrediu / os mandamentos que tinha [de obedecer], / e os que me repreendem por causa de vós / perdem seu tempo com tagarelices” (*“Senher, Na Eva traspasset / Los mandamens que tenia, / Et qui de vos me castia / Aitan se muza en bavei*”). Nessas palavras, como veremos, está a chave para uma leitura alegórica dessas duas canções.

Tomadas em conjunto, essas composições parecem compor uma única história: após o encontro inicial entre o cavaleiro e a pastora, na primeira composição, os dois amantes não voltaram a encontrar-se, provavelmente por iniciativa do cavaleiro, algo que podemos inferir por dois motivos: primeiro por ser ele quem, em ambos os casos, “descobre” a pastora durante sua jornada, talvez pela mesma região; segundo, e principalmente, porque as palavras finais da jovem na segunda pastorela sugerem que ela efetivamente ficou “malfalada” após entregar-se ao cavaleiro.

A inserção da pastorela no imaginário cristão dá-se precisamente quando a pastora compara-se a Eva, ato em que se reconhece como pecadora; suas palavras, no entanto, deixam subentendido que isso está intrinsecamente relacionado à sua condição feminina: assim como Eva teve que transgredir os mandamentos, a pastora teve que se entregar ao cavaleiro, não por escolha, mas porque assim ordenava sua natureza – e quem tentava repreendê-la perdia “seu tempo com tagarelices”. Se essa leitura está correta, as pastorelas de Gavaudan devem ser compreendidas de uma forma particular: não se trata aqui de representar a pastora como símbolo de virtude, à maneira de Marcabru e outros, mas de resgatá-la enquanto uma alegoria para a condição feminina como tal. É preciso levar em consideração que em *Dezamparatz, ses companho*, a menina claramente se insinua para o cavaleiro, que apenas dá prosseguimento ao jogo de sedução em que se vê imerso; desse modo, em nenhuma das pastorelas a pastora pode ser considerada como um exemplo de virtude – trata-se mais propriamente de uma mulher que segue o que lhe ordena sua natureza, consoante o imaginário medieval, particularmente propensa aos pecados da carne<sup>63</sup>.

Assim, no caso particular de Gavaudan, embora seja nítido o aproveitamento do modelo de pastorela de Marcabru, inclusive no tocante ao uso alegórico da figura da pastora, não há o embate entre essa, como representação da virtude, e o vício. Trata-se, por conseguinte, do que poderíamos qualificar como utilização idiossincrática daquele modelo, algo aliás compatível com a inventividade característica de um trovador que não hesitava em considerar-se singular entre seus pares; como escreveu no início de outra de suas composições: “Eu não sou igual aos outros trovadores / sou, de fato, muito difícil para aquele que me tem por irmão” (“*Ieu no suy pars als*

---

<sup>63</sup> Sobre a representação da mulher no imaginário medieval, cf. o primeiro capítulo de MALEVAL, 1995.

*autres trobadors, / ans suy trop durs a selh que·m ten per fraire”*) (Guida, VIII).

#### 2.2.4. A clivagem radicalizada: *Ogan, ab freg que fazia*, de Joan Esteve

Trovador do fim do século XIII, Joan Esteve compôs três pastorelas, duas das quais seguem, no que diz respeito ao tema e à estrutura narrativa, o modelo de Marcabru; a outra pastorela, *El dous temps, quan la flor s’espan* (Audiau, XVI) descreve o encontro, testemunhado pelo narrador, entre uma pastora e seu amado, fugindo àquele modelo não apenas pela presença de um outro personagem, além da pastora, na composição, mas também pela ausência de uma tentativa de sedução<sup>64</sup>. Das duas pastorelas que seguem o modelo de Marcabru, aqui só uma nos interessa, visto que a outra, *L’autrier, el gay temps de pascor* (Audiau, XV<sup>65</sup>), faz parte do pequeno grupo de pastorelas occitânicas que utilizam aquele modelo em composições amorosas de sentido não-alegórico, tema que abordaremos mais adiante. Analisemos, por conseguinte, a pastorela *Ogan, ab freg que fazia* (Audiau, XVII; De Riquer, CXIV, 342).

Encontramos ali um narrador que está retornando de Olargue, no Languedócio<sup>66</sup>, cavalgando através de um bosque, quando vê uma pastora que, enquanto guarda uma pequena vaca, reza “muito devotamente”, abaixando-se e levantando-se como uma penitente (“*Ogan, ab freg que fazia, / En la chalenda d’ Abril, / D’Olargue pel boy venia / Sols cavalgan, tost e vil; / E vi de pres d’un cortil / Vaquieyra, / Ab una vaca sotil / Et ab so vedelh / Que gardava; / Et horava / Mout devotamens, / E bayssava, / E levava, / Co fay contenens.*”). O trovador se

<sup>64</sup> Há semelhanças entre essa obra e certas pastorais francesas que mencionaremos mais adiante neste trabalho; cf. 3. Pastorelas e pastorais.

<sup>65</sup> Em Audiau (1973), essa composição é atribuída a Joyos de Tholoza; sigo a atribuição de Paden (1987).

<sup>66</sup> Atualmente, em Hérault, na região de Languedoc-Roussillon.

aproxima da jovem; ao vê-lo, ela interrompe sua oração, abençoa-o e benze-o – nas palavras do narrador, “como se me visse morto” (“*coissi mort me vis*”). Essa impressão, na verdade, não é ilusória, como percebemos pelo diálogo que se segue: “Querida donzela, / que fazeis agora / assim, ao me benzer?”, indaga o narrador, ao que replica a pastora: “Senhor, a / vossa face / parece a de quem morre” (“–*Toza cara, / Que-us fai ara / Si me benezir?*’ / – *‘Senher, car a / Vostra cara / Semblan de murir.*”).

Quando o trovador pede à pastora que não fale sobre assuntos desagradáveis, ensaiando um galanteio – “Donzela, vós que sois agradável / não digais o que me desagrada, / que eu por vós tenho amor verdadeiro: / participai de meu desejo” (“–*Toza, vos qu’etz plazenteira / no-m digatz mon desplazer, / qu’ie-us port amor vertadeira. / Siatz ab me d’un voler.*”), a jovem, sem dar-lhe ouvidos, prossegue seu discurso: “Em Deus depositai vossa esperança, / que vida, / senhor, que em verdade, em vós não percebo vida/ Lembrai da morte!” (“–*En Dieu ajatz vostr’ esper, / que vida, / senher, no-us conosc per ver / Membre-us de la mort!*”). Apesar da resistência da pastora, o trovador arrisca uma nova investida: se ela deseja de fato curá-lo, que o faça oferecendo-lhe o seu amor; replica, todavia, a jovem: “Senhor, de Deus sou esposa/ e não desejo outro senhor” (“–*Senher, de Dieu suy espoza, / Q’ieu no vuelh autre senhor.*”). Indaga o sedutor se ela porventura tornou-se beguina, por obra dos frades menores, ao que ela responde: “Senhor, pelo Rei que eu adoro, / não, mas através de meu coração / quero servir / até morrer / Aquele que por nós / quis sofrer / pelo martírio / uma morte cruel na cruz” (“–*Senher, pel Rey qu’ieu azor, / Non, mais per mon cor / Vuelh servire, / Tro-l fenire, / Aquelh que per nos / Volc sufrire / Ab martire / Greu mort en la cros.*”).

Por fim, dando-se por vencido, o trovador reconhece o valor da obra da pastora: “Porque



servir a Deus vos agrada, / donzela, tenho grande alegria”; “Senhor, a morte me amedronta”, responde a pastora, e prossegue: “Pois hoje não está vivo quem ontem estava; / pois ninguém conhece seu dia, em verdade, / nem sua hora; / e perde a doce alegria por inteiro / aquele que morre em pecado” (“–‘*Quar servir Dieu vos agensa, / Toza, n’ai gran alegrier.*’ / –‘*Senher, mortz me fai temensa / Q’uet non es vius qui-u fo yer; / Q’us no sap jorn vertadier / Ni hora; / E pert lo dous gaug entier, / Qui mor en peccat.*”). À guisa de despedida, dirige-lhe o narrador estas últimas palavras: “Formosa donzela, / apraza a Deus, / que o mundo sustenta, / que morte terrível / não nos carregue” (“–‘*Toza gaya, / A Dieu playa, / Si quo-l mon soste, / Que savaya / Mortz no-ns traya!*”). As duas últimas estrofes da composição encerram dedicatórias a Guillem de Lodev, nobre a quem são dedicadas outras obras de Joan Esteve, inclusive um pranto; e a *Belh Rai* (‘belo raio de sol’), senhal para uma dama, constante de várias de suas poesias amorosas.

Há, nessa última estrofe, um sutil jogo de palavras que reflete, em certa medida, o teor de toda a composição: *gaug/gaya*, termos utilizados respectivamente pela pastora e pelo trovador – o adjetivo *gaya* sendo uma derivação do substantivo *gaug*<sup>67</sup> – em contextos efetivamente opostos. Ao falar em “*dous gaug*”, ‘doce alegria’, a jovem refere-se à glória de uma morte cristã, esperado fim da vida de penitência e oração a que se dedica; o trovador, por seu lado, refere-se à própria pastora como “*toza gaya*”, ‘alegre donzela’, expressão que, no léxico trovadoresco, está relacionada à beleza física feminina. Essa oposição perpassa *Ogan, ab freg que fazia* por inteiro, e representa, na verdade, uma radicalização da clivagem que encontramos já em *Marcabru*. Aqui, essa separação é levada ao extremo, porquanto a pastora, ao invés de ser a arguta e esquiva jovem constante de outras pastorelas, dedica-se por inteiro à vida religiosa, a tal ponto que cada

<sup>67</sup> Cf. Raynouard (1844, t. 3), p. 441ss (v. *Gauch, gaug, gaut, guaug*).

uma de suas falas encerra um nítido tom de prédica.

Apenas em suas últimas falas o narrador consente em abandonar suas sensuais intenções e acolher as palavras da jovem, sempre matizadas pelo *topos* cristão do *memento mori*, embora ainda assim dirija-lhe um tratamento que conserva o tom de um galanteio. Convence-o, enfim, a pastora de que não poderá oferecer-lhe a cura por ele esperada, por meio do amor, mas tão-somente a certeza de que a verdadeira alegria pertence apenas ao que não morre em pecado.

#### 2.2.5. *L'autrier, a l'intrada d'Abril*, de Guilhem d'Autpol: a seguidora de frei Johan

Autor de uma pequena obra – chegaram até nós apenas quatro composições suas – marcada por inflexões religiosas, Guilhem d'Autpol tem uma produção datada do terceiro quarto do século XIII. A única pastorela que conhecemos a ele atribuída é *L'autrier, a l'intrada d'Abril* (Audiau, XXII). Nela, descreve o narrador como, no princípio de abril, cavalgava solitário através de um prado, quando se deparou com uma pastora de aparência “bela e gentil” (“*Bell'es e genta*”), vestida com sarja negra<sup>68</sup> e uma capa cinzenta sem forro (“*Vestida fon d'un nier sardil / Ab capa grizeta ses pelh*”); é tão formosa que logo o narrador sente-se tomado pelo amor (“*S'amors m'atalenta / Tant es covinenta*”). Enquanto trançava uma coroa de flores e menta, a jovem fala para si mesma: “Ai! / Estou sozinha e o tempo passa! / Ai de mim! Muito lamento por minha juventude / pois não tenho amigo verdadeiro” (“*Sola suy e-l temps s'en vay! / Lassa! be planc ma joventa / Quar non ay amic veray.*”)

O trovador decide saudar a pastora que tanto o apraz, que no entanto responde “como se

<sup>68</sup> Note-se que o uso desse tecido pode estar relacionado ao pio comportamento da pastora, visto que o uso da sarja preta ou de cor escura é documentado em trajes de membros de diversas ordens religiosas, dentre elas carmelitas, brigidinas, maronitas, basilianos e hospitalárias de Orleans: cf. Silva e Sousa; Motta e Silva (1843).

fosse castelã” (“*Co ssi fos dona de castelh*”). Se o amor se desvia de seu caminho, afirma a jovem, perde seu mérito, sua direção e seu governo (“*Anc pueys qu’Amors perdet son fil / Pretz non ac valor ni capdelh*”); ela, no entanto, jamais deixará de bem amar, nem jamais negligenciará tudo o que aprouver ao seu amigo, quando enfim o tiver ao seu lado (“*De bem amar no-m partray, / Ni per tan no-m layssarai / Qu’en totz plazers non cossenta / A mon amic, quan l’auray*”). Aproveitando o ensejo, o narrador tenta convencê-la de que é ele o companheiro que ela tanto espera: sendo uma jovem formosa e nobre, pode muito bem ser sua amante. Tendo-a consigo, afirma o sedutor, ele portar-se-á como um servo leal: dar-lhe-á roupas novas, a tal ponto que sequer seus pais serão capazes de reconhecê-la (“*Na toza, pros et avinens / Etz, e faitz de mi vostre drut! / Qu’ie-us seray leyals e temens, / E já per mim no-n er sauput; / E far vos ay nous vestimens / Quant aja mon rossi vendut: / E ja negus vostre parens / No sabra don vos er vengut.*”). Além disso – com a ajuda de Deus! – ele jamais terá outras jovens, e assim ela poderá estar sempre segura de sua fidelidade (“*Mais, si Dieus m’ajut, / Autras joventas no-n port; / Mas ieu d’aisso vos conort / Que d’amic seretz segura.*”).

Decerto que, se tivesse um amigo, também a pastora ser-lhe-ia fiel – é o que afirma a jovem no prosseguimento do diálogo, deixando claro que não cometeria uma traição pelo trovador. De resto, a pastora evoca uma citação, de um certo frei Johan, em nada conforme com os interesses do sedutor: “Pois frei Johan bem diz / que o prazer engendra a morte; / eu me sinto casta e pura; / porque faria mal a Deus?” (“*Que fraire Johans ditz fort / Que deliegz engendra mort; / Yeu sent mi casta e pura; / Per que-n faria a Dieu tort?*”). O trovador ainda investe uma última vez: diz à pastora que ela, cuja sabedoria supera a do próprio Catão, deveria saber que não há ocupação mais penosa do que servir sem recompensa – como, insinua, é o caso do serviço por

ela prestado a Deus (“–‘*Toza, si Dieus mi perdo, / Trop sabetz mais de Cato, / Qu’ieu no say plus greu fazenda / Que servir ses gazardo*”). Irredutível, a pastora encerra a discussão replicando que conhece muito bem essas promessas falsas e mesquinhas: não é sua vontade dar lucro algum ao trovador, e ele que vá procurar em outro lugar o seu ganho (“–‘*Senher, be sabem quals so / Falsas promessas ses do, / Qu’ieu non ai cor que-us don renda; / E faitz alhor vostre pro!*”).

A pastorela de Guilhem d’Autpol segue de perto o modelo de Marcabru: novamente, o que temos é uma pastora cuja religiosidade se contrapõe à lascívia do narrador. A diferença perceptível é que a jovem, nessa composição, deixa claro que pretende casar-se algum dia, assunto sequer mencionado na pastorela de Marcabru, o que representa uma diferença em relação à beata pastora que encontramos na obra de Joan Esteve; caso similar, não obstante, é o da jovem constante do ciclo de Guiraut Riquier.

Na última estrofe, é particularmente interessante o argumento utilizado pelo narrador quando a pastora deixa claro que não deseja entregar-se a ele por razões religiosas: aos olhos do trovador, não há nisso mais do que aborrecimento e perda de tempo – sendo visível, portanto, a contraposição entre a atitude da pastora, cujo comportamento é regido pelos princípios morais próprios do pensamento metafísico cristão, e a sensualidade do narrador, cujos interesses ignoram por completo o sentido dessa moralidade.

#### 2.2.6. Em defesa da virtude: *Quant escavalcai l’autrer*

Única das pastorelas occitânicas que analisamos neste capítulo não presente na compilação de Audiau (1973), *Quant escavalcai l’autrer* (Paden, 29) é uma composição anônima

que pode, não obstante, ser datada de modo aproximado, já que há nela uma referência ao nobre italiano Guglielmo Malaspina, falecido em 1220<sup>69</sup>.

A obra já se inicia com uma referência religiosa: afirma o narrador que cavalgava, certo dia, perto do castelo de Montegiano<sup>70</sup> – o que nos permite perceber que essa obra não descreve um episódio que tem lugar na Occitânica, mas no território italiano – “como um jacobino” (“*Quant eu escavalcai l’autrer, / per lo chastel de Montegan, / escavalcai per Jacobin*”), citação que sem dúvida refere-se à errância característica dos dominicanos. Quando dirige o seu olhar para um vale, o trovador depara-se com uma jovem descrita como uma pequena rosa, cuja esplendente beleza ilumina tudo que a envolve; como se pode esperar, ele não resiste à tentação de aproximar-se dela.

Trêmula, a jovem pede ao cavaleiro que não a machuque; seus receios transparecem na queixa que faz contra aqueles que a deixaram ali, sozinha: “Deus puna Robezon e Audeta! / Jamais minha amizade terão, / pois todo o dia hoje me deixaram sozinha” (“*Deu confonda Robezon et Audeta! / Ja mais m’amistat non auran, / qu’encoi tot jor m’an lassata soleta*”). O lamento dá ao trovador uma oportunidade para cortejar a menina: ele será para ela uma companhia melhor que Robezon, caso a jovem o aceite – o que, insinua, ela deve imediatamente fazer, já que nunca encontrará quem possa oferecer-lhe tanto quanto ele. No entanto, a pastora recusa peremptoriamente a aproximação; fazê-lo, alega, significaria desobedecer que Deus dela espera – e, na verdade, apenas as intenções do sedutor foram suficientes para ofendê-la, pelo que roga que Deus venha socorrê-la: “Tão maldosamente me haveis hoje assaltado / que [espero que] Deus acorra para esta sofredora.” (“*tant malament m’avez oi assallida / a coitada Deus*

<sup>69</sup> Paden (1987, v.1, p. 96) estima que a obra foi composta entre 1218 e 1220.

<sup>70</sup> Região atualmente localizada na municipalidade italiana de Mombaroccio.

*esperon*”).

Finalmente convencido de que não terá a jovem, o cavaleiro decide partir para junto dos seus, sendo esse o momento em que o anônimo trovador insere a já referida saudação a Gugliemo (Guillem) Malaspina, “mestre na cavalaria, / e nobre e valente nas armas” (“*e signor de la cavalaria, / e de les armas pro e valent*”). Encerra-se a composição com esse reconhecimento, pelo trovador, da castidade da pastora, que permanece assim intocada e fiel aos seus princípios religiosos.

### **2.3. A variante: as pastorelas pseudo-alegóricas**

Além das dez composições que, consoante nossa análise, seguem o modelo alegórico estabelecido por Marcabru, há mais quatro pastorelas no *corpus* occitânico em que se pode observar algo curioso: embora sigam o referido modelo no tocante à sua estrutura narrativa, nelas é perceptível um desvio – seja porque não apresentam um referencial religioso claro, seja porque seu desfecho é amoroso.

Em *L'autrier, al quint jorn d'Abril* (Audiau, XXIII; Paden, 165), de autor desconhecido, encontramos uma pastora que rechaça as investidas do sedutor, mas que não o faz em nome de quaisquer motivos religiosos claros; por outro lado, o que a preocupa são as expectativas de seus pais. O mais notável é perceber que esse tipo pseudo-alegórico de pastorela, embora incomum no âmbito occitânico, será predominante na lírica galego-portuguesa, como veremos mais à frente<sup>71</sup>. Nas outras obras desviantes, a pastora acaba por ceder às investidas do sedutor, ainda que nem

---

<sup>71</sup> Cf. 8. As pastorelas (pseudo-)alegóricas galego-portuguesas.

sempre fique claro se há ou não uma relação sexual entre ambos; desse modo, são pastorelas que poderíamos qualificar como amorosas – e que, precisamente pela supressão do conflito entre o narrador e a pastora, prescindem da dimensão alegórica estabelecida por aquele modelo, o que as aproxima de certos exemplares franceses<sup>72</sup>. Pertencem a esse conjunto três composições<sup>73</sup>: *L'autrier, cavalcava*, de Gui d'Ussel (Audiau, VII); *L'autrier, el gay temps de pascor*, de Joan Esteve (Audiau, XV); e *Per amor soi gai*, de Guiraut d'Espanha (Audiau, XVIII; De Riquer, XCV, 283).

### 2.3.1. *L'autrier, al quint jorn d'Abril*: em defesa da honra

A anônima *L'autrier, al quint jorn d'Abril* (Audiau, XXIII; Paden, 165) começa com o encontro, no quinto dia de abril, entre o narrador e uma pastora que repousa à sombra de um espinheiro<sup>74</sup>. Formosa e bela, a jovem, que veste sarja negra<sup>75</sup>, saia e mantinha, entoa uma canção de Castela (“*L'autrier, al quint jorn d'Abril / Trobiei pastorela / A l'onbreta d'un espi, / Avinent e bella. / Que chant e favella / .I. sonet de Castella; / Que plus humieu / Non n'a en mieu / Vestida d'un negre sarzieu, / Mantellet e gonella.*”).

Tendo-a encontrado assim, solitária em um lugar tão propício aos encontros amorosos, julga o trovador que poderá, sobre a relva nova, saber se a jovem é ou não virgem; ela, todavia,

<sup>72</sup> Para uma análise mais detalhada dessa aproximação, cf., no capítulo 3 deste trabalho, o item 3.1.4. O embate da carne contra o embate do espírito.

<sup>73</sup> Tomada isoladamente, a composição de Gavaudan *Dezamparatz, ses companho* (Audiau, III) também pertenceria a esse grupo; todavia, a leitura que propusemos permite uma interpretação alegórica da referida pastorela, embora a alegoria em questão não seja propriamente aquela cultivada por Marcabru.

<sup>74</sup> Sobre o simbolismo do espinheiro, cf. nota 62.

<sup>75</sup> Note-se a similaridade com a roupa usada pela pastora em *L'autrier, a l'intrada d'Abril*, de Guilhem d'Autpol; cf. nota 68.

trata de arruinar suas expectativas: enquanto tiver pais vivos, não se portará como lasciva (“–  
*‘Toza, dia ieu, bella, / S’ie-us atruop en luoc aizieu, / Sola, ses parella, / Sabrai s’est piusella /*  
*En l’erbeta novela.’* – *‘Ai, Senher Dieu! / En vos mi plieu / C’aitant cant aurai parent vieu / Non*  
*serai ribaudella.’*”). Ainda assim, o narrador insiste: se forem para o jardim, ele ali fará para ela a  
*cortezia*; logo, começarão o jogo de amor que tanto riso lhes trará. Se ela aceitar ser sua amante,  
todas as manhãs, com o nascer do sol, viverão uma alegria que por todo o dia os acompanhará (“–  
*‘Toza, intrem el gardi, / Fares cortezia, / E farem .I. juoc d’amor / que cascuns s’en ria. / Si a*  
*vos plazia / Que vos fosses m’amia, / Serem aisi, / Cada mati, / Enans soleil levat, aissi, / E*  
*tenrem goi tot dia.’*”).

A donzela, todavia, mantém sua resistência: “Bem entendo vosso latim<sup>76</sup>, / senhor,  
qualquer que seja; / perdestes vossa direção; / segui vosso caminho! / A minha companhia / vos  
será inútil...”, e alerta-o: “Por são Martinho, / se vierdes para cima de mim, / tudo ouvirão os  
meus vizinhos, / e perceberão a vilania!” (“–*‘Bem entent vostre lati, / Seisher, cal que sia; /*  
*Perdut aves lo cami; / Tenes vostra via! / Que-l mia paria / Vos torn’ar’a folia... / Per Sant*  
*Marti, / Si fas vas mi, / Auziran o tut mieu vezi, / E sara vilania!’*”). Insiste, no entanto, o  
 trovador: no tempo da Páscoa, quando os jubilantes passarinhos se reúnem no bosque, também  
ele poderá, sobre a fresca relva, à sombra, fazer um “jogo de amor” com a virgindade da donzela  
– imagem não muito clara, mas certamente insinuante (“–*‘Toza, el temps de Pascor, / Per fin*  
*alegratge / Can s’alegran entre lor / L’auzellet salvaje / Dins per lo boscage, / E vos per est*  
*ombraje / Per la frescor / De la verdor / Farai .I. juoc novel d’amor / Del vostre piusellage.’*”).

A pastora, todavia, trata de pôr fim ao diálogo: não será convencida a perder sua honra

---

<sup>76</sup> ‘Latim’, aqui, utilizado como sinônimo de ‘falatório’.



por tolices; além disso, seu pai deseja casá-la com alguém de alta linhagem, de acordo com sua nobreza – o que sugere que aqui não estamos diante de uma pastora de baixa origem social, mas de uma nobre; Léglu (1998, p. 137-138) tratou desse problema ao observar que há aí uma disjunção entre a premissa básica das pastorelas, de que qualquer jovem camponesa solitária descoberta por um homem é sua presa legítima, e a percepção de que ela possui uma outra dimensão que supera esse cenário: um lugar em uma rede invisível de relações sociais e familiares<sup>77</sup>. Por fim, na estrofe final da pastorela, diz a jovem as palavras com as quais encerra o encontro: apenas uma coisa os muito faladores conseguem, ao fim de tudo – perder o seu tempo (“*Senher, vos autre janglador / Aures en lo badaje*”).

*L'autrier, al quint jorn d'Abril* não é, por conseguinte, uma pastorela tão matizada pela religiosidade quanto outras já analisadas; contudo, também nela encontramos uma pastora disposta a defender sua honra, mormente em respeito a seus pais e aos seus planos de casamento, pelo que não deixa de se fazer presente o contraste com os interesses meramente hedonistas do narrador. Não obstante, como aqui a referências religiosas ocorrem apenas de modo muito tácito – a roupa da pastora não tem um simbolismo definido, e mesmo a referência à Páscoa é erotizada pelo narrador –, julgamos possível entrever aqui uma pastorela em que a estrutura narrativa de Marcabru é utilizada sem fins alegóricos claros, o que faz dessa composição um possível antecedente das pastorelas pseudo-alegóricas que surgirão na lírica galego-portuguesa<sup>78</sup>.

### 2.3.2. O amor como consolo: *L'autrier, cavalcava*, de Gui d'Ussel

<sup>77</sup> Para essa teórica, observa-se o mesmo na pastorela de Guilhem d'Autpol, *L'autrier, a l'intrada d'Abril*, aqui já analisada; entretanto, Léglu conclui que a pastora na referida canção seria uma nobre apenas pelo verso em que, segundo o trovador, ela responde “como se fosse castelã” (“*Co ssi fos dona de castelh*”), o que não nos parece razão suficiente para tal conclusão.

<sup>78</sup> Cf. 8. As pastorelas (pseudo-)alegóricas galego-portuguesas.

Nesta composição, deparamo-nos com um narrador que se encontra com uma pastora de tez fresca e jovem, que cantarolava, suspirosa: “Ai! Mal vive aquele que perde sua alegria!” (*“L’autrier cavalcava / ... / E vi denan me / Una pastorella / Ab color fresqu’e novella, / Que chantet mout gen, / E disia en plaingnen: / ‘Lassa! mal viu qui pert son jauzimen!’”*). O narrador segue em direção à pastora; como a “nobre e bela criatura” consente encontrá-lo, o cavaleiro apea-se do cavalo a fim de retribuir o gentil acolhimento (*“Lai on il chantava / Virei tost mon fre, / Et il levet se, / La soa merce, / Vas mi mout isnela, / La franca res bon’ e bella, / Et eu mantenen / Desmontei per onramen / De leis que-m fetz tan bel acuellimen.”*).

No diálogo que se segue, o cavaleiro indaga à jovem sobre a canção que ela entoava, assegurando-a de que jamais ouviu uma pastora cantar tão bem (*“– ‘Tosa de bon aire, / Dis eu ses temer, / Prec que-m digas ver, / Si-us ven a plazer, / Quegna chansos era, / Cella que disiatz era, / Quant eu vinc aissi; / Quar anc mais, so vos afi, / Tan ben chantar pastora non auzi.”*). Diz-lhe a pastora que assim canta porque foi traída: aquele a quem ela se havia entregue abandonou-a por outra; dessa maneira, cantar é uma forma de olvidar a dor que a consome (*“– ‘Seingner, non a gaire / Qu’eu soli’ aver / A tot mon voler / Tal que-m fai doler, / Car non l’ai enquera, / Mas il m’oblid’e s’esfera, / Per outra, de mi; / Per qu’eu planc, et atressi / Chan c’oblides la dolor que m’aussi.”*).

É esse o ensejo para a tentativa de sedução: afirma o narrador que passa por idêntico sofrimento, pois foi também abandonado por sua amada, que o trocou por outro (*“– ‘Tosa, ses faillensa, / Vos dic atrasag / Que atretal plag, / Com a vos a fag / Aquel que-us oblida, / M’a fag una deschausida / Qu’eu amava fort. / Ara m’oblid’al sieu tort / Per un autre, qu’eu volri’ aver*

*mort.*”). A pastora imediatamente cede à investida, reconhecendo no cavaleiro alguém que lhe pode oferecer um consolo pela traição; dessa forma, jura-lhe amor e assegura-lhe que, juntos, poderão transformar o desgosto que os consome em júbilo e alegria (“–*Seingner, mantenensa / Trobas del forfag / Que·us a fag tan lag / La fals’ab cor frag; / E ve·us m’en aizida, / Que·us am a tota ma vida, / Si·m n’es en acort; / E tornem lo desconort / C’avem avut en joi et en deport.*”).

Nas duas estrofes finais, o diálogo resume-se a uma carinhosa troca de palavras entre os novos amantes, em que um assegura haver encontrado no outro alguém capaz de oferecer uma libertação para todo o desgosto e ressentimento (“–*Franca res grazida, / Ma voluntait n’ai complida, / Si·m n’es en acort / De vos, que·m faitz a bon port / Venir joios de tot perilh estort.* // – *Seigner, ses faillida, / Estorta m’a e guerida / Vostr’ amors, tan fort / Que de nuill mal no·m recort, / Tan gen m’aves tot mon mal talan mort.*”).

O que há de peculiar nessa pastorela de Gui d’Ussel é a ausência de qualquer resistência efetiva por parte da pastora, que sequer rejeita a aproximação do cavaleiro – algo que, como veremos, ocorre nas duas outras pastorelas amorosas que serão objeto de nossa análise. Ainda assim, é o cavaleiro quem seduz a pastora, aproveitando o ensejo que ela lhe propicia quando confessa a razão de sua tristeza; a forma alegre com que a jovem reage à proposta que lhe é feita deixa claro, afinal, que suas intenções não diferiam das do cavaleiro: assim como ele, o que ela desejava era a oportunidade de viver um novo amor que lhe ajudasse a esquecer o desgosto causado pela traição sofrida.

### 2.3.3. A falsa resistência em *L’autrier, el gay temps de pascor*, de Joan Esteve

Esta composição de Joan Esteve começa com a descrição de um narrador que cavalga, durante a Páscoa, disposto a deleitar-se, em meio ao canto dos pássaros e pleno da alegria a que induz o verdor (“*L’autrier, el gay temps de Pascor, / Quant auzi-ls auzelhetz cantar, / Per gaug que-m venc de la verdor / M’en yssi totz sols delechar*”). É no meio dessa jornada que o pastor encontra, em um prado, uma “pastora sem par” que colhe uma flor, seguindo alguns carneiros; e que, apesar de sua graciosa aparência, não deseja jamais fazer-se amiga de homem algum, uma vez que é assim que tem nascimento toda a maldade (“*Et en un pradet, culhen flor, / Encontrey pastora ses par, / Cuend’e plazen, / Mot covinen. / Anhels seguen, / La flor culhen. / Dizia / Qu’anc dia / De far amic non ac talen, / Quar via / S’en cria / Don malvestatz pren nayssemen.*”).

Certo de que jamais alguém viu tão bela jovem guardando carneiros, o cavaleiro a saúda; ela, no entanto, reage de maneira hostil, deixando claro que sua presença não é bem-vinda e acusando-o de ser desprovido de senso; um intrometido espião semelhante aos tolos que, guiados pelo prazer, denigrem o amor (“*Saludiey la, quar a gensor / No cre qu’om vis anhels gardar, / Et elha mi, don ac paor, / Quar no-m vi, tro m’auzi parlar; / E dis: – ‘Senher, no m’a sabor / Quar etz aissi faitz vostr’ anar. / Pecx etz de sen, / Non per joven / A Dieu mi ren! / Qu’anatz queren? / Parria / Qu’espia / Fossetz de qualque folha gen, / O-us guia / Falsia / Del fals plazer qu’Amors desmen.*”). O cavaleiro trata de rechaçar essas acusações: depois de censurá-la por julgar com base nas aparências (“–*Greu pot hom jutjar per semblan*”), afirma que não serve a qualquer pretexto, e que está disposto a entregar-lhe o seu amor (“*Que ieu non so / Sers d’ochaizo; / Mas, si-us sap bo, / M’amor vos do.*”). A pastora, contudo, persiste em sua resistência: rejeitando a proposta, manda que o cavaleiro siga seu caminho e procure favores noutra lugar (“... *No /*

*M'agrada. / L'estrada / Seguetz, anatz, faitz vostre pro!*"

O embate persiste por mais duas estrofes, nas quais o narrador insiste em suas investidas, sendo invariavelmente rechaçado pela pastora. Na quarta estrofe, diz o cavaleiro à jovem que não pretende desonrá-la, mas apenas fazê-la provar do doce jogo entre amiga e amante (*"Vos faray lo dous joc sentir / Qu'entre amigua et aman / Se fai; mar ges no-us vuelh aunir"*); na quinta estrofe, assegura-lhe de que é rico, algo de que também ela poderá se aproveitar (*"Que d'aver suy rics e bastatz, / E far vos n'ai part, cors yrnelh!"*). Todavia, apenas na penúltima estrofe seus esforços são recompensados: é quando o cavaleiro, após afirmar ser tão virtuoso perante o amor que mereceria ser coroado pelas flores que ela carrega, convida-a para que se abriguem sob uma árvore. Finalmente a jovem cede aos galanteios, reconhecendo-se dominada pelo amor ofertado e aceitando o convite (*"'Na Toza, si vos sabiatz / Can gent vas Amor mi capdelh, / Cre que de las flors que portatz / M'en fessetz leumen un capelh. / Mantenen, menan gran solatz, / Intrem no-n sotz un arborelh.' / Don s'esjauzi, / Quar son pretz fi / Non l'esvazi, / E dis aissi: / 'M'agensa / Que-m vensa, / Senher, vostr'amor ses tot si. / Plazens', a / Parvensa, / M'avetz. Ab aitam fezem fi!"*). A última estrofe traz uma dedicatória a Guillem de Lodev e uma declaração de amor a *Belh-Rai*, algo que encontramos na pastorela alegórica de Joan Esteve que analisamos neste mesmo capítulo<sup>79</sup>.

O interessante jogo de sedução que encontramos nessa pastorela revela-nos uma pastora que parece menos interessada em defender sua condição casta do que em cumprir o papel que lhe cabe na disputa amorosa e, eventualmente, saber o que de fato pode oferecer-lhe o cavaleiro caso ela venha a aceitá-lo como amante. A resistência oferecida pela pastora assemelha-se, afinal, à de

<sup>79</sup>

Cf. o item 2.2.4. A clivagem radicalizada: *Ogan, ab freg que fazia*, de Joan Esteve.

uma garota que deseja “fazer-se de difícil”, embora esteja na verdade interessada em entregar-se ao seu galanteador.

#### 2.3.4. *Per Amor soi gai*, de Guiraut d’Espanha

A última pastorela amorosa que analisaremos é *Per Amor soi gai*, de Guiraut d’Espanha (Audiau, XVIII; De Riquer, XCV, 283), celebrada por De Riquer (1980, p. 1390) como “uma das pastorelas mais belas e mais conhecidas da literatura provençal”<sup>80</sup>. Trata-se de uma composição curta, de apenas cinco estrofes, que se seguem a um *respós* no qual o trovador jura fidelidade à sua dama, nomeada pelo senhal *Cors Covinen* (“Corpo prazenteiro”).

A composição começa descrevendo como o narrador desperta, certa manhã, e vai para um vergel colher violetas. Neste lugar, ouve à distância um belo canto; olhando na direção desse, encontra uma alegre pastorinha que guarda carneiros (“*Eu-m levei un bon mati, / Enans de l’albeta; / Anei m’en en un vergier / Per cuillir violeta, / Et auzi un chan / Bel, de luenh; gardan, / Trobei gaia pastorela / Sos anhels guaran.*”). O cavaleiro saúda a “pastorinha de rósea tez”, e declara-se espantado por encontrá-la sozinha; oferece-se para fazer-lhe, caso ela aceite, um delicado brial cosido com fios de prata (“*–‘Dieu vos sal, Na pastorela, / Color de rozeta. / Fort me meravill de vos / Com estaitz soleta. / Bliaut vos farai, / Si penre·l vos plai, / Menudet cordat / Ab filetz d’argen.*”).

Adivinhando as reais intenções do cavaleiro, a pastora reage de imediato: “Por tolo vos tenho, cavaleiro, / e cheio de vaidade, / pois de mim demandas o que não me interessa. / Pai e

---

<sup>80</sup>

“*Una de las pastorelas más bellas y más conocidas de la literatura provenzal.*”

mãe tenho, / e marido terei, / e, se a Deus aprouver, / eles haverão de honrar-me” (“–‘*Per fol vos ai, cavalier, / E plen d’auradura, / Quar vos mi demandas / So don non ai cura. / Pair’ e maire ai, / E marit aurai, / E, si a Dieu plai, / Far m’aun onramen.*”)); em seguida, a pastora despede-se do cavaleiro, alegando ser chamada por seu pai, que se ocupa de arar o campo com bois (“–‘*A Dieu, a Dieu, cavalier, / Que mon paire-m crida, / Qu’ieu lo vei la jus arar / Ab bueus sel’artigua*”)).

A terceira estrofe apresenta a particularidade de ser narrada em terceira pessoa, o que foge ao modelo padrão de pastorelas que estamos analisando; é precisamente nela que se descreve, finalmente, o encontro entre o cavaleiro e a pastora. Após a despedida, vendo que a jovem se afasta, o cavaleiro a persegue, toma-a pela “branca mão” e a deita sobre a relva: “três vezes a beija / embora palavra não diga”; enfim, na quarta vez, a pastora aquiesce: “Senhor, a vós me entrego” (“–‘*E quant el l’en vit anar, / Met se apres ela, / Pres la per la blanca man, / Gieta l’en l’erbeta; / Tres vetz la baizet, / Anc mot no-n sonet; / Quan venc al quartet: / ‘Senher, vos mi ren*”)).

Essa pastorela se assemelha bastante à anteriormente analisada *L’autrier, el gay temps de pascor*, de Joan Esteve, no tocante à “falsa resistência” da pastora, razão pela qual não necessitamos empreender aqui uma nova análise: como naquela, encontramos aqui uma jovem cuja relutância mostra-se frágil, motivo pelo qual acaba por consentir às investidas do galanteador.

#### 2. 4. O modelo e as exceções

Há no *corpus* occitânico algumas outras pastorelas que, por diversas razões, não podem ser aproximadas do modelo criado por Marcabru. É esse o caso, por exemplo, de composições em que surge um terceiro elemento atuante, além do narrador e da pastora – como a canção de Gui d’Ussel *L’autre jorn, per aventura* (Audiau, VIII; De Riquer, L, 202), em que o narrador testemunha a discussão e a reconciliação entre uma pastora e seu noivo.

Um caso particularmente curioso são as pastorelas de Cerverí de Girona, *Entre Lerid’e Belvis* (Audiau, XIX; De Riquer, CXI, 332) e *Entre Caldes e Penedes*<sup>81</sup> (Audiau, XX), que na verdade descrevem uma mesma história: na primeira delas, o narrador – que tem, na composição, o nome do trovador – encontra-se com uma pastora tão entretida nos divertimentos amorosos com seu namorado que acaba por permitir que seus animais sejam roubados por um soldado. Ela suplica ao trovador que lhe ajude, prometendo entregar-se a ele caso o faça; todavia, embora o narrador traga de volta o animal roubado, a pastora recusa-se a cumprir sua parte do trato. A segunda composição narra o reencontro entre o narrador e a pastora; essa diz que esteve procurando por ele, e agora se dispõe a dar-lhe o que havia prometido. Contudo, desta feita, a recusa parte do trovador, que se recusa a deitar-se com uma mulher tão aleivosa.

Dentre as pastorelas que não podem ser inscritas nas derivadas do modelo de Marcabru por razões temáticas, como as já mencionadas pastorelas amorosas, há o curioso caso da composição anônima *Mentre per una ribiera* (Audiau, XXIV): nela, o narrador encontra uma porqueira que, embora descreva como gorda, repulsiva e com seios tão grandes como os de uma inglesa, resolve seduzir. A mulher finge reagir, para depois levantar a saia e oferecer-se ao narrador; ele, no entanto, recua diante da oferta, e sugere que gostaria de sodomizá-la. A

---

<sup>81</sup> Paden (1987) atribui essa pastorela a Paulet de Marseille.



porqueira, contudo, nega-se a cometer esse ato que qualifica como pecaminoso, e se afasta; todavia, após um supostamente acidental escorregão, cai com as nádegas voltadas para cima – e o narrador, vendo com que habilidade ela foi capaz de colocar-se na posição apropriada para o ato, decide desistir da empreitada. Trata-se, enfim, de uma pastorela cuja comicidade é evidente, e que é interessante por dois motivos: primeiro, por representar provavelmente uma paródia do modelo de Marcabru, já que a pastora aqui é a própria antítese da virtude; segundo, por apresentar elementos que poderíamos qualificar como “fetichistas” – não apenas o convite ao coito anal, mas também a relutância do narrador em obter da pastora qualquer coisa que possa ser obtida sem resistência. Não cabe, todavia, incorporá-la ao *corpus* de pastorelas alegóricas derivadas de *L'autrier, jost' una sebissa*.

A despeito dessas exceções, consideramos que as muitas composições que seguem de perto o modelo de Marcabru são uma demonstração da influência exercida também sobre esse gênero pelo referido trovador<sup>82</sup>. Enquanto invenção literária, *L'autrier, jost' una sebissa* representou uma nova etapa na história das pastorelas – uma história que se prolongaria também para outros âmbitos poéticos, como veremos nos capítulos finais deste trabalho. Todavia, antes disso, e antes de analisar a pastorela como fenômeno cultural na Idade Média, procuremos compreender melhor a especificidade dessas composições occitânicas em um cotejo com as pastorelas francesas e a antiga tradição da poesia pastoral.

---

<sup>82</sup> Quantificada, essa análise revela que 44% de todas as pastorelas compostas no âmbito occitânico seguem o modelo perceptível na obra de Marcabru. Se, por outro lado, relaxarmos nossos critérios para incluir todas as pastorelas que demonstram afinidades estruturais com o texto de Marcabru, inclusive as pastorelas pseudo-alegóricas e a composição paródica mencionadas, temos uma influência que chega a 64%. Acreditamos que qualquer um desses índices representa um forte argumento em favor da hipótese de uma predominância do modelo de Marcabru.

### 3 PASTORELAS E PASTORAIS

Nos capítulos anteriores, mencionamos inúmeras vezes que há profundas diferenças entre as pastorelas occitânicas e as francesas, bem como entre aquelas e a tradição pastoral proveniente da Antigüidade. Nosso objetivo neste capítulo é apresentar de maneira mais detalhada essas diferenças, de forma a fundamentar melhor as distinções que podem ser constatadas entre esses diversos modelos.

Começaremos tratando do modelo francês de pastorela, que apresentaremos sempre visando ressaltar em que difere do modelo occitânico criado por Marcabru<sup>83</sup>; em um segundo momento, e adotando a mesma perspectiva, trataremos da antiga tradição pastoral. Observemos, já de início, que adotaremos aqui os cinco elementos anteriormente mencionados como característicos das pastorelas *stricto sensu*<sup>84</sup>, excluindo por conseguinte certas variantes francesas que, embora muito comuns, são melhor qualificadas como composições pastorais; é o caso, por exemplo, das obras nas quais encontramos um cavaleiro que, enquanto atravessa um cenário pastoril, depara-se com um grupo de pastoras, que atentamente contempla<sup>85</sup>. Em geral, essas composições encerram uma descrição dos costumes, dos jogos e da música das camponesas (Bartsch, II, 30; II, 36; II, 41; II, 44; II, 73; II, 77; III, 15; III, 21; III, 22; III, 27), embora

---

<sup>83</sup> O que não quer dizer que alguns trovadores franceses não tenham elaborado pastorelas em que o modelo de Marcabru é aproveitado: é o caso, por exemplo, de Perrin d' Angicourt, trovador de meados do século XIII que compôs *Au tens nouvel* (TMP, 66), obra que pode ser qualificada como pastorela alegórica, ou da composição anônima do século XIII *Quant pré reverdoient, que chantent oisel* (TMP, 118). A escassez de exemplares desse tipo, no entanto, apenas reforça a inferência de que são textos desviantes com relação ao padrão de pastorelas francesas. De resto, os critérios empregados para a seleção do *corpus* aqui estudado – ou seja, a justificativa para o fato de enfocarmos apenas pastorelas occitânicas, médio-latinas e galego-portuguesas – foram expostos na Introdução deste trabalho.

<sup>84</sup> Cf. o capítulo 2. A invenção literária.

<sup>85</sup> Encontratemos modelos bastante similares na lírica médio-latina (cf. 7.2. Pastorelas e pastorais na lírica latina medieval) e galego-portuguesa (cf. 8.3. As pastorelas peninsulares não-alegóricas).

ocasionalmente o cavaleiro possa participar das danças (Bartsch, II, 22; II, 58) – o que em uma das pastorelas enseja a hostilidade dos camponeses, que se apressam a expulsar o intruso com cachorros e varas (Bartsch, II, 22). Similares a essas são algumas composições pastorais em que o cavaleiro ocupa o mero lugar de testemunha de um encontro ou embate amoroso entre pastores (Bartsch, II, 27, II, 47; II, 53; II, 70; III, 16; III, 37; III, 38; III, 44).

### 3.1. As pastorelas francesas

Já tivemos a oportunidade de mencionar que, embora a mais antiga pastorela documentada seja occitânica – precisamente a composição de Marcabru *L'autrier jost'una sebissa*, composta pelo menos cinquenta anos antes da primeira pastorela documentada em francês antigo (ZINK, 1972, p. 42-43) –, há uma espantosa diferença entre o número de pastorelas compostas pelos trovadores occitânicos e pelos trovadores franceses. A coletânea de pastorelas occitânicas organizada por Jean Audiau (1973), reúne pouco mais de duas dezenas de composições; de outro lado, a compilação de exemplares franceses realizada por Karl Bartsch (1967) reúne mais de uma centena e meia de pastorelas.

A vasta quantidade de pastorelas francesas compreende uma variedade de modelos bastante superior aos presentes no *corpus* occitânico. Como demonstramos no capítulo anterior, mais da metade das pastorelas compostas em *langue d'oc* segue um mesmo modelo – aquele criado por Marcabru – ou pode ser qualificado como uma variação desse; quanto às obras restantes, não nos parece que haja entre elas uma regularidade que nos permita falar em outros modelos, de modo que julgamos mais adequado considerá-las iniciativas isoladas de trovadores,

possivelmente influenciados por outros modelos de pastorelas. É provavelmente esse o caso da pastorela de Gui d'Ussel *L'autre jorn, per aventura* (Audiau, VIII; De Riquer, L, 202), em que se faz presente Robin, o namorado da pastora que costuma freqüentar os exemplares franceses.

No caso do *corpus* em *langue d'oïl*, a grande quantidade de exemplares comporta um número mais amplo de modelos que admite, inclusive, uma variação de comportamentos da pastora que não encontramos nas pastorelas occitânicas. Embora não pretendamos fazer um estudo exaustivo das composições francesas, analisaremos alguns desses modelos<sup>86</sup>, visando demonstrar suas diferenças em relação ao modelo alegórico de pastorelas presente no âmbito occitânico.

### 3.1.1. A vitória da pastora

Também nas composições francesas há pastoras que se recusam a entregar-se para o cavaleiro em nome de sua honra; não obstante, no *corpus* francês a alegação da pastora é, invariavelmente, a fidelidade ao seu namorado, sem que sejam evocados motivos religiosos ou associados à castidade como ocorre nos exemplares occitânicos<sup>87</sup>. É esse o caso de composições como *De Saint Quatin a Cambrai* (Bartsch, II, 5) ou *L'autrier mi chivachoie* (Bartsch, II, 33), em que o cavaleiro encontra-se com uma pastora e suplica por seu amor, mas é rechaçado em nome da fidelidade que a jovem nutre por seu namorado, Robin. O que fortalece a afirmação de que o

---

<sup>86</sup> Utilizarei como base para minha análise as classificações elaboradas por Pigué (1927) e Jones (1930). Como a pastorela francesa não será objeto de uma investigação mais profunda neste trabalho, serão citados apenas alguns exemplos para cada modelo analisado; uma listagem extensiva de exemplares pode ser encontrada nas obras desses autores.

<sup>87</sup> À exceção, é claro, das raras pastorelas francesas que denotam uma influência de Marcabru, anteriormente mencionadas; cf. a nota 83.

que está na raiz dessa recusa não são motivos associados ao sentimento de religiosidade, mas sim aos costumes sociais, é que esse modelo opõe-se àquele em que a pastora, embora a princípio proteste sua fidelidade ao seu noivo, acaba cedendo às investidas do cavaleiro quando ele lhe oferece um presente, o que analisaremos mais adiante<sup>88</sup>.

Há também composições em que a pastora acaba vencendo através da força ou de ameaças. É esse o caso de *Hui main par un ajornant* (Bartsch, II, 61), composição em que a jovem trata de afirmar que não muito longe estão seus amigos Guerinet e Robeçon, que poderão protegê-la se necessário; similar é *L'autrier chevauchois* (Bartsch, II, 79), obra em que a pastora ameaça o cavaleiro afirmando que poderá ser defendida por seus amigos ou seu cachorro. Um caso peculiar é o de *Chevachai mon chief enclin* (Bartsch, II, 4), pastorela em que a jovem, quando se vê enlaçada pelo cavaleiro contra a sua vontade, debate-se, arranha-o e morde-o, o que o afasta num primeiro momento; depois, quando o narrador insiste, ela grita com tal força que, embora estejam no meio da floresta, os outros pastores acabam por escutá-la. Assim, ao fim o cavaleiro vê-se cercado por um bando hostil liderado por Robin, que, ameaçando-o com uma vara, expulsa-o daquele lugar. Cabe ressaltar que em nenhuma das pastorelas occitânicas que analisamos no capítulo anterior havia esses elementos de resistência física, importante diferença de que trataremos mais adiante<sup>89</sup>.

Outra estratégia de defesa empregada pelas pastoras nas composições francesas, geralmente utilizada para a obtenção de um efeito cômico, é uma espécie de emulação dos subterfúgios utilizados pelos cavaleiros: em diversos exemplares, as jovens fingem aceitar as propostas dos cavaleiros – o que, no entanto, é apenas uma forma de ganhar tempo até que surja

---

<sup>88</sup> Cf. 3.1.2. A vitória do cavaleiro.

<sup>89</sup> Cf. 3.1.4. O embate da carne contra o embate do espírito.

uma oportunidade para escapar. Em *Or voi yver defenir* (Bartsch, II, 15), a pastora finge aceitar a proposta do cavaleiro, mas obsta que o lugar em que se encontram é demasiado exposto; exige que sigam para a floresta, e solicita ao narrador que aguarde para que possam ter certeza de que ninguém a segue – no entanto, assim que entra na floresta, a pastora foge, abandonando o ávido cavaleiro. Em outro curioso exemplar, *L'autrier tout seus chevauchois* (Bartsch, II, 4), a pastora alega que precisa reunir seu rebanho, devendo o narrador aguardar enquanto ela o faz; contudo, a jovem aproveita para procurar refúgio junto de seu pai, frustrando as expectativas do cavaleiro.

### 3.1.2. A derrota da pastora

Diversas são as formas através das quais pode o cavaleiro triunfar nos exemplares franceses. Nessas pastorelas, é bastante comum que as jovens acabem cedendo diante das propostas dos cavaleiros – em alguns casos, sem maiores exigências. No caso de *L'autrier estoie montez* (Bartsch, III, 14), por exemplo, a única exigência da jovem é que o presente prometido lhe seja entregue antes de ela entregar-se àquele que a corteja; em outros exemplares, como em *L'autrier chivachois / leis un boix...* (Bartsch, II, 46), a pastora a princípio protesta fidelidade ao seu noivo Robin, mas acaba seduzida pelo cinturão de prata que lhe é oferecido pelo cavaleiro. Há, finalmente, pastorelas nas quais apenas as belas palavras proferidas pelo narrador são suficientes para assegurar-lhe a vitória, como em *L'autre jour par un matin / m'aloie desdure* (Bartsch, II, 31); em *L'autrier me chevalchois / toute ma senturelle* (Bartsch, II, 9), o cavaleiro argutamente insere em seu discurso promessas de uma vida confortável e luxuosa. A jovem que encontramos em *L'autrier levai ains jor* (Bartsch, II, 12), diante do que lhe promete o cavaleiro,

não hesita em abandonar Robin sem qualquer pudor, acreditando inclusive nas promessas de fidelidade que lhe faz o cavaleiro. Esse último caso em particular pode ser aproximado das pastorelas occitânicas que denominamos “amorosas” na análise realizada no capítulo anterior<sup>90</sup>; trataremos dessa relação mais adiante.

Sem dúvida, o tipo mais notório de pastorela em *langue d'oïl* no qual ocorre a derrota da pastora é aquele em que o cavaleiro obtém o que deseja da pastora por meio da violência sexual. Recentemente, esse modelo de pastorela francesa recebeu particular atenção devido a uma polêmica que dois estudiosos sustentaram acerca de sua natureza e interpretação no âmbito acadêmico estadunidense; nas próximas páginas, buscaremos realizar uma síntese dessa discussão. Como se trata de um assunto particularmente extenso, conquanto indiscutivelmente relevante – sobretudo por constituir a última grande polêmica que conhecemos em torno das pastorelas –, apresentaremos detalhadamente as argumentações de cada uma das partes envolvidas na discussão, o que decerto será uma boa forma de abordar a questão da violência sexual nas pastorelas.

### 3.1.2.1. A argumentação de Kathryn Gravdal: camuflagem e celebração do estupro

O ponto de partida do embate foi a publicação, em 1985, de um artigo de Kathryn Gravdal (1985) que explicitava, já em seu polêmico título – “*Camouflaging rape*” –, sua visão acerca das pastorelas. Estudiosa de forte orientação feminista, Gravdal concentraria suas análises em um exame da violência sexual presente nas composições medievais.

---

<sup>90</sup> Cf. 2.3. A variante: as pastorelas amorosas. Faremos a referida aproximação em 3.1.4. O embate da carne contra o embate do espírito.

Já no início do artigo (1985, p. 361), afirma Gravidal que, dentre as diferenças perceptíveis entre os poemas pastorais da tradição vergiliana e as pastorelas medievais, há uma que se destaca enquanto uma “inovação... radicalmente descontínua com a tradição pastoral”<sup>91</sup>: nestas composições, “o modo bucólico é ... interrompido por um ato de violência que irrompe no contexto da tradição pastoral: o estupro”<sup>92</sup>. Consoante Gravidal (1985, p. 362), em um quinto das pastorelas francesas a violência sexual faz-se presente, o que leva a estudiosa a afirmar que “os antigos textos franceses não são canções sobre disputas poéticas ou a vida bucólica, mas celebrações do estupro. Mesmo quando elas não representam de fato o estupro, consistentemente celebram sua ameaça”<sup>93</sup>.

De acordo com Gravidal, a mais notável característica do estupro como é representado nas pastorelas francesas é sua invisibilidade: se no âmbito medieval sua presença não afetou em nada a popularidade do gênero, na contemporaneidade ela é quase completamente ignorada pelos críticos literários que, a seu ver, rejeitam o que a estudiosa caracteriza como uma “trivialização do estupro em uma era supostamente imbuída da doutrina do amor cortês”<sup>94</sup>. Na verdade, Gravidal observa que o estupro era efetivamente aceitável para a audiência medieval e permanece invisível para os modernos graças, em grande parte, às estratégias retóricas deliberadamente utilizadas em sua representação.

As pastorelas medievais, afirma a estudiosa, primeiramente solicitam uma cumplicidade do receptor, o que faz com que as composições atuem sobre nossos pontos cegos e preconceitos

---

<sup>91</sup> “One medieval innovation, however, is radically discontinuous with the pastoral tradition.”

<sup>92</sup> “But the bucolic mode is then interrupted by an act of violence that is startling in the context of the pastoral tradition: rape.”

<sup>93</sup> “The Old French texts are not songs about poetry-contests or bucolic life, but celebrations of rape. Even when they do not actually depict rape, they consistently celebrate its threat.”

<sup>94</sup> “... this trivialization of rape in an era supposedly imbued with the doctrine of courtly love.”



acerca da violência sexual; em segundo lugar, as pastorelas encerram uma mensagem de intimidação e repressão; finalmente, uma análise textual mais cuidadosa revela que o gênero acaba por trair a si mesmo, na medida em que suas estratégias retóricas denunciam sua mensagem ideológica (1985, p. 362-363).

Visto que a teologia medieval representava as mulheres como lascivas e movidas pelo instinto, a audiência das pastorelas estava preparada para acreditar que elas, de fato, desejavam ser estupradas, dado que desejavam o sexo de qualquer maneira. “A pastorela muitas vezes mostra o estupro não como uma forma de violência, mas como uma forma de sexo e, por conseguinte, de prazer feminino”<sup>95</sup>, afirma a estudiosa (1985, p. 364), que cita como exemplos aquelas composições em que as pastoras, embora a princípio resistam às investidas masculinas, acabam por agradecer ao homem depois que esse a violenta, solicitando que ele retorne posteriormente; mencionemos apenas um dos exemplares mais representativos desse modelo, também referido por Gravdal: a pastorela de Jehans de Nuevile *L'autrier par un matinnet* (Bartsch, III, 35) em que a pastora, embora grite e chore enquanto é violentada, acaba por entregar-se ao prazer, confessando que toda a alegria que possui foi-lhe proporcionada por ele. Consoante Gravdal, a tolerância ao estupro nas pastorelas francesas também estava relacionada à legislação então vigente na França, que não previa julgamento imediato para esse tipo de violência: somente era passível de punição o estupro de virgens cujo casamento já havia sido acertado, incluindo o pagamento do respectivo dote. Por outro lado, Gravdal argumenta que as pastorelas também estão associadas à visão medieval acerca das camponesas; é conhecida a recomendação de Andreas Capellanus (2000, p. 206-208) segundo a qual é perda de tempo procurar instruí-las na arte de

---

<sup>95</sup> “The pastourelle often shows rape not as a form of violence but as a form of sex, and therefore of female pleasure.”

amar: melhor age o cavaleiro que, uma vez por elas atraído, toma-as pela força, sem mais delongas.

Dentre as estratégicas retóricas empregadas pelas pastorelas para “camuflar” o estupro, considera Gravdal (1985, p. 367) que uma das mais relevantes é o humor, que opera de modo a inscrever o estupro como algo que não precisa ser estudado: trata-se de “apenas uma parte da piada”<sup>96</sup>. Algumas das técnicas utilizadas para explorar essa comicidade são os nomes burlescos conferidos aos personagens – um cavaleiro chamado Putepoinne, uma pastora chamada Englebert de Haickecort – e as canções lúbricas entoadas pelas pastoras enquanto guardam suas ovelhas; mais do que isso, ocorrem por vezes inversões estruturais que visam elaborar pastorelas que parodiam o próprio gênero; o fato de também essas envolverem cenas de estupro leva Gravdal a concluir que são “a melhor prova do verdadeiro assunto do gênero”<sup>97</sup>. Enquanto performance musical, as pastorelas também possibilitam o emprego de estratégias relacionadas à “camuflagem” do estupro advogada pela estudiosa. Aparentemente, as pastorelas eram representadas sob a forma de apresentações que incluíam música e dança; não obstante, as composições em que há cenas de estupro freqüentemente atribuem o refrão à pastora, “portanto forçando-a a ser tão alegre depois do estupro quanto ela era antes da aparição do cavaleiro”<sup>98</sup>, argumenta Gravdal.

A teórica procura justificar o fato de caracterizar todo o gênero como uma “celebração do estupro”, embora tome como objeto de análise apenas um quinto das composições do gênero, argumentando que todos os outros quatro quintos de pastorelas “preparam e justificam a violência

---

<sup>96</sup> “No need, therefore, to study rape: it is only a part of the joke.”

<sup>97</sup> “... better proof of the genre's true subject.”

<sup>98</sup> “the texts in which a rape is depicted frequently attribute the stanzaic to the shepherdess, thereby forcing her to be as cheerful after the rape as she was before the knight appeared.”

sexual nos outros”<sup>99</sup>. Argumenta Gravdal (1985, p. 369) que, nessas outras composições, as pastoras são representadas de uma forma que enfatiza todos os estereótipos relacionados à mulher na mentalidade medieval: “a maioria das pastorelas consolidam nossa má-fé para com a pastora, que é representada como gananciosa, ambiciosa, ardilosa ou traiçoeira, e que está – acima de tudo – interessada em sexo”<sup>100</sup>, afirma a teórica, que prossegue em sua análise: “Assim, quando Marion é estuprada (uma em cada cinco vezes), nós estamos totalmente preparados para aceitar isso. Nós fomos levados a suspeitar que Marion é ‘aquele tipo de garota’”<sup>101</sup>. Por fim, conclui Gravdal que “o corpus funciona intertextualmente, então, como uma estratégia retórica, argutamente dizendo-nos que a pastora quer, aguarda, goza ou merece o estupro.”<sup>102</sup>

Finalmente, Gravdal coloca uma questão final: se é possível admitir a popularidade das pastorelas no âmbito medievo, uma vez que não havia qualquer motivo para haver uma resistência do leitor perante a descrição das cenas de estupro – “o estupro já estava posto, já era aceitável, já era legitimado, já era divertido”<sup>103</sup> –, porque os leitores modernos não souberam resistir e denunciar essa “celebração do estupro”?

Para a teórica, isso ocorre porque a vítima de violência nas pastorelas é uma camponesa, o que acabou por constituir um embate de classes sociais que resultou numa percepção equivocada acerca do gênero: os críticos modernos foram convencidos de que “o verdadeiro assunto da

---

<sup>99</sup> “The songs in which rape does not occur prepare and justify the sexual violence in the others.”

<sup>100</sup> “the majority of the pastourelles establish our bad faith in the shepherdess, who comes to be represented as greedy, ambitious, deceitful, or unfaithful, and who is – above all – quite interested in sex.”

<sup>101</sup> “Thus, when Marion is raped (one in five times), we are fully prepared to accept it. We have been led to suspect that Marion is ‘that kind of girl’”.

<sup>102</sup> “The corpus functions intertextually, then, as a rhetorical strategy, slyly telling us that the shepherdess wants, precipitates, enjoys, or deserves rape.”

<sup>103</sup> “Rape was already in place, already acceptable, already legitimized, already funny.”

pastorela é a classe social, e que o gênero é uma forma de sátira social ou alegoria política”<sup>104</sup>. Consoante Gravdal (1985, p. 370), essa leitura levou os estudiosos a não perceber a literalidade dos trechos relacionados ao estupro, que passou a ser compreendido como algo simbólico ou alegórico; mais correto seria, afirma a teórica, enxergar além desse debate entre a camponesa “*vilaine*” e o cavaleiro “*courtois*” e perceber que o que está em questão é um conflito entre gêneros: “a retórica da classe social camufla a questão do gênero e o tema da violência sexual”<sup>105</sup>, afirma a estudiosa, o que pode ser percebido quando se nota que, em diversos casos, a pastora não é efetivamente uma camponesa – seja porque se trata efetivamente de uma mulher oriunda de um estrato social mais elevado que apenas se veste como camponesa, seja porque seu discurso apresenta uma elaboração que não pode ser associada de maneira verossímil com uma camponesa.

Desse modo, conclui Gravdal (1985, p. 372-373) que as pastorelas representam efetivamente um embate entre dois elementos do mesmo nível social: o poeta e a dama da corte. Se ela fala em nome de sua dignidade, sua voz e sua autonomia, ele fala em nome de seu direito de controlá-la, dominá-la e estuprá-la; contudo, por mais que argumente, vê-se incapaz de manter-se a salvo da violência masculina no âmbito do amor cortês. Afirma a estudiosa que, afinal, sua análise da pastorela acaba por confirmar as recentes teorias revisionistas acerca do amor cortês enquanto mera ficção literária que não possibilitou qualquer mudança real no status das mulheres, e que acabou por proporcionar novas formas de degradação: “Se o poeta cortês não pode humilhar uma mulher em sua lírica cortês, ele pode vesti-la como camponesa e colocá-la na

---

<sup>104</sup> “*the true subject of the pastourelle is social class, and that the genre is a form of social satire or political allegory.*”

<sup>105</sup> “*The rhetoric of social class camouflages the question of gender and the issue of sexual violence.*”

pastorela, onde ela não tem como defender a si mesma”<sup>106</sup>; trata-se, portanto, de colocar as mulheres em seu lugar – o “lugar das mulheres” que, não obstante, é construído pelos homens.

### 3.1.2.2. A réplica de William Paden: o lugar da ficção

Quatro anos depois da publicação do artigo de Gravdal, a mesma *Romanic Review* publicou uma réplica de William Paden intitulada “*Rape in the pastourelle*” (1989). Nesse artigo, Paden, que dois anos antes publicara uma vasta compilação de pastorelas medievais (1987), refuta a argumentação de Gravdal, objetando principalmente que se trata de uma visão reducionista e tendenciosa que acaba por distorcer e mascarar a diversidade própria de um fecundo gênero poético. Nas próximas páginas, buscaremos sintetizar a argumentação do teórico estadunidense.

Já no segundo parágrafo de seu artigo, Paden apresenta os três pontos principais sobre os quais incidirá sua contra-argumentação; a seu ver, Gravdal “(1) deixa de considerar poemas em que a união sexual ocorre de outras formas, que não através do estupro; (2) ela distorce os poemas em que não ocorre nenhuma união sexual; e (3) o modelo explanatório que ela propõe deixa muitas questões sem resposta”<sup>107</sup> (1989, p. 331). Uma questão adicional, conquanto não menos relevante, é que Gravdal analisa somente as pastorelas francesas, procedimento em que arbitrariamente isola essas composições de suas congêneres contemporâneas em outras línguas;

---

<sup>106</sup> “If the court poet cannot humiliate a woman in his courtly lyric, he can dress her as a peasant and place her in the pastourelle, where she is helpless to defend herself.”

<sup>107</sup> “(1) she fails to consider poems in which sexual union occurs otherwise than through rape; (2) she distorts the poems in which no sexual union occurs at all; and (3) the explanatory model which she proposes leaves too many questions unanswered.”

Paden, por sua vez, pretende levar em consideração também esses outros exemplares, a fim de propor um modelo para análise mais adequado (1989, p. 332).

Um problema preliminar detectado por Paden está relacionado à própria definição do gênero. Objeta o teórico que Gravdal não define explicitamente que tipos de poemas qualifica como pastorelas; ao invés disso, limita-se a realizar sua análise a partir de uma seleção de poemas extraídos das antologias de Bartsch (1967) e Rivière (1974-1976); não obstante, a partir de suas conclusões o leitor do artigo pode ser levado a concluir que a “celebração do estupro” não é propriamente uma interpretação, mas sim uma definição do gênero – definição que, observa Paden, acaba por excluir uma parte considerável dos poemas usualmente qualificados como pastorelas. Paden propõe-se a adotar basicamente os critérios que já adotara em sua antologia para definir as pastorelas – uma composição pastoral em que se fazem presentes um homem e uma jovem mulher, um enredo que envolve uma descoberta e uma tentativa de sedução, uma retórica que envolve narrativa e diálogo e o ponto de vista masculino; não obstante, consente em modificar essa definição em um ponto: não levará em conta apenas tentativas de sedução, mas apenas atos concretos de violência sexual (1989, p. 332).

Os resultados a que Paden chega vão claramente de encontro às conclusões de Gravdal; para explicitar melhor a argumentação, reproduzimos abaixo a tabela constante do artigo (1989, p. 332):

	1	2	3	4	5
Língua	<i>Estupro</i>	<i>Outra união sexual</i>	<i>Nenhuma união sexual</i>	<i>Impossível afirmar se a cópula ocorre</i>	Total
Francês	20 (18%)	36 (33%)	45 (41%)	8 (7%)	109
Não-Francês <sup>108</sup>	6 (6%)	28 (30%)	55 (59%)	5 (5%)	94
Totais	26 (13%)	64 (32%)	100 (49%)	13 (6%)	203

Nas pastorelas francesas, o estupro ocorre em apenas 18% das composições; a união sexual não violenta – ou seja, que não envolve o estupro – ocorre em 33% das obras; em 41%, não há qualquer união sexual, e em 7% das pastorelas francesas não é possível afirmar se há ou não a relação sexual. Nas outras línguas, o estupro é ainda menos freqüente: ocorre apenas em 6% dos textos, enquanto a incidência de composições em que não há união sexual aumenta para 59%. Constam do *corpus* 23 pastorelas occitânicas e 22 *serranillas* hispânicas em que não há nenhuma ocorrência de estupro. Observe-se por fim que, analisando-se em conjunto todas as línguas, o estupro aparece em apenas 13% das pastorelas, o que permite a Paden concluir que a afirmação de Gravdal de que “o estupro é o assunto do gênero deve ser justificada contra evidência *prima facie* em favor do contrário”<sup>109</sup> (1989, p. 333).

Como observa Paden, há pastorelas em que os personagens falam explicitamente sobre o estupro. Em uma composição francesa de Raoul de Beauvais (Bartsch, III, 25), o narrador, ao deparar-se com a raiva da pastora diante de suas investidas, garante-lhe que não usará de coerção, referindo-se ao estupro como “*tel vilanie*”(‘tal vilania’); o mesmo tipo de atitude pode ser

<sup>108</sup> As outras línguas analisadas por Paden são: occitânico (23 pastorelas), espanhol (22), latim (16), alemão (14), italiano (5), inglês (3), galego-português (3), franco-provençal (2), romance em kharjas (2), galês (2), gascão (1) e chinês (1).

<sup>109</sup> “... her claim that rape is the point of the genre must be justified against *prima facie* evidence to the contrary.”

percebido em algumas pastorelas occitânicas<sup>110</sup> (1989, p. 334) – dentre elas, a pastorela de Joan Esteve *L'autrier, el gay temps de pascor*, em que essa atitude do narrador acaba por granjear a afeição da pastora<sup>111</sup>. Paden também observa que, quando o homem ou a mulher mencionam explicitamente o estupro nas composições, ele praticamente nunca se concretiza<sup>112</sup>; assim, conclui o teórico que “se a narrativa contém o estupro em cerca de um quinto das composições, e se o diálogo se refere a ele quase sempre a fim de suprimir essa possibilidade, o gênero dificilmente poderia parecer dedicado a uma celebração do estupro”<sup>113</sup> (1989, p. 334).

Por outro lado, argumenta Paden que há pastorelas nas quais o que ocorre é de fato uma negociação por favores sexuais, o que pode ser interpretado como prostituição, mas não como estupro; é esse o caso das pastoras que cedem diante das ofertas de presentes feitas pelos cavaleiros, algo que analisamos anteriormente<sup>114</sup>. Analisando-se o contexto histórico em que essas pastorelas foram compostas, é possível concluir que esse tipo de situação nada tinha de extraordinária; de fato, durante o século XIII – período de que datam as pastorelas em que a prostituição ocorre de maneira mais nítida – a legislação era tolerante para com a prostituição, desde que ela ocorresse fora dos muros da cidade: “há razões para suspeitar, portanto, que um encontro de um homem com uma pastora nos campos fora da cidade poderia imediatamente

---

<sup>110</sup> Paden lista as duas primeiras pastorelas do ciclo de Guiraut Riquier e *Entre Lerid'e Belvis*, de Cerverí de Girona.

<sup>111</sup> O que ficou demonstrado em nossa análise da composição, no capítulo anterior; cf. 2.3.3. A falsa resistência em *L'autrier, el gay temps de pascor*, de Joan Esteve.

<sup>112</sup> De fato, em todo o *corpus* há apenas duas composições em que a pastora menciona o estupro e o narrador apela para a violência sexual: cf. Paden, 1989, p. 334, n. 10.

<sup>113</sup> “If the narrative contains rape in about one-fifth of the poems, and if the dialogue refers to it almost in order to suppress the possibility, the genre hardly seems dedicated to celebration of rape.”

<sup>114</sup> Cf. 3.1.2. A derrota da pastora.



ensejar a possibilidade de prostituição”, observa o teórico, que conclui: “uma possibilidade que apenas seria realizada se o homem o propusesse e a mulher o aceitasse”<sup>115</sup> (1989, p. 336).

Com efeito, há diversas pastorelas em que a mulher recusa a oferta do cavaleiro e a cópula não ocorre; ora, “se o gênero fosse uma celebração do estupro, ele ocorreria preferivelmente sob essas circunstâncias”<sup>116</sup>. É esse, na verdade, o caso da pastorela arquetípica de Marcabru, onde a pastora trata de explicitamente afastar a possibilidade de entregar-se em troca de presentes, ao afirmar: “não quero minha virgindade / trocar, pelo nome de prostituta!”<sup>117</sup>. A essas pastorelas, devemos acrescentar aquelas em que a pastora consente em entregar-se ao cavaleiro porque realmente o deseja – e tem prazer durante o ato sexual<sup>118</sup>. Assim, o que fica claro é que, conquanto um número significativo de pastorelas envolvam o estupro, há um número superior de composições que descrevem uma união sexual mutuamente consentida – seja por simples sedução, por uma sedução que tangencia a prostituição ou pela prostituição propriamente dita (PADEN, 1989, p. 341).

Finalmente, Paden observa que a argumentação de Gravdal deixa de levar em conta uma questão fundamental quando negligencia a ficcionalidade da pastora: de fato, a mulher presente na composição não é uma pastora real e jamais o foi; ela é um personagem que existe apenas enquanto criação literária. O problema com o modelo de Gravdal, argumenta o teórico, é que nós não podemos considerar legitimamente que a pastorela é uma celebração do estupro histórico real justamente porque, se o fazemos, ignoramos os limites intrínsecos ao gênero literário: “nós

---

<sup>115</sup> “*There are grounds to suspect, then, that an encounter of a man with a shepherdess in the fields outside a city could immediately raise the possibility of prostitution, a possibility which would be realized only if the man proposed it and the woman accepted.*”

<sup>116</sup> “*if the genre were a celebration of rape, it would seem likely to occur under these circumstances.*”

<sup>117</sup> Cf. nossa tradução da obra de Marcabru no início do capítulo 2. A invenção literária (vv. 69-70).

<sup>118</sup> Note-se que é esse o caso, não exclusivamente, das pastorelas amorosas que analisamos no capítulo anterior (cf. 2.3. A variante: as pastorelas amorosas).

sabemos pouco sobre o real estupro medieval e, mesmo se soubéssemos mais, consideraríamos a pastorela uma fonte não-confiável sobre o comportamento sexual histórico”<sup>119</sup>. Se formos considerar a pastorela uma celebração do estupro, observa Paden, devemos considerá-la uma celebração na forma de uma fantasia erótica; contudo, ainda assim a qualificação seria injusta, uma vez que só poderia ser aplicada à minoria de composições que encerram o estupro (PADEN, 1989, p. 344).

Gravdal chegou a publicar, dois anos após a publicação do artigo de Paden (1991), uma versão revista de seu artigo que encerra, em certa medida, uma tréplica; não obstante, não nos parece efetivamente possível considerar que haja qualquer alteração representativa em seus pontos de vista. Dessa maneira, assumimos que, nos dois artigos aqui apresentados de forma sintética, são aventados os principais pontos acerca das pastorelas em que ocorre a violência sexual, ou seja, as composições em que a pastora é derrotada através do estupro; um modelo que, como referido por Paden, não se faz presente nas composições occitânicas.

### 3.1.3. A pastora e o lobo

Um último tipo de pastorela que analisaremos caracteriza-se por envolver um enredo em particular: o encontro da pastora com um lobo – enredo que, no âmbito medieval que nos interessa, ocorre em duas pastorelas francesas (Bartsch, II, 12; II, 14) e em uma composição médio-latina que será nosso objeto de análise no momento propício<sup>120</sup>; e que, não obstante,

---

<sup>119</sup> “We know little about real medieval rape, and even if we knew more, we would find the pastourelle an unreliable source of information about historical sexual behavior.”

<sup>120</sup> Cf. 7.3.2. *Lucis orto sidere*: a dupla alegoria.

influenciaria profundamente a tradição poética pós-medieval das pastorelas, estando na origem de mais de cinquenta exemplares pós-trecentistas<sup>121</sup>.

A estrutura narrativa fundamental desse modelo de composições, tomado *lato sensu*, apresenta-nos uma pastora que está vigiando seu rebanho quando surge um lobo, subitamente, e rouba uma de suas ovelhas. A jovem chora e, às vezes, faz promessas amorosas para qualquer um que se dispuser a ajudá-la e resgatar a ovelha. Um cavaleiro, que por acaso está passando pelas proximidades, apressa-se a socorrer a pastora, e logra resgatar a ovelha; isso feito, demanda a recompensa que a pastora prometera. A jovem, contudo, esquiva-se apresentando diversas desculpas, e termina oferecendo-lhe a lã da ovelha quando essa for tosquiada; o cavaleiro retruca, afirmando que não é mercador nem comerciante de lã, e que deseja ter alguma recompensa amorosa, como um beijo. Ao fim, a pastora usualmente o recusa, conquanto muitas vezes a pastorela se encerre de forma indefinida<sup>122</sup>.

As duas pastorelas francesas, compostas certamente num momento de emergência ou elaboração inicial do próprio modelo, apresentam desfechos diversos. Em *L'autrier levai ains jor* (Bartsch, II, 12), o lobo carrega uma das ovelhas mais belas do rebanho; o cavaleiro a resgata e demanda o amor da pastora, sendo atendido em seu desejo, a despeito da resistência representada por Robin, o noivo da jovem. Por outro lado, em *L'autrier me chevalchoie / les un sapinoie* (Bartsch, II, 14), conquanto a pastora prometa entregar-se ao cavaleiro se ele trouxer de volta o animal roubado, ela recusa-se a fazê-lo quando lhe é devolvida a ovelha, e grita para que Robin venha socorrê-la.

---

<sup>121</sup> Para um catálogo, cf. Jones, 1931, p. 62-63. Em nossa análise sobre esse modelo de pastorelas, seguiremos de perto o acurado estudo realizado por esse teórico.

<sup>122</sup> Baseio essa síntese na sinopse elaborada por Jones (1931, p. 48-49).

Esse último exemplar é particularmente interessante porque, como observou Piguet (1927, p. 108), é possível entrever semelhanças entre ele e a pastorela de Cerverí de Girona, *Entre Lerid'e Belvis* (Audiau, XIX; De Riquer, CXI, 332), que analisamos no capítulo anterior<sup>123</sup> – o que é sugestivo de alguma relação concreta entre as referidas composições, muito embora não tenhamos meios de constatar sua existência a partir dos dados por ora disponíveis. Não obstante, é essa a única aproximação possível entre esse modelo de pastorelas francesas e as obras occitânicas, visto que nenhuma outra composição em *langue d'oc* apresenta características que nos permitam aproximá-la desse modelo.

---

<sup>123</sup>

Cf. Cap. 2, 2. 4. As exceções.

#### 3.1.4. O embate da carne contra o embate do espírito

Tendo apresentado os principais modelos de pastorelas francesas, podemos enfim cotejá-las com o modelo occitânico elaborado a partir da composição de Marcabru, a fim de compreender devidamente a clivagem perceptível entre um e outro.

Já no título deste item procuramos sugerir o que, a nosso ver, estabelece de maneira mais nítida a referida clivagem entre as composições em *langue d'oc* e *langue d'oïl*, a saber: o elemento de resistência física das pastoras. De fato, nos exemplares occitânicos que seguem o modelo de Marcabru jamais encontramos o embate físico entre o cavaleiro e a jovem: as tentativas de sedução ocorrem, invariavelmente, em um âmbito dialógico, razão pela qual falamos em um “embate do espírito” – em nítida oposição ao “embate da carne”, físico, que ocorre em diversas composições francesas. De resto, como anteriormente afirmamos, não há qualquer pastorela occitânica em que seja constatável a violência sexual presente em vários dos exemplares compostos em *langue d'oïl*.

Para diversos teóricos, essa clivagem entre as composições francesas e occitânicas é representativa de seus diferentes níveis de evolução. De acordo com Jackson (1985, p. 68), a brutalidade presente nos exemplares em *langue d'oïl* seria característica de uma etapa anterior no desenvolvimento do gênero poético; as composições occitânicas, por ele consideradas mais refinadas, constituiriam uma evolução das pastorelas. Advoga o referido teórico que as pastorelas eram, em sua origem, composições satíricas que tinham como alvo tanto o cavaleiro – sensual, brutal, materialista – quando a pastora – satirizada por ingenuidade; essa dimensão satírica, presente nas pastorelas francesas, haveria no entanto se perdido nas composições occitânicas, em

que o elemento pastoral viria a tornar-se dominante, o que estaria relacionado a uma influência da poesia latina clássica (JACKSON, 1985, p. 78-79). Conquanto não descartemos a possibilidade de um investimento maior no campo satírico nas pastorelas francesas, parece-nos que, em primeiro lugar, dificilmente é possível considerar que haja propriamente um retorno a modelos clássicos nas pastorelas occitânicas, por razões que explicitaremos mais à frente<sup>124</sup>; por outro lado, não caberia julgar que há nas referidas composições um esvaziamento do conteúdo satírico, mas antes sua utilização para outros fins – alegóricos –, algo que julgamos haver demonstrado no capítulo anterior<sup>125</sup>. De resto, como igualmente julgamos haver explicitado anteriormente, recusamos a perspectiva teleológica de que haja uma *evolução* do modelo francês em direção ao modelo occitânico, como defendido por teóricos como Jackson e Jones<sup>126</sup>; conquanto consideremos que a pastorela alegórica surge no âmbito occitânico, mais propriamente a partir da composição de Marcabru, consideramos que isso denota o surgimento de um novo modelo que, portador de características particulares, não deve ser considerado necessariamente “mais evoluído” do que o francês.

O modelo alegórico occitânico de pastorelas também desconhece a presença, no enredo, de outros personagens – que não o cavaleiro-narrador e a própria pastora – que possam influenciar o desenvolvimento da narrativa. Se as jovens presentes nos textos franceses podem eventualmente recorrer a seu namorado ou a seus amigos, e se esses podem ameaçar fisicamente o cavaleiro e demovê-lo de seus propósitos, às pastoras constantes das pastorelas que seguem o modelo occitânico cabe lutar apenas com as armas de que elas mesmas dispõem – a saber: sua própria capacidade argumentativa. É por meio das palavras – do discurso – que as pastoras

<sup>124</sup> Cf. 3. 2. A pastorela e o antibucólico.

<sup>125</sup> Cf. 2. A invenção literária.

<sup>126</sup> Já tratamos disso no primeiro capítulo deste trabalho: cf. 1.3. Origens vernáculas?

occitânicas logram resistir às investidas masculinas; e é precisamente isso o que leva diversos teóricos a perceber, nessas composições, um afastamento de possíveis influências de cunho popular. Ademais, as obras em *langue d'oïl* desconhecem outros elementos que desempenhem um papel importante no enredo, como o lobo; trata-se sempre de um embate entre um homem e uma mulher – o cavaleiro e a pastora. É isso o que nos permite deduzir que, nessas obras, o que está em jogo é um embate entre duas instâncias subjetivas que diz respeito, essencialmente, às *intenções* dos pelejantes, algo que aprofundaremos mais adiante nesta tese<sup>127</sup>.

Por fim, cabe observar que o tipo de composição em que há uma maior aproximação entre as pastorelas francesas e as occitânicas é precisamente aquele em que não há um investimento alegórico: trata-se das pastorelas amorosas<sup>128</sup>, composições occitânicas em que o cavaleiro acaba por conquistar a pastora através de seus galanteios. É possível que haja alguma influência de um modelo sobre outro, embora não nos aventuremos a afirmá-lo de maneira categórica; não obstante, parece claro que as similaridades presentes entre essas obras estão relacionadas à ausência dos elementos alegóricos nas referidas composições occitânicas – elementos que, de resto, inexistem nas pastorelas francesas.

### 3. 2. As pastorelas e o antibucólico

O presente item não visa propriamente descartar a possibilidade de que as pastorelas tenham sua origem na poesia latina clássica, questão que já foi abordada anteriormente nesta

<sup>127</sup> A essa questão dedicaremos o quarto capítulo deste trabalho: 4. A pastora e a alegoria.

<sup>128</sup> Cf. capítulo 2, 2.3. A variante: as pastorelas amorosas. Piguet (1927, p. 36) chega a conclusão similar, mas restringe sua análise à composição de Joan Esteve *L'autrier, el gay temps de pascor*.

tese<sup>129</sup>. Nosso objetivo aqui será caracterizar em que medida as pastorelas afastam-se da poesia clássica; já de início assumimos, por outro lado, que há uma diferença fundamental entre a pastorela, enquanto gênero poético, e a antiga poesia pastoral latina. Mais do que isso, assumimos que as composições occitânicas – mais especificamente as pastorelas alegóricas que seguem o modelo de Marcabru – inscrevem-se num âmbito de todo diverso daquele em que foram elaboradas as obras clássicas: sua temática e o tipo de questionamentos que podem ser feitos sobre elas são totalmente diversos daqueles associados à poesia latina. É precisamente por isso que utilizamos o termo ‘antibucólico’, cujo sentido passaremos a explicitar.

Conforme será utilizado em nossa pesquisa, o conceito de antibucólico tem sua inspiração naquele cunhado por Raymond Williams acerca das representações do campo e da cidade na literatura (1989). Williams utiliza o termo para se referir a uma rejeição do bucolismo clássico e neoclássico pela poesia inglesa a partir do fim do século XVII, que se pretende mais “realista” no tocante à representação do campo: para poetas como Crabbe, se alguma vez existiu uma realidade em que se fundamentou o que podia ser entendido como bucolismo, isso teria sido na Antigüidade clássica (WILLIAMS, 1989, p. 27); fazia-se então necessário representar o campo como um “refúgio metafórico, mas também real” (WILLIAMS, 1989, p. 40). Não obstante, essa poesia portava em si uma questão política: acabava por mascarar a exploração do trabalho dos camponeses em nome da celebração da abundância natural (WILLIAMS, 1989, p. 52). As questões que nos interessam, contudo, são bem outras, e o conceito de Williams nos interessa em um ponto específico: na medida em que incorpora (i) uma mudança fundamental no sentido da representação do campo no âmbito literário e (ii) no reconhecimento de que essa mudança está

---

<sup>129</sup> Cf. capítulo 1, 1. 2. Origens latinas?



relacionada a elementos extra-literários; o antibucólico opõe-se, portanto, ao bucólico porque estabelece um contraste em relação a esse, por razões que não se limitam ao contexto literário.

Nossa análise será desenvolvida em duas etapas. Primeiro, faremos uma breve apresentação da poesia bucólica, abordando em particular as obras de seus principais fundadores, Teócrito e Vergílio; depois, procuraremos explicitar em que medida as pastorelas alegóricas são antibucólicas, ou seja, de que forma se opõem ao bucolismo no tocante ao uso das representações do campo e de seus elementos.

### 3.2.1. A poesia bucólica na tradição clássica

É possível afirmar, sem maiores polêmicas, que a poesia bucólica<sup>130</sup> tem seus princípios nos *Idílios* de Teócrito<sup>131</sup>, compostos no século III AEC, que influenciaram profundamente a poesia de Vergílio<sup>132</sup>, responsável por inaugurar a tradição bucólica latina com suas *Éclogas*. Por ocuparem essas obras o lugar de fundadoras, concentraremos nelas nossa exposição<sup>133</sup>, posto não ser nosso objetivo analisar profundamente a tradição poética bucólica, o que foge ao escopo de nossa tese.

Os *Idílios* de Teócrito consistem em composições pastorais nas quais o poeta figura, através de desafios ou diálogos entre camponeses, a antiga vida campestre da Sicília. Paul Harvey (1987, p. 481) qualifica-os como obras de uma “naturalidade perfeita”, na esteira dos teóricos e

---

<sup>130</sup> Para uma discussão em torno da própria terminologia ‘bucólica’, cf. a introdução de Hunter, 1999 (especialmente p. 5-12); e Gutzwiller, 1991 (p. 6 ss).

<sup>131</sup> Θεόκριτος, poeta helenístico, provavelmente nascido na Sicília, no séc. III AEC.

<sup>132</sup> Publius Vergilius Maro, poeta latino do séc. I AEC.

<sup>133</sup> O que justifica que não mencionemos outros poetas bucólicos antigos como Filetas de Cos, Bión de Esmirna ou Mosco de Siracusa. Para uma discussão aprofundada em torno das origens da poesia bucólica, cf. Gutzwiller, 1991, cap. 1.

historiadores que, por longo tempo, associaram às composições teocritianas qualidades como simplicidade e realismo; à guisa de ilustração, evoque-se a defesa de Andrew Lang da “confiabilidade” dos *Idílios* a partir da veracidade das canções dos pastores neles presentes, o que constituiria uma resposta definitiva àqueles que veem, na poesia teocritiana, indícios de amaneiramento (LANG, 1896, p. xx). Essa tradição interpretativa vem há muito sendo contestada por teóricos que, no caminho oposto, qualificam a obra de Teócrito como sofisticada, complexa e artificialista<sup>134</sup>. Por outra via, parece-nos mais produtivo evitar discussões de tal modo particularizantes e considerar a articulação entre os *Idílios* e as *Éclogas* de Vergílio – os dez poemas em hexâmeros compostos entre 42 e 37 AEC que efetivamente fundaram a tradição pastoral latina.

Ainda que seja necessário evitar perspectivas demasiado simplistas, há algumas peculiaridades nas obras dos dois poetas há pouco referidos que invariavelmente assomam aos olhos de quem sobre elas se debruça. Teócrito versa sobre camponeses que ora conversam enquanto se dedicam ao trabalho<sup>135</sup>, ora se envolvem em disputas de canto<sup>136</sup>, ora entoam canções sobre temas mitológicos<sup>137</sup>. Suas composições são obras que os estudiosos reputam de sofisticada alusividade e capacidade inovação lingüística, que chegam a conceder um novo *status* a formas literárias inferiores (HUNTER, 1999, p. 2) e que, por se situarem nos princípios da constituição desse gênero poético, devem ser concebidas menos como um empreendimento completo, finalizado e estabelecido do que como composições no processo de se tornar algo diverso do anteriormente existente. Discutindo o processo de constituição genérica das pastorais,

---

<sup>134</sup> Cf. a discussão sobre o assunto em Van Sickle (1969).

<sup>135</sup> Idílio IV.

<sup>136</sup> Idílio V.

<sup>137</sup> Idílio I.

Kathryn Gutzwiller observa que os *Idílios* teocritianos podem ser considerados, a partir de uma perspectiva teórica formalista, uma transformação da poesia épica: a deformação dessa haveria ocorrido a partir da absorção de formas extraliterárias (canções pastorais, de culto e de trabalho) e menores (espístolas e encômios), conquanto isso não represente uma conceitualização definitiva (GUTZWILLER, 1991, p. 8-13).

Por outro lado, é preciso estender a Vergílio esse pendor para a elaboração do novo: sua relação para com a poesia teocritiana, longe de se reduzir à imitação servil, representa um esforço na direção de um empreendimento igualmente renovador. Como observa Mendes (1985, p. 125-126), quatro fatores contribuem para a originalidade da obra vergiliana: (i) se seus motivos poéticos são extraídos de Teócrito, Vergílio é quem os funde e os integra por seu estilo pessoal; (ii) se na poesia teocritiana era perceptível um substrato filosófico análogo às concepções dos jônios, na obra de Vergílio o que se percebe são influências de origens platônicas, epicuristas e sobretudo pitagóricas, que favorecem maior elaboração temática; (iii) o contexto histórico em que surgiu Vergílio era naturalmente diverso daquele em que viveu Teócrito, inclusive no tocante a ideais estéticos e concepções artísticas; e (iv) há um pendor imaginativo em Vergílio que favorece a vagueza em certas descrições de personagens e paisagens fora de sua região natal, o que o estudioso atribui à sua imaturidade no momento de elaboração das *Éclogas*.

As composições de Vergílio apresentam, de fato, características notavelmente diversas das obras teocritianas; a fim de ilustrar essas diferenças, Arthur Guy Lee (1984, p. 17-18) realiza um interessante cotejo entre a *Écloga* II e o *Idílio* XI. Na composição teocritiana, o gigante Polifemo canta sua paixão pela ninfa Galatéia; como nota Lee, “a idéia de o canibalístico monstro estar apaixonado é risível”, “mas a espíritosidade e o humor de Teócrito tornam o paradoxo

divertidamente crível e mesmo um pouco patético”<sup>138</sup>. O que o poeta faz, observa o estudioso, é extrair do acervo mítico um assunto paradoxal e abordá-lo de forma naturalista. Vergílio, por seu lado, aborda em sua *Écloga* um motivo mundano, abandonando o humor e acentuando o *pathos* e o lirismo: Coridon, pastor da Sicília, é um homem comum como o poeta, a tal ponto que a Antigüidade leu a composição como autobiográfica.

Para Mendes (1985, p. 124-125), as principais características da obras de Vergílio, em contraste com as de Teócrito, dizem respeito à idealização. O último colheira seus pastores do “mundo humano, real e concreto à sua volta”; “sua linguagem é nua e crua”, ao passo que os pastores de Vergílio “passam pela metamorfose operada pela fantasia e convenção”. A poesia de Teócrito “mergulha diretamente na realidade objetiva da natureza ... sem dar asas ao devaneio”; já Vergílio “busca a harmonia e a temperança da matéria, para alçar-se ao mundo da espiritualidade depurada pelo freio sub-reptício da sensibilidade e delicadeza”.

A despeito dessas diferenças, podemos considerar que perpassa a poesia bucólica uma multiplicidade de formas de relação com o campo que condicionam suas formas de representação, e que se constituem no decorrer de um processo histórico. Como observa Raymond Williams (1989, p. 29-34), na poesia teocritiana<sup>139</sup> encontramos a representação de uma comunidade camponesa simples, que convive com “as delícias do verão e da fertilidade com um prazer acentuado pela consciência do que ocasionam o inverno, a esterilidade e os imprevistos”; quando passamos a Vergílio, já nos deparamos com uma representação literária que não perde o contato com os trabalhos das diversas estações do ano e com “as verdadeiras

---

<sup>138</sup> “the idea of that cannibalistic monster being in love is ludicrous ... but Theocritus’ wit and humour make the paradox amusingly credible and even a touch pathetic.”

<sup>139</sup> Na verdade, Williams remonta suas considerações sobre o bucolismo a Hesíodo, em cuja poesia encontramos “a prática da agricultura e do comércio no contexto de uma forma de vida em que a prudência e o esforço são considerados as virtudes fundamentais” (WILLIAMS, 1989, p. 28).

condições sociais da vida rural” – que, não obstante, contrasta com a ameaça da perda e da evicção, reflexo dos temores do pequeno agricultor romano que temia ter suas terras confiscadas. É com relação a isso que deve ser pensada a condição antibucólica das pastorelas, no sentido em que aqui utilizamos o termo; analisemos, por conseguinte, em que consiste essa particularidade das composições medievais.

### 3.2.2. O antibucólico nas pastorelas alegóricas

Como mencionamos anteriormente, em nosso trabalho o conceito de antibucólico está relacionado, em um primeiro momento, a uma mudança fundamental no sentido da representação do campo no contexto literário. Nas composições clássicas de Hesíodo, Teócrito e Vergílio, conquanto as referidas representações sofressem inevitavelmente transformações a partir de contingências sócio-históricas, essa relação fundamental com o campo jamais era perdida; sempre se preservava, afinal, uma “atenção intensa e renovada voltada para a beleza natural” (WILLIAMS, 1989, p. 36) – que, podemos nos arriscar a dizer, tinha sua raiz na própria experiência dos poetas que as compunham: Hesíodo foi camponês, Vergílio foi filho de um camponês; sabemos pouco sobre a vida de Teócrito, mas a maneira como suas poesias representam fielmente a fala e as características dos camponeses (Romilly, 1985, p. 181) sugere que tenha convivido com esses, ainda que tenha tido a vida de um “poeta profissional” grego (Hunter, 2003, p. viii).

Nas pastorelas alegóricas occitânicas, essa relação é esvaziada: nelas o campo já deixou, há muito, de ser um espaço de experiência real para tornar-se uma convenção; trata-se,

efetivamente, de um *topos* literário – o *locus amoenus*, constituído ao longo de uma tradição literária que já tinha mais de mil anos. Isso quer dizer que, se os camponeses de Teócrito eram representados de uma forma mais “fiel” – no dizer de Romilly (1985, p. 181) – e se os pastores de Vergílio são representados através de “um véu diáfano que atenua sua rudeza de traços e comportamentos”, consoante Mendes (1985, p. 124), as pastoras presentes nas pastorelas alegóricas occitânicas já perderam qualquer vestígio de “realismo”; são, de fato, figuras essencialmente literárias – como afirmara William Paden no artigo que sintetizamos anteriormente neste capítulo<sup>140</sup>, “a mulher não é uma pastora real, e nunca o foi”<sup>141</sup> (Paden, 1989, p. 344). Pode-se compreender que isso ocorra justamente porque o sentido da representação, nesse caso, é outro: segundo cremos, o que está em questão não é efetivamente a elaboração artística da vida campestre, mas apenas sua utilização em uma obra que tem finalidades outras – alegóricas<sup>142</sup>.

É importante ressaltar ainda que o antibucolismo das pastorelas medievais não deve constituir motivo para qualquer tipo de censura. De fato, a perda de quaisquer indícios das condições da vida rural concreta nas pastorelas deve ser compreendida como algo constitutivo do processo de elaboração da alegoria, cabendo entendê-la como condição necessária para que as pastoras desempenhem o que delas é exigido nas obras em questão. O mesmo deve ser pensado acerca dos artificiosos cenários presentes nas pastorelas, que cumprem uma função literária determinante precisamente enquanto elementos convencionais.

---

<sup>140</sup> Cf. 3.1.2.2. A réplica de William Paden: o lugar da ficção.

<sup>141</sup> “*The woman is not a real shepherdess, and never has been.*”

<sup>142</sup> Aqui, na verdade, não estamos muito distantes de Williams (1989, p. 37), que observa que “o hábito medieval e pós-medieval da alegoria” veio historicamente a “manifestar-se através do bucólico”.

Por outro lado, a condição antibucólica dessas pastorelas medievais não prescinde de significado histórico: de fato, se essas composições apresentam um esforço alegorizante que acaba por elaborar uma forma particular e característica de um gênero poético – a saber, a pastorela alegórica occitânica, que, como julgamos haver demonstrado, não se confunde com outros modelos poéticos similares, mesmo contemporâneos e geograficamente próximos –, isso sem dúvida está relacionado a um conjunto de fatores determinantes que precisam ser explicitados. Trata-se, em outras palavras, de indagar pelo que condiciona e particulariza esse procedimento alegorizante sobre a pastora; e sobre o porquê de as pastorelas alegóricas, à diferença dos inúmeros exemplares franceses, jamais apresentarem um embate físico ou sensual, limitando-se a um enfrentamento dialógico de fundo, por assim dizer, espiritual – já que se trata de um conflito entre intenções divergentes ou, mais ainda, opostas: de um lado, a sensualidade e a malícia do cavaleiro; de outro, a virtuosa castidade da pastora.

A nosso ver, há efetivamente um conjunto de elementos presentes no imaginário medieval que se refletem nesse processo de elaboração poética, e que decerto guardam relação – embora não necessariamente de maneira imediata – com as pastorelas: de um lado, o conceito medieval de alegoria; de outro lado, o surgimento de uma nova perspectiva ética que estabelece uma clivagem entre a intenção e o ato. São esses elementos, sem dúvida determinantes da dimensão antibucólica das mencionadas composições, que analisaremos na segunda parte desta tese, dedicada aos elementos extra-literários que se relacionam com a emergência das pastorelas alegóricas.

**PARTE II:**  
**AS MARCAS DO TEMPO**



#### **4 A PASTORA E A ALEGORIA**

Há um conjunto de questões que, havendo emergido nos capítulos anteriores, não foram neles suficientemente respondidas ou desenvolvidas; questões essas que estão relacionadas às pastorelas menos enquanto obras literárias do que enquanto produtos de um contexto histórico, social e cultural específico, na medida em que refletem valores, conceitos e elementos presentes em (ou característicos de) seu imaginário – ou seja, que representam as marcas do tempo na invenção literária. Essas questões estão relacionadas, sobretudo, a dois aspectos das pastorelas: primeiro, o próprio processo de alegorização da pastora; segundo, a dimensão alegórica das composições poéticas.

Na segunda parte de nosso trabalho, pretendemos focar cada um desses aspectos. Neste quarto capítulo, trataremos da figura da pastora, a fim de compreender sua dimensão simbólica na tradição cristã. Precisamente esse simbolismo operou como condição de possibilidade para que fossem elas o alvo do referido processo de alegorização; por conseguinte, procuraremos rastrear as origens da pastora enquanto elemento simbólico, de maneira a especular o sentido de seu aproveitamento nas composições medievais. Num segundo momento, representado pelo quinto capítulo deste estudo, enfocaremos o conceito mesmo de alegoria no pensamento medieval, bem como sua relação com a literatura no referido período. Por fim, no sexto capítulo, que encerra a segunda parte deste estudo, nosso objeto de análise será a dimensão propriamente moralizante das pastorelas.

#### 4.1. A figura da pastora: o percurso histórico

A fim de estabelecer uma formulação simples que nos sirva como ponto de partida, podemos colocar a questão da seguinte maneira: qual é, efetivamente a origem desta pastora presente nas pastorelas medievais? Essa indagação, a despeito de sua aparente simplicidade, encerra indubitavelmente questionamentos complexos: já de início, cabe observar que não podemos pretender alcançar qualquer resposta definitiva para ela, uma vez que sequer temos respostas precisas com relação ao surgimento das próprias pastorelas<sup>143</sup>; dessa maneira, será inicialmente necessário viabilizar nosso esforço investigativo.

No capítulo anterior, de certo modo tangenciamos essa questão quando tratamos da polêmica em torno do gênero sustentada por dois especialistas estadunidenses<sup>144</sup>. Um dos argumentos apresentados por Paden contra Gravdal estava profundamente relacionado à própria natureza ficcional das pastorelas: consoante aquele, havia um erro no ato de se considerar as pastorelas como fontes confiáveis a partir de parâmetros históricos, precisamente porque os elementos nela presentes eram criações ficcionais – inclusive a pastora. Temos, aqui, a oportunidade de levar esse questionamento mais adiante, reformulando-o da seguinte forma: em que medida é possível crer que as pastoras presentes nas pastorelas medievais tenham se originado na realidade histórica?

Um primeiro ponto deve ser observado: os dados históricos disponíveis levam-nos a crer que a atividade pastoral, na Idade Média, era predominantemente realizada por homens. Ainda que crianças pudessem ocupar-se dessa tarefa, no tocante a homens e mulheres havia uma nítida

---

<sup>143</sup> Cf. o primeiro capítulo desta tese.

<sup>144</sup> Cf. Cap. 3, 3.1.2. A derrota da pastora.

divisão de tarefas: se em certos lugares (na Inglaterra, por exemplo) poderia caber às mulheres o trabalho de lavar e tosquiar as ovelhas, “o mundo dos pastores que percorriam longas distâncias com seus rebanhos, como nos Pirineus, era exclusivamente masculino”<sup>145</sup> (BEHR, 1991, p. 241). Encontramos uma situação similar no estudo de Emmanuel Le Roy Ladurie sobre a aldeia occitânica de Montailou no século XIV: também nessa região, a atividade pastoral era essencialmente ocupada por homens – ali “não havia nenhuma Joana d’Arc ou ‘pequena pastora’”, observa o historiador, acrescentando que apenas ocasionalmente poderia acontecer de “uma mulher, especialmente uma viúva, conduzir suas ovelhas às pastagens”<sup>146</sup> (LADURIE, 1979, p. 110); consoante Ladurie (1979, p. 216), meninas com mais de doze anos não podiam se tornar pastoras, visto que na Occitânia todos os pastores eram homens. Conquanto o texto de Giovanni Cherubini sobre o camponeses e o trabalho no campo durante a Idade Média não seja tão explícito acerca desse ponto, pode-se deduzir que também ele descreve um mundo pastoril essencialmente masculino: tratando dos pastores transumantes, afirma que “desciam no Outono, antes dos primeiros frios, até às planícies mais tépidas” “ajudado, por vezes, por pastores mais jovens, eventualmente ainda rapazes” (CHERUBINI, p. 86), o que nos permite deduzir que não havia moças ou mulheres envolvidas nessa atividade; tratando dos trabalhadores das florestas que, muitas vezes, eram também criadores de gado, afirma o historiador que “todos os membros da família, e mesmo em idade muito precoce, contribuía para o orçamento familiar”: “os rapazes tinham, freqüentemente, a tarefa de levarem o gado ao pasto”, trabalho que aparentemente jamais

---

<sup>145</sup> “*The world of the shepherds who wandered long distances with their flocks, as in the Pyrenees, was exclusively male*”.

<sup>146</sup> “*There was no Joan of Arc or ‘little shepherdess’ in upper Ariège. However, it did sometimes happen that a woman, especially a widow, took her sheep to the pasture*”.

era entregue às meninas, uma vez que essas, quando necessário, eram enviadas para “servir como criadas em casas de famílias da cidade” (CHERUBINI, p. 87).

Estudos que não tratam especificamente do mundo medieval, mas que focalizam sociedades tradicionalmente pastorais também nos podem fornecer dados interessantes sobre a composição essencialmente masculina do pastoreio. Vislumbramos essa situação no ambiente pastoral centro-europeu estudado por Wolfgang Jacobeit (1961), cujo texto permite entrever que todos os pastores estudados pertencem ao sexo masculino<sup>147</sup>. O estudo de Sandra Ott sobre a comunidade pastoral basca de Sainte-Engrace (OTT, 1993) apresenta-nos um mundo vedado às mulheres: apenas homens têm acesso à atividade pastoral na referida comunidade, iniciando seu aprendizado entre os dez e os doze anos; às mulheres estão reservados os afazeres domésticos. Na Grécia, Michael Herzfeld descreve um acontecimento curioso relacionado ao ato de roubar animais, tradicionalmente realizado pelos pastores mais fortes (e desaprovada pelas mulheres, o que, de acordo com Herzfeld, implica o reconhecimento de “um domínio definitivamente masculino”<sup>148</sup>): narrativas orais descreviam o excepcional caso de uma certa pastora cretense que, ao tornar-se órfã muito jovem, passou a vestir-se como homem e a roubar animais (HERZFELD, 1991).

O que esses dados nos permitem inferir é que, se seria um exagero afirmar que mulheres jamais se ocupavam do pastoreio, sem dúvida elas raramente se ocupavam dessa atividade; dessa maneira, a facilidade com que os cavaleiros deparam-se com pastoras, durante suas travessias,

---

<sup>147</sup> Cf., por exemplo, o seguinte trecho (grifos nossos): “*To supplement and complete this picture of the shepherd, it is necessary to look at him in his everyday life, as he pursues the duties of his profession in the village community*” (JACOBET, 1961, p. 270). De fato, embora a síntese apresentada no artigo tenha pretensões generalizantes, dado que se trata de realizar um amplo levantamento histórico, nele não encontramos quaisquer referências a mulheres.

<sup>148</sup> “*Women’s categorical denial of involvement recognizes a definitively masculine domain*”. (HERZFELD, 1991, p. 87)

nas pastorelas medievais é, quando menos, suspeitosa. Um segundo elemento contra a possibilidade de que as pastoras presentes nas referidas composições tenham origem histórica é o fato de que nem a língua latina, nem nenhuma língua vernácula da Europa Ocidental possuíam palavras para designar o que nomeamos ‘pastoras’ até o advento das pastorelas. Esse argumento é defendido por Paden (1998), que apresenta como evidências o fato de, nas pastorais latinas, existirem apenas *pastores*, não havendo ademais na língua latina uma palavra utilizada especificamente para designar mulheres que se dedicassem ao pastoreio; à guisa de um exemplo no vernáculo, a língua inglesa, por exemplo, conhecia a palavra ‘*shepherd*’ desde os tempos anglo-saxônicos, mas a forma feminina ‘*shepherdess*’ só se desenvolve a partir do século XIV. Como é implausível que houvesse pastoras, mas que essas não fossem nomeadas em quaisquer documentos, a hipótese aventada pelo teórico é que o termo tenha surgido na literatura, passando num segundo momento a designar, eventualmente, mulheres que por qualquer razão guardassem semelhanças com as figuras literárias (PADEN, 1998, p. 2).

#### **4. 2. A pastora na tradição religiosa judaico-cristã**

Não obstante, se as pastoras efetivamente emergiram no contexto literário, ainda assim se faz necessário rastrear suas origens. Como já sugerimos neste trabalho, se as pastorelas surgiram a partir de uma “tradição obscura”, na medida em que é de fato impossível determinar de maneira inequívoca as circunstâncias em que ocorreu seu aparecimento, é possível ao menos especular sobre o porquê de esse tipo específico de poesia ser o escolhido por Marcabru; indagação que pode ser reformulada a fim de focalizar especificamente a figura da pastora: seria possível

questionar, afinal, se não haveria algum tipo de significado associado especificamente a essa figura, num âmbito tradicional, que favoreceria o tratamento a ela aplicado por Marcabru, que culminaria no processo de alegorização que analisaremos mais à frente<sup>149</sup>.

É nesse momento que nossa argumentação passa a encaminhar-se num outro sentido, que pode representar uma alternativa interessante para nossa investigação. O que se há de observar é que a figura da mulher que apascenta ovelhas, mesmo que não designada por um nome específico, já se fazia presente num âmbito específico: o religioso – mais particularmente, na tradição judaico-cristã. Tratemos, portanto, de investigar seu desenvolvimento histórico no seio dessa tradição.

#### 4. 2. 1. O contexto pré-medieval: Raquel e o bom Pastor

Na Bíblia há não apenas pastores, mas também mulheres que se ocupam do pastoreio; em todo esse universo religioso, aos pastores e às pastoras associar-se-ia um conjunto particular de significados – e talvez possamos encontrar aí as raízes da pastora que comparece nas composições medievais. A fim de obter maior clareza, a exposição que se segue será constituída por dois momentos: trataremos, inicialmente, do sentido do pastor na tradição judaico-cristã, buscando investigá-lo desde as suas origens, a fim de compreender o seu sentido simbólico no âmbito da mencionada tradição. Num segundo momento, faremos uma análise da primeira pastora de que temos notícia nesse contexto: a personagem bíblica Raquel.

---

<sup>149</sup> Cf. 4.2. A pastora e a alegoria.

A figura do pastor não é estranha à ambiência bíblica: na paisagem palestina, bem como na de outras regiões do Oriente Médio, é bastante comum a presença de rebanhos de diversos tipos de animais de menor e de maior porte – de cabras a cavalos, de vacas a camelos; no entanto, devido ao seu tamanho, à sua abundância e à sua utilidade, o principal desses animais sempre foi a ovelha (VANCIL, 1992, p. 1187). A posse de animais, no contexto bíblico, é um indicativo de poder e de riqueza: Jó teve catorze mil ovelhas, seis mil camelos, mil juntas de bois e mil jumentas (Jó 42, 12); diante do templo, Salomão fez sacrificar ovelhas e vacas “que não se podiam contar nem numerar pela sua quantidade” (1 Rs 8, 5). Certamente por conta desse simbolismo, Deus é algumas vezes concebido como um pastor: “Como o pastor busca o seu rebanho, no dia em que está no meio das suas ovelhas dispersas, assim buscarei as minhas ovelhas; e livrá-las-ei de todos os lugares por onde andam espalhadas, no dia nublado e de escuridão” (Ez 34, 12). O pastor era responsável por guiar as ovelhas a bons prados, conduzi-las a águas tranquilas, mantê-las a salvo de animais perigosos, ladrões e salteadores (Sl 23, 2-3; 1 Sm 17, 34-35; Jo 10, 1); quando necessário, carregava em seu colo as ovelhas mais frágeis (Is 40, 11).

A atitude protetora do pastor relativamente às suas ovelhas não tardou a adquirir um forte sentido simbólico para os povos do Oriente Médio. Na Mesopotâmia, a imagem do pastor era utilizada com frequência como título para os reis: enquanto pastor, o soberano deveria governar com justiça, protegendo e guiando seu povo através das dificuldades. Diversos deuses foram representados como pastores: o rei sol, Utu, era comparado a um compassivo pastor; no épico da

criação babilônico, Marduk é celebrado de forma semelhante (VANCIL, 1992, p. 1188)<sup>150</sup>. No Egito, o conceito também é aplicado a deuses e soberanos: pode-se encontrar o cajado dos pastores nas mãos dos faraós, operando como um símbolo de autoridade e sabedoria (NEWBERRY, 1929, p. 84-85). Na Grécia, a imagem é associada a Hermes enquanto deus pastoril; Platão utiliza-a quando faz referência à arte de governar na “República” (345b-345e).

No contexto propriamente bíblico, a figura do pastor é freqüente nos contextos vetero e neotestamentário. No Antigo Testamento, durante a experiência nômade do povo israelita, Deus surge como o guia que leva o povo até lugares mais aprazíveis (Ex 15, 13): o povo sai “como ovelhas” e é guiado “pelo deserto como um rebanho” (Sl 78, 52-55). No Novo Testamento, observamos o surgimento de uma figura de importância singular para a tradição cristã: a figura do bom pastor. É assim que o próprio Jesus Cristo refere-se a si mesmo, redefinindo o sentido da imagem – “o bom Pastor dá a sua vida pelas ovelhas” (Jo 10, 11) – e apresentando os traços dessa figura: ao contrário do ladrão e do salteador, que entra no curral, o pastor entra no curral pela porta (Jo 10, 1-2); para ele o porteiro permite passagem: ele chama pelo nome as ovelhas, e elas o seguem, porque conhecem a sua voz (Jo 10, 3-4).

Embora a imagem do bom pastor fosse a mais popular representação de Cristo nos quatro primeiros séculos, na primeira metade do século V ela subitamente começa a desaparecer da arte cristã tanto no Ocidente quanto no Oriente, dando lugar à imagem de Cristo como rei e como professor. As razões dessa perda de popularidade foram estudadas por Ramsey (1983), que atribui a quatro possíveis motivos: em primeiro lugar, no começo do quinto século a imagem do bom pastor não mais correspondia à imagem de Cristo que prevalecia na Igreja, uma vez que as

---

<sup>150</sup> Para evidências arqueológicas de representações sírias e mesopotâmicas, cf. Wright (1939). Sobre a evolução dos símbolos até o contexto cristão, cf. Muller (1944).



vestimentas típicas dos pastores pareciam pouco apropriadas para cristãos que, desde a metade do século IV, cada vez mais representava-no vestido e trajes reais – o que constituía uma resposta da Igreja Católica ao Arianismo. Em segundo lugar, a representação de Cristo como pastor perdera seu conteúdo dogmático: conquanto o bom pastor fosse uma figura de grande significado ético enquanto símbolo do amor e da salvação, essas questões já haviam deixado de ser discutidas no século V, uma vez que não mais havia controvérsias acerca do poder salvífico de Cristo; por outro lado, as imagens do rei e do professor coadunavam-se melhor com os questionamentos então vigentes acerca de sua divindade. O terceiro motivo aventado pelo teólogo é que o bom pastor era uma representação defensiva, enquanto o responsável por proteger seu rebanho e impedir que ele caísse nas mãos do inimigo. No período pré-Constantiniano, essa questão era importante, já que se tratava de manter os cristãos a salvo do “mundo” profano; no quinto século, todavia, a Igreja e o “mundo” já se haviam tornado idênticos em diversos sentidos, de modo que já não havia tanta necessidade de enfatizar a necessidade de se proteger os cristãos de seus inimigos. Por fim, o quarto motivo aventado por Ramsey diz respeito à própria posição política da Igreja: no período pós-Constantiniano, ela se tornava cada vez “mais ciente de sua autoridade e poder, e as imagens de Cristo como professor e rei testemunham essa realidade”<sup>151</sup> (1983, p. 377).

Isso não quer dizer, por outro lado, que a figura do pastor tenha simplesmente desaparecido da tradição cristã. Na verdade, a figura permanece viva no imaginário cristão como um símbolo de simplicidade e pureza, o que explica sua presença em diversas hagiografias – notavelmente nas narrativas acerca das vidas de santas, que nos interessam de forma particular. Mais à frente, trataremos dessas mulheres – especialmente de uma, santa Margarida, que viria a

---

<sup>151</sup> “... *the Church of the post-Constantinian era was becoming ever more aware of its authority and power, and the images of Christ as teacher and king bear witness to this reality.*”

se tornar uma das mais populares no período medieval; agora, no entanto, cabe voltar os olhos para uma antecessora bíblica dessas pastoras.

No texto bíblico, as mulheres sobre as quais se afirma que guardavam ovelhas são as sete filhas do sacerdote de Midiã – entre as quais encontramos Zipora, que se torna posteriormente esposa de Moisés (Ex 2, 16-22) –, que davam de beber ao rebanho de seu pai, mas que não são explicitamente mencionadas como pastoras; e Raquel, que é efetivamente adjetivada como pastora<sup>152</sup>. Afirma a narrativa bíblica que Jacó, ao encontrar Raquel, reconhece-a como sendo “filha de Labão, irmão de sua mãe” (portanto, sua prima); depois de dar de beber às ovelhas que ela trazia, Jacó beija-a e é levado à casa de Labão, a quem serve por catorze anos até que a pastora seja-lhe entregue como esposa (Gen 29, 9-28).

Pode-se observar que a história de Jacó e Raquel guarda, conquanto remotamente, alguma semelhança com aquela descrita nas pastorelas medievais, no sentido elementar de que em todos os casos deparamo-nos com narrativas que descrevem a acidental “descoberta” de uma mulher, identificada como pastora, por um homem, que a deseja – e que, no caso da narrativa bíblica mencionada, acaba por desposá-la. Faz-se necessário observar, no entanto, que a história de Jacó e Raquel tem particularidades que podem passar despercebidas sem um exame mais aprofundado. O amor aí descrito, na verdade, não tem paralelo no âmbito bíblico. Mesmo burlado por Labão – que, após sete anos de trabalho, entrega-lhe Lia, sua filha mais velha, ao invés de Raquel, como prometera –, Jacó consente em servi-lo por mais sete anos para poder desposar a filha mais nova. Cabe observar também que o beijo de Jacó em Raquel é a única cena explícita de um homem

---

<sup>152</sup> De acordo com o léxico bíblico de Gesenius (1857), o verbo hebraico רעה (ra'ah) pode significar literalmente ‘alimentar um rebanho’, ‘pastorear’ ou ‘apacentar’; substantivado, pode significar ‘pastor’ ou, precisamente no caso que nos interessa, ‘pastora’. É precisamente essa a tradução utilizada na tradução para o português (Almeida corrigida e revisada fiel, 1994): “Estando ele ainda falando com eles, veio Raquel com as ovelhas de seu pai; porque ela era pastora.” (Gen 29, 9)

beijando uma mulher na Bíblia; ademais, o amor que Jacó sente por sua esposa é tão intenso que perdura após a morte dessa, sendo transferido para seus filhos, José e Benjamin (Beck, 1992, p. 606).

A beleza de Raquel, motivo predominante na narrativa, é descrita de uma forma particularmente instigante. Diz o texto bíblico, comparando as irmãs, que “Lia tinha olhos tenros, mas Raquel era de formoso semblante e formosa à vista” (Gen 29, 17)<sup>153</sup>. Se o adjetivo utilizado para descrever os olhos de Lia é רַךְ (rak), termo que efetivamente pode ser traduzido simplesmente como ‘tenro’<sup>154</sup>, para Raquel são utilizados os adjetivos מְרֹאֵה (mar’eh) e יָפֵה (yapheh): se o primeiro se refere à sua bela aparência, o segundo possui um campo semântico mais amplo, podendo significar também ‘bom’, ‘excelente’, ‘bem-ordenado’<sup>155</sup>. O ponto central da questão é justamente que, se Lia é descrita de maneira puramente física, Raquel possui atributos que superam essa dimensão, e que visam ressaltar tanto a sua aparência quanto a sua personalidade (Beck, 1992, p. 606). Desse modo, se a “pastora” encontrada por Jacó é capaz de nele despertar tamanha afeição, isso deve-se não apenas às suas qualidades físicas, mas também ao seu caráter. Walton e Matthews (2000, p. 60) apresentam uma leitura semelhante ao observar que, na descrição comparativa entre Lia e Raquel, o único comentário relativo à primeira diz respeito aos olhos; contudo, ainda que esses fossem considerados um componente principal da beleza no mundo antigo, a afabilidade de Raquel acabou sendo o fator determinante para despertar o amor de Jacó.

<sup>153</sup> Para todas as citações bíblicas utilizaremos a versão Almeida corrigida e revisada fiel, 1994.

<sup>154</sup> Fohrer e Hoffman (1973, p. 260) registram ‘tenro’, ‘sensível’, ‘delicado’, entre outros (*tender, sensitive, delicate*).

<sup>155</sup> Acepções registradas por Fohrer e Hoffman (1973, p. 111); consoante o léxico de Gesenius (1857): ‘agradável’, ‘bonito’, ‘bom’, ‘excelente’ (*fair, beautiful, good, excellent*).

#### 4. 2. 2. A tradição medieval: a vida de santa Margarida

Há outras narrativas na tradição cristã que retomam o “enredo” – para utilizar um termo mais comumente utilizado para obras de ficção – presente na história de Raquel e Jacó, que não é de todo estranho àquele tipicamente presente nas pastorelas: Raquel é uma jovem pastora que é acidentalmente “descoberta” por um homem que a deseja – e que, nesse caso especificamente, torna-se posteriormente seu esposo. Conquanto esse desfecho não seja aquele que encontramos nas pastorelas alegóricas, há outras narrativas que se aproximarão mais do modelo encontrado nas composições medievais: dentre essas, interessa-nos em particular a narrativa hagiográfica de santa Margarida de Antioquia, por razões que se tornarão claras mais adiante. Cuidemos antes de apresentar, embora de forma sintética, a história da referida santa<sup>156</sup>.

Diz-nos a lenda que Margarida era filha de um sacerdote pagão de Antioquia chamado Teodósio; no entanto, como tinha saúde frágil, foi entregue a uma enfermeira que poderia dispensar-lhe os cuidados necessários. Essa mulher era secretamente uma cristã e, por sua influência, Margarida também acabou por devotar-se ao cristianismo; dessa forma, sempre que estava no campo, apascentando o pequeno rebanho de ovelhas de sua enfermeira, dedicava-se a meditar sobre o evangelho.

Margarida tinha quinze anos quando o governador romano da Antioquia, de nome Olybrius, ficou cativado por sua beleza ao passar por aquela região. Olybrius imediatamente ordenou que seus escravos levassem Margarida para o seu palácio: se ela fosse uma mulher livre, haveria de tornar-se sua esposa; se fosse uma escrava, tornar-se-ia sua concubina. Todavia, uma

---

<sup>156</sup> A síntese apresentada a seguir é baseada em Douhet (1855, p. 833-836) e Jameson (1857, p. 516-518). Essa versão, derivada de textos latinos, é a mais conhecida no período medieval; conquanto as versões gregas da narrativa apresentem diferenças significativas, não julgamos relevante comentá-las aqui.

vez aprisionada, a jovem rejeitou-o, protestando-se serva de Cristo. Chocados com a revelação, seu pai e todos os seus parentes fugiram de imediato, deixando-a aprisionada no palácio do governador.

Para pôr fim à resistência de Margarida, Olybrius submeteu-a aos piores tormentos; as torturas eram tão atrozes que o próprio governador, incapaz de contemplá-las, cobriu seu rosto. Como ainda assim a jovem não cedeu, foi levada para uma masmorra, onde o próprio Satã, assumindo a forma de um dragão, irrompeu: soprando pela enorme boca labaredas de fogo, tentou amedrontá-la – em vão. De acordo com algumas versões, Margarida ergueu um crucifixo e fez com que ele se afastasse; outras versões da narrativa, mais populares, afirmam que ela foi engolida viva, mas logo depois emergiu de dentro do dragão, sem qualquer ferimento. Depois Satã retornou, dessa vez na forma de um homem, e tentou seduzi-la; contudo, foi novamente subjugado por ela, esmagou sua cabeça com seus pés.

Margarida foi novamente levada para Olybrius; como ainda se recusasse a entregar-se a ele, foi outra vez torturada – todavia, a visão de tamanha resistência em uma mulher tão jovem e bela inspirou mais conversões ao cristianismo, de tal modo que em apenas um dia, cinco mil pessoas foram batizadas e mostraram-se dispostas a morrer com a santa. Para detê-la e evitar mais conversões, Olybrius resolveu decapitá-la. A caminho da morte, Margarida fez uma prece, rogando que aqueles que a invocassem durante as dores do parto encontrassem alívio – o que, consoante as crenças populares, está relacionado ao seu “renascimento” após ter sido devorada pelo dragão; a santa ouviu uma voz que, vindo dos céus, assegurou-a de que sua prece seria atendida – e desse modo morreu, aceitando plena de alegria a coroa do martírio.

Uma das demonstrações mais claras da popularidade de santa Margarida é o fato de sua história haver sido inúmeras vezes recontada no período medieval, o que certamente contribuiu para a disseminação de uma figura que muito nos interessa: a jovem e virgem pastora que defende fervorosamente sua castidade e sua fé perante seus adversários. Decerto que realizar um estudo aprofundado das versões medievais para a vida de santa Margarida foge ao escopo desta tese; assim, comentaremos apenas três versões da lenda, cuja importância no medievo é inegável: a versão assinada por Wace – a poeta normando contemporâneo de Marcabru, autor de obras de cunho histórico e hagiográfico –, a versão presente na *Legenda áurea* e a versão médio-inglesa constante das *Gilte Legende*.

À guisa de alguma contextualização histórica, vale observar que, consoante Anna Jameson (1857, p. 516), a lenda de santa Margarida, de origem grega, já era conhecida na Europa no século V, estando entre as que foram repudiadas pelo papa Gelásio I como apócrifas em 494; a narrativa gozou de uma popularidade crescente a partir do século XI e, no século XIV, ela já se havia tornado uma das santas mais cultuadas na Europa. Afirma Mary Clayton e Hugh Magennis (1994, p. 3) que, embora a origem da lenda não seja conhecida, nos primeiros documentos em latim consta o nome grego Marina; do século IX em diante, esse nome dá lugar aos nomes Margarita ou Margareta. De acordo com esses mesmos estudiosos, a documentação mais antiga relacionada à santa data do século VIII, quando ela começa a aparecer frequentemente em martirologios; no século XII, santa Margarida torna-se especialmente popular no Ocidente, o que perdurará até o fim do período medieval: ela é, por exemplo, uma das santas cujas vozes são ouvidas por Joana d’Arc (Clayton; Magennis, 1994, p. 3).

Considerada a obra mais antiga de Wace, a *Vie de sainte Marguerite* alcançou em sua época um surpreendente sucesso, havendo cópias suas datadas ainda do século XIV; essa popularidade pode talvez ser relacionada a uma campanha pela disseminação da lenda de Margarida fora da Inglaterra e da Normandia, onde era mais conhecida, por ocasião da transferência de suas relíquias para a catedral de Montefalcone, na Itália, em 1145. A relação entre esse fato e o poema, contudo, é meramente hipotética, sobretudo porque nem a catedral, nem as relíquias sejam mencionadas na obra do poeta normando. Uma outra possibilidade é que o poema tenha sido comissionado por um nobre normando, uma vez que a própria família real anglo-normanda havia produzido uma Margarida santificada na pessoa da homônima irmã de Edgar Atheling, avó da imperatriz Matilda; como parte da propaganda contra a referida imperatriz, a composição de Wace serviria para ofuscar a popularidade da Margarida anglo-normanda<sup>157</sup>. Embora essas hipóteses, em si, não sejam relevantes para nossa pesquisa, elas trazem hipóteses instigantes relacionadas à disseminação da figura de uma pastora associada aos valores cristãos na Europa medieval.

A versão de Wace para a lenda de santa Margarida apresenta notáveis variações relativamente à narrativa hagiográfica mais comum, que transcrevemos anteriormente<sup>158</sup>. Wace apresenta Margarida como rejeitada desde logo por seu pai devido à sua religiosidade; a jovem, não obstante, toma para si como exemplos os mártires, decidindo devotar sua virgindade a Cristo. As torturas sofridas por Margarida também recebem um tratamento particular por parte do poeta normando, que procura estabelecer uma espécie de gradação: as torturas sofridas pela santa vão

---

<sup>157</sup> Essas duas hipóteses, aventadas respectivamente por Elizabeth Francis e Hans-Erich Keller, são comentadas em Le Saux, 2005, p. 14.

<sup>158</sup> Para uma análise detalhada das adaptações inseridas por Wace, que tomamos como base para esta síntese, cf. Le Saux, 2005, p. 18-29.

se tornando cada vez mais severas, até que o sofrimento culmina em sua morte triunfal. Wace explora elementos de nítido valor simbólico – torturas relacionadas à água e ao fogo, por exemplo – e faz com que ocorram milagres que confirmam a santidade da jovem; é aliás a tortura pela água, associada por Margarida ao batismo, que enseja a aparição da pomba divina e da voz celestial. Ao fim, é a própria santa quem ordena que o relutante carrasco a decapite, o que desencadeia diversas manifestações de sentido nitidamente divino, como terremotos e a aparição de anjos.

Compilada em meados do século XIII por Jacopo de Varazze, arcebispo de Gênova, a *Legenda áurea* foi uma das mais populares obras religiosas da Idade Média. A versão da vida de santa Margarida nela presente é atribuída a um “sábio” de nome Teótimo; já na epígrafe do texto, a santa é comparada a uma pequena gema branca, pequena e virtuosa que leva o seu nome: “assim como a bem-aventurada Margarida foi branca por sua virgindade, pequena por sua humildade, poderosa na realização de milagres” (VARAZZE, 2003, p. 535).<sup>159</sup>.

Também nesta versão, já no princípio do texto é mencionada a oposição entre santa Margarida e seu pai: diz-nos a narrativa que, quando se tornou adulta, a santa resolveu ser batizada, o que logo despertou o ódio paterno. Aos quinze anos, quando apascentava ovelhas junto com outras virgens, Margarida foi vista por Olybrius (na tradução brasileira, Olíbrio), que imediatamente se apaixonou por ela e enviou seus criados para capturá-la.

Interrogada por seu raptor, Margarida apresenta-se como uma nobre seguidora da religião cristã, o que enseja uma observação de Olybrius: se a origem nobre e o nome parecem-lhe adequados à jovem, não lhe parece conveniente que uma pessoa tão bela e de alta origem tenha

---

<sup>159</sup>

A síntese a seguir apresentada é baseada na tradução brasileira, de Hilário Franco Jr. (2003, p. 535-538).



como deus um crucificado. Após uma breve discussão, durante a qual Margarida defende a crucificação como um gesto a favor da redenção da humanidade, Margarida é levada para a prisão, onde têm lugar as torturas. Depois de ser chicoteada, a jovem é arranhada com pentes de ferro que fazem jorrar de seu corpo o sangue como se de uma límpida fonte. Conquanto aqueles que assistem à tortura chorem perante a dor da jovem, rogando que ela aceite os deuses pagãos, Margarida resiste bravamente: embora seu corpo possa ser sujeitado, sua alma pertence a Cristo. Também neste relato o próprio Olybrius, incapaz de suportar a visão do sangue que jorra, cobre seu rosto com o manto.

Devolvida à prisão, Margarida é visitada pelo demônio sob a forma de um dragão, que se lança sobre ela para devorá-la; mas a jovem, fazendo o sinal-da-cruz, provoca o desaparecimento do monstro – Jacopo menciona que há versões em que Margarida é engolida logo depois de fazer o sinal-da-cruz, pelo que o monstro explode; não obstante, rejeita-as como apócrifas e de pouco valor. Na segunda visita, o demônio aparece sob a forma humana, sendo no entanto revelado após uma prece de Margarida: a santa subjuga o demônio, segurando-o pela cabeça e lançando-o ao chão; depois o subjuga, pisando com o pé direito sobre a sua cabeça. Reconhecendo-se derrotado, o demônio lamenta que o tenha sido por uma jovem virgem, sobretudo por Margarida – visto que seu pai e sua mãe, enquanto pagãos, haviam sido seus bons amigos. Depois, interrogado pela jovem, o demônio revela sua identidade: ele é um dos demônios que Salomão encerrou em um vaso de bronze, e que mais tarde foram libertados acidentalmente por homens que julgaram que o vaso continha um grande tesouro.

O sentido simbólico das outras torturas também aqui faz-se presente: novamente, ao ser lançada na água que deveria aumentar sua dor, Margarida emerge ilesa, o que indica uma relação

com a água batismal; esse milagre provoca a conversão à fé cristã de milhares de homens, imediatamente sentenciados à morte. Quando Olybrius manda decapitar a jovem, é Margarida quem incita o verdugo a executá-la, após o que recebe a coroa do martírio. Assim se encerra a narração da *Legenda áurea*.

Datando de meados do século XV, a versão médio-inglesa é parte das *Gilte Legende*, que são essencialmente traduções das *Legende Doree* de Jean de Vignay, de meados do século XIV; essas, por sua vez, são em larga medida traduções da *Legenda áurea* de Jacopo de Varazze. Embora date, por conseguinte, de um período bastante posterior à composição das pastorelas, conhecê-la pode representar uma oportunidade para conhecermos elementos da hagiografia de santa Margarida que se sedimentaram durante o período medieval.

A versão constante das *Gilte Legende* segue de perto a da *Legenda áurea*, mas há nela uma variação que nos parece bastante significativa, relativa ao seu confronto com o demônio<sup>160</sup>. Na versão das *Gilte Legende*, Margarida segura o diabo pelos cabelos, atira-o no chão e pisoteia seu pescoço até que ele se confesse um perseguidor das almas cristãs; o demônio, ao responder, afirma invejar os homens cristãos devido à benção que ele mesmo um dia teve, mas perdera e jamais poderia recuperar – uma referência à passagem veterotestamentária do Livro de Isaías que trata da queda de Lúcifer (Is 14, 5-18).

Essa referência não consta do texto da *Legenda áurea*, devendo portanto ser interpretada como um acréscimo do escriba das *Gilte Legende*; não obstante, parece haver aí uma intenção subjacente de enfatizar a permanente batalha entre Deus e Satã – entre o bem e o mal –, na qual Margarida se insere como uma defensora de Cristo; ademais, o fator determinante para a vitória

---

<sup>160</sup> A síntese a seguir é baseada em Tracy (2003, p. 40-44).

de Margarida é sua força de vontade: é precisamente isso o que lhe permite superar a fragilidade intrínseca à sua condição feminina e derrotar seu poderoso adversário (TRACY, 2003, p. 40). Como veremos a seguir, essa força espiritual é um dos elementos mais relevantes para o nosso estudo.

### 4. 3. A defesa da virtude

De fato, algo que pode ser considerado característico de todas as versões da história de santa Margarida é sua inabalável determinação: embora seja uma mulher jovem e frágil – uma fragilidade que lhe é intrínseca, uma vez que em todas as narrativas biográficas ela é entregue, ainda criança, a uma enfermeira que será responsável por sua saúde – , Margarida retira de sua fé a força espiritual que a faz enfrentar, com sucesso, todos os tipos de provações, desde as mais severas torturas físicas (tanto os castigos impingidos por Olybrius quanto os – literalmente – inconcebíveis sofrimentos decorrentes de ser devorada viva por um dragão) até as tentações que colocam à prova seu caráter: a possibilidade de tornar-se esposa de um prefeito romano, desde que se disponha a renegar sua fé; a visita do próprio Satã, que ela é capaz de reconhecer, ainda que tenha assumido uma forma humana.

Não deixa de ser instigante o fato de que a enfermeira de Margarida – portanto, responsável por conservar sua saúde física – é também quem faz com que a jovem se torne uma cristã: é possível entrever já nesse trecho inicial da lenda a convergência entre duas dimensões, a física e a espiritual, entre as quais clivagem alguma se impõe durante toda a narrativa. A íngente resistência física de Margarida é, afinal, um reflexo de sua fé inabalável, o que se concretiza sobretudo em sua condição casta. Margarida entregou-se a Cristo: sua virgindade é o símbolo dessa entrega, e por isso a santa está determinada a preservá-la, ainda que por isso tenha que enfrentar as mais árduas provações. Na versão de Wace, há um dístico constante da prece de Margarida, derivado de versões latinas anteriores, que sintetiza essa singular disposição: “*que*

*virgene sui et monde et pure / Molt sui nete do tote ordure*<sup>161</sup> (“que virgem sou, e limpa e pura / e sou totalmente livre de toda a sujeira”).

É possível estabelecer uma articulação entre a história de santa Margarida e uma narrativa cristã mais antiga: a narrativa hagiográfica de santa Inês de Roma<sup>162</sup>. Santa Inês não era uma pastora, mas seu nome original permite que se estabeleça uma relação entre ela e o já mencionado imaginário relacionado às pastoras: era chamada Agnes – cabendo observar que o abjetivo grego *αγνή* pode ser traduzido como ‘casta’ ‘pura’ ou ‘sagrada’<sup>163</sup> e que, em latim, *agnus* significa ‘cordeiro’. De acordo com a lenda, santa Inês era uma virgem que, aos doze anos<sup>164</sup>, consagrou-se a Cristo. Levada para um bordel, a jovem permaneceu imaculada porque todos aqueles que a desejavam eram cegados pela ação divina; ou, segundo certas versões, seus cabelos tornaram-se de tal modo espessos que cobriram seu corpo e a protegeram.

Como ninguém jamais lograsse tocar o seu corpo – de fato, conta-se que os homens que a encontravam no bordel saíam de lá mais puros do que quando entravam, graças à ação divina –, Inês foi finalmente decapitada, tornando-se uma das mártires mais populares no cristianismo. A santa é sempre representada ao lado de um cordeiro – símbolo que, se por um lado está associado a ela já por conta de seu nome, é simultaneamente um símbolo crístico: trata-se por conseguinte de um símbolo bipartido, ao mesmo tempo significando a castidade e o sacrifício (BAERT, 2005, 163). Assim como no caso de santa Margarida, santa Inês preferiu o sacrifício a perder sua condição virginal, logrando assim conservar sua pureza.

<sup>161</sup> Citado por Le Saux (2000, p. 24).

<sup>162</sup> Essa relação foi percebida por Paden (1998b, p. 5).

<sup>163</sup> Cf. o dicionário de Bailly, *αγνός, ή, όν* (1901, p. 6).

<sup>164</sup> Algumas versões, como a da *Legenda áurea*, elevam a idade para treze anos (cf. VAREZZE, 2003, p. 183).

O que perpassa todas essas histórias – de Raquel, santa Inês e santa Margarida – é um conjunto de símbolos e de valores constantes: elementos pastorais (ovelhas e cordeiros) e narrativas que enfatizam o que poderíamos qualificar como “qualidades espirituais” (a bondade de Raquel; a castidade e a determinação de santa Inês e santa Margarida). Certamente a popularidade das referidas santas católicas – Inês, sobretudo no contexto romano, e Margarida no âmbito medieval – contribuiu para o fortalecimento da associação da simbologia pastoral à defesa da pureza e da castidade; se seria temerário afirmar que isso influenciou de maneira imediata a emergência das pastorelas, quando menos forneceu elementos que foram desenvolvidos nas composições medievais.

Conquanto haja quem chegue a ponto de efetivamente classificar a história de santa Margarida como uma pastorela – é o que faz Michel Zink (1972, p. 9); após citar um trecho da versão poética de Wace para a narrativa hagiográfica, afirma: “E é assim que se encontra, inserido em um texto narrativo e edificante, a mais antiga pastorela em *langue d’oïl* e talvez a mais antiga pastorela”<sup>165</sup> –, julgamos mais prudente considerar que esse tenha sido mais um fator, sem dúvida fundamental, que contribuiu para que houvesse as condições adequadas para o surgimento daquele gênero poético.

Não se trata, portanto, de afirmar que Marcabru tenha retirado de Wace, ou de quaisquer das narrativas aqui mencionadas, inspiração para compor *L’autrier jost’una sebissa*; não afastamos, em momento algum, a possibilidade de que ele tenha simplesmente se apropriado de um gênero poético popular e o tenha recriado a partir de seu estro – de fato, com alguma prudência, jamais seremos capazes de deixar esse âmbito especulativo. Não obstante, se o

---

<sup>165</sup> “*Et c’est ainsi qu’on trouve, insérée dans un text narratif et édifiant, la plus ancienne pastourelle de langue d’oïl et peut-être la plus ancienne pastourelle tout court.*”

trovador occitânico elegeu precisamente esse gênero poético, e se optou por fazer especificamente da pastora uma defensora da virtude, influenciando de maneira determinante a lírica medieval em *langue d'oïl*, parece-nos provável que o fizesse de forma consciente – se não por conhecer as narrativas hagiográficas aqui mencionadas, o que não é de modo algum improvável, ao menos por lidar conscientemente com elementos do imaginário medievo-cristão que se mostravam úteis para seu empreendimento. Não se trata, portanto, de afirmar peremptoriamente que a pastora de Marcabru seja uma nova encarnação de Raquel, santa Inês ou santa Margarida; mas de sugerir, com mais cautela, que as semelhanças constatáveis entre elas dificilmente poderiam ser creditadas a um mero acidente.

## **5 A CONSTRUÇÃO DA ALEGORIA**

Embora há muito venhamos adjetivando como “alegórico” o modelo de pastorelas cunhado por Marcabru, até o momento essa adjectivação em si não foi objeto de qualquer análise mais aprofundada. O presente capítulo visa abordar essa questão, com a finalidade de fornecer subsídios para uma melhor compreensão do processo de alegorização das pastorelas que percebemos no âmbito da poesia occitânica medieval. Trata-se de compreender, em primeiro lugar, o que se entende por alegoria no pensamento medieval; e, num segundo momento, de compreender como as pastorelas podem ser inseridas no âmbito da literatura alegórica produzida na Idade Média.

Através dessas questões, será possível alcançar o sentido da alegorização da figura da pastora no seio da lírica medieval; o que, por outro lado, nos fornecerá mais elementos para avaliar devidamente o lugar da invenção de Marcabru, bem como as condições que tornaram possível a sua emergência naquele momento histórico em particular.

### **5. 1. As origens da alegoria medieval: dos antigos a Eriúgena**

Duas coisas, que talvez não estejam suficientemente claras, devem ser já enfatizadas: a alegoria não foi, evidentemente, uma invenção medieval; tampouco se trata de algo restrito ao campo da literatura. A fim de melhor esclarecer esses pontos, cabe retroceder até as origens desse conceito, o que nos encaminhará para uma breve digressão em torno do antigo pensamento grego. Poderemos, então, acompanhar – de maneira necessariamente sucinta, uma vez que o assunto é



demasiado extenso – algumas etapas do desenvolvimento do pensamento alegórico até a Idade Média.

Observa Jean Pépin que, conquanto recente na língua grega, a palavra  $\square\lambda\lambda\eta\gamma\omicron\rho\iota\alpha$  ('alegoria') está relacionada à antiga ideia expressa através de outra palavra:  $\square\pi\acute{o}\nu\omicron\iota\alpha$ <sup>166</sup> – vocábulo que, em seu sentido primário, supõe uma relação entre dois conteúdos mentais de natureza diversa: está relacionado, de um lado, a um dado concreto e apresentado à percepção; de outro lado, sugere uma ideia que supera o mundo sensível – de modo que  $\square\pi\acute{o}\nu\omicron\iota\alpha$  designa a operação por meio da qual se passa do dado à conjectura. Numa acepção particular, a  $\square\pi\acute{o}\nu\omicron\iota\alpha$  está relacionada à interpretação alegórica dos textos poéticos, das representações plásticas e dos mitos filosóficos ou religiosos, de modo que aponta para o seu significado oculto: o sentido inteligível que está velado por sob o dado sensível, narrativo, descritivo ou plástico (PÉPIN, 1958, p. 85).

O pensamento grego conceituou a diferença entre o conhecimento imediato e aquele derivado da exegese alegórica. Filôstratos<sup>167</sup> fez menção, no âmbito teológico, à dualidade do conhecimento que se dá ora de forma mediata, através da liturgia ou da alegoria, ora de forma imediata e transparente – sendo essa última própria daqueles que, por sua perfeição, vivem em contato com a divindade; Menandro<sup>168</sup> observou a oposição existente entre a expressão alegórica, na qual o conhecimento encontra-se velado, e aquela que o manifesta de forma clara; para

---

<sup>166</sup> De acordo com o dicionário de Anatole Bailly (1901, p. 912): suposição, conjectura, ficção, suspeita, pensamento, sentido, significação – ou ainda: significação simbólica ou alegórica. ( $\square\pi\acute{o}\nu\omicron\iota\alpha$ ,  $\alpha\varsigma$  ( $\square$ ) 1 *supposition, conjecture*; particul. *fiction* ... 2 *pensée, sens, signification*; particul. *signification symbolique ou allégorique*)

<sup>167</sup> Filôstratos, nome de quatro membros de uma família de Lemnos que viveu entre os séculos II e III.

<sup>168</sup> Menandro (c. 342-292 AEC), poeta ático, mais conhecido autor da Comédia Nova.

Aristóteles<sup>169</sup>, isso implicaria uma percepção dualista que colocaria, de um lado, os antigos autores cômicos, cujas obras tomariam como base o sentido óbvio, e os modernos, que recorriam ao sentido alegórico. É em Plutarco<sup>170</sup> que se registra a transição vocabular de  $\pi\acute{o}\nu\omicron\iota\alpha$  para  $\alpha\lambda\lambda\eta\gamma\omicron\rho\iota\alpha$ , no mesmo período em que emerge o verbo  $\alpha\lambda\lambda\eta\gamma\omicron\rho\epsilon\iota\nu$  com o sentido de “interpretar alegoricamente” (PÉPIN, 1958, p. 87-88).

Cabe observar, contudo, que o pensamento antigo nem sempre concebia a alegoria como algo propriamente relacionado à literatura. Para os estóicos, por exemplo, a exegese alegórica era concebida como um método a ser utilizado para a interpretação dos mitos da religião popular; eles a utilizaram de tal modo que, consoante alguns teóricos, não chegaram a estabelecer uma distinção entre o procedimento alegórico e a etimologia (GOURINAT, 2006, p. 11-12). Quintiliano, por outro lado, concebia a alegoria como pertencente ao campo da retórica: ele a concebia como derivada de um uso continuado da metáfora, pelo que acabou por defini-la como o recurso que apresenta uma coisa em palavras e outra em significado; de modo que, para certa tradição retórica – que remonta sobretudo a Aristóteles, sistematizador de concepções herdadas dos sofistas e de Platão<sup>171</sup>, e no seio da qual se insere Quintiliano –, a alegoria em si não está relacionada a um sentido espiritual de cunho metafísico ou teológico (LONGXI, 2005, pp. 99-100). Vejamos brevemente algumas dessas concepções.

A *Poética* de Aristóteles concebe a alegoria como uma espécie de metáfora, definida como “transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia” (ARISTÓTELES,

<sup>169</sup> Aristóteles (c. 384-322 AEC), um dos mais importantes filósofos gregos, fundador da chamada Escola Peripatética.

<sup>170</sup> Plutarco (c. 46 AEC-120 EC), biógrafo e filósofo grego.

<sup>171</sup> Para uma visão contextualizada da retórica medieval, cf. Mongelli (1999).

2003, p. 134: XXI, 1457b6-8); também na *Retórica* trata o filósofo dos símiles que se expressam “sempre partindo de dois termos, tal como a metáfora por analogia” (ARISTÓTELES, 2005, p. 273: III.11, 1412b-1413a). Na pseudo-ciceriana *Retórica a Herênio*, encontramos a definição de *permutatio*<sup>172</sup> como a oração que manifesta uma coisa por palavras e outra em sentido<sup>173</sup> (CÍCERO, 1954, p. 346: IV, 34. 46). Já em uma de suas cartas a Ático, Cícero utiliza o termo em um contexto específico: diante da possibilidade de não encontrar um mensageiro confiável, sobretudo num ambiente de instabilidade política que o afetava diretamente – o ano era 59 AEC; César, Pompeu e Crasso haviam formado o Primeiro Triunvirato, aliança política da qual Cícero recusara-se a participar, o que posteriormente ensejaria seu exílio na Macedônia – , avisa a Ático que, caso fosse necessário escrever-lhe novamente, velaria o texto por intermédio de alegorias<sup>174</sup> (CÍCERO, 2004, p. 252: 40 (II. 20), 3, 2-3); vale notar que Cícero grafa o termo em caracteres gregos, possível indício de que o termo latino ainda não era utilizado de forma corrente.

Antes de nos afastarmos da Antiguidade, pode ser esclarecedor tratar, sucintamente, das controvérsias em torno da interpretação alegórica de Homero. Porfírio<sup>175</sup> nos permite saber que os primeiros esforços nessa direção, que interpretavam os deuses homéricos como elementos físicos ou abstratos do universo, datam já do século VI: contra as críticas que consideravam que o substrato mitológico da literatura homérica era inadequado, houve quem substituísse a ênfase sobre o que era dito para a maneira de se dizer, o que possibilitou a inferência de que Homero escrevera, na verdade, de forma alegórica – de modo que haveria conferido, por exemplo, ao fogo

<sup>172</sup> Na edição que utilizamos, o editor e tradutor Harry Caplan cuida de explicitar em nota a relação entre a *permutatio* e a alegoria (□λληγορία); cf. CÍCERO, 1954, p. 345, n. 164.

<sup>173</sup> “*Permutatio est oratio aliud verbis aliud sententia demonstrans.*”

<sup>174</sup> “... *itaque posthac, si erunt mihi plura ad te scribenda, λληγορίας obscurabo.*”

<sup>175</sup> Porfírio, filósofo neoplatônico (c. 233-301).

os nomes de Apolo, Hélios e Hefesto, à lua o nome de Ártemis, ao desejo o nome de Afrodite e assim por diante; essa via interpretativa, de acordo com Porfírio, começou com Teógenes de Regium<sup>176</sup> – o primeiro, por conseguinte, a oferecer a possibilidade de leitura alegórica de um texto narrativo. Nos séculos seguintes, esse tipo de interpretação seria levado adiante por outros pensadores gregos: para Anaxágoras<sup>177</sup>, a literatura homérica estaria relacionada às idéias de justiça e virtude; seus discípulos cuidariam de interpretar alegoricamente os deuses nela presentes – inferindo, por exemplo, que Zeus representaria a razão e Atena, a arte. Alguns dos sofistas, como Pródico de Ceos<sup>178</sup>, chegariam a ver nos deuses homéricos a representação de elementos da vida cotidiana dos homens: Deméter representaria o pão e Dioniso representaria o vinho, por exemplo (BRISSON, 2004, p. 35-37). Essas possibilidades de leitura alegórica representariam, consoante Curtius (1957, p. 211), uma salvação para os gregos que “não queriam renunciar nem a Homero, nem à ciência”, sobretudo após os fortes ataques de pensadores como Xenófanes<sup>179</sup>, Heráclito<sup>180</sup> e, principalmente, Platão<sup>181</sup>: uma tradição crítica perante a qual os atos dos deuses homéricos pareciam indignos do que se exige do divino e, por conseguinte, impróprios (JAEGER, 2001, p. 770-771).

A interpretação alegórica logo alcançaria a tradição judaica: data de entre os séculos III e I AEC a carta de Aristéias a seu irmão Filócrates<sup>182</sup> em que é possível encontrar as primeiras

<sup>176</sup> Teógenes de Regium, filósofo grego do século VI.

<sup>177</sup> Anaxágoras de Clazômenas (c. 500-428 AEC), filósofo grego.

<sup>178</sup> Pródico de Ceos, sofista grego do séc. V AEC.

<sup>179</sup> Xenófanes de Cólofon (c. 570-460 AEC), filósofo grego.

<sup>180</sup> Heráclito de Éfeso (c. 540-470 AEC), filósofo grego.

<sup>181</sup> Platão de Atenas (c. 427-347 AEC), um dos mais importantes filósofos gregos.

<sup>182</sup> Não há certeza de que qualquer dos nomes seja real; é provável que o nome Aristéias tenha sido emprestado do homônimo historiador judeu. Para uma discussão mais aprofundada em torno da carta de Aristéias, cf. Wendland, 1901-1906, p. 92-94.

tentativas nesse sentido. Consoante Filo de Alexandria<sup>183</sup>, Moisés teria se comunicado de forma deliberadamente alegórica, a tal ponto que esse é por aquele denominado hierofante (ἱεροφάντης), visto que teria comunicado mistérios secretos para um grupo de discípulos – o que implica a ideia de que, para Filo, o sentido alegórico era mais importante do que o literal (ANDERSON, 1999, p. 175-176). Essa tradição influenciaria os procedimentos exegéticos cristãos, alcançando o discurso interpretativo paulino<sup>184</sup>.

Na passagem da Antiguidade para a Idade Média, é necessário fazer alguma referência à reconceituação da alegoria empreendida por Agostinho. O problema em questão pode ser sintetizado da seguinte forma: no âmbito da tradição alegórica bíblica, acabaria por emergir uma clivagem entre aquilo que é figurado pela linguagem e o processo de figuração em si mesmo – clivagem essa que Agostinho redefiniria através de uma conceituação que distinguia a *allegoria in verbis* e a *allegoria in factis*; devido a essa solução, Agostinho seria considerado o primeiro fundador de uma “teoria do signo”, precisamente porque seu pensamento estabelecerá uma diferença entre “signos que são palavras e coisas que podem agir como signos” (ECO, 1989, p. 83). O que nos interessa em particular, não obstante, são as alegorias textuais; assim, procuremos acompanhar mais detidamente o pensamento agostiniano acerca desse assunto, tomando como ponto de partida a teoria dos signos constante de seu tratado *De Doctrina Christiana*<sup>185</sup>.

Segundo Agostinho, o efetivamente importante não é o que a coisa (*res*) é em si mesma, mas o que ela significa; dessa forma, o signo (*signum*) é aquilo que, para além da impressão sensível, traz uma outra coisa à cogitação: quando vemos fumaça, intuímos que sob ela deve

<sup>183</sup> Filo de Alexandria (25 AEC-50), filósofo judeu-helenístico.

<sup>184</sup> Cf. Anderson, 1999, cap. 4.

<sup>185</sup> Na edição de Migne, *Patrologia Latina* v. 34 (Agostinho, 1981); para uma tradução brasileira, cf. Agostinho, 2002.

haver fogo; se ouvimos a voz de alguma criatura, procuramos perceber seu estado anímico e assim por diante (*De Doctrina Christiana*, II, 1, 1). Há, no entanto, uma diferença entre os signos naturais (*signa naturalia*) – que manifestam ao entendimento algo além de si mesmos sem que nisso haja qualquer vontade ou intenção, como a fumaça manifesta o fogo, por exemplo (*De Doctrina Christiana*, II, I, 2) – e os signos dados (*signa data*), que são utilizados pelos viventes para manifestar estados anímicos como sensações ou pensamentos. Esse tipo de signo é utilizado não apenas pelos animais – por exemplo, pelo pombo que, através de seu arrulho, chama a pomba ou é chamado por ela – , mas também pelos homens – que o utilizaram no texto bíblico para comunicar os signos divinos (*De Doctrina Christiana*, II, 2, 3). Para que as palavras perdurassem além do efêmero tempo de sua enunciação, os homens inventaram a escrita; todavia, nem as palavras, nem a escrita são comuns a toda a humanidade, em razão da arrogância humana – “arrogância cujo signo é aquela torre erguida para o céu”<sup>186</sup>. Por isso, embora a Bíblia tenha surgido de uma única língua, teve que ser divulgada pelo mundo em línguas diversas (*De Doctrina Christiana*, II, 4, 5-5,6).

Conquanto o texto bíblico seja obscuro em diversos momentos, isso não se deve ao acaso: com efeito, Agostinho supõe que haja para isso uma razão divina – a obscuridade visa aplacar o orgulho humano, através do trabalho, e evitar que o intelecto seja tomado pelo fastio (*De Doctrina Christiana*, II, 6, 7). Por outro lado, é mais prazerosa a descoberta quando ela se dá após a dificuldade: sente fome aquele que não encontra logo o que procura, enquanto o que de pronto tem aquilo que deseja sente fastio; assim, o Espírito Santo ordenou o texto bíblico de forma que sacie a fome nos trechos mais obscuros (*De Doctrina Christiana*, II, 6, 8). Agostinho

---

<sup>186</sup>

“*Cuius superbiae signum est erecta illa turris in caelum*” – alusão, é claro, à torre de Babel (Gn 11, 1-9).

adotaria a mesma postura em diversos outros momentos, observando que a obscuridade textual opera como uma espécie de véu que preserva o mistério quando isso se faz necessário: o fim da obscuridade é precisamente excitar a curiosidade e inflamar o ardor – como os véus que, sempre sedutores, incitam-nos a levantá-los (POLAND, 1988, p. 39).

É no âmbito dessa teoria dos signos que devemos compreender o pensamento de Agostinho sobre a alegoria. A significação, no contexto bíblico, não consiste num vínculo imediato entre palavra e significado, mas num movimento indireto que vai dos signos às coisas significadas mediado por coisas intermediárias: dessa forma, na leitura agostiniana, a vara que Moisés lançou às águas para torná-las potáveis (Ex 15, 22-25) é um signo (enquanto palavra) que remete a uma coisa (a vara realmente utilizada por Moisés) que, no entanto, é em si mesma um outro signo, dado que significa a cruz de Cristo; por conseguinte, as palavras e as frases presentes na Bíblia, operando consoante a tríplice estrutura do signo bíblico, apontam para uma pessoa física ou histórica, ou um objeto, ou lugar, ou evento entre o signo e a coisa significada – o que, na terminologia agostiniana, qualifica-as como figuras (*figurae*) ou alegorias (*allegoriae*)<sup>187</sup> (DAWSON, 1999, p. 366). Como observa Poland (1988, p. 46-47), o processo de desvelamento das relações que constituem a alegoria encerra, para Agostinho, uma espécie de provação: se as dificuldades decorrentes da obscuridade do texto provocam uma crise na fé, por outro lado elas proveem a ocasião para que a fé seja reconfirmada através do próprio desvelamento – de onde o “prazer da descoberta” há pouco referido. Assim, o conceito agostiniano de alegoria não é propriamente uma descrição do texto bíblico, mas uma descrição da própria transformação do

---

<sup>187</sup> Consoante Dawson (1999, p. 366), Agostinho usa os termos como sinônimo até a época em que escreve o seu comentário ao Gênesis, quando passa a reservar o termo *allegoria* como referência para as relações entre palavras bíblicas e seus referentes espirituais, omitindo a categoria intermediária de realidades físicas ou históricas.

leitor decorrente de sua relação interativa com a Bíblia ao longo do processo de leitura exegética (DAWSON, 1999, p. 367).

Cabe observar, por outro lado, que o processo interpretativo estabelecido por Agostinho não implica uma desvalorização da superfície textual: se essa opera como um véu que oculta a verdade, nesse sentido não se assemelha às imagens da arte, à escultura e à poesia, que são essencialmente ilusórias; no caso particular das narrativas bíblicas, a esse velamento é conferido um valor positivo, na medida em que encaminha o homem para a verdade – de onde a metáfora elaborada pelo eminente teólogo: o véu que a alegoria lança sobre a verdade assemelha-se à cortina que vela e honra um imperador, protegendo-o contra qualquer tipo de familiaridade e impedindo que a coisa velada se desvalorize. Isso quer dizer que o véu afasta a alegoria dos que não são seus merecedores, cegando-os como uma forma de punição; por outro lado, o sentido alegórico encaminha-se para os homens de fé e os exegetas que podem alcançá-la em toda a sua profundidade, que se sentem atraídos em sua direção justamente devido à sua qualidade literária e artística. Estamos, portanto, diante de uma “teologia estética”, uma vez que se trata da revelação divina no reino temporal através de símbolos e imagens que, por sua beleza, inspiram o homem obscurecido pela Queda a procurar a verdade velada pelas alegorias através da fé, da esperança e do amor (HARRISON, 1992, p. 90-96)<sup>188</sup>.

Se Agostinho estabeleceu as bases para a distinção entre a alegoria enquanto recurso textual e seu conteúdo factual, essa questão seria desenvolvida de uma forma particular por Beda, segundo quem a alegoria estaria relacionada ora a palavras (*verba*), ora a eventos (*facta*). Isso quer dizer que há, de um lado, palavras que são, em si mesmas, alegóricas no âmbito do texto

---

<sup>188</sup>

Mais à frente nesta seção, reencontraremos essa percepção no pensamento de João Escoto Eriúgena.



bíblico; e outras que não são alegóricas em si mesmas, mas que se referem a eventos que encerram, eles mesmos, um sentido alegórico. Se a alegoria verbal é um tropo, consistindo no uso da linguagem figurativa para a expressão de conteúdos proféticos no Velho Testamento, a alegoria factual é a própria tipologia neotestamentária – porquanto Deus, autor do universo, ordenou a criação de tal forma que ela opera em dois níveis, o imediato e o profético: se Isaac é factualmente Isaac, é também uma profecia de Cristo (MACQUEEN, 1970, p. 52-53).

Consoante Beda, quando a Bíblia afirma: “Porque brotará um rebento do tronco de Jessé, e das suas raízes um renovo frutificará” (*Is* 11, 1), é possível entrever um jogo verbal com implicações alegóricas: se o renovo simboliza Cristo e as raízes do tronco de Jessé representam Davi e sua descendência, o tronco – no texto latino, *virga* – está relacionado à *virgo* (Maria), de modo que o referido versículo deve ser assim interpretado: Jesus Cristo nasceu da árvore de Davi através da Virgem Maria. Por outro lado, se afirma a Bíblia que “que Abraão teve dois filhos, um da escrava, e outro da livre” (*Gl* 4, 22), o conteúdo alegórico não está nas palavras em si mesmas, mas no acontecimento descrito: os dois filhos nascidos de Abraão representam os dois testamentos (HUPPÉ, 1959, p. 43-44).

Para determinar as possíveis formas de leitura e limitar as possibilidades da interpretação individual, Beda terá a preocupação de caracterizar os diversos níveis de sentido: o histórico, o alegórico, o tropológico e o moral. Desse modo, quando o salmista escreve: “Louva, ó Jerusalém, ao Senhor; louva, ó Sião, ao teu Deus” (*Sl* 147, 12), Jerusalém pode ser compreendida nos quatro níveis: significa, “no nível histórico, as cidades da terra; no nível alegórico, a Igreja de Cristo; no nível tropológico, a alma abençoada, onde quer que esteja; no nível anagógico, a terra nativa do

paraíso”<sup>189</sup>. Esse método exegético remonta, na verdade, a João Cassiano, teólogo cristão do quinto século; o que cabe observar a partir desse procedimento é que, interpretada alegoricamente, a Bíblia constitui efetivamente um sumário enciclopédico não apenas da mais alta sabedoria, mas de toda a sabedoria: todas as palavras e todos os eventos constantes do texto bíblico podem ser alegoricamente interpretados, bem como toda a criação e toda a história (HUPPÉ, 1959, p. 45).

Para compreender devidamente a dimensão teológica do pensamento alegórico medieval, julgamos conveniente tratar ainda do pensamento de João Escoto Eriúgena, teólogo do século IX que ocupa um lugar fundamental no contexto medieval, na medida em que simultaneamente sintetiza tendências filosóficas e teológicas anteriores e abre caminho para uma renovação no pensamento da Idade Média. Não obstante, devido à complexidade do pensamento de Eriúgena, será necessário proceder a uma breve apresentação de sua filosofia antes que possamos nos concentrar na questão da alegoria.

Podemos tomar como ponto de partida a concepção de natureza (*natura*) no pensamento de Escoto Eriúgena. Essa natureza não guarda nenhuma relação com o sentido mais comum contemporaneamente, ou seja, o mundo material mais alheio à intervenção humana (entendendo-se, por conseguinte, o mundo natural como oposto ao mundo artificial): para Eriúgena, a natureza engloba tudo o que é e tudo o que não é – constituindo, perante a razão humana, um *genus* que se divide em quatro *species*: a primeira é o que cria e não é criado, a segunda o que é criado e cria, a terceira o que é criado e não cria, a quarta o que nem cria nem é criado (*De divisione naturae*, I,

---

<sup>189</sup> “Jerusalem may be interpreted as any of the four levels: ‘Jerusalem may rightly be understood to concern on the historical level, the cities of the earth; on the allegorical level, the Church of Christ; on the tropological level, the blessed soul wheresoever it is’ on the anagogical level, the native land of heaven.” (HUPPÉ, 1959, p. 45)

441b190). A primeira espécie de natureza, que cria e não é criada, é Deus; a segunda, que é criada e cria, é o mundo das Causas Primordiais, cuja relação com o pensamento platônico é explícita; a terceira é o mundo fenomênico, criado pelas Causas; a quarta espécie de natureza, por fim, é novamente Deus, concebido como fim de todas as coisas.

Já por esse esquema percebe-se que, na verdade, todas as coisas estão situadas, ao mesmo tempo, *em* Deus e *entre* Deus como princípio e Deus como fim. De fato, as quatro espécies de natureza descritas por Eriúgena podem ser reduzidas a duas, uma vez que, de um lado, a primeira e a quarta espécies referem-se a Deus como princípio e como fim de tudo; e, de outro lado, a segunda e a terceira espécies estão relacionadas às criaturas enquanto Causas e seus efeitos. Todavia, como observa John O'Meara (1988, p. 93-94), se unimos “a criatura ao Criador de modo a entender que não há nada na primeira exceto Aquele que verdadeiramente é, já que nada além Dele é verdadeiramente considerado essencial, uma vez que todas as coisas que são não são nada mais, enquanto são, do que a participação nEle que sozinho subsiste a partir e através de Si mesmo”<sup>191</sup>, percebemos que efetivamente as quatro espécies de natureza são reduzidas à unidade indivisível de Deus enquanto Princípio, Causa e Fim. Em Deus não há, de fato, divisão alguma: toda divisão é constituída pelas limitações inerentes à razão humana, em sua tentativa de compreensão da divindade. Deste modo, Deus está para além da própria natureza que pode ser compreendida pela mente humana.

---

<sup>190</sup> Ed. Floß (1852).

<sup>191</sup> “*But if one joins the creature to the Creator so as to understand that there is nothing in the former except him who alone truly is – for nothing apart from him is truly called essential, since all things that are are nothing else, in so far as they are, but the participation in him who alone subsists from and through himself – then, as the Creator and creature are one, the four divisions are reduced to an indivisible One, being Principle, Cause, and End.*”

A razão humana compreende o processo de desenvolvimento da natureza em termos de *divisoria* e *resolutiva*, divisão e resolução (ou análise): pelo primeiro processo, os gêneros superiores dão origem a gêneros progressivamente inferiores, até chegar aos indivíduos; através do segundo processo, a razão vai dos indivíduos para os gêneros superiores. Esse processo, não obstante, é único e intrínseco à própria estrutura da natureza em suas espécies intermediárias (segunda e terceira, ou seja, as espécies que não dizem respeito à divindade enquanto tal). Compreendamos melhor essas duas afirmações. Em primeiro lugar, é preciso observar que esses dois movimentos se determinam mutuamente, e de tal modo permanecem associados na razão que os considera que parecem, de fato, inseparáveis um do outro; é possível, por conseguinte, considerá-los como constituindo dois aspectos diversos (perante a razão) de um movimento único que vai do universal para o particular e do particular para o universal. Em segundo lugar, trata-se de um processo dialético que é simultaneamente epistemológico e ontológico: a estrutura que a razão encontra na natureza é, na verdade, intrínseca à própria natureza enquanto realidade. Em síntese: embora a razão humana compreenda tudo o que existe em termos de *divisoria* e *resolutiva*, esse modo de compreensão é efetivo apenas no tocante à realidade criada por Deus, ou seja, a segunda e a terceira espécies de natureza; em relação a Deus enquanto tal, trata-se meramente de uma estrutura que a mente humana projeta na divindade, cuja unicidade é evidente.

É por meio das Causas Primordiais – *causae primordiales* –, criadas e criadoras, que a realidade é gerada, através do Verbo; Deus cria tudo *ex nihilo* na medida em que cria tudo a partir de si mesmo – e compreendê-lo como Nada implica afirmar sua supra-essencialidade. Em verdade, a terceira espécie de natureza é constituída precisamente pelos efeitos das Causas – que, enquanto tais, constituem a segunda espécie de natureza, e que devem ser compreendidas

enquanto *criadas e criadoras*. O processo por meio do qual Deus cria as Causas é uma questão particularmente complexa no pensamento de Eriúgena, e pode ser posta da seguinte maneira: enquanto fundamento de tudo, ou seja, enquanto natureza que cria e não é criada, Deus permanece para além de qualquer possibilidade de conhecimento – inclusive para si mesmo. Por conseguinte, para conhecer sua própria essência, Deus precisa tomar a si mesmo como objeto, e é nesse processo de contemplação divina que nascem as Causas Primordiais: “o contemplar-se Deus a si mesmo gera, desde toda eternidade e em pura atemporalidade, as idéias” (HIRSCHBERGER, 1966, p. 85). Em outras palavras: para Deus, conhecer e fazer são o mesmo. Por outro lado, se não há propriamente uma clivagem entre Deus e as Causas – o que implicaria estabelecer uma cisão em Deus mesmo –, por outro lado também não se pode considerar que sejam o mesmo, já que as Causas são múltiplas, enquanto Deus é uno. É possível compreender melhor essa questão evocando a imagem de um círculo, idéia aliás que Eriúgena herda de Dionísio Areopagita<sup>192</sup>: se traçarmos diversos raios a partir de seu centro, poderemos perceber as Causas como múltiplas a partir de seus efeitos (cada um dos raios), mas ao mesmo tempo constituindo uma unidade no Verbo (o centro para onde todos os raios convergem) (CARABINE, 2000, p. 54). Outra questão complexa diz respeito à anterioridade de Deus relativamente às Causas. Ocorre que, embora as Causas estejam em Deus e sejam coeternas a Ele, não é possível conceber que essa coeternidade seja absoluta, já que as Causas foram criadas por Deus. Por conseguinte, Eriúgena estabelece que essa coeternidade deve ser compreendida em um sentido relativo: as Causas são coeternas a Deus na medida em que sempre estiveram nele, mas não são

---

<sup>192</sup>Cf. *De divinis nominibus*, V.

coeternas no sentido em que apenas partir dele elas são geradas<sup>193</sup> (*De divisione naturae*, II, 21).

Todavia, não basta compreender o modo como se dá a criação das Causas por Deus; mais do que isso, faz-se necessário compreender seu sentido. Percebemos, então, que Deus cria tudo *ex nihilo* – a partir do Nada que Ele mesmo é, enquanto permanecendo para além de tudo o que é e de tudo o que não é – em um processo em que cria a si mesmo, e como uma forma de dar-se a conhecer a si mesmo; e é por esse “movimento” que surgem as teofanias, manifestações divinas apreensíveis visível e intelectivamente – que constituem a condição de possibilidade para todo o conhecimento relacionado a Deus. Como observa Carabine, o pensamento de Eriúgena não nos permite compreender o Deus manifesto à parte do Deus oculto: “a idéia de que Deus está manifestado na criação é verdadeira, e o fato de que Deus permanece transcendentemente não-manifestado também é verdadeira”<sup>194</sup> (2000, p. 49-50). Por outro lado, isso significa que Deus está simultaneamente oculto e aparente em tudo o que existe: o “caminho” que leva para Deus através da teofania é, por conseguinte, um caminho pleno de sinais e de símbolos que manifestam a presença de manifestações do Deus não-manifestado que, por intermédio delas, manifesta-se. Desse modo, se Deus está em todas as coisas, elas ao mesmo tempo ocultam-no; conhecê-lo através delas é impossível, embora Ele esteja sempre necessariamente nelas.

---

<sup>193</sup> Etienne Gilson demonstra que, no tocante a essa questão, o pensamento de Eriúgena desenvolve-se de uma forma profundamente original: “para nós, o criador é causa do ser da criatura, e o que define uma criatura como tal é o fato de que ela recebe seu ser do criador. Onde reduzimos tudo a relações de causa a efeito na ordem do ser, Eriúgena pensa, antes, no que são as *relações entre signo e coisa significada na ordem do conhecimento*” (1995, p. 254; grifos nossos). Trata-se, em outras palavras, de uma ordenação relacionada menos à ordem metafísica do que à cognitiva.

<sup>194</sup> “*The idea that God is manifest in creation is true, and the fact that God remains transcendentally unmanifest is also true.*”

Quando estabelece que tudo o que é visível e corpóreo significa algo incorpóreo e inteligível, Eriúgena escreve “a carta do simbolismo medieval, em teologia, em filosofia e até na arte decorativa das catedrais”, no dizer de Etienne Gilson (1995, p. 256). De fato, podemos vislumbrar aí o vértice do pensamento simbólico medieval, ao menos se considerarmos que, com essa sentença, Eriúgena espraia as alegorias divinas por toda a realidade sensível – incluindo aí todas as produções humanas, nas quais de fato a representação divina constituía uma questão cardinal.

O fundamento dessa querela são as limitações do conhecimento humano; para tratar disso precisaremos, no entanto, tratar brevemente da hierarquia do ser no pensamento de Eriúgena. No tocante a essa questão, o pensador é herdeiro da tradição filosófica e teológica que associa a Deus a imagem da luz – elemento que aparece, na tradição veterotestamentária, com sentido ético (enquanto símbolo do bem e da verdade) e epistemológico (relacionada às noções de revelação e conhecimento de Deus); e, na tradição neotestamentária, como expressão de evento divino (*Lc 2, 9*) e adesão a Deus ou ao Cristo (SFAMENI GASPARRO, 2002, p. 864). Se Deus é luz, todos os seres criados, enquanto teofanias, são manifestações da luz divina; todo o universo é, por conseguinte, iluminação. Mas, se Deus é luz e fundamento de tudo, isso implica a associação da luz ao ser, e o consequente estabelecimento de uma hierarquia ontológica que tem, em seu extremo superior, Deus – luz e fonte de todo o ser – e, nos níveis inferiores, as criaturas – portadoras de menos luz e menos ser.

O *fiat lux* do Gênesis deve ser compreendido nesse sentido: é o movimento no qual o próprio Deus, ao tornar-se luz, faz todas as coisas visíveis e cognoscíveis (*De divisione naturae* III, 692a-693c). Esse processo através do qual Deus se torna luz deve ser entendido, por

consequente, em um sentido concomitantemente ontológico e cognitivo: como mencionamos anteriormente, Deus cria tudo *ex nihilo* para dar-se a conhecer a si mesmo; do mesmo modo, separando a luz e as trevas, separa o conhecimento dos efeitos da obscuridade das causas, que permanecem ocultas e unidas no Verbo (CARABINE, 2000, p. 55). Toda a criação não passa, efetivamente, de uma infinidade de símbolos gerados a partir da luz divina e permanentemente iluminados por ela: é o esplendor de Deus que sustenta tudo. Mas como pode o homem chegar a um conhecimento de Deus nesse mundo que é tão-somente uma miríade de alegorias?

O que de fato impôs limites ao conhecimento humano foi a Queda. Consoante Eriúgena, na hierarquia do ser, o pensamento que apreende o objeto ocupa uma posição necessariamente superior ao próprio objeto; por conseguinte, o conhecimento divino do universo de todas as coisas é infinitamente superior às coisas em si, em termos ontológicos. Dessa forma, o nível fundamental da realidade está no pensamento divino, já que é nele que todas as coisas verdadeiramente existem; sua existência no espaço e no tempo é tão-somente uma manifestação, mais fraca ontologicamente, daquela essência eterna (KIJEWSKA, 2000, p. 512). Acontece que essa relação entre o pensamento (criador) e as coisas (criadas) repete-se no tocante ao ser humano: o universo sensível existe, em primeiro lugar, na mente humana. O homem é, deste modo, *imago Dei* também por ser, enquanto racional, criador: nele se faz presente todo o universo criado, de tal modo que o homem é “a fábrica de todas as criaturas”. O que modificou essa situação foi a Queda: com ela, o homem arrastou consigo todas as coisas presentes em sua mente, em um processo por meio do qual os inteligíveis, coagulados, deram origem ao universo material (ARIAS MUÑOZ, 1985, p. 168-169). O pecado original consistiu precisamente em uma inversão, ao cabo da qual o irracional tomou o lugar do racional: no texto bíblico, a sedução da



mulher representa, na verdade, a sedução da parte feminina e sensual da alma, que acaba por sobrepujar a outra parte, racional, representada pelo homem. Além de engendrar a efetiva divisão dos sexos, a Queda lançou o homem em um estado de ignorância: apartado de Deus e preso ao mundo sensível, o homem precisa reconstituir seu caminho para a realidade divina em meio ao universo alegórico que o cerca.

No pensamento de Eriúgena, portanto, o que encontramos é algo similar ao que antes encontráramos em Beda e Agostinho: a percepção de que há por toda a parte – pelo mundo, pelos textos bíblicos, pela própria história – uma infinidade de signos; entregue ao homem está a tarefa de decifrá-los para, por meio desse processo, atingir verdades subjacentes. Essa exegese, no entanto, constituiu menos uma opção do que um dever: diz respeito, afinal, à compreensão do próprio sentido do existente a partir dos desígnios divinos. É por isso que o símbolo, como logo veremos, constitui um elemento fundamental da realidade como percebida pelos homens medievais.

## **5. 2. Da percepção alegórica à literatura**

De acordo com a visão de mundo que expusemos, nada há no universo medieval que não opere alegoricamente – inclusive aquilo que é criado pelas mãos humanas. A luz divina está presente em tudo; cabe ao homem desvelar o sentido alegórico de todas as coisas, de modo a poder restaurar o vínculo com a divindade. Cabe, a esta altura, indagar: quais seriam as consequências dessa percepção para a psicologia do homem medieval e para sua relação com o mundo?

Se o homem medieval, principalmente aquele do século XII, pensará e interpretará o mundo através de alegorias – algo que evidentemente refletir-se-á em suas produções artísticas –, há que se compreender que isso não ocorre de uma hora para a outra; de fato, o pensamento alegórico desenvolve-se progressivamente no âmbito medieval, alcançando neste processo maiores extensão e elaboração. O momento inicial desse processo remonta à Antiguidade pagã, e se revelará na cristandade medieval por intermédio dos lapidários e bestiários, onde os elementos aos quais se atribuía valores simbólicos proporcionavam ao homem formas de se compreender as leis da natureza animada e inanimada; dessa forma, as propriedades das coisas não eram objeto de um estudo que pudesse ser qualificado como científico, mas eram interpretados como imagens das virtudes e das capacidades do próprio homem. Em seu ponto mais extremo, observa Marie-Dominique Chenu, “o simbolismo foi levado por esse jogo e resultou na alegoria. Para seu próprio prazer, ele criou seres míticos – o grifo, a fênix, o unicórnio – e, nesses animais artificiais, a natureza com seus significados imediatos não estava mais presente”<sup>195</sup> (1997, p. 104).

Uma das fontes desse processo pode ser encontrada no *Physiologus*, “núcleo original ao redor do qual foram formados os bestiários medievais”<sup>196</sup>, derivado de um um texto grego, provavelmente composto em Alexandria no segundo século; a finalidade original desse tratado – que seria retomado ao longo de toda a Idade Média, em particular pelas *Etymologiae* de Isidoro de Sevilha – era conferir significado alegórico aos animais mencionados na Bíblia (JACQUART, 2000, p. 1134). Assim, por exemplo, o leão é concebido como imagem de Deus, de acordo com

---

<sup>195</sup> “At its farthest reach, symbolism was carried away by its game and indulged in allegory. For its own pleasure it created mythic beings – the griffin, the phoenix, the unicorn – and, in these contrived beasts, nature with its attendant meanings was no longer present.”

<sup>196</sup> “The work known under the name of *Physiologus* constituted the original kernel around which were formed the medieval *Bestiaries* (...)”.

as palavras de Jacó: “Judá é um leãozinho, da presa subiste, filho meu” (*Gn* 49, 9); o que, consoante o tratado, deve ser compreendido a partir de três qualidades do referido animal. A primeira qualidade está relacionada ao vagar do leão pelas montanhas: farejando os caçadores, o leão cobre suas pegadas com sua cauda, de maneira que os perseguidores não podem segui-lo; Jesus Cristo, similarmente, foi enviado por Deus em forma corpórea, ocultando sua natureza divina sob esse corpo humano. A segunda qualidade diz respeito ao hábito de o leão, quando dorme, conservar – de acordo com o *Physiologus* – olhos abertos e vigilantes, assim como o corpo de Cristo, mortalmente adormecido após a crucificação, permanecia vivo numa dimensão divina e, enquanto tal, continuava a guiar a Igreja. Por fim, a terceira qualidade está relacionada ao processo de nascimento dos leões: afirma o tratado que os filhotes nascem mortos, conservando-se assim durante três dias, período durante o qual são protegidos pela mãe, até que o macho sopra entre seus olhos e os faça levantarem-se – assim como Deus levantou Jesus Cristo no terceiro dia após a crucificação (DAMPIER; DAMPIER, 2003, p. 179-180).

Evidentemente, a busca pelo significado alegórico da natureza não deixaria de abarcar noções mais elementares que já recebiam esse tipo de interpretação desde a Antiguidade – por exemplo, os números; não obstante, os significados eram comumente estabelecidos a partir de uma pletera de valores que, conjugados, convergiam para um sentido plurivalente. Alberto Magno<sup>197</sup>, por exemplo, após mesclar os três métodos e tempos de adoração a Deus, os três atributos de Deus, as três dimensões do espaço e as três dimensões do tempo, chegaria à conclusão de que o número 3 está em todas as coisas, significando a trindade dos fenômenos naturais. O mesmo teólogo perceberá uma relação entre os sete dons espirituais, as sete palavras

---

<sup>197</sup> Alberto Magno, (1193 ou 1206 – 1280), importante teólogo católico, Bispo de Regensburg e Doutor da Igreja.

de Jesus Cristo crucificado, os sete pecados e as sete virtudes teológicas e cardeais – intuição que ecoaria em outros pensadores na Idade Média e conduziria à ideia de que o 7 é o número da universalidade; em decorrência desse raciocínio, os filósofos da Idade Média concluem que devem existir sete igrejas, uma vez que a Igreja de Cristo é universal (Hopper, 2000, p. 94-96).

Levando além esses esforços, Hugo de são Vítor<sup>198</sup> desenvolverá um método para analisar as nove diferentes maneiras pelas quais os números pode ser dotados de significado<sup>199</sup>. Cabe observar, primeiro, sua posição: assim a unidade, sendo o primeiro número, é o princípio de todas as coisas; e o segundo número, o primeiro que se afasta da unidade, significa o pecado que desvia do primeiro Bem. Isso quer dizer que, conforme os números se afastam da unidade, tornam-se mais imperfeitos, de modo que os números mais elevados são mais aplicáveis às criaturas do que criador, ou seja, Deus; 12 é um número sagrado, porque é o primeiro formado pela junção de um e dois; dez, cem e mil significam o retorno à unidade. Mas é preciso observar ainda sua divisibilidade: os números pares, sendo perfeitamente divisíveis, significam o que é corruptível e transitório, enquanto os números ímpares são considerados, por oposição, indissolúveis e incorruptíveis.

A relação entre os números é um fator relevante: o 7, após o 6, simboliza o descanso após o trabalho; o 8 após o 7, a eternidade depois da mutabilidade, e assim por diante. Igualmente importante é a forma geométrica<sup>200</sup> de disposição dos números: como possui apenas uma dimensão, o 10 simboliza a retidão na fé; o 100 expande-se na largura, o que significa a amplitude da caridade; já o 1000 amplia-se verticalmente, de modo que simboliza a esperança.

---

<sup>198</sup> Hugo de são Vítor (1096–1141), teólogo medieval, cônego regular na Abadia de são Vítor em Paris.

<sup>199</sup> A síntese do método de são Vítor aqui exposta baseia-se em Hopper, 2000 (p. 100-103).

<sup>200</sup> A idéia é que o 1 representa um ponto, o 10 uma linha, o 100 uma figura bidimensional e o 1000, um sólido tridimensional.

Cabe considerar também a relação dos números com o sistema decimal – o que significa que o 10 é a perfeição, justamente porque significa o fim da computação em decimais – e sua composição enquanto múltiplos: o 12 (4 x 3) simboliza fé na Trindade presente nas quatro partes do mundo; 7000 simboliza a perfeição universal, sendo o 7 a universalidade e o 1000 a perfeição. Os três fatores finais referem-se aos números de acordo com as partes agregadas e o número de unidades que os compõem – o que inclui todos os significados numéricos derivados de autoridades (12 apóstolos, 4 humores, etc.) e representações concretas (9 aberturas do corpo humano); e, finalmente, consoante a exageração: se a Bíblia fala (*Lv* 26, 28) em castigar “sete vezes mais” por causa dos pecados, o que isso significa é a multiplicação dos castigos.

Evidentemente, todos esses significados simbólicos, ainda que a princípio pudessem parecer abstratos ou efetivamente se originassem de um esforço especulativo, resultavam em práticas concretas: apenas para citar alguns exemplos relacionados ao simbolismo associado às cores, mencione-se que, em certos bestiários da Idade Média, os elefantes e crocodilos apareciam pintados de vermelho, algo possivelmente associado à sua ferocidade, que não visava obedecer a critérios de verossimilhança<sup>201</sup>; similarmente, era comum que a margarida fosse utilizada em vestimentas devido à associação da cor branca com a juventude (SEATON, 1995, p. 44).

Essa percepção simbólica da realidade, naturalmente, se refletiria na criação literária. Não há sentido, portanto, em considerar que a literatura siga princípios outros que não esses que determinam toda a percepção da realidade; de fato, como concebeu Alain de Lille, sob a superfície do texto literário oculta-se um sentido velado e profundo – de modo que, como

---

<sup>201</sup> Esse complexo e controverso simbolismo é discutido por Clark (2006, p. 69-70).

observou Chenu (1997, p. 99-100), a arte (literária) constitui um desdobramento da busca da verdade pelo homem.

As origens da literatura alegórica medieval devem ser buscadas em Prudêncio<sup>202</sup>, mais precisamente em sua *Psychomachia*, obra que descreve o combate da fé e das virtudes cardeais contra a idolatria e os vícios, cuja inovação em “poder e sentimento” deriva da “iluminação do pensamento e da emoção cristãs”<sup>203</sup> (RABY, 1934, v. 1, p. 51). James Paxson (1994, p. 64) destaca a metódica estrutura da obra: “seis Virtudes combatem, em sequência coreográfica, seis Vícios respectivamente opostos”<sup>204</sup>, e observa que o que há de mais memorável no discurso descritivo da *Psychomachia* são os momentos de “demolição gráfica”<sup>205</sup> que aniquilam os Vícios nas mãos de seus dominadores – descrições de decapitações sangrentas, desmembramentos e mutilações de faces que estão relacionados à tradição épica vergiliana (PAXSON, 1994, p. 66).

De acordo com Marc Mastrangelo (2007, p. 82-83), a *Psychomachia* trata da questão de como descrever em palavras Deus e a alma, questão a que responde com uma série de tipologias que encerram interpretações de textos bíblicos e dogmáticos cristãos; essas exegeses tipológicas descrevem as qualidades da alma e seu combate interior. A vida e os atos de Abraão estabelecem alegoricamente a fé como uma qualidade da alma; a esperança (*Spes*) é tipologicamente relacionada a Davi, cuja esperança superou Golias, o que implica uma relação também com o leitor, cuja esperança em Cristo é associada a recompensas futuras. Desse modo, como observa Mastrangelo (2007, p. 83), “as virtudes e os vícios tornam-se personificações alegóricas, mas cada uma de suas identidades literárias começa como uma interpretação tipológica de histórias e

---

<sup>202</sup> Prudêncio (*Aurelius Prudentius Clemens*), poeta romano cristão do séc. IV.

<sup>203</sup> “... *new in power and feeling, derived from the illumination of Christian thought and emotion.*”

<sup>204</sup> “... *six Virtues slay, in choreographic sequence, six respectively oppositional Vices.*”

<sup>205</sup> “*graphic demolition*”

personagens bíblicos”<sup>206</sup>; não obstante, a alegoria constituída a partir da interpretação tipológica da Bíblia é o que torna possível para o poeta comunicar idéias que são incomunicáveis através da linguagem normal ou referente, o que enseja a construção de um universo alegórico constituído por aquelas tipologias poéticas (MASTRANGELO, 2007, p. 83-84). Essa obra, que influenciaria profundamente a literatura medieval, coaduna-se perfeitamente com o caráter geral da poesia de Prudêncio enquanto produto de “uma visão tipológica do mundo onde a realidade e a história tornam-se iluminadas através de uma série de prefigurações e correspondências”<sup>207</sup> (MASTRANGELO, 2007, p. 12).

Outra obra produzida na Alta Idade Média cuja importância não pode ser menosprezada é o tratado de Boécio<sup>208</sup> *De Consolatione Philosophiae* – obra que, embora produzida por um filósofo, destaca-se por sua elaborada forma literária, pelo que suscita dificuldades de interpretação (MARENBNON, 2005). A obra é composta por cinco livros que descrevem o diálogo entre o próprio Boécio, sentado em sua cela à espera da execução – fora aprisionado em Pávia após cair em desgraça junto ao rei Teodorico, a quem antes servira, e que agora se havia tornado seu inimigo político – e uma dama que personifica a Filosofia; procedamos a uma breve síntese de seu conteúdo.

*De Consolatione Philosophiae* abre-se com um confronto entre as musas, que consolam um prisioneiro, e a alegórica figura da Filosofia, que as afugenta; há nessa condenação da poesia provavelmente influências de Platão e de Cícero (WALSH, 2000, p. xxxii), cabendo observar que uma parte considerável da própria obra de Boécio é composta em versos. O prisioneiro encontra-

---

<sup>206</sup> “Virtues and vices become allegorical personifications, but each of their literary identities begins as a typological interpretation of biblical stories and characters.”

<sup>207</sup> “... typological view of the world where reality and history become illuminated through a series of prefigurings and correspondences”.

<sup>208</sup> Boécio (*Anicius Manlius Severinus Boëthius*) (c. 480–524 ou 525), filósofo e teólogo cristão.

se confuso pela súbita mudança de sua sorte; a Filosofia, contudo, tratará de consolá-lo, mostrando que não há de fato motivos para lamentação, uma vez que a verdadeira felicidade permanece além desse tipo de contingências. Há uma diferença entre os bens da Fortuna, meramente ornamentais, e os verdadeiros bens – as virtudes e a suficiência; ora, Boécio conservou até mesmo os bens da Fortuna que não são meramente ornamentais: a sua família. Sua condição de prisioneiro não o afastou da verdadeira felicidade, obtida através de uma vida austera baseada na sabedoria, na virtude e na suficiência.

De acordo com a filosofia, Deus governa o universo atuando como sua causa final: enquanto bem desejado por todas as coisas, é o que sustenta o mundo. O que todos os seres desejam é a felicidade, que é idêntica ao bem; desse modo, os bons são capazes de obter automaticamente a felicidade, ao passo que os maus punem a si mesmos ao privarem-se do bem. Essa percepção de Deus como uma providência cuja vontade é necessário acatar responde, de acordo com Gilson (1995, p. 169), à própria condição de Boécio: preso, ameaçado de morte, restava-lhe o consolo da concepção de um Deus cuja vontade benevolente supera todas as adversidades da fortuna. É preciso querer o que Deus quer e amar o que Deus ama: é essa a mais elevada liberdade; é essa, portanto, a felicidade.

Mais próximas historicamente da época de produção das pastorelas occitânicas<sup>209</sup> – e, por esse motivo, mais interessantes para o presente trabalho – são duas outras obras alegóricas medievais: o *Anticlaudianus*, de Alain de Lille, e o *Roman de la Rose*, de Guillaume de Lorris e Jean de Meun.

---

<sup>209</sup> Embora a geralmente referida como mais importante dentre as composições alegóricas medievais seja a *Divina Comédia* de Dante Alighieri, essa obra data de período posterior às pastorelas occitânicas, tendo sido composta no século XIV, motivo pelo qual não trataremos dela aqui.



Parte considerável das obras de Alain de Lille estão relacionadas às alegorias: a ele são atribuídos, entre outros, um comentário alegórico sobre o Cântico dos Cânticos e um dicionário de interpretações alegóricas da Bíblia (*Liber in distinctionibus dictionum theologicalium*); aqui trataremos, contudo, de seu poema alegórico *Anticlaudianus*<sup>210</sup>. O título da obra refere-se ao poeta romano Cláudio Claudiano, que escrevera, no fim do século IV, o poema *In Rufinum* – obra que encerrava um violento ataque contra Rufino, oficial bizantino que manipulava, segundo seus interesses, Arcádio, filho do imperador Teodósio e herdeiro do Império Romano do Oriente. Se no *In Rufinum* Claudiano desejava a destruição de Rufino através dos vícios, Alain de Lille, em seu *Anticlaudianus*, convoca todas as ciências e todas as virtudes para formarem o homem perfeito (GILSON, 1995, p. 385).

A obra<sup>211</sup> descreve como a Natureza, contemplando seus feitos, percebe em que se transformou o homem, o que lhe causa uma profunda decepção. Ela convoca, portanto, um conselho de Virtudes para ajudá-la a formar um novo homem. A Prudência relembra à Natureza e às suas irmãs que seus poderes são limitados: podem fazer um corpo perfeito, mas não uma alma. A Razão sugere que a Prudência viaje até o céu e peça a Deus para criar uma alma perfeita para o Novo Homem que será criado; o veículo que a levará será construído pelas sete Artes Liberais, filhas da Prudência. A Concórdia reúne todas as partes e o carro, levando a Razão e a Prudência, ascende até o céu, puxado por cinco cavalos – os cinco sentidos<sup>212</sup>.

A Razão não pode ir além das estrelas, mas a Teologia surge para levar adiante a Prudência, que monta o cavalo da audição; ela, contudo, desfalece quando vê os anjos, os santos,

<sup>210</sup> Mencionamos brevemente esse texto no primeiro capítulo desta tese: 1. O nascimento da pastorela.

<sup>211</sup> Baseamos a síntese a seguir em Evans (1983, p. 135).

<sup>212</sup> É possível contrastar essa passagem com aquela constante do *Fedro*, de Platão, em que a alma humana é comparada a uma força, constituída por um carro puxado por dois cavalos e conduzido por um auriga (cf. PLATÃO, 1972, p. 69-70: 246a-c).

a Virgem e Cristo, uma vez que não possui a capacidade necessária para ver além dos limites da razão humana. A Fé, irmã da Teologia, é quem surge para reanimá-la, entregando-lhe em seguida um espelho para que não precise olhar diretamente para o paraíso; a Prudência pode então subir até a presença de Deus, guiada pela Fé. Para atender ao pedido da Prudência por uma alma, Deus solicita a Nous, a divina providência, que construa um arquétipo, a partir do qual a alma é criada.

Finalmente, a Prudência desce do paraíso levando a alma; a Natureza constrói um corpo utilizando os quatro elementos, e a Concórdia cuida de uni-lo à alma. As Virtudes concedem seus dons ao novo homem, que é então submetido a uma provação nos moldes da *Psychomachia* de Prudêncio; não obstante, ajudado pela Natureza e pelas Virtudes, o novo homem supera os Vícios, revelando-se apto a governar sobre o mundo restaurado.

Segundo Gillian Evans (1983, p. 134-135), a obra de Alain de Lille é tributária de um outro importante texto, a saber: a *Cosmographia* de Bernardus Silvestris<sup>213</sup>. Editada em meados do século XII, a obra de Bernardus descreve a criação primeira daquele homem que será recriado pela Natureza no *Anticlaudianus*. Antes do início dos tempos, a Natureza aproxima-se de Nous para solicitar-lhe Silva, a matéria da vida; desse modo, Nous cria o universo e cobre o mundo com a fauna e a flora. Então, Nous ordena que a Natureza convoque Urania, a razão celeste, e Physis para que gerem o homem: Urania é responsável por sua alma, e Physis por seu corpo. Cabe à Natureza unir o corpo e a alma para gerar, finalmente, o homem.

Bernardus Silvestris e Prudêncio não são, contudo, os únicos autores de algum modo presentes no *Anticlaudianus*; como observa Henry Taylor (2007, v. 2, p. 128), há de fato na obra inúmeros empréstimos, que incluem ainda o Pseudo-Dionísio Areopagita e Martianus Capella;

---

<sup>213</sup> Bernardus Silvestris, filósofo e poeta do séc. XII.

isso, todavia, não chega a prejudicar a unidade da obra de Alain de Lille, que foi capaz de construir com esse material um poema autônomo, um “outro grande exemplo do simbolismo medieval”<sup>214</sup>. Conquanto a mente medieval jamais se afastasse por inteiro das alegorias, considera Taylor que “estava reservado para um poeta supremo criar, a partir dessa atmosfera, um poema supremo que é uma tão completa alegoria quanto o *Anticlaudianus*”<sup>215</sup>.

Antes de tratarmos um pouco mais da literatura alegórica medieval como um todo, cabe ainda referir a última obra que nos interessa: o *Roman de la Rose*, composto ao longo do século XIII por Guillaume de Lorris e Jean de Meun. É essa uma obra formada por duas partes de tamanho desigual, compostas pelos dois mencionados autores num intervalo de mais de quarenta anos: a parte inicial, constituída por 4.058 linhas, foi escrita por Guillaume de Lorris; já a segunda parte, que vai da linha 4.059 à linha 21.780, é atribuída a Jean de Meun. Em certo trecho do poema (linhas 10.495-678), Jean de Meun incluiu um longo discurso do Deus do Amor que afirma explicitamente que Guillaume começou a escrever a obra, mas morreu antes que pudesse concluí-la; assim, quarenta anos depois, cabe a Jean Chopinel, nascido em Meung sur-Loire, finalizar o *Roman* (DAHLBERG, 1995, p. 1).

A obra, apresentada como um sonho, descreve sucintamente a conquista pelo narrador da rosa que representa a mulher por ele amada. Guillaume de Lorris traçou os estágios da evolução do amor no que deveria constituir uma espécie de *ars amandi*; a continuação da obra, desenvolvida por Jean de Meun, é um digressivo compêndio enciclopédico composto por diversos pontos de vista que, na verdade, utiliza o símbolo da rosa não para simbolizar a mulher idealizada, mas o desejo sexual (COWARD, 2003, p. 16).

<sup>214</sup> “... another grand example of mediaeval symbolism”.

<sup>215</sup> “It was reserved for one supreme poet to create, out of this atmosphere, a supreme poem which is as complete an allegory as the *Anticlaudianus*.”

O *Roman de la Rose* começa com um prólogo de vinte linhas onde o autor discute a importância dos sonhos<sup>216</sup>, fazendo uma referência a Macróbio<sup>217</sup>, e apresenta o próprio texto como uma narrativa onírica. Durante a primavera, o sonhador descobre um jardim fechado em cujas paredes estão representados diversos personagens expulsos do jardim, dentre os quais o Ódio, a Felonia, a Inveja, a Avareza, a Velhice e a Pobreza. Atravessando o único portão que leva para o jardim, vigiado por uma bela dama que passa os dias cuidando de seu cabelo e seu rosto – representação da Ociosidade –, o sonhador encontra, no interior do jardim, outras personificações – a Beleza, a Generosidade, a Cortesia e a Juventude, entre outras. Enquanto caminha pelo jardim, o sonhador encontra-se com o Deus do Amor e com a Fonte de Narciso, em cujo centro há dois brilhantes cristais que permitem que se veja tudo o que há no jardim.

Observando através dos cristais, o sonhador vê uma rosa, pela qual se apaixona; transforma-se, então, no Amante, tornando-se vassalo do Deus do Amor, que o instrui na arte amorosa. O Amante tenta aproximar-se da Rosa, mas é repellido pela Resistência; rejeitado, o Amante é admoestado pela Razão, que reprova a tolice que o levou a aproximar-se da Ociosidade e explica que o mal que ele denomina amor é, na verdade, uma loucura. O Amante, no entanto, reage com raiva à censura da Razão, afirmando que não seria correto para ele trair o seu senhor.

Quem consola o Amante é o Amigo, que lhe ensina a maneira de superar a Resistência, cuja fraqueza é a vaidade. Com a ajuda de outras figuras, finalmente o Amante chega até a Rosa, de quem granjeia um beijo; Resistência, contudo, volta-se contra o Amante e novamente o afasta de sua amada Rosa. Ao fim, o solitário Amante lamenta sua condição e confessa-se ainda mais

---

<sup>216</sup> A síntese a seguir foi baseada em Mickel (2006, p. 281-282).

<sup>217</sup> De que trataremos mais adiante, quando cuidarmos das interpretações alegóricas do *Roman*.

infeliz do que antes, o que enseja uma reflexão derradeira sobre a brevidade dos prazeres amorosos e a eternidade da culpa deles resultante.

Partindo da última obra analisada, vejamos agora, brevemente, as leituras possíveis para esses textos. Se há consenso quanto à importância do *Roman de la Rose* enquanto obra alegórica, são por outro lado amplamente aceitas as dificuldades de leitura por ele suscitadas. Como observa Noah Guynn (2008, p. 48), alguns especialistas contemporâneos defendem que o poema visa instruir sobre a ética cristã de maneira irônica; outros, que a obra recai na indeterminação moral e na liberação sexual – de modo que muitos leitores haveriam de concordar com o humanista Jen Gerson, para quem o *Roman*, que contém um vasto espectro de temas e estilos, poderia ser devidamente considerado um caos disforme ou uma confusão babilônica. Vejamos brevemente algumas das possibilidades de leitura alegórica desse texto.

Certa linha interpretativa acerca do *Roman de la Rose* enfatiza que, conquanto a obra tenha sido composta por dois diferentes autores, o que evidentemente suscita diferenças estilísticas, tanto Guillaume de Lorris quanto Jean de Meun tinham consciência de que trabalhavam sobre um fundo alegórico que, de acordo com Dahlberg (1995, p. 4), estava associado à análise tradicional da Queda: a insinuação para os sentidos, o deleite para o coração e o consentimento da razão. Evidências dessa intenção alegorizante, segundo o mesmo teórico, podem ser encontrados já na abertura do poema, onde Guillaume cita Macróbio como alguém que soube enxergar os sonhos como alegorias; desse modo, o próprio Guillaume estaria utilizando a *narratio fabulosa* a fim de revelar uma doutrina ou arte amorosa em que o próprio simbolismo da rosa representa um dos tipos de amor. Esse simbolismo deve, não obstante, ser compreendido em relação com os outros tipos de amor, uma vez que compreender o poema unicamente como um

sonho erótico violaria a própria concepção de Macróbio do sonho como alegoria: para esse autor, os sonhos puramente eróticos enquadram-se na mesma categoria dos pesadelos, não merecendo um esforço interpretativo (Dahlberg, 1995, p. 4).

A leitura alegórica do *Roman de la Rose* como um poema associado à Queda fundamenta-se na visão medieval da última como sendo composta por três etapas, correspondentes aos três protagonistas: a insinuação para os sentidos (Satã), o deleite do coração (Eva) e o consentimento racional (Adão). No caso do *Roman*, o que encontramos é uma inversão da correta ordem das faculdades: a Razão, imagem de Deus, é governada pelo corpo e pelos sentidos, ao invés de ocupar uma posição soberana. Assim é que, no primeiro capítulo do *Roman*, há uma ênfase no papel das impressões sensíveis: as imagens visuais predominam, sublinhando a idéia de que o amor começa com a visão<sup>218</sup>; há a fonte de Narciso duas pedras de cristal que sugerem a idéia de dois olhos, e assim por diante. Similarmente, de acordo com essa leitura, a parte do poema composta por Jean de Meun teria se ocupado de desenvolver o terceiro estágio – o consentimento da razão – , algo presente no texto sobretudo pela introdução de personificações que explicitam o processo de derrota da razão a partir de diversos pontos de vista e que refletem o estado íntimo do Amante, conforme ele avança em sua rejeição da Razão (Dahlberg, 1995, p. 15-16). É preciso observar, no entanto, que essa não é a única linha interpretativa possível. Outros teóricos postularam que o desenrolar do *Roman* representa simbolicamente os cinco passos do amor – a visão, a conversação, o toque, o beijo e o *coitus* – , etapas que também podem ser encontradas no medieval *Tratado do amor cortês* de Capellanus (2000); além disso, há especulações acerca do

---

<sup>218</sup> A percepção da visão como um caminho para Eros já se fazia presente na concepção amorosa platônica (cf. WILI, 1979, p. 90), fazendo-se presente também no código amoroso cortês: consoante André Capelão, a cegueira é um obstáculo para o amor, já que aquele que não pode enxergar não pode ter seu espírito provocado por visões obsedantes (Cf. CAPELLANUS, 2000, p. 15).

simbolismo presente nas ilustrações da obra, sobretudo as que representam a rosa, ora percebida como associada à carnalidade, ora associada a símbolos religiosos (Dahlberg, 1995, p. 16-25).

Também a obra que anteriormente referimos, o *Anticlaudianus*, apresenta certas dificuldades de leitura. De acordo com James Simpson (1995, p. 59), a composição apresenta inconsistências internas que podem ser melhor compreendidas por meio da análise isolada de três problemas. Há, em primeiro lugar, a questão da ordem das ciências: o Novo Homem de Alain de Lille não é um filósofo à parte do mundo, mas um governante que se situa no interior de uma sociedade, de modo que “sua educação prática segue a representação da perfeição nas ciências teóricas”<sup>219</sup>, o que se opõe à hierarquização aristotélica das ciências. Em segundo lugar, o *Anticlaudianus* suscita problemas no tocante à ordem da virtude – contradição que, na verdade, Simpson observa apenas através do cotejo com outros escritos de Alain de Lille: se o Novo Homem do *Anticlaudianus* traz em si as “virtudes naturais” – por exemplo, políticas – que contribuem para sua perfeição, há nisso certa inconsistência, uma vez que em escritos teológicos (*De virtutibus e Regulae*) Alain de Lille argumenta que as virtudes “naturais” só alcançam a perfeição com a concorrência da caridade, de modo que em si mesmas não podem contribuir para qualquer tipo de aperfeiçoamento (SIMPSON, 1995, p. 64). O terceiro problema é a passagem do poema que trata da viagem noética da Prudência, que Simpson vê como desprovida de função – e, portanto, gratuita – no âmbito da composição, algo que tangencia outro questionamento crítico em torno do herói do poema: seria ele o Novo Homem ou a Prudência? O que efetivamente opera como centro unificador do poema? Estaria Jung certo ao afirmar que o problema do *Anticlaudianus* é precisamente a inexistência de um herói? (SIMPSON, 1995, p. 65)

---

<sup>219</sup> “... his practical education follows the representation of perfection in the theoretical sciences.”

O que Simpson propõe é uma solução prepóstera: haveria, desse modo, uma ordem *real* do poema que se revela quando ele é lido de tal maneira que algumas de suas partes são invertidas. Desse modo, o *Anticlaudianus* começaria com o nascimento da alma (livro IV), prosseguiria com a educação moral da alma (livros VII-IX) e se encerraria com sua educação teórica (livros I-VI). Isso resolveria os três problemas anteriormente expostos, visto que, de acordo com essa nova ordem de leitura, as ciências teóricas seriam as responsáveis por levar ao ápice moral nos limites da moralidade natural; as virtudes naturais seriam informadas através da graça; e a viagem teórica da Prudência seria uma representação da própria viagem do Novo Homem, na carruagem de sua alma. Assim se elucidaria, por outro lado, a dimensão alegórica do *Anticlaudianus* como uma narrativa simultaneamente pedagógica e teológica, uma “visão extremamente positiva da natureza” que “registra as limitações da natureza e abre caminho para um movimento que supera as capacidades naturais, e culmina em uma essencialmente religiosas, embora intensamente intelectual versão da perfeição humana”<sup>220</sup> (SIMPSON, 1995, p. 66-67). Essa leitura, por outro lado, exporia a estrutura do poema em si mesma como alegórica; no dizer de Simpson, “uma leitura prepóstera descobre a alegoria de Alain – através da forma como ele ordena seu material, ele ‘diz uma coisa e significa outra’”<sup>221</sup>.

### 5.3. Da pastorela enquanto alegoria

---

<sup>220</sup> “An extremely positive view of nature nevertheless registers nature’s limitations and gives way to a movement beyond natural capacities, and culminates in an essentially religious, if intensely intellectual version of human perfection.”

<sup>221</sup> “A preposterous reading discovers Alan’s allegory – through the way he orders his material, he does ‘say one thing and mean another’”.



A partir das leituras que apresentamos do *Anticlaudianus* e do *Roman de la Rose*<sup>222</sup>, em adição ao que anteriormente expusemos neste capítulo, pode-se perceber que a produção literária medieval é perfeitamente compatível com aquela percepção do mundo que trabalha com dois níveis de significação – e que está, portanto, sempre disposta a entrever um sentido oculto sob a superfície textual. Já mencionamos anteriormente a formulação de Marie-Dominique Chenu, para quem o que está em questão é uma concepção de arte que utiliza a ficção poética para expressar uma verdade intelectual; segundo esse mesmo teórico, essa concepção de arte deve ser compreendida como o resultado de uma visão de mundo que funciona em dois níveis, estando o segundo abaixo da superfície: sua acessibilidade depende de uma transposição, por via imagética, para o primeiro. Por outro lado, essa transposição simbólica é o modo pelo qual se torna possível penetrar a misteriosa densidade material das coisas – objetos naturais ou personagens históricos, bíblicos ou profanos – e assim chegar, através da casca, à semente da verdade. A poesia estava, portanto, a serviço da sabedoria teológica ou filosófica (CHENU, 1997, p. 99-100).

Nos capítulos anteriores, demonstramos que, nas pastorelas occitânicas que seguem o modelo inaugurado por Marcabru, há sempre uma estrutura narrativa fundamental que se repete e que estabelece uma nítida oposição entre a pastora e o cavaleiro-narrador: enquanto ela é a seduzida, ele é o sedutor; enquanto ela é casta, sempre preparada a defender sua virtude, ele é o sensual instigador da luxúria. Encontramos esse embate já na pastorela de Marcabru: recordemos que, em *L'autrier jost'una sebissa*, a pastora defende sua própria castidade de forma tenaz e obstinada, sem que no entanto seu discurso jamais deixe de soar ponderado e racional; por outro

---

<sup>222</sup> Que, evidentemente, não são de modo algum exaustivas: há uma ampla bibliografia sobre as duas obras, bem como sobre os outros poemas analisados nesse capítulo. As leituras alegóricas aqui apresentadas têm um fim meramente ilustrativo; discussões teóricas mais aprofundadas sobre o sentido alegórico do *Anticlaudianus* e do *Roman de la Rose* fugiriam ao escopo deste trabalho.

lado, dificilmente seria possível dizer o mesmo acerca do afoito cavaleiro que, impelido por seus impulsos sexuais, não hesita em apelar para todos os tipos de argumentos numa vã tentativa de alcançar seu objetivo. Na estrofe final da obra, ao frustrado cavaleiro só resta maldizer a “pérfida” pastora; ela, contudo, despede-se do malogrado sedutor com uma fala em que utiliza um símbolo bíblico para enfatizar a dimensão espiritual dos seus próprios interesses, que se opõem nessa medida aos carnisais desejos do cavaleiro. Assim, se para aquele o que interessa é a “pintura”, ou seja, a beleza das aparências, o que a pastora de fato almeja é o “maná” – menção que faz referência àquele alimento que Deus miraculosamente teria concedido aos israelitas todos os dias, durante os quarenta anos que durou sua errância pelo deserto. Cabe ainda observar que esse símbolo ganha muito em significado quando pensado a partir de referências neotestamentárias (SLAYTON, 1992, p. 511): Paulo refere-se ao maná como um “alimento espiritual” (1Co 10, 3), e o próprio Cristo compara-se com aquele pão que caiu do céu (Jo 6, 31-65).

As pastorelas alegóricas occitânicas constituem variações desse modelo que trata, essencialmente, de uma questão fundamental no pensamento cristão: o domínio da carne pelo espírito; o triunfo da virtude sobre o vício – tema que, como vimos anteriormente, faz-se presente em diversas obras alegóricas medievais, inclusive nas que analisamos brevemente neste capítulo. Isso quer dizer que, enquanto representações de diferentes aspectos da natureza ou do espírito humano, a pastora e o cavaleiro podem ser concebidas até mesmo como personificações de tendências contrárias intrínsecas a um mesmo indivíduo. Dessa forma, é possível que os trovadores que se dedicaram a esse modelo poético tenham assumido essa tarefa considerando as potencialidades alegóricas intrínsecas ao modelo, o que lhes permitiria, lançando mão da

alegoria, problematizar efetivamente a moralidade humana – conquanto isso não excluísse, como já vimos anteriormente, a possibilidade de elaboração de um modelo paralelo, desprovido de sentido alegórico, em que a dimensão narrativa da pastorela é suficiente<sup>223</sup>. Isso não significa, é claro, que os trovadores tenham sido pioneiros no tratamento dessa temática moral; o que eles fizeram, na verdade, foi atualizar uma concepção antropológica que os precedia.

As raízes dessa percepção da moralidade humana podem ser rastreadas até a Antiguidade, como observa Thomas Špídlík: se a aretologia estóica propunha que a virtude é o único bem e o vício é o único mal e se Aristóteles concebia a virtude como o caminho do meio entre dois extremos, Filon Judeu será responsável por conciliar essas fórmulas com a Bíblia, afirmando que as virtudes são plantadas na alma e nela aperfeiçoadas pelo poder de Deus; Orígenes identificaria as virtudes com Cristo, identificado com a Justiça, a Sabedoria e a Verdade – se o mesmo não pode ser afirmado acerca dos homens, cabe perceber que ainda assim eles possuem essas mesmas virtudes, motivo pelo qual participam da vida de Cristo, que nos homens aperfeiçoa a sua imagem (ŠPÍDLÍK, 2002, p. 1.421).

A Patrística trataria de retomar e explicar a divisão platônica das quatro virtudes cardeais, a saber: a prudência, que aperfeiçoa o λογιστικόν – ou seja, a mente; a coragem, que é a força do θυμοειδής, irascível apetite contra o mal; a temperança que oferece resistência ao επιθυμητικόν, ou seja, a concupiscência; e a justiça, que na proporção correta harmoniza as virtudes precedentes. A Patrística grega e a bizantina descreveriam o nascimento das paixões, a partir da premissa de que o vício não pertence à verdadeira natureza do homem; conceberiam, desse modo, que o princípio de todo o pecado está no λογισμός, no pensamento mau. Desse modo, todo o

---

<sup>223</sup>

Cf. 2.3. A variante: as pastorelas amorosas pseudo-alegóricas.

pecado nasceria segundo as seguintes etapas: primeiro há a προσβολή, a sugestão ou imagem pecaminosa, seguida pelo συνδιασμός, uma “conversação” com aquilo que foi sugerido sem que haja qualquer decisão favorável ou desfavorável. O consentimento é denominado συνκατάθεσις; segue-se a παλε, a luta íntima para que a alma possa libertar-se da malícia. Aquele que não consegue resistir recai, ao fim, na αιχμαλωσία, a escravidão do πάθος (ŠPÍDLIK, 2002, p. 1.421).

Na tradição ocidental, Agostinho conceberia que o pecado é o produto de três processos que têm lugar na alma: a sugestão, o prazer (ou deleite) e o consentimento (MANN, 1998a, p. 150); essa tricotomia está, não obstante, relacionada a outra que diz respeito ao próprio modo como se efetiva o pecado: no coração, no ato ou no hábito, sendo precisamente a noção de pecado habitual a que mais nos interessa. O pecado habitual nasce da repetição de atos ilícitos, de modo que as sugestões subsequentes que levam a cometer o mesmo tipo de pecado são acompanhadas por um nível de prazer cada vez mais intenso; assim, o pecador habitual obtém maior prazer na realização do ato pecaminoso do que obtém o pecador casual, o que explica porque os maus hábitos são mais difíceis de serem combatidos. O pecador habitual acaba, portanto, por adquirir um vício. Desse modo, o que ao fim está em questão é um exercício de aprimoramento moral que envolve uma série de tarefas: primeiro, obter o controle sobre o comportamento exterior; segundo, permitir apenas a existência dos motivos e das intenções corretas; terceiro – de acordo com o Sermão da Montanha (*Mt 5-7*) –, é preciso buscar a perfeição, ou seja, é preciso que haja um esforço para que a alma seja expurgada dos motivos e das intenções erradas. Como sintetiza William Mann (1998a, p. 162): conquanto não haja nada de errado em superar a tentação, há algo de errado no ato mesmo de sentir-se tentado.

Encontramos reflexos desse questionamento ético na literatura alegórica produzida na Idade Média, desde a *Psychomachia* de Prudêncio até as pastorelas occitânicas. São textos sob os quais subjaz uma concepção antropológica particular que concebe a alma humana como o espaço em que se dá o embate entre duas ferozes e opostas forças: a virtude, que conduz ao aperfeiçoamento do homem consoante os preceitos cristãos; e o vício que o afasta de Cristo, encaminhando-o para a perdição.

No capítulo anterior, fizemos uma longa menção à vida de santa Margarida, personagem da tradição cristã fortemente associada às pastorelas medievais; há uma interpretação para a referida narrativa que pode acrescentar interessantes elementos à nossa discussão atual, sobretudo por sua ênfase nos aspectos sexuais daquela narrativa. Recordemos, antes de mais nada, que santa Margarida era uma jovem virgem mártir que encontrou e superou o demônio sob a forma de um dragão. Devido à sua recusa a entregar-se a Olybrius, Margarida foi aprisionada e torturada, sendo espancada com varas e ancinhos de ferro, o que fez com que o sangue brotasse de seu corpo como de uma fonte pura (Douhet, 1855, p. 834), imagem que evidencia o uso de práticas de tortura que empregam a penetração, bem como o estado virginal da mártir. Essa observação pertence a Samantha Riches (2008, p. 73), que também ressalta que a iconografia da santa incorporou posteriormente elementos não claramente relacionados à sua hagiografia.

Ocorre que, de acordo com as narrativas originais, santa Margarida libertou-se do dragão fazendo o sinal-da-cruz; não obstante, há algumas representações da santa que a figuram portando uma longa alabarda, ou até mesmo utilizando a haste de uma longa cruz processional à maneira de uma lança para ferir o dragão demoníaco, o que evoca as representações de são Jorge ou de são Miguel Arcanjo, frequentemente apresentados golpeando dragões com lanças. Como

observa a teórica, há algo de paradoxal no ato de uma jovem virgem penetrar com uma arma o dragão, replicando assim o ato de tortura que ela mesma sofreu nas mãos de Olybrius. Isso implicaria, de acordo com Riches, uma alusão à “sua própria alma impenetrável e transcendente, e também ao seu poder de sobrepujar seu opressor (masculino), e portanto a uma posição de gênero que está acima e além da dicotomia masculino/feminino”<sup>224</sup>; trata-se, em última instância, de uma construção da figura do santo como alguém que está apto a transcender os limites de seu corpo humanizado, inclusive os sexuais (RICHES, 2008, p. 73-75). Desse modo, a relação entre a figura tradicional da pastora, aqui representada por santa Margarida, e a pastora presente nas pastorelas occitânicas converge para um mesmo ponto: a construção de uma figura que representa a perfeição efetivada através da virtude que resiste a todos os vícios e tentações.

Não é preciso repetir aqui que as pastoras das obras medievais não são figuras reais; agora, contudo, torna-se mais claro seu *status* enquanto representações. A pastora e o cavaleiro fazem parte do universo medieval das alegorias, inscrevendo-se num jogo de significações que diz respeito a nós mesmos; nós que, enquanto homens, somos o espaço em que se digladiam a virtude – representada pela pastora – e o vício – representado pelo cavaleiro. Apenas a nós, portanto, cabe escolher entre nos comportarmos como aqueles que se embevecem com a pintura – o deleite que leva ao pecado – ou como os que buscam o maná – o alimento espiritual que conduz para a perfeição divina.

---

<sup>224</sup> “The allusion may be to her own impenetrable and transcendent soul and also to her power in overcoming her (male) oppressor, and hence to a gender position that is above and beyond the standart male/female dichotomy.”

## 6 O LUGAR DAS INTENÇÕES

Já tivemos a oportunidade de observar<sup>225</sup> que uma das críticas equivocadas ocasionalmente dirigidas às pastorelas occitânicas diz respeito a uma questão específica: a violência sexual. Embora a caracterização das pastorelas como uma “celebração do estupro” possa ser – ainda que de forma controversa – aplicada a alguns exemplares de pastorelas francesas, e embora encontremos descrições de cenas que envolvem a violação em alguns exemplares de pastorelas em outras línguas<sup>226</sup>, é notável o fato de que, entre os exemplares occitânicos, não existe nenhuma descrição de violência sexual ou sequer de coerção física: o que encontramos de fato é um embate verbal entre a pastora e seu sedutor – um jogo de convencimento em que o narrador tenta persuadir a pastora a submeter-se à sua vontade, ao passo que ela busca convencê-lo de que não está disposta a abandonar sua virtude.

Por trás do argumento há a intenção, ou seja: o que subjaz a esse conflito dialógico são as intenções opostas do narrador-cavaleiro e da pastora, intenções essas que efetivamente determinam seus distintos comportamentos no âmbito do discurso poético. Isso implica considerar que aqui não cabe discutir os atos em si mesmos, mas que o que está em questão é compreender, mais fundamentalmente, o lugar das intenções; portanto, de indagar pelo sentido de essas ocuparem um lugar central nessa discussão. Sendo a proposta principal deste trabalho compreender as condições de produção das pastorelas alegóricas, o problema imediatamente avulta: cabe considerar que o relevo conferido à intenção é, nesse caso, algo contingente?

---

<sup>225</sup> Cf. o capítulo 3. Pastorelas e pastorais.

<sup>226</sup> No capítulo 7. As pastorelas alegóricas nos *Carmina Burana*, trataremos da violência sexual em algumas pastorelas medievais compostas na língua latina.

É no mínimo instigante o fato de o momento histórico em que surgem as pastorelas coincidir com a chamada “descoberta do *sujeito*”<sup>227</sup> por Abelardo – descoberta que levou à percepção de que as ações humanas devem ser julgadas não em si mesmas, mas pelo consentimento interior – ou seja, pela intenção – do sujeito que as pratica. Embora não se trate, evidentemente, de afirmar que as pastorelas sejam obras imediatamente influenciadas pelo pensamento de Abelardo, consideramos relevante o fato de ser verificável um deslocamento (ao ato para a intenção) similar no âmbito poético e no âmbito filosófico-teológico; desse modo, compreender melhor a questão da *intentio* no pensamento ético abelardiano pode suscitar questionamentos interessantes a respeito do lugar das intenções nas pastorelas alegóricas occitânicas.

### **6.1. O ato e a intenção**

Em sua obra sobre “o despertar da consciência na civilização medieval” (2006), o teólogo francês Marie-Dominique Chenu trata, entre outras questões, do conceito de interioridade enquanto uma característica fundamental das operações humanas, algo que está intrinsecamente relacionado com a idéia mesma de sujeito: a descoberta do homem como portador não só de uma sensibilidade psicológica e moral, mas sobretudo como portador de uma subjetividade irreduzível – descoberta que, por outro lado, ocupa a base da própria concepção antropológica moderna de homem. É a partir dessa percepção que Chenu caracteriza Abelardo como “o primeiro homem moderno”, enquanto pensador responsável pela “descoberta do sujeito”, “um dos epicentros da

---

<sup>227</sup>

A expressão é de Chenu (2006, p. 19).



gestação de um homem novo” – um “choque subversivo” cuja origem deve ser procurada na revolucionária idéia de uma “moral da intenção” (CHENU, 2006, p. 19). É justamente o sentido dessa “moral da intenção” abelardiana o que procuraremos entender neste momento – sem, evidentemente, pretendermos esgotar o assunto: trata-se meramente de procurar elementos que sirvam para o nosso exame das pastorelas medievais.

Consoante Chenu, o que caracteriza a moral da intenção é a idéia de que “o valor de nossas intenções e o julgamento que elas evocam, diante de Deus e diante dos homens, se determinam não radicalmente pelos objetos em si, bons ou maus em si, envolvidos por essas ações”, e sim “pelo *consentimento* interior (*consensus/intentio*) que damos a eles” (CHENU, 2006, p. 20); em outras palavras: o pecado não consiste no ato em si, mas no consentimento interior que opera como condição de possibilidade para que ele seja praticado. O mal está, por conseguinte, na vontade mesma de cumprir o ato interdito, ainda que essa seja por qualquer razão impedida de efetivar-se numa ação concreta; as próprias ações devem ser, por outro lado, compreendidas a partir de sua consistência, tomando-se como referência a vontade subjacente a elas. Chenu formula essa percepção da seguinte forma: “tanto no ato dito bom quanto no ato dito mau, o assentimento é o critério da moralidade, e de forma alguma a obra mesma (*opus*), o conteúdo objetivo, nem o resultado em sua materialidade” (CHENU, 2006, p. 20). Isso significa dizer que o ato, se cometido, não representa um acréscimo à culpabilidade do pecador, uma vez que não funciona como critério determinante para o juízo moral.

Evidentemente, a questão é bastante mais complexa do que pode parecer à primeira vista. Peter King demonstra-o quando apresenta uma formulação precisa do imperativo ético

abelardiano<sup>228</sup>: não se trata de compreendê-lo sob a forma “Um agente deveria intentar fazer  $\phi$  apenas se produzir  $\phi$  for bom”<sup>229</sup>, mas sob uma forma que se aproxima muito mais dos ensinamentos morais da tradição cristã: “Um agente deveria produzir  $\phi$  somente se intentar fazer  $\phi$  for bom”<sup>230</sup> (KING, 1995, p. 213). Não obstante, a reformulação proposta por Abelardo deve ser considerada a partir do seu entendimento acerca dos quatro elementos que envolvem a realização de um ato passíveis de serem analisados a partir de seu sentido moral, três dos quais serão por ele rejeitados. Vejamos como isso acontece.

Não se pode, em primeiro lugar, considerar que a moralidade de uma ação esteja relacionada ao desejo; de fato, certos atos que podem ser considerados pré-teoricamente maus podem ser realizados sem que nenhum mau desejo esteja relacionado a eles. Como exemplo para isso, Abelardo menciona, em sua *Ética*<sup>231</sup> (1995, p. 3: I, 11-12), o caso da auto-defesa: se consideramos a situação de um homem inocente acossado por seu senhor que, furioso, persegue-o a fim de matá-lo com uma espada, e se essa situação chega a tal ponto que não resta ao perseguido outra opção que não seja matar – embora involuntariamente – o seu senhor com a finalidade única de preservar sua própria vida, como seria possível considerar que haja um mau desejo envolvido nesse acontecimento?

Conquanto matar seja indiscutivelmente um ato mau, no caso exemplificado por Abelardo temos a situação particular de um homem cujo desejo não era propriamente matar outro homem, mas meramente preservar sua própria vida; desse modo, não é possível falar em termos de um

---

<sup>228</sup> Ao longo deste capítulo, preservamos a formalização dos argumentos qual apresentada por Peter King.

<sup>229</sup> “*An agent should intent to do  $\phi$  only if bringing about  $\phi$  would be good.*”

<sup>230</sup> “*An agent should bring about  $\phi$  only if intending to do  $\phi$  would be good.*”

<sup>231</sup> Conquanto o nome original do texto abelardiano seja *Scito te Ipsum*, esse não é praticamente utilizado, razão pela qual aqui nos referimos a ele apenas como *Ética*, de acordo com a tendência geral. Utilizamos como base a edição de Spade (1995); desse modo,

mal derivado do desejo. Consoante a formulação de King (1995, p. 215), o que Abelardo estabelece é uma distinção entre dois tipos de desejos: (i) O desejo de  $\phi$  visando  $\psi$  e (ii) o desejo de  $\phi$  (*simpliciter*). Cabe explicitar que (ii) não deriva de (i); mais que isso, a única inferência possível a partir de (i) é que o agente deseja  $\psi$ , o que é compatível com o fato de ele não desejar efetivamente  $\phi$  ou até mesmo desejar o oposto de  $\phi$ <sup>232</sup>. É esse o caso em que o agente suporta o que não deseja em prol daquilo que ele realmente deseja.

Num segundo momento, a argumentação de Abelardo avança para uma reconsideração em torno do valor de (ii), pelo que é levado a concluir que não há um sentido moral em qualquer ato que se restrinja à consumação de um desejo. É o caso, exemplificado por King (1995, p. 216), de um homem que doa dinheiro aos pobres não porque acredita que assim faz o bem, mas simplesmente porque gosta de agir dessa maneira. O que confere valor ao ato, observa Abelardo, é o objetivo visado através do desejo; mais ainda: uma ação boa terá maior valor moral se for realizada sem que haja implicado um desejo, ou se for realizada contra o desejo daquele que a efetiva.

Se a moralidade não está relacionada ao desejo, também não é possível considerar que esteja intrinsecamente relacionada ao ato enquanto tal, e isso por uma razão simples: um mesmo ato, visando um objetivo determinado, pode ser realizado por diferentes pessoas com intenções opostas. É o caso, por exemplo (ABELARDO, 1995, p. 12-13: I, 58), de dois homens que enforcam um condenado à morte, sendo que o primeiro o faz pelo desejo de cumprir a justiça e o segundo o faz motivado pelo ódio que sentia pelo acusado. Conquanto o ato (enforcamento) seja o mesmo e

---

<sup>232</sup> Embora a análise abelardiana, como o observa King (1995, p. 215), esteja sujeita a uma refutação: na medida em que o agente deseja  $\psi$  e crê que fazer  $\phi$  poderá ajudá-lo a alcançar  $\psi$ , é possível inferir que, em algum sentido, o agente deseje  $\phi$ ; essa lacuna estaria relacionada a uma distinção insatisfatória, da parte de Abelardo, entre processos e resultados como objetos do desejo e da intenção.

o objetivo (cumprir a justiça) seja moralmente bom, as intenções subjacentes determinam o valor moral do ato como bom, no primeiro caso, e mau, no segundo caso. De fato, consoante Abelardo, o ato em si é absolutamente irrelevante para a valoração moral – o que coaduna com o postulado de que nenhum elemento exterior ou físico pode contaminar a alma, inclusive os prazeres corporais: como seria possível considerar que haja pecado no ato sexual cometido dentro do casamento, ou no ato de sentir prazer ao comer uma boa comida, se é impossível realizar tais atos sem que o prazer se faça presente? Numa situação hipotética, se um homem pertencente a uma ordem religiosa é forçado a permanecer deitado entre várias mulheres, preso por correntes, e é levado a sentir prazer pelos toques em seu corpo sem que haja algum consentimento interior, não cabe considerar que haja nisso um pecado (ABELARDO, 1995, p. 9: I, 40-42).

O caso do ato sexual entre casados é similar. Assim sintetiza King (1995, p. 222): se o ato sexual no interior do casamento não é pecaminoso, então o prazer em si mesmo, dentro ou fora do casamento, não é pecaminoso; pois, se assim fosse, o casamento não seria capaz de santificá-lo. Por outro lado, como já mencionamos, esse ato não pode ser realizado de uma forma inteiramente desprovida de prazer; por conseguinte, não faz sentido crer que Deus os permitiria apenas se fossem realizados de um modo tal que sua consecução é impossível. Mann (2004, p. 281) resume as reflexões de Abelardo acerca da irrelevância moral dos atos e dos prazeres corporais afirmando que nenhum feito externo é bom ou mau em si mesmo: todos os movimentos corporais são moralmente neutros.

Entre quatro elementos passíveis de ocuparem o lugar de determinantes do valor moral de um ato – o ato em si, o desejo do agente, o caráter do agente e a intenção do agente – , Abelardo elimina os três primeiros (já sintetizamos brevemente as análises de Abelardo em torno dos dois

primeiros elementos; quanto ao caráter, a argumentação é mais simples: as mesmas qualidades presentes nos bons homens – a coragem ou a moderação, por exemplo – podem fazer-se presentes nos homens maus (ABELARDO, 1995, p. 1: I, 3)). Desse modo, o que resta considerar é a intenção do agente.

Ao conferir um lugar central à intenção na valoração moral dos atos, Abelardo torna moralmente relevantes elementos como coerção e ignorância; e será precisamente isso o que servirá como fundamento para a sua argumentação mais polêmica, a saber: aqueles que crucificaram Jesus Cristo não cometeram um pecado ao fazê-lo (ABELARDO, 1995, p. 24: I, 110); mais que isso, eles teriam agido de forma pecaminosa se soubessem que tinham o dever moral de crucificar Jesus Cristo e não o tivessem feito (ABELARDO, 1995, p. 29; I, 131). De fato, a descrença motivada pela ignorância daqueles que efetivaram a crucificação não é razão bastante para que eles possam ser considerados pecadores, uma vez que não decorre daí que tenham tido intenção de fazer o mal; na verdade, o que se verifica é o contrário: eles acreditavam estar servindo a Deus através desse ato.

Duas são as consequências dessa reflexão moral abelardiana: primeiro, constata-se que o único mal está no ato que vai de encontro à consciência, essa última concebida como a faculdade através da qual o ato realizado é percebido como algo que agrada ou desagrade a Deus; segundo, percebe-se que o critério para a bondade das intenções é precisamente a adequação às determinações divinas. Peter King (1995, p. 223) formula assim o critério estabelecido por Abelardo: uma intenção é boa somente se ela é concebida como algo que se conforma, e se ela de fato se conforma, aos desígnios divinos. Em decorrência disso, se X tem uma intenção  $\phi$  que concebe como não conforme à vontade divina,  $\phi$  será necessariamente maligna, mesmo que de

fato se conforme aos desígnios divinos; se X intenta  $\phi$  acreditando que Deus não aprovaria  $\phi$ , comete pecado, ainda que Deus efetivamente aprove  $\phi$ ; se X intenta  $\phi$  acreditando que Deus aprova  $\phi$  e isso de fato ocorre, então  $\phi$  é indiscutivelmente boa; já se X tem a intenção  $\phi$  que julga conforme a vontade divina, mas isso de fato não acontece,  $\phi$  pode ser boa ou má, dependendo de haver ou não negligência por parte de X (King, 1995, p. 223-224).

Não nos prolongaremos aqui na análise do pensamento abelardiano, que evidentemente suscita questionamentos muito mais profundos. Mann (2004, p. 302), por exemplo, apresenta o seguinte problema: se o critério para a moralidade é o amor a Deus que se efetiva através da realização de atos que, de acordo com as crenças de determinado indivíduo, se adequam aos intentos divinos, então isso significa que um indivíduo que tenha genuíno amor a Deus pode cometer as piores atrocidades, baseado em falsas crenças, em nome de Deus. Esse não é, contudo, o nosso problema; o que nos interessa nas reflexões de Abelardo em torno da idéia de pecado é o lugar central por ele conferido à interioridade do agente. Manifestação de uma tendência contemporânea mais geral, esse pensamento abelardiano representaria um momento de ruptura na concepção histórica do sujeito.

## **6.2. O primado da consciência**

Pode-se depreender da síntese que apresentamos sobre o pensamento ético de Abelardo que o único critério possível para o estabelecimento da moralidade reside no sujeito. Não obstante, cabe observar mais amplamente o sentido dessa ruptura – que Marie-Dominique Chenu não hesita em qualificar como um “choque subversivo”, na medida em que implicava arruinar

“pela base a disciplina moral e penitencial em curso, estabelecida que estava essa disciplina sobre a lei objetiva e as pressões do costume” (CHENU, 2006, p. 22). A mudança que doravante se observará pode ser percebida, consoante o teólogo, a partir de uma transformação essencial na prática da penitência, sobretudo no tocante à articulação entre a *satisfactio* enquanto fator objetivo e eclesiástico e a *contritio* enquanto fator subjetivo; nos parágrafos seguintes, trataremos brevemente dessa questão – não, é claro, com a pretensão de realizar uma densa análise teológica, mas porque ela constitui uma manifestação imediata do lugar central conferido ao sujeito a partir desse momento de ruptura. Antes disso, no entanto, cabe destacar que, no tocante ao contexto sócio-histórico em que emerge, a perspectiva abelardiana representa uma radical mudança relativamente à prática penitencial então cultivada por outras tendências religiosas, que se preocupavam sobretudo com a procura de uma solução prática para os problemas gerados pela violência; por outro lado, os franciscanos e dominicanos estavam voltados principalmente para os problemas criados pelas novas formas de comércio presentes no ambiente urbano das sociedades européias. Observam Hepworth e Turner (1982, p. 55) que, se anteriormente a legitimação da violência dos cavaleiros ocorrera em termos de uma conformidade do comportamento a leis objetivas, a moralidade do mercado urbano estava, por sua vez, intrinsecamente relacionada às intenções interiores; à moralidade cristã, por conseguinte, cabia abandonar o espaço aberto das ações e das respostas penitenciais e penetrar o espaço interior das intenções. Uma outra implicação disso estava relacionada à legitimação do comportamento econômico: se um comerciante tinha boas intenções e cumpria os necessários serviços à sociedade, seu comportamento se tornava aceitável de um ponto de vista religioso.

Como pondera McGrath (2005, p. 122), as discussões em torno da penitência anteriores ao momento de que aqui tratamos envolviam a distinção de três elementos específicos: a *contritio cordis*, a *confessio oris* e a *satisfactio operis*. No início da Idade Média, os teólogos conferiam uma ênfase maior ao terceiro desses elementos, a *satisfactio*, o que deve ser compreendido em relação com o entendimento de Anselmo acerca da encarnação. Para o referido teólogo, o modelo satisfação-mérito proporcionado pelo sistema penitencial da Igreja fornecia um paradigma adequado à remissão divina do pecado através da morte de Jesus Cristo. Quinn (2006, p. 236) nos dá elementos para compreender a objetividade subjacente ao pensamento anselmiano quando observa que, de acordo com Anselmo, a punição do pecador é necessária por uma questão de equilíbrio, a fim de não permitir que os que pecam e os que não pecam fiquem na mesma posição ante Deus; uma situação similar seria a de um homem que deve muito dinheiro a um homem e que quita o seu débito, e que se sente injustiçado ao perceber que um outro homem deve tanto quanto ele ao mesmo credor e tem a dívida perdoada.

É no início do século XII, consoante McGrath (2005, p. 122), que ocorre a mudança de foco da *satisfactio* para a *contritio*, o que implica um deslocamento da ênfase em direção à motivação interior do penitente e uma relativa desvalorização das obras enquanto reparadoras do pecado. Quando define a penitência em termos psicológicos, Abelardo ainda preserva a *satisfactio* e a *confessio* como elementos necessários; contudo, ele cumpre um papel fundamental num processo que culminará com o pensamento teológico de Pedro Lombardo, para quem a *contritio* é a única condição para o perdão. Redimensionada, a função do sacerdote passa a ser puramente declarativa: trata-se meramente de certificar que o penitente está reconciliado com a Igreja.



O que se observa, portanto, é uma convergência de fatores que enseja a reorientação das práticas penitenciais em direção à interioridade do sujeito; em decorrência disso, passam a ocupar uma posição central elementos como as intenções, a consciência e até mesmo a personalidade daquele que participa do referido processo. No dizer de Chenu (2006, p. 24), trata-se de “uma eliminação decisiva, porque doutrinalmente motivada, da prática da chamada *paenitentia solemnitas*, isto é, da imposição pública de sanções exteriores, em benefício da penitência privada”, para o que é inestimável a contribuição de Abelardo; verifica-se, por conseguinte, uma penetração contínua do “‘subjetivismo’ na literatura penitencial, que registra e elabora, a partir de então, o cuidado de uma adaptação psicológica à personalidade do penitente”.

Verifica-se aí, portanto, a presença de elementos que estabelecem uma clivagem entre a penitência “exterior” e a penitência “interior”. Observa Mary Mansfield (2005, p. 34) que, embora os autores dos primeiros penitenciais tenham considerado a legítima contrição como um fator essencial para o verdadeiro perdão, apenas os teólogos do século XII desenvolveram um pensamento que visava identificar separadamente os efeitos da *contritio*, da *confessio* e da *satisfactio*. Essa distinção, aliás derivada da identificação abelardiana do pecado com a intenção do sujeito, finalmente tornou possível a distinção entre a *culpa* e a *poena*; desse modo, sendo a *culpa* – não a penitência temporal – percebida doravante como o verdadeiro impedimento para a salvação eterna, cabia aos manuais de confissão apresentar técnicas apropriadas para que a confissão pudesse ser adequadamente obtida e para que a penitência pudesse ser adaptada às condições em que o pecado se realizou. São esses, portanto, os fatores determinantes para que a confissão privada passe a ocupar um lugar central.

Entre as consequências diretas dessas transformações no pensamento teológico (MANSFIELD, 2005, p. 34-35), percebe-se o crescimento da literatura devocional dirigida aos leigos: tanto os *exempla* quanto os romances vernáculos procuravam enfatizar a importância da confissão para a salvação do pecador. A figura do confessor, por outro lado, também passou por profundas mudanças: com a garantia do segredo, tornou-se possível para o pecador confessar absolutamente tudo, com a segurança de que mais ninguém teria conhecimento daquilo que foi revelado no âmbito privado – o confessor tornou-se um amigo, um consolador, um *medicus*. Em meados do século XIII, será comum que os confessores sejam monges mendicantes não pertencentes às paróquias; na literatura vernácula, há confessores que são verdadeiramente ermitões, por conseguinte inteiramente apartados do ambiente em que reside o pecador, sempre sujeito à circulação de boatos e às conversas indiscretas entre os vizinhos.

É representativo o episódio narrado por Etienne de Bourbon e mencionado por Mansfield (2005, p. 36): um homem vivia atormentado pelo pecado que cometera, mas se sentia incapaz de confessar seu erro; certo dia, escreveu o pecado num pedaço de papel e, chorando, colocou-o nas mãos da estátua de um santo. Depois de algum tempo alguém chegou e, encontrando o papel, tentou ler o que estava escrito – em vão: o santo havia apagado a mensagem, após perdoar o pecador. Essa história aparece outras vezes nos textos medievais; pode-se mencionar, por exemplo, o episódio descrito no *Codex Calixtinus* (MALEVAL, 2005, p. 102-105), consoante o qual certo italiano, atormentado pela culpa, confessou a seu sacerdote e pároco um grande pecado que havia cometido. Aterrado diante de culpa tão grave, o pároco não lhe impôs penitência; em vez disso, encaminhou-o ao sepulcro de São Tiago com uma carta em que estava escrito o seu pecado, a fim de que o italiano pudesse implorar os auxílios do santo Apóstolo e submeter-se ao

juízo da basílica apostólica. Quando chegou a Santiago, tomado pelo arrependimento, o pecador deixou no antelaltar o manuscrito com a acusação; enquanto isso, rogava pelo perdão divino, em meio a soluços e lágrimas. No dia seguinte, quando o bispo da sede compostelana achegou-se ao altar, encontrou o bilhete e perguntou por quem ali o deixara; o italiano foi-lhe apresentado e, ajoelhado diante dele, relatou seu pecado. Todavia, quando o bispo abriu a carta, nada ali havia escrito: por disposição divina, a anotação fora anotada, indício de que o pecado fora perdoado. Ao fim da narrativa, o papel do segredo é ressaltado: a todo aquele que, tomado por verdadeiro arrependimento, dirigir-se à Galiza para buscar o perdão divino e os auxílios de são Tiago, “a marca de suas culpas será apagada para sempre”<sup>233</sup> (MALEVAL, 2005, p. 105).

Outra narrativa, referida por Mary Mansfield, descreve um navio que, em pleno mar, enfrentava uma tempestade; um dos passageiros, certo de estar encarnando naquela situação a figura bíblica de Jonas e de assim colocar em perigo todos os outros passageiros, confessa em voz alta o seu pecado: imediatamente o mar se acalma e, por um milagre, todos a bordo esquecem aquilo que o homem havia confessado. Desse modo, através dos milagres ou da *amicitia* intrínseca à relação entre quem confessa e quem ouve a confissão, observa-se a preservação desse elemento fundamental – o segredo –, cuja emergência deve necessariamente ser vinculada a uma nova percepção da subjetividade; para além da privacidade doméstica, vislumbra-se o surgimento daquilo que Mansfield conceitua como uma “privacidade da alma”<sup>234</sup> (2005, p. 36). Por outro lado, com tal força se reconhecera a condição imperscrutável da interioridade humana que não tardariam a surgir tendências no âmbito teológico cuja prioridade era atenuar a ênfase na contrição subjetiva, concebendo-a como uma espécie de estágio preliminar, justamente por conta

<sup>233</sup> “... quia quisquis vere penitens fuerit et de longinquis horis veniam a Domino et auxilia beati Iacobi postulanda in Gallecia todo corde pecierit, procul dubio delictorum eius cyrographum deletum in evum erit.”

<sup>234</sup> “(...) the privacy of the soul.”

das dificuldades com o trato das pressões psicológicas – uma vez que a responsabilidade de calcular a contrição fora transferida para os leigos, o que se tornava um assunto delicado quando o assunto em questão era, por exemplo, a usura (MANSFIELD, 2005, p. 40). Não obstante, querelas desse tipo surgiam precisamente como uma consequência do reconhecimento da subjetividade<sup>235</sup>.

Observa Chenu que o “subjetivismo” na literatura penitencial – que deriva de Abelardo, desenvolve-se com obras como o *Liber de paenitentia* de Alanus e ganha força sobretudo a partir da legislação do Concílio de Latrão (1215) – acabará por desenvolver-se em duas direções, assim distinguidas por Michaud-Quantin: de um lado, há os “manuais de confissão”, “elaborados em vista do exercício do exame de consciência”; de outro, há as “sumas de caso de consciência”, tratados “cuja casuística introduz, na prática formalista da penitência, os elementos de intenção, circunstância, responsabilidade, ‘personalização e fineza psicológica, que dão um novo tom”” (CHENU, 2006, p. 24-25). A evolução dos procedimentos jurídicos no século XII também converge para essa atenção ao sujeito e aos seus direitos, o que enseja uma proliferação de “críticas cada vez mais categóricas contra os ordálios, os duelos judiciários, as provas do fogo ou da água, as promessas e as maldições, tudo concebido como ‘julgamento de Deus’ num sobrenaturalismo sumário” que, no entender do referido teólogo, “operava uma alienação das consciências, transferindo para a divindade aquilo que se referia, na verdade, a discernimentos e provas de inocência ou culpabilidade” (CHENU, 2006, p. 25).

Nesse novo contexto, passam a vigorar dois axiomas cujo uso não se restringe apenas ao âmbito literário, mas que influencia também as estruturas morais, e que podemos explorar a fim de resumir o que foi exposto nas páginas anteriores. Eis a primeira fórmula, de acordo com

---

<sup>235</sup> Essa questão é amplamente discutida por Mary Mansfield em “The failure of a theology of private penance” (2005, cap. 2).

Chenu (2006, p. 27): “É o teu amor que qualifica as tuas obras – *Affectus tuus operi nomen imponit*”. Isso quer dizer que todo ato é determinado e definido a partir da vontade, realizada através da intenção, o que deve ser compreendido em relação com as fórmulas de Hugo de São Vítor: *Quantum vis tantum mereris* – “merecerás tanto quanto desejares” – , ou ainda: *Quantum intendis tantum facis* – “Faças tanto quanto intentas”. Mudança, portanto, da rigidez própria dos critérios objetivos para o âmbito do sentimental e do emocional – que, no entender de Alain de Lille, representará uma mudança de um sistema de penalidades para uma medicina espiritual e uma análise ética; mudança que, por outro lado, assinala a ascensão de uma cristandade evangélica, com o desenvolvimento de uma literatura cujo intento é estender a participação de Cristo na humanidade: a partir de então, o tema do amor pela carnalidade de Cristo (*carnalis amor Christi*) se tornará central na mentalidade medieval, como resultado da experiência subjetiva do indivíduo que se identifica com o sofrimento do crucificado (STUGRIN, 1986, p. 147).

O segundo princípio é uma fórmula emprestada literalmente ao texto bíblico : *Omne quod non est ex fide peccatum est*: “Tudo o que não vem da fé é pecado” (Rm 14, 23). Será esse, de acordo com Chenu (2006, p. 27-28), “o axioma oficial para sustentar moral e juridicamente os direitos da consciência”: a fé exige que se siga a consciência, mesmo que isso signifique sofrer uma excomunhão ou que, como ensina Tomás de Aquino, seja necessário afastar-se da comunhão cristã quando não se crê mais na divindade de Cristo; é a defesa dos direitos da consciência que, ainda que cometa um erro, está isenta da culpabilidade por fazê-lo de modo evidentemente involuntário. E também nesse ponto cabe reiterar o sentido inovador do pensamento de Abelardo. Anders Schinkel (2007, 418-419) vê aí o ponto de partida de toda a caminhada em direção à

liberdade de consciência. Dizer que tudo o que não está de acordo com a consciência constitui um pecado – e que, portanto, qualquer ação contra aquilo que se acredita ser a vontade divina deve ser condenada – implica estabelecer na subjetividade o critério de toda a moralidade e conceder, à consciência, uma autoridade num sentido negativo: se há sempre um erro em qualquer ato contra a consciência, isso não significa que todo ato que esteja de acordo com ela seja correto; não obstante, alguém que cometesse um erro por agir de acordo com aquilo que acredita ser a vontade divina não poderia ser considerado propriamente um pecador, dado que – e este é um dos pontos fundamentais do pensamento abelardiano – o pecado reside essencialmente no ato cometido contra a consciência.

O que devemos reter do que aqui foi exposto é sobretudo a condição axiológica da intenção moral humana. Qualquer ato humano é, em si mesmo, desprovido de valor moral; não obstante, subjaz a todo ato uma vontade que é o único critério verdadeiramente válido para a determinação do seu sentido ético. Se Abelardo foi quem primeiro formulou de maneira exemplar essa nova visão sobre a moralidade humana, cabe entrever aí uma perspectiva que seria de muitas formas problematizada e desenvolvida no pensamento medieval e que deixaria uma herança determinante para a modernidade. E é instigante perceber que Abelardo possivelmente ainda estava vivo quando um trovador occitânico compôs a obra que daria início a uma tradição poética que tematizaria exatamente o embate entre intenções humanas<sup>236</sup>.

---

<sup>236</sup>

Abelardo faleceu em 1142; Marcabru desapareceu aproximadamente em 1150.

### 6.3. A pastorela como instância de embate moral

Antes de mais nada, reiteremos: não se trata de sugerir que Marcabru tenha sido diretamente influenciado pelo pensamento abelardiano; o que nos parece instigante é o fato de ser perceptível, no âmbito poético, uma ênfase na consciência e nas intenções que sugere um movimento similar àquele percebido no âmbito filosófico-teológico, onde há um deslocamento do ato para a intenção como critério moral. Esquivando-se completamente à (estereotipada) qualificação do gênero como “celebração do estupro”, as pastorelas occitânicas desconhecem qualquer forma de violência sexual: o que nelas encontramos é tão somente um duelo verbal entre um narrador e uma pastora – um que tenta seduzir e uma que tenta resistir à sedução – que vela, por conseguinte, um embate entre dois *sujeitos* com *intenções* opostas.

Encontrávamos essa situação já na obra fundadora de Marcabru, *L'autrier jost'una sebissa*. Ao longo das treze estrofes que constituem essa composição, deparamo-nos com seguidas investidas do cavaleiro-sedutor que são, uma após a outra, rechaçadas pela pastora; e é relevante observar que as poucas descrições de estados físicos que nela se encontram, conquanto remetam a qualidades ou condições corporais, em momento algum sugerem tentativas concretas de avanço físico. Quando o sedutor se declara preocupado com o frio vento que fere a pastora, oferece-se para protegê-la, mas à palavra não se segue um gesto: o fato de a jovem não autorizar um aproximação do sedutor é suficiente para que esse reconheça o fracasso de seu intento e recorra a outro artifício.

É especialmente interessante a disputa que ocorre na décima primeira e na décima segunda estrofes da obra de Marcabru. É esse trecho da composição em que o cavaleiro-sedutor

apela a um argumento supostamente ontológico, alegando que todas as criaturas devem obedecer ao que determina sua natureza, e que por isso cabe a ela entregar-se a ele para que possam fazer “a coisa doce”; a pastora, contudo, refuta-o, dando a entender que de fato é o homem quem escolhe o seu destino, conforme sua condição ou seu caráter. Para concluir seu argumento, a pastora recorre à necessidade de moderação: deve o homem guardar a medida para agir de acordo com o que determina o bom senso.

Podemos fazer um esforço para aproximar esse diálogo do que antes expusemos sobre o conflito de intenções. Não é possível, afinal, censurar o narrador por qualquer ato, a não ser pela verbalização de suas intenções; para dizer de outro modo: seu erro não está propriamente naquilo que ele diz, mas nas intenções que se tornam perceptíveis a partir de suas palavras, ainda que ele se esforce para ocultar o que supomos ser seu real desejo; é isso o que ocorre, por exemplo, quando o sedutor protesta sinceridade e franqueza – afirmando, na nona estrofe, que deseja uma “amizade de coração”, sem que haja lugar na relação para quaisquer enganos – , cometendo ele mesmo uma fraude ao fazê-lo – já que, como deduz a pastora, essas promessas são um produto da intemperança. É por entrever aquilo que as palavras do sedutor simultaneamente velam e insinuam que a pastora contesta e replica seus avanços, denunciando e condenando as intenções daquele.

O foco de todo o embate dialógico, portanto, está nos desejos que subjazem às palavras. Enquanto o sedutor é movido pelo apetite carnal, a pastora está determinada a preservar seu comportamento virtuoso; o comportamento da jovem, portanto, conforma-se com referenciais religiosos. Numa tentativa de formular esses diferentes propósitos de uma maneira próxima ao pensamento abelardiano, podemos argumentar que a pastora age da forma como acredita que



Deus gostaria que ela agisse, sendo portanto fiel àquilo que determina a sua consciência; como a conservação da castidade de fato se adequa aos princípios cristãos, é possível concluir que sua ação é indiscutivelmente boa.

O caso do sedutor é diferente: embora não possamos afirmar que ele aja deliberadamente de forma a ofender Deus, ou que esse seja seu propósito central, apenas o fato de ele não levar em consideração quaisquer princípios religiosos já o torna passível de ser acusado de negligência, sobretudo perante as exortações da pastora. A atitude do sedutor, portanto, resvala em pecado pelo fato de ele não levar em consideração as possibilidades de Deus aprovar ou não o seu desejo, o que caracteriza um desprezo; para sofisticar um pouco mais nossa argumentação, podemos inclusive observar que a postura do narrador seria menos condenável se ele julgasse, de forma sincera (embora absurda), que sua tentativa de seduzir a pastora é algo que se adequa às determinações divinas: nesse caso, o fato de ele acreditar (mesmo equivocadamente) que seu gesto obedece aos propósitos divinos funcionaria como um atenuante<sup>237</sup>.

Podemos aplicar o mesmo raciocínio às outras pastorelas alegóricas. Um caso interessante é a pastorela de Giraut de Bornelh, *L'autrier, lo primier jorn d'aost*<sup>238</sup>. Nessa obra encontramos um cavaleiro que, magoado pelo frívolo comportamento de sua nobre amada, afirma estar à procura de uma amiga gentil e sincera. A pastora condena o comportamento volúvel das damas nobres e revela-se disposta a entregar-se ao cavaleiro, embora ainda seja jovem e casta, desde que esse lhe faça sinceras promessas de casamento; contudo, o cavaleiro recua, protestando-se fiel à sua nobre amante.

---

<sup>237</sup> Referimo-nos a esse paradoxo em 6.1. O ato e a intenção.

<sup>238</sup> Que já analisamos em 2.2.1. A fidelidade à infiel: *L'autrier, lo primier jorn d'aost*, de Giraut de Bornelh.

Aqui estamos, mais uma vez, diante de intenções muito diversas: de um lado, temos uma pastora que, ao consentir em entregar-se ao cavaleiro, num comportamento que reconhece ser leviano, assim age apenas por acreditar que é essa uma forma de vivenciar um amor sincero – ao menos, é o que podemos deduzir a partir da condenação que ela dirige ao amor das mulheres nobres, que considera “pleno de vaidade e interesse”; ou seja: temos uma pastora que age de acordo com o que determina sua consciência, e que parece levar em consideração os propósitos divinos quando ressalta sua condição casta e virtuosa – de modo que, consoante a reflexão de Abelardo, mesmo que a pastora se equivoque em seu julgamento dos desígnios divinos, ainda não caberia julgar pecaminosa a sua intenção. No caso do sedutor, o que o torna passível de condenação é a falsidade que pode ser entrevista em seu discurso, já que ele a princípio se declarava disposto a abandonar sua volúvel amada e, posteriormente, recua nessa decisão e mantém-se fiel àquela em que reconhece a infidelidade – o que, mais uma vez, manifesta um desprezo pelos propósitos divinos.

Situações como essas se repetem em todos os outros exemplares de pastorelas alegóricas, o que nos permite concluir que o eixo moralizante dessas obras é sempre um embate de intenções – ao menos no caso das pastorelas occitânicas, onde nunca há uma dominação física da pastora por seu sedutor. Esse conflito de intenções, desejos e vontades é o que caracteriza o lugar central ocupado pela consciência nas pastorelas alegóricas, o que se coaduna com o que anteriormente expusemos acerca da emergência da subjetividade no século XII. Isso não deve ser causa de surpresa, se levamos em consideração que não há produção humana que permaneça imune às condições históricas que a rodeiam; não obstante, trata-se de um aspecto ainda não explorado das

pastorelas que, como esperamos haver comprovado, pode ensejar relevantes investigações para uma melhor compreensão desse fenômeno literário.

**PARTE III:**  
**DESDOBRAMENTOS E HIBRIDIZAÇÕES**

## 7. A PASTORA E A PUELLA: AS PASTORELAS ALEGÓRICAS MÉDIO-LATINAS

Se pretendemos rastrear algumas das sendas percorridas pelas pastorelas alegóricas no âmbito medieval para além da literatura occitânica, é necessário que, em primeiro lugar, levemos em consideração certas limitações já abordadas anteriormente em diversos momentos desta pesquisa. É importante, sobretudo, observar que pretensões de determinar processos específicos de desenvolvimento histórico esbarram na impossibilidade de acesso a registros e documentos, o que acaba por constituir uma tarefa tão difícil – senão impossível – quanto precisar o contexto de emergência das pastorelas occitânicas; trata-se, em outras palavras, de optar entre a especulação ou a simples renúncia a dar conta de uma tarefa praticamente insolúvel.

Isso é particularmente relevante no caso das pastorelas médio-latinas, a primeira variação das pastorelas alegóricas no âmbito de uma tradição literária não-occitânica que estudaremos neste trabalho. O caso dos *Carmina Burana*, *corpus* poético em que se localizam quase todas as pastorelas que nos interessam – a exceção é *Sole regente lora*, pastorela de Gualterus de Castellione que não faz parte do códice burano –, oferece problemas históricos peculiares que impõem limites a quaisquer pesquisas que os tenham como objeto; o que não significa, por outro lado, que o *corpus* que analisaremos no próximo capítulo – as pastorelas alegóricas galego-portuguesas – não suscitem dificuldades específicas. Sendo assim, tanto neste capítulo quanto no próximo dedicaremos inicialmente algum espaço para considerações de cunho introdutório, em que apresentaremos as peculiaridades e dificuldades em torno do estudo das pastorelas no contexto literário em questão, antes de empreendermos o estudo do *corpus* que nos diz respeito.

No caso deste capítulo, cabe começar com uma breve revisão bibliográfica acerca dos *Carmina Burana*, fonte da maior parte das pastorelas alegóricas que nos interessam.

### 7.1. Os *Carmina Burana*: notas introdutórias

Ainda hoje, passados mais de dois séculos desde a descoberta do códice burano no monastério bávaro de Benediktbeuern pelo historiador, bibliotecário e jurista alemão Johann Christoph Freiherr von Aretin, há uma pletora de questões sobre esse corpus poético que ainda não foram respondidas.

Nas cento e doze folhas que constituem os *Carmina Burana*, publicadas pela primeira vez em 1847 por Johann August Schmeller – responsável, aliás, pela atribuição do nome pelo qual o códice é hoje conhecido – havia duzentas e vinte e oito composições; estudos recentes identificaram nos manuscritos as marcas de três diferentes escribas, que devem ter terminado o seu trabalho por volta de 1230 (WALSH, 1993, p. xiii). A divisão dos textos estabelecida a partir da publicação do primeiro volume da edição crítica de Hilka e Schumann (1930) compreende três seções: a primeira (1-55) consiste em peças moralizantes e satíricas (*Carmina moralia et satirica*); a terceira (187-228) traz as obras tabernárias (*Carmina potatoria*) e outras composições, além de um material suplementar; entre essas duas seções (56-186), encontramos a coleção convencionalmente destinada às peças amorosas (*Carmina amatoria*), embora isso não corresponda à verdade: há um conjunto de treze obras (122-134) que não tratam dessa temática, e que foram inseridas nesse lugar do códice provavelmente por pressa dos escribas. O conjunto restante de quase 120 textos, no qual se incluem as pastorelas que posteriormente estudaremos, constitui a maior antologia de poesia amorosa médio-latina conhecida (WALSH, 1993, p. xiii).

Julgou-se a princípio que os *Carmina Burana* proviessem da região de Moselle; contudo, uma análise do dialeto germânico constante do códice favoreceu a hipótese de uma origem bávara, pelo que se aventou num segundo momento a hipótese de uma proveniência germânica, talvez no próprio mosteiro de Benediktbeuern. Os tempos mais recentes fizeram reviver a hipótese de uma origem francesa para a maior parte das composições, seja pelo conhecimento disponível acerca de autores individuais cujas obras fazem-se presentes no códice, seja por uma análise dos motivos literários dos textos e dos cenários neles descritos – embora, como há muito já alertava Philip Allen (1931, p. 264), uma investigação desse tipo siga uma orientação mais filosófica do que filológica, não totalmente isenta de influências subjetivas. De resto, cabe observar que a heterogeneidade da coletânea não diz respeito apenas à metrificacão quantitativa ou acentual das composições coligidas, mas também à sua qualidade: muitos dos textos apresentam problemas no tocante ao uso da rima e dos hiatos (RABY, 1934, v. 2, p. 257-258); de resto, houve alguma controvérsia envolvendo as estruturas rítmicas de algumas composições<sup>239</sup>.

É também importante discutir brevemente o problema da autoria dos poemas e canções<sup>240</sup> que constituem o referido códice. Durante longo tempo, pairou sobre o códice burano a difusa sombra dos “goliardos”, termo tão vago quanto polémico que foi controversamente aplicado a um sem-número de composições profanas desde os tempos medievais – e que, indiscutivelmente, obscureceu por um vasto período quaisquer discussões mais aprofundadas em torno da autoria dos *Carmina Burana*.

---

<sup>239</sup> Referimo-nos à refutação que Dag Norberg dirigiu a Wilhelm Meyer e Otto Schumann em torno da regularidade das estruturas acentuais de diversos dos *Carmina Burana*; cf. NORBERG, 2004, p. 20-21.

<sup>240</sup> Há nos *Carmina Burana* tanto poemas compostos segundo a métrica clássica quanto letras de canções cuja melodia foi encontrada em outros códices, motivo pelo qual toda generalização sobre o seu conteúdo deve ser evitada.

O goliardismo foi um fenômeno medieval que estendeu seus braços até as primeiras décadas do século XX. Durante a Idade Média, a expressão *familia Goliae* era comumente utilizada para descrever os grupos desviantes de clérigos, sendo mais ou menos equivalente a *clerici vagantes*, os errantes clérigos que constituíram um elemento perene da vida medieval, cujas irregulares atividades as autoridades eclesiásticas sempre buscaram controlar ou coibir; a Igreja só se livrou do problema no início do século XIII, quando logrou adotar medidas que fizeram desaparecer os *vagantes* tanto num âmbito eclesiástico – revela-o a norma estabelecida nos Concílios de Rouen e de Tours, em 1231, que retira a tonsura de todos aqueles reconhecidos como membros da *familia Goliae*<sup>241</sup> – quanto num âmbito cultural, quando as universidades erigiram mecanismos de controle que impediam a matrícula de estudantes desvinculados a um mestre específico (COBBAN, 1992, p. 229-230). Eram esses clérigos de comportamento notoriamente desviante que, na Idade Média, recebiam também o nome de “goliardos” (*goliardi*; às vezes, *goliardenses*), termos que aliás ocorriam de forma bastante vaga nos documentos eclesiásticos; como atesta o *Glossarium ad scriptores mediae et infimae Latinitatis* de Du Cange (1710, p. 717), os *goliardi* eram postos ao lado dos bufões (*bufones*) e jograis (*joculatores*), sendo às vezes definidos como aqueles que “compunham versos ridículos” (“*versus ridiculos componebant*”). Uma questão, portanto, avulta: como compreender o lugar dos *goliardi* no

---

<sup>241</sup> *Statuimus quod clerici ribaldi, maxime qui vulgo dicuntur de familia Goliae per episcopos, archidiaconos, officiales et decanos Christianitatis tonderi praecipiantur vel etiam radi, ita quod eis non remaneat tonsura clericalis, ita tamen quod sine periculo et scandalo ita fiant.* (xiii. Estabelecemos que os clérigos indecentes, especialmente os que são pelo povo denominados como *familia Goliae*, pelos bispos, arcediagos, oficiais e decanos da cristandade sejam prescritos a ter a cabeça raspada em vez de serem tonsurados, de modo que neles não permaneça a tonsura clerical, e ainda que sem riscos ou escândalos eles o façam.) É interessante notar que essa declaração, que aparece registrada de forma idêntica nos referidos concílios, já se fazia presente nas *Constitutiones* de Gautier de Sens, falecido três séculos antes (c. 913) (Chambers, 1996, p. 61).



âmbito da cultura medieval? O que implica indagar, mais precisamente: a partir de que momento a *familia Goliae* aproxima-se da literatura?

Desde a patrística, a figura bíblica de Golias tornou-se progressivamente mais abstrata, cada vez mais genericamente concebida como símbolo de uma força anticristã. Hipólito escreveu um tratado, *De David et Goliath*, em que “a vitória sobre o gigante, alegorizada em cada minúcia, é sinal da vitória de Cristo contra o mal, na qual tomam parte todos os homens que se revestem das armas de Deus” (Meloni, 2002, p. 380). Assim como David foi considerado uma representação de Cristo, Golias tornou-se um ícone do adversário da fé, não raro identificado ao diabo – algo endossado inclusive por Agostinho: em seu sermão sobre Davi, Jessé e Golias (1863), afirma que Cristo Davi carregou sua cruz contra o espírito de Golias, ou seja, “contra o diabo que deve ser combatido”<sup>242</sup>.

É no século XII que a figura de Golias penetra o âmbito literário, tendo emergido possivelmente da polémica travada entre Bernardo de Claraval e Abelardo. “Guardião vigilante e influente da doutrina tradicional contra o erro e contra a novidade, que para ele são uma só coisa”, se Bernardo providencia em Sens a condenação de Abelardo – “em quem não vê senão um monge fugitivo e um dialético pernicioso ‘que quer compreender pela razão humana tudo o que é de Deus’” (VERGER, 1996, p. 69-70) – não o faz pelo suposto “anti-intelectualismo” *lato sensu* que a ele se associou como um estereótipo, mas por uma questão subjacente à própria concepção de conhecimento: para Bernardo, o conhecimento identifica-se com a experiência espiritual, sendo essa a base do seu estranhamento perante os diferentes aspectos da renovação intelectual característica do século XII (BREDERO, 2004, p. 15).

---

<sup>242</sup> *Venit enim verus David Christus, qui contra spiritalem Goliath, id est, contra diabolum pugnaturus, crucem suam ipse portavit.* (AGOSTINHO, 1863, col. 1820)

Quando Bernardo ataca Abelardo, não deixa de lançar mão do símile bíblico de que há pouco tratamos: escrevendo para o papa Inocêncio II, compara aquele que vê como um inimigo do cristianismo e seu discípulo Arnaldo de Brescia a um Golias que avança com seu cavaleiro insultando as falanges de Israel, ultrajando os batalhões de santos com a insolência de quem não teme que um Davi venha a combatê-lo (CLAIRVAUX, 1866, carta CLXXXIX). A vitória sobre Abelardo do incansável Bernardo de Claraval colaborou de forma possivelmente decisiva para o fortalecimento do goliardismo, algo sugerido por algumas das mais significativas obras do “*corpus goliárdico*” que encerram alusões ao enfrentamento; é o caso, por exemplo, da *Metamorphosis Goliae Episcopi* (Wright, 2). Esse longo poema, de mais de duas centenas de versos, menciona uma noiva que foi apresentada aos grandes autores da Roma antiga por um “paladino” que, contudo, não pode mais encontrar, já que ele foi silenciado pelo “Primaz encapuzado do bando de encapuzados” (“*Cucullatus populi primas cucullati*”); vale notar, inclusive, que isso implica uma leitura do conflito entre Abelardo e Bernardo como um embate que opunha aqueles que acolhiam o conhecimento dos antigos aos seus inimigos, encapuzados obscurantistas (CLANCHY, 1999, p. 153). Essa representação do conflito é ressaltada na última estrofe, onde pede o autor que “seja desprezado o bando encapuzado / e seja banido pela escola filosófica. – Amém.” (“*cucullatus igitur grex vilipendatur, / et a philosophicis scolis expellatur. - Amen.*”).

Se nos referimos entre aspas ao “*corpus goliárdico*”, assim fizemos em respeito aos questionamentos que vêm sendo aventados em torno desse conceito. Do fato de um conjunto de composições médio-latinas que apresentam semelhanças formais e temáticas serem atribuídas a um enigmático Golias surgiram duas abordagens diversas em torno do goliardismo, delineadas

por Rigg (1977). Por um lado, a abordagem biográfica postulava a existência de uma pessoa real por trás do bíblico sobrenome – para o que, aliás, muito contribuiu certa declaração de Giraldus Cambrensis, eclesiástico e cronista galês que escreveu sobre um “parasita” de nome Golias, seu contemporâneo, “famosíssimo igualmente por sua gluttonia e sua luxúria, que melhor seria chamado Gulias, pois é devotado à gula e à embriaguez”; embora letrado, desprovido de qualquer disciplina, “vomitou muitas vezes muitos populares poemas contra o papa e a cúria romana, tanto em forma métrica [clássica] quanto rítmica, de modo não menos impudente quanto imprudente”<sup>243</sup> (RIGG, 1992, p. 146-147). A adesão a essa orientação biográfica levou Thomas Wright (1968) a deduzir que o autor oculto pelo bíblico pseudônimo seria o clérigo galês Walter Map<sup>244</sup>, constituindo assim um *corpus* que incluía composições que os manuscritos ou antiquários atribuíam a Golias, poemas atribuídos a Mapes e obras que apresentavam alguma similaridade com as outras coligidas. Essa orientação biográfica foi adotada para a constituição do *corpus* poético de autores como Hugo Primas<sup>245</sup> e Gualterus de Castellione, igualmente associados ao goliardismo.

A outra abordagem, comumente adotada pelos antologistas, é denominada por Rigg “sócio-literária”: tomando como ponto de partida uma vaga idéia de como devem ter sido os *goliardi* e a suposta *ordo vagorum* – intelectuais contestadores, vagabundos, astutos e lascivos; o que, podemos acrescentar, logo deu origem a uma visão estereotipada que cedia aos *goliardi*

---

<sup>243</sup> “Item parasitus quidam Golias nomine nostris diebus gulositate pariter et lecacitate famosissimus, qui Gulias (MS Golias) melius quia gule et crapule per omnia deditus dici poterit. Litteratus tamen affatim set nec bene morigeratus nec bonis disciplinis informatus in papam et curiam Romanam carmina famosa pluries et plurima tam metrica quam ridmica non minus impudenter quam imprudenter euomit.”

<sup>244</sup> Walter Map (1140 – c. 1208–1210), autor e eclesiástico médio-latino, arcediogo em Oxford (1196). Provável autor do poema satírico *De nugis curialium*.

<sup>245</sup> Hugh Primas Aurelianensis (c. 1090 – c. 1160), poeta médio-latino que participou ativamente da vida cultural parisiense.

traços associados à boemia romântica. No prefácio da primeira coletânea que trazia poemas goliárdicos vertidos para a língua inglesa – não à toa intitulado “Vinho, mulheres e música” (“*Wine, Women, and Song*”), John Addington Symonds (1884) apresentava os autores dos poemas como “homens, em sua maior parte homens jovens”, que viajavam de uma universidade para a outra em busca de conhecimento; “longe de suas casas, sem responsabilidades, com a bolsa leve e o coração leve, descuidados e em busca do prazer”, esses “estudantes vagabundos” frequentavam as tavernas ao menos tanto quanto as salas de leitura, sendo assim “mais capazes de pronunciar juízos sobre vinho ou mulheres do que sobre um problema relacionado à lógica ou à divindade”<sup>246</sup>. Essa abordagem “sócio-literária” acabou transformando o adjetivo “goliárdico” numa espécie de rótulo aplicável a qualquer coleção de poemas médio-latinos que apresentasse temas profanos, e nos quais formalmente o ritmo predominasse sobre a quantidade; desse modo, foram qualificados como “goliárdicos” códices poéticos como os *Carmina Cantabrigiensia*, uma antologia médio-latina do século XI<sup>247</sup>, e mesmo os *Carmina Burana*, em cujo manuscrito não há qualquer ocorrência dos termos “*goliardus*” ou “*goliardus*” (RIGG, 1977, p. 68).

O *corpus* goliárdico foi, assim, constituído a partir de um duplo processo: de um lado, por meio de atribuições autorais a partir de uma frágil base biográfica que foram, aos poucos, constituindo os *corpora* literários de autores médio-latinos que eventualmente teriam vestido a

---

<sup>246</sup> “(...) they were men, and for the most part young men, travelling from university to university in search of knowledge. Far from their homes, without responsibilities, light of purse and light of heart, careless and pleasure-seeking, they ran a free, disreputable course, frequenting taverns at least as much as lecture-rooms, more capable of pronouncing judgment upon wine or women than upon a problem of divinity or logic.”

<sup>247</sup> Cf. o subtítulo da edição de Karl Breul: “*a Goliard’s Song Book of the XIth Century*”. É interessante notar que Breul postula inclusive a forma como teria procedido o “*clericus vagabundus*” na compilação do códice, afirmando: “Que riqueza de temas e que variedade de formas métricas e musicais estão contidas neste singular livro de canções de um pioneiro goliardo que se situa tão cheio de promessas no princípio da poesia lírica medieval germânica!” (“*What a wealth of themes and what a variety of metrical and musical forms are contained in this unique Song book of an early goliard which stands so full of promise at the threshold of Medieval German lyric poetry!*”) (BREUL, 1915, p. 41).

máscara de Golias; de outro lado, através da composição de códices que reuniam textos que tinham entre si vagas semelhanças formais ou temáticas. Em busca de um critério mais sólido, Rigg dedicou-se a estabelecer uma seleção restrita, baseando-se para isso apenas em textos que acompanhavam as antologias medievais que constituíam o *corpus* atribuído a Golias; esse estudo levou-o a aventar um conjunto de observações (1977, p. 109): nenhum dos poemas foi composto antes do fim do século XII, o que exclui definitivamente os *Carmina Cantabrigiensia*; constituem o *corpus* não só textos satíricos, mas também amorosos; conquanto o vinho seja um tema comum nas obras, nenhuma delas pode ser qualificada como uma canção tabernária; nem o conteúdo, nem a forma sugerem qualquer possibilidade de relação com menestréis; e alguns poemas apresentam temática religiosa – podendo-se assim concluir que “não há um denominador comum para todos os poemas, exceto argúcia, destreza linguística e fluência em rima e ritmo (nenhum dos quais é uma característica circunscrita à poesia goliárdica)”<sup>248</sup>.

Pelo que foi exposto, é possível vislumbrar o quanto a indefinição de nomes e expressões como “*familia Goliae*” e “*goliardi*” prejudicaram uma compreensão mais acurada acerca dos autores de diversos códices médio-latinos, entre os quais se incluem os *Carmina Burana*. Uma dificuldade adicional deriva-se da incerta fronteira existente entre esses diversos nomes: se Golias é um nome próprio que a tradição manuscrita comumente faz alternar com (Hugo) Primas, ocorrendo muitas vezes junto de títulos como “*episcopus*” ou “*pontifex*”, o mais genérico nome “*goliardus*” ocorre comumente adjetivado (“*Anglus goliardus*”, “*goliardus optimus*”), além de suportar diversas variações – “*golart*”, “*goulart*” – não raro relacionadas a trocadilhos: certa

---

<sup>248</sup> “*There is no common denominator for all the poems, except for wit, linguistic dexterity, and a fluency in rhyme and rhythm (none of which are features confined to Goliardic poetry).*”

paródia, de título *Missa Gulonis*, alude simultaneamente a “gula” e a um poeta de nome Gualo (RIGG, 1977, p. 82).

Não obstante, tendo sido identificados diversos autores de obras constantes do códice burano, pode-se constatar a inadequação da estereotipada ideia de que houvesse ali apenas composições de irresponsáveis e boêmios estudantes. De fato, entre os autores aos quais são atribuídas obras constantes dos *Carmina Burana* estão figuras como Felipe, o Chanceler (1170-1236), que em 1217 tornou-se Chanceler de Notre-dame, posto que ocupou até a sua morte, autor também de diversos hinos religiosos, sermões, escritos teológicos e hagiográficos (GARCIA-VILLOSLADA, 1975, pp. 168ss); e Petrus Blesensis<sup>249</sup>, provável autor de não menos que sete dos *carmina amatoria* buranos (WALSH, 1993, p. xvii-xviii).

## 7.2. Pastorelas e pastorais na lírica latina medieval

Já apresentamos anteriormente as evidências contrárias à hipótese de que as pastorelas médio-latinas sejam anteriores às vernaculares<sup>250</sup>; não nos aventuraremos aqui a postular novas hipóteses acerca da precedência de umas sobre as outras, uma vez que a carência de documentação necessariamente mantém todas as conclusões acerca desse assunto num campo especulativo. Assim sendo, dedicaremos este item a apresentar um quadro geral das composições médio-latinas qualificadas pela literatura específica como pastorelas, comentando brevemente suas peculiaridades; fora de nossa análise permanecerão apenas as quatro obras desse conjunto que correspondem ao modelo occitânico criado por Marcabru, objeto da terceira parte deste

<sup>249</sup> Petrus Blesensis (c. 1135 – c. 1203): escolástico francês, teólogo e compositor de diversos poemas na língua latina.

<sup>250</sup> Cf. 1. 2. Origens latinas?

capítulo – que, justamente por conta de sua similaridade, merecerão uma tentativa de contextualização histórica mais extensa, sem que no entanto pretendamos apresentar respostas definitivas sobre a maneira como o modelo occitânico alcançou a lírica latina.

Na ampla antologia de pastorelas medievais coligida por Paden (1987, 2v.), encontramos dezesseis composições que podem ser qualificadas como pastorelas ou similares<sup>251</sup>; o *corpus* assim selecionado não inclui apenas obras na língua latina, mas também textos em que o latim mescla-se com línguas vernaculares (nomeadamente, o francês e o alemão). Todos esses textos devem ter sido compostos entre o século X e o início do século XIII, e pouco menos da metade deles pertence a autores conhecidos<sup>252</sup>. Nos próximos parágrafos, comentaremos os textos constantes desse *corpus* que não correspondem ao modelo alegórico de origem occitânica, tendo em mente eventuais pontos de aproximação com o referido modelo<sup>253</sup>.

A composição mais antiga do *corpus* é *Iam, dulcis amica, venito* (Paden, 2) possivelmente datada do século X. Embora compareça nos *Carmina Cantabrigiensia*, a versão ali presente é em sua maior parte ininteligível, uma vez que o censor tentou apagá-la do manuscrito (DRONKE, 1984, p. 218); não obstante, a obra sobreviveu em duas versões que apresentam interessantes variações. O texto suporta duas leituras, uma sacra e uma profana, e é provável que, na mesma época em que era entoada com finalidades religiosas, fizesse também parte do repertório amoroso das cortes eclesiásticas e das escolas das catedrais (DRONKE, 1968, v.1, p. 271); essa ambiguidade

<sup>251</sup> A referida antologia não elenca apenas obras que seguem estritamente o modelo estabelecido por Marcabru, que Paden denomina “clássico”, mas também textos correlatos e sub-gêneros; cf. a introdução da seleta em PADEN, 1987, v. 1, p. ix.

<sup>252</sup> Atribuídas a autores específicos são: Paden 3, 4, 12, 13, 15, 39, 50, 51; Paden 2, 14, 22, 45, 46, 47, 48, 49 e 68 foram, portanto, compostas por poetas anônimos.

<sup>253</sup> Excluídas dessa análise serão, além das pastorelas que respeitam o modelo alegórico (Paden 46, 50 e 51, que serão o objeto de um item específico neste capítulo), apenas Paden, 14 – que é a composição *De somnio*, texto já comentado anteriormente nesta tese (Cf. 1. 2. Origens latinas?) – e Paden, 15 – que é o trecho do *Tratado do amor cortês* de Andreas Capellanus que se refere à sedução das camponesas (2000, p. 206-208).

está certamente relacionada aos motivos bíblicos que subjazem à canção, claramente inspirada no Cântico dos Cânticos salomônico. A obra é, efetivamente, um convite amoroso que contrapõe os discursos amorosos de uma jovem e de seu amado. Na versão sacra, a parisiense, encerra-se a canção com uma estrofe que, consoante Dronke (1984, p. 220), é a mais próxima do texto bíblico em termos de linguagem: “Já derretem o gelo e a neve; / enverdecem a folha e a grama; / já canta no alto o rouxinol; / o amor arde na caverna do coração” (“*Iam nix glaciesque liquescit; / folium et herba virescit; / philomena iam cantat in alto; / ardet amor cordis in antro*”); essa estrofe não consta da versão profana, que se encerra com um ávido convite do sedutor para que a jovem a ele se entregue. Semelhanças com as pastorelas do modelo occitânico há apenas em dois pontos, ainda assim de forma muito pálida: primeiro, na tentativa de sedução ensejada pelo homem – que não oferece à jovem nenhum tipo de promessa ou presente; segundo, por uma breve referência que a jovem faz a um ambiente silvestre (não campestre), o que no entanto possui claramente um sentido metafórico: “Eu estava sozinha na floresta, / e eu amava lugares secretos” (“*Ego fui sola in silva / et dilexi loca secreta*”).

A segunda obra, *Rithmus jocularis* (Paden 3), do poeta médio-latino Gautier – que produziu entre os anos de 1080 e 1090 – não deve ocupar muito nossa atenção: trata-se apenas da descrição poética de uma cena contemplada por um narrador que, enquanto cruza o Danúbio, vê um grupo de garotas brincando, lideradas por uma bela mulher; a graça com que ela entoava as canções é tamanha que o narrador sente-se consumido por seu próprio enlevo. A estrutura da obra assemelha-se à de certas pastorais francesas<sup>254</sup>, não havendo características que possibilitem uma aproximação com o modelo poético que nos interessa.

---

<sup>254</sup>

Tratamos dessas obras em 3. Pastorelas e pastorais.



Composta por Wido de Ivrea<sup>255</sup>, *Cum secus ora vadi* (Paden, 4) é um longo poema que, em trezentos versos, descreve o encontro de um narrador com uma ninfa no rio Pó, no norte da Itália. Encantado com os graciosos movimentos da jovem, o narrador procura seduzi-la; para isso, coloca à sua disposição um gargantuesco catálogo de presentes, como adequadamente qualifica William Paden (1973, p. 471), que inclui todas as formas de comida, artes e ciências, fazendas e castelos, joias e raros artefatos de origem mitológica – como as vestimentas com que Páris presenteou Helena. Toda a composição se resume à brevíssima descrição do encontro e às centenas de versos em que o narrador lista seu inacreditável catálogo, que incluem diversas citações a autores clássicos como Horácio e Ovídio; desse modo, as semelhanças com a pastorela occitânica limitam-se ao ponto de vista narrativo e à tentativa de sedução, sendo mais adequado qualificar o poema como uma composição amorosa.

Já do século XII são as próximas obras que analisaremos. Começamos com uma obra atribuída ao já referido Gualterus de Castellione, *Declinante frigore* (Paden, 12); é esse, vale notar, o autor de uma pastorela alegórica, *Sole regente lora* (Paden, 13). *Declinante frigore* tem como cenário um ambiente primaveril; ali o narrador encontra uma bela jovem chamada Glycerium – nome extraído da obra do comediógrafo latino Terêncio<sup>256</sup> –, luxuosamente vestida. O narrador declara à jovem o seu desejo, convidando-a ao ato amoroso: “Venha – disse – de todas as mulheres / para mim a diletíssima, / meu coração e alma, / lírio cuja beleza / nutre o meu íntimo” (“*Ades – inquam – omnium / michi dilectissima, / cor meum et anima, / cuius forme lilium / mea pascit intima*”). A jovem acolhe o convite do narrador, revelando-se dominada por

---

<sup>255</sup> Wido de Ivrea, autor médio-latino do século XI, autor de diversos hinos, muitos dos quais acerca de santos irlandeses.

<sup>256</sup> Glycerium é uma personagem de *Andria*, peça de Terêncio que, não obstante, foi baseada em obras de Menandro (Terêncio, 2006, p. 5-6).

igual desejo: “Sempre desabrocho em ti, / penosamente domino [o meu] ardor” (“*In te semper oscito / vix ardorem domito*”); assim, entre as folhas macias, os dois consumam o seu amor.

As outras obras que analisaremos datam todas do início do século XIII. Composta em francês e latim, *En may, quant dait e foil e fruit* (Paden, 22) é uma canção macarrônica que sobreviveu em duas versões que narram histórias com desfechos diferentes. Em ambos os casos, inicia-se a composição com a descrição de um *locus amoenus* onde o narrador encontra uma jovem, que logo corteja; a garota resiste, disposta a defender sua virgindade, sendo esse o ponto em que as versões divergem. Uma delas encerra-se com um discurso da jovem, no qual ela celebra sua própria pureza; na outra versão, o narrador afirma ter enganado a garota com falsas promessas e acaba por possuí-la sobre a relva. É interessante notar que cada estrofe dessa composição encerra-se com o verso que abre um hino latino (HUOT, 1997, p. 108), o que resulta em soluções bastante curiosas; na versão mais conhecida, por exemplo, a jovem defende sua virgindade citando o verso de um hino de Rabanus Maurus: “Guarda-me a virgindade, / vem, espírito criador!” (“*Mun pucelage me gardez, / veni, creator spiritus!*”).

Consta da *Parisiana poetria* de Johannes de Garlandia a próxima composição que analisaremos<sup>257</sup> (Paden, 39): trata-se, na verdade, de um poema bucólico da tradição vergiliana, que o poeta médio-latino transcreve e analisa a partir de uma perspectiva alegórica. O poema é uma imitação das églogas vergilianas que nenhuma relação guarda com o modelo de pastorelas que nos interessa; não deixa de ser interessante, contudo, mencionar de passagem a interpretação que Johannes de Garlandia faz da obra, representante do exegético olhar que os medievos lançavam sobre os textos literários. Consoante a explicação de Johannes, a bucólica encerra um

---

<sup>257</sup>

Já mencionamos brevemente esse texto no primeiro capítulo, em 1.2. Origens latinas?

conjunto de personagens com funções alegóricas: uma ninfa, que significa a carne; um jovem sedutor, que representa o mundo ou o diabo; e um amado, que simboliza a razão. Essa leitura é favorecida pelo dístico que encerra a composição, em que se lê: “Assim a Carne comete adultério, enquanto a Razão é embaraçada; / é o Mundo adúltero, a beleza da Carne vã” (“*Sic Caro mechatur, Ratio dum subpeditatur; / est Mundus mechus, Carnis inane decus*”).

Fazem parte dos *Carmina Burana* quatro obras que de algum modo tangenciam a temática pastoral, embora por diversos motivos não correspondam ao modelo occitânico que nos interessa. Essas obras, que a seguir comentaremos, são: *Si linguis angelicis* (Hilka-Schumann, 77; Paden, 45; Walsh, 17); *Exiit diluculo* (Hilka-Schumann, 90; Paden, 47; Walsh, 28); *Florent omnes arbores* (Hilka-Schumann, 141 Paden, 48); e *Tempus adest floridum, surgunt namque flores* (Hilka-Schumann, 142; Paden 49).

*Si linguis angelicis* (Hilka-Schumann, 77; Paden, 45; Walsh, 17) é uma longa composição que descreve um encontro, num lugar descrito à maneira de um *locus amoenus*, entre um homem e uma bela jovem. O discurso poético é bastante elaborado e apresenta diversas peculiaridades. Há referências à ética do amor cortês, já que o narrador afirma que manterá em segredo o nome daquela a quem é dedicada a obra: “Diga, língua, então as causas e o efeito! / Mas guarda oculto o nome da dama, / para que ele não seja divulgado entre o povo” (“*Pange, lingua, igitur causas et causatum! / nomen tamen domine serva palliatum, / ut non sit in populo illud divulgatum*”). O narrador encontra a seguir uma flor que, no entanto, é impedida de amar por uma velha; não obstante, quando se prepara para deixar aquele local, ele encontra a sua amada, descrita à maneira daquela flor. Segue-se um longo diálogo em que se mesclam referências clássicas e imagens bíblicas, durante o qual o narrador logra convencer a garota a aliviar os seus sofrimentos; a obra

se encerra com o enlace amoroso do narrador e da jovem, e a última estrofe apresenta uma espécie de consideração moral sobre todo o episódio: “Em verdade, da amargura os deleites são gerados; / não sem esforços os maiores ganhos são alcançados. / Os que procuram o doce mel muitas vezes recebem picadas; / logo, esperem pelo melhor os que mais sofrem!” (“*Ex amaribus equidem grata generantur; / non sine laboribus maxima parantur. / Dulce mel qui appetunt sepe stimulantur; / sperent ergo melius qui plus amarantur!*”).

Como se poderia esperar, *Si linguis angelicis* vem suscitando uma pluralidade de interpretações. Ao passo que alguns estudiosos consideram-no uma obra séria, outros o vêem como um texto irônico; Patrick Walsh (1992, p. 68-69) alinha-se aos que o lêem como um texto intermediário entre esses dois tons – se a entusiástica associação do narrador com a experiência cortês sugere seriedade, esse tema é abordado de forma espirituosa, sem indiciar qualquer envolvimento amoroso profundo. No que tange mais especificamente aos nossos interesses, vale observar que, se a composição transcorre num ambiente pastoral e se há um diálogo entre um narrador e uma solitária jovem, o modo como essa é cortejada não envolve uma tentativa de sedução semelhante à que encontramos nas pastorelas alegóricas, com referências a promessas ou presentes; de fato, aqui é a garota quem oferece amparo ao narrador.

*Exiit diluculo* (Hilka-Schumann, 90; Paden, 47; Walsh, 28) é uma curta e graciosa pastorela que, embora não corresponda ao modelo alegórico, merece nossa atenção por ser uma das obras mais comentadas do códice burano pelos estudiosos da poesia pastoral. A questão mais polêmica acerca dessa composição diz respeito à sua própria estrutura. No códice burano, o texto aparece escrito em prosa, como todos os outros: possui doze versos, divididos em três quartetos – divisão que pode ser percebida pelo fato de o quinto e o nono versos começarem com letras em

vermelho. Entretanto, apenas as duas estrofes iniciais sobreviveram também num manuscrito do século XIV, que contém inclusive notação musical; por isso, a versão editada por Schumann excluiu os quatro últimos versos, por ele considerados espúrios – sua alegação é que as duas estrofes iniciais formavam o princípio de uma pastorela mais longa, e que a estrofe suplementar no códice burano foi uma adição do escriba, que desejava conferir alguma espécie de desfecho ao texto<sup>258</sup>. Opondo-se a essa argumentação, alega Peter Dronke que o texto, com as três estrofes, constitui uma obra acabada.

De acordo com Dronke (1984, p. 253), a canção é uma espécie de fantasia idílica que se desenvolve sem rupturas ao longo das três estrofes. Na primeira e na segunda estrofes, encontramos uma jovem garota que, na aurora, sai para o campo com seus apetrechos e seu minúsculo rebanho, descrito de uma forma quase cômica: “Na aurora, foi saindo / uma rústica garota / com o rebanho, com o cajado / [e] com lã nova. // Estão no minúsculo rebanho / o carneiro e a burrinha, / o bezerro com a bezerra, / o bode e a cabrinha.” (*“Exiit diluculo / rustica puella / cum grege, cum baculo / cum lana novella. // Sunt in grege parvulo / ovis et asella, / vitula cum vitulo, / caper et capella”*). O contraste estabelecido é, portanto, entre a solidão da jovem e os casais que constituem o seu rebanho: o bezerro tem sua bezerra, o bode tem sua cabrinha; até mesmo o carneiro conseguiu uma companhia, embora um tanto quanto inusitada: a burrinha.

Assim é que, na terceira estrofe, a jovem encontra sua companhia: “Viu, na grama, / sentar-se um escolástico: / “Que fazes, senhor? / Vem brincar comigo” (*“Conspexit in cespite / scolarem sedere: / “quid tu facis, domine? / veni mecum ludere”*). Como nota Dronke, esse

---

<sup>258</sup> A argumentação de Schumann, que relega os quatro últimos versos da pastorela às notas ao texto, está em Hilka; Schumann, 1941, p. 86.

convite amoroso é um desfecho perfeito para a composição, flagrando o momento exato em que a jovem sentiu e demonstrou sua necessidade de uma companhia; de resto, as reservas apresentadas por Schumann no tocante às inadequações rítmicas (*cespite/domine; sedēre/ludēre*) são excessivamente rigorosas: além de possíveis intenções artísticas do autor poderem explicar essa opção, é essa a letra de uma canção – e, como observa Dronke (1984, p. 253-254), desde o início da lírica médio-latina até o fim do século XIII são muitas as violações de acentuação e quantidade, se tomados como padrão os parâmetros clássicos.

Como talvez já tenha ficado claro, são vários os motivos que nos impedem de qualificar essa canção como uma pastorela alegórica. O texto é meramente descritivo, não havendo propriamente um diálogo – apenas o convite da pastora, na terceira estrofe; não encontramos um ponto de vista masculino, nem há qualquer tentativa de sedução por parte da jovem. Finalmente, ainda que deixássemos de lado esses critérios, não há na composição nada que sugira uma dimensão alegórica: trata-se apenas da graciosa descrição de uma cena pastoral.

As duas últimas composições constantes dos *Carmina Burana* são bastante similares no que tange ao tema. Tanto *Florent omnes arbores* (Hilka-Schumann, 141; Paden, 48) quanto *Tempus adest floridum, surgunt namque flores* (Hilka-Schumann, 142; Paden, 49), compostas numa mescla de latim e alemão, iniciam-se com descrições de cenas primaveris que ocupam as duas primeiras estrofes de cada uma das obras: a chegada das flores e da feliz estação, após o fim do inverno, são algumas das imagens que nelas encontramos. A partir da terceira estrofe, ambas as composições descrevem diálogos amorosos entre o narrador e uma jovem; nenhuma tentativa de sedução é necessária: tomados pela excitação primaveril, eles limitam-se a celebrar a

primavera e a manifestar suas intenções amorosas. Não há, portanto, motivos para que nos detenhamos na análise dessas composições.

Resta tratar de um último texto: a anônima *L' autrier matin el moys de may* (Paden, 68), composta em francês e latim por volta de 1250. Essa longa composição – cento e cinquenta versos – principia-se com um intróito em que lemos referências a São Luís, descrito como alguém em quem não havia qualquer arrogância ou orgulho (“*De saint Loÿs dire vous vueil, / duquel n'eut boben ne orgueil*”); e que, quando desejava cantar, em vez de entoar canções e bobagens como os contemporâneos, cantava apenas sobre Deus ou sua mãe (“*Quant saint Loÿs chanter vouloit, / de Dieu ou de sa mere chantoit*”). Certa vez, o santo encontrou um homem que cantava muito bem sobre as coisas do mundo, e ordenou-lhe que cantasse sobre Maria. O restante da composição relata precisamente essa canção, assemelhando-se a uma estranha mescla de um texto religioso com a descrição de um encontro amoroso em um cenário campestre.

Em certa manhã de maio, o narrador vai para um cenário campestre, e lá se encontra com a Virgem; ela, no entanto, é descrita com uma mescla de sentenças que enaltecem sua beleza e trechos de textos religiosos. O narrador aproxima-se dela; todavia, a esperada tentativa de sedução é substituída por súplicas em que ele roga por sua salvação, e toda a imagética comumente associada aos textos eróticos – o perfume das flores, por exemplo – converte-se aqui em elementos que ajudam a celebrar a santa. Finalmente, encerra-se a obra com a ascensão da Virgem – desfecho para uma composição que pouco se assemelha às pastorelas alegóricas, sendo mais propriamente qualificável como uma composição religiosa.

### **7.3. A pastorela alegórica em Gualterus de Castellione e nos *Carmina Burana***

Tendo analisado as composições médio-latinas que, embora qualificadas pela literatura específica como pastorelas, não correspondem ao modelo criado por Marcabru, é chegado finalmente o momento de analisarmos as quatro obras em que encontramos todo o conjunto de características que demarcam essa filiação – ou seja: a ambiência pastoral; a presença de um homem e uma mulher; o contexto de encontro acidental e tentativa subsequente de sedução; a mescla de narrativa e diálogo; e o ponto de vista masculino<sup>259</sup>. O questionamento que inevitavelmente assoma – e do qual, apesar de todas as dificuldades, não nos podemos esquivar neste trabalho – é o seguinte: como esse modelo de pastorela chegou até a lírica médio-latina? Conquanto apresentar uma resposta definitiva para essa indagação esteja além das nossas possibilidades, não podemos nos furtar a tecer algumas considerações acerca dessa questão.

Na Europa medieval, diversos eram os espaços que possibilitavam uma convivência entre os autores de textos na língua latina e aqueles que compunham obras vernáculas – observação que se refere essencialmente ao que poderíamos qualificar como cultura erudita; é fácil atestar essa convivência na cultura popular por meio de canções bilíngües similares às que há pouco analisamos: comumente, canções populares eram mescladas com trechos de hinos religiosos em latim e canções na língua latina recebiam refrões em vernáculo, certamente para possibilitar a participação de uma audiência popular – nos *Carmina Burana*, encontramos diversas canções dessa espécie, como as mencionadas *Florent omnes arbores* (Hilka-Schumann, 141; Paden, 48) e *Tempus adest floridum, surgunt namque flores* (Hilka-Schumann, 142; Paden, 48), compostas numa mescla de latim e alemão.

---

<sup>259</sup> Aqui, limitamo-nos a resgatar as características já apresentadas no segundo capítulo deste trabalho (cf. 2.1. Acerca da alegoria).



No caso dos autores eruditos, mais freqüente é a influência de temas e motivos que ensejam a criação de obras literárias cujas características contrastam com os modelos tradicionais. Exemplos de obras em que verificamos processos desse tipo são as composições do já mencionado Petrus Blesensis. Como alega Winthrop Wetherbee (2000, p. 103), o lugar central ocupado por Blesensis na corte de Henrique II, rei da Inglaterra, provavelmente forneceu-lhe a oportunidade de estabelecer contato com autores de obras vernaculares; a presença de traços da lírica vernácula do século XII em suas composições deve ter sido suscitada por essa convivência. Consoante Wetherbee, conquanto não seja possível estabelecer conexões precisas entre a produção de Petrus Blesensis e modelos vernaculares específicos, há naquela aspectos líricos e efeitos eróticos que, ainda que influenciados pelos experimentos ovidianos de poetas como Baudri de Bourgueil, não têm precedente na tradição médio-latina; mais plausível é concebê-los como uma resposta à *chanson* vernacular – uma apropriação de recursos da tradição latina para a criação de um novo tipo de poesia, emulando desdobramentos da literatura vernácula.

Esse processo histórico por meio do qual a poesia médio-latina influenciou a literatura vernácula e, simultaneamente, recebeu dela influências foi sintetizado por Peter Dronke (1968, p. 141), para quem as notáveis produções da lírica amorosa médio-latina do século XII inscrevem-se numa tradição que pode ser rastreada até o princípio do século X. Como observa o teórico, o desenvolvimento musical da lírica secular médio-latina estava relacionado com a música que nasceu em torno da liturgia; a partir do século XI, essa tradição paralitúrgica adaptou-se progressivamente às canções amorosas e a outros tipos de canções seculares – e, assim como teve uma profunda influência sobre a música daquelas, foi por elas enriquecida.

Devemos, portanto, considerar esse processo dialético de desenvolvimento para que possamos compreender devidamente as composições que analisaremos: se encontramos nestas quatro obras traços suficientes para que uma filiação com o modelo poético elaborado por Marcabru possa ser postulada, cabe ver nisso apenas uma instância particular de um processo que ocorreu de forma muito mais ampla no âmbito literário medieval. Isso posto, passemos à leitura do *corpus* que nos interessa: as pastorelas alegóricas médio-latinas.

### 7.3.1. *Sole regente lora*, de Gualterus de Castellione: uma obra pioneira?

A única pastorela do nosso *corpus* em língua latina cujo autor é conhecido, *Sole regente lora*, é atribuída a Gualterus de Castellione; sendo esse um dos mais importantes nomes da literatura médio-latina, é conveniente que, antes de iniciarmos o estudo de sua obra, apresentaremos aqui algumas anotações de cunho biográfico<sup>260</sup>.

Gualterus nasceu em Lille, provavelmente em 1135, e faleceu em 1201, em Amiens; sua produção datada de entre 1166 e 1184. Dotado de uma formação humanística, conhecedor dos autores clássicos, não se furtou a absorver em sua obra as novas tendências poéticas; desse modo, se compôs um poema como *Alexandreis, sive Gesta Alexandri Magni* – um enorme épico sobre Alexandre Magno, no estilo da *Eneida*, composto por mais de cinco mil hexâmetros divididos em dez cantos, que sobreviveu em mais de duzentos manuscritos datados até do século XV –, de sua obra constam também poemas que desenvolvem temas primaveris e outros motivos característicos da literatura vernacular.

Gualterus de Castellione não se dedicou apenas à criação literária. Quando jovem, estudou em Paris e Reims; dirigiu a escola de Laon, posteriormente tornando-se cônego, outra vez em Reims. Na Normandia, pode ter atuado como chanceler na corte de Henrique II<sup>261</sup> – corte que, como anteriormente mencionamos, ofereceu a poetas como Petrus Blesensis (e, naturalmente, também Gualterus) a oportunidade de estabelecer contato com autores de obras vernáculas. Após uma passagem pela Inglaterra – onde tornou-se amigo de João de Salisbury, e de onde partiu

---

<sup>260</sup> Os dados a seguir apresentados têm como base os textos de García-Villoslada (1975, p. 89-107) e Townsend (2006).

<sup>261</sup> Essa possibilidade baseia-se na associação de Gualterus com um certo Walter de Lille que aparece, nas cartas de João de Salisbury, como enviado de Henrique II. Cf. Townsend, p. 14-15.

depois do assassinato de Thomas Becket<sup>262</sup> –, retornou para a França, estabelecendo-se como docente em Châtillon<sup>263</sup>. Viajaria ainda para a Itália, experiência que possivelmente ensejou seus diversos poemas contra os vícios da cúria. Gualterus pode ter morrido enfermo de hanseníase, possivelmente contraída de uma prostituta, ou em decorrência de uma auto-flagelação.

Tendo apresentado essa síntese biográfica, passemos à leitura e à análise da pastorela de Gualterus de Castellione, *Sole regente lora* (Paden, 13). Num cenário descrito de uma forma que evoca um *locus amoenus*, o cavaleiro-narrador depara-se com uma jovem e graciosa garota que busca proteger-se do ardente sol sob a copa de uma grande árvore. Tendo-a percebido e contemplado minuciosamente cada um dos detalhes de sua aparência – o cabelo, a face, o colo, os lábios –, o narrador não tarda a sentir-se atraído pela formosa jovem; assim, dela se aproxima, tomando a iniciativa de encetar um diálogo.

Os desejos do cavaleiro manifestam-se explicitamente em suas palavras: o que ele deseja é servir como companheiro para a jovem, acolhendo-a no “enlace de Vênus” (“*Veneris... copula*”). A menina, entretanto, reage prontamente à investida do cavaleiro: é ainda muito jovem, não alcançou a idade núbil e, sendo assim, não tem interesse nenhum na proposta que lhe faz o sedutor. Além disso, já é muito tarde: cabe-lhe recolher sua ovelhinha – momento em que, diga-se de passagem, a jovem é explicitamente identificada com a figura da pastora – e voltar para casa, onde a espera uma cruel mãe que, ademais, não hesitaria em castigar-lhe com golpes de bastão, caso a flagrasse fazendo algo errado. Voltaremos a encontrar esse motivo – o medo de um

---

<sup>262</sup> Thomas Becket (c.1118 – 29 de dezembro de 1170) foi arcebispo de Canterbury desde 1162 até a sua violenta morte, assassinado por asseclas do monarca inglês Henrique II, com quem entrara em conflito por questões políticas em torno dos direitos da Igreja. É venerado como santo e mártir pelas Igrejas católica e anglicana.

<sup>263</sup> De onde a alcunha Walter de Châtillon, pela qual é também conhecido.

castigo dos pais – no *corpus* médio-latino; no momento adequado, comentaremos mais extensamente esse tópico<sup>264</sup>.

Recusando-se a permitir que a pastora escape, o cavaleiro insiste em sua argumentação: se o sol indica que já é tarde, ela que o ignore; não é isso motivo para que a pastora despreze a oportunidade que ele lhe oferece – a breve demora será para ela, afinal, causa de grande prazer. A jovem mantém a recusa, deprezando os presentes que lhe oferece o cavaleiro e revelando ainda um outro motivo: é ainda virgem, e não está disposta a romper as “barreiras da castidade” (“*castitatis repagula*”).

O desfecho da pastorela, na última estrofe, encerra uma provocativa ambigüidade: o cavaleiro sugere que a jovem, enquanto reunia as ovelhas – preparando-se, portanto, para partir –, agia de forma dissimulada; isso evidentemente pode não representar a verdade, mas sim a tendenciosa percepção daquele que assim desejava que a jovem se portasse. Aproveitando-se daquele momento, o cavaleiro empurra a jovem e, sob um pequeno ramo, finalmente a possui.

Como já uma primeira leitura permite perceber, a pastorela aproxima-se bastante dos modelos em *langue d’oc*; a única diferença perceptível – além, é claro, do uso da língua latina, em vez do occitânico – são algumas referências que apontam para a tradição clássica. Na segunda estrofe, além da referência a Vênus, é possível perceber ressonâncias ovidianas no tocante à maneira como o narrador descreve o corpo de sua amada; retornaremos a essa questão mais à frente. A quarta estrofe menciona Diana, além de referir-se novamente a Vênus. Na quinta estrofe, o poeta cita Titã, ou seja, o sol no léxico vergiliano (cf. SARAIVA, 2006, p. 1206). Finalmente, o uso do verbo ‘*pressi*’ na última estrofe coincide com o uso ovidiano desse mesmo

---

<sup>264</sup>

Cf. 7. 4. As pastorelas médio-latinas como um gênero híbrido.

verbo, numa mesma situação de clímax sexual, nos *Amores* (I, 5) – havendo, nesse mesmo momento, uma outra inovação em relação às pastorelas occitânicas: a cena da violação, aqui fortemente sugerida, embora não tão explícita quanto em outra obra médio-latina que logo analisaremos<sup>265</sup>. É provável que maiores detalhes sobre essa cena estivessem no antepenúltimo e no penúltimo versos da composição, que não constam do manuscrito, certamente por conta de uma censura do copista.

Notemos também que essa é uma das pastorelas constantes do *corpus* médio-latino em que estão ausentes as referências religiosas<sup>266</sup>. Aqui não encontramos passagens ou termos característicos do léxico bíblico, ao contrário do que ocorre em outras composições; a mensagem moralizante encontra-se mais na oposição perceptível entre a pastora e o narrador, que repete o embate entre a virtude e o vício característica do modelo alegórico. Perante os presentes oferecidos pelo sedutor, a garota revela a determinação de manter-se fiel à sua castidade; é vencida somente quando, na última estrofe, domina-a o narrador – e a breve referência a um suposto fingimento da pastora, que estaria supostamente disposta ao encontro amoroso, permite a leitura de que o que ocorre é, de fato, uma violação.

Essa pastorela é possivelmente anterior às outras que analisaremos – deve ter sido produzida entre 1166 e 1184, se utilizarmos como parâmetro a época de que data a maior parte das obras de Gualterus de Castellione; como as outras que constam dos *Carmina Burana*, compilado em 1230, há a possibilidade de que elas tenham sido produzidas num período um pouco posterior –, e talvez seja possível encontrar aí a razão da diferença lexical anteriormente mencionada. Por outro lado, cabe observar que a própria formação de Castellione, tão imbuída da

<sup>265</sup> Cf. 7.3.4. *Vere dulci mediante*: o elogio da *caritas*.

<sup>266</sup> A outra é analisada no item seguinte: 7.3.2. *Estivali sub fervore*: o desejo e a renúncia.

tradição clássica, já fornece razão suficiente para que as referências que na obra encontramos tenham nela sua origem, em vez de na tradição bíblica.

De todo modo, *Sole regente lora* é um notável exemplar da renovação literária no âmbito médio-latino a partir da influência de temas vernaculares. A pioneira pastorela de Marcabru deve ser datada entre 1130 e 1149; se Gualterus, que nasce em 1135, de fato esteve na Inglaterra, essa permanência só é atestada em meados da década de 1160<sup>267</sup>, o que possibilita que tenha tido contatos com as produções occitânicas ainda no período em que vivia na França; e não cabe descartar totalmente a hipótese de que *Sole regente lora* seja efetivamente a pioneira pastorela alegórica médio-latina.

### 7.3.2. *Estivali sub fervore*: o desejo e a renúncia

Há notáveis semelhanças – que já podemos antecipar – entre *Estivali sub fervore* (Hilka-Schumann, 79; Paden, 46; Walsh, 19) e a última das pastorelas que analisaremos neste capítulo, *Vere dulci mediante* (Hilka-Schumann, 158; Paden, 51; Walsh, 51): ambas possuem seis estrofes, cada qual possuindo seis versos; em cada estrofe, os cinco primeiros versos possuem a mesma rima, e o verso final rima com os versos finais de todas as outras cinco estrofes (ou seja, ambos os *carmina* seguem o mesmo esquema: AAAAAB / CCCCCB / DDDDDDB / EEEEEEB / FFFFFB / GGGGGB). Primando pelo virtuosismo, esse esquema permite que se postule alguma relação entre as duas obras; de resto, além dessa notável similaridade, a especificidade temática e a

---

<sup>267</sup> Cf. García-Villoslada, 1975, p. 91.

sensível consistência no desenvolvimento das estórias nelas narradas permite-nos inferir que tenham sido compostas por um mesmo – anônimo – autor.

Começemos por uma leitura de *Estivali sub fervore*. Num ensolarado cenário que remete indistintamente ao verão e à primavera, o narrador tenta proteger-se do calor abrasante sob uma árvore; assim, encontra um lugar que lhe serve como abrigo, em meio a um prado descrito como um *locus amoenus* – não por acaso o poeta menciona a relva, a fonte, a sombra e a brisa que constituem um agradável cenário, em contraposição ao tórrido calor mencionado na estrofe inicial; o aspecto paradisíaco daquele ambiente é ainda enfatizado pelos elementos mencionados na terceira estrofe – os cantos do rouxinol e das náiades, que comentaremos mais adiante. Não bastasse ter-se instalado em um cenário tão agradável, o narrador ainda divisa uma “forma singular” : é uma “pastorinha sem igual” (“*forma singulari... pastorellam sine pari*”) que, não longe dali, colhe amoras.

Imediatamente dominado pelo desejo, o narrador aproxima-se da pastora, com um denunciador discurso que mais à frente comentaremos – não é decerto por acaso que tenta (em vão) mostrar-se inofensivo para a jovem; ela, contudo, rejeita-o com as palavras que encerram a pastorela: mencionando a crueldade paterna e declarando sua condição casta, roga a pastora que seja poupada pelo sedutor. O desfecho da obra permanece, portanto, em aberto.

Notemos<sup>268</sup> que metade da obra – as três estrofes iniciais – é dedicada à descrição de um aprazível cenário em que uma árvore, ao lado de um regato, oferece sua acolhedora sombra a um narrador castigado pelo calor do verão. Nesta pastorela, assim como na anterior, deparamo-nos com diversas referências à tradição clássica: tão acolhedor é o *locus amoenus* que nem mesmo

---

<sup>268</sup>

Na análise que a seguir apresentamos, resgatamos algumas observações de Samyn, 2009.



Platão teria sido capaz de descrever um lugar mais agradável; na terceira estrofe, o poema menciona o canto das náiades – ninfas que, consoante a mitologia grega, habitavam nas fontes, lagos, riachos e nascentes; e, na quinta estrofe, encontramos referências às deusas Vênus e Flora.

Todo o enredo da pastorela é desenvolvido nas três estrofes finais. É naquele aprazível ambiente que o narrador depara-se com a jovem que de imediato encanta seu olhar. A tensão intrínseca ao encontro é indiciada pela atitude do narrador, que se apressa em acalmar a garota, antecipando uma reação negativa; contudo, é nessa mesma oportunidade que ele manifesta para ela o seu desejo, prometendo entregar-se, bem como todas as suas posses, à jovem.

Encerra-se a obra com a rejeição amorosa. A garota apresenta as razões de sua resistência: além de sugerir que é virgem – “Não cresci habituada às brincadeiras masculinas” – , teme as punições paternas, especialmente a de sua velha e irascível mãe<sup>269</sup>; assim, suplica que o narrador não lhe faça mal. Embora Schumann (cf. HILKA; SCHUMMAN, 1941, p. 61) questione se a composição de fato se encerra assim, sugerindo que estrofes podem haver sido perdidas, são diversos os contra-argumentos que podemos apresentar: o desfecho em aberto não é algo infrequente nas pastorelas; e, nesse caso em particular, trata-se de um recurso com notável valor estético, sobretudo se consideramos a intenção moralizante do poema.

De fato, a cena descrita na estrofe final instala uma forte contraposição com o restante do texto: o que nela encontramos é o discurso da pastora, construído sobre a defesa da virtude, em contraste com o discurso do narrador, que dominara toda a composição – e que consistira, essencialmente, em uma afirmação do desejo. A pastora, nesses versos finais, aparece como uma figura frágil, quase infantil, contraposta à malícia masculina – o que fica explícito, no nível

---

<sup>269</sup> Novamente encontramos o motivo do medo de um castigo dos pais; cf. 7. 4. As pastorelas médio-latinas como um gênero híbrido.

textual, pela expressão utilizada pela garota: ao falar em brincadeiras ou jogos masculinos – *ludos viri* – ela deixa claro que, caso se entregasse, seria não mais que um brinquete nas mãos do narrador. O poeta logra, assim, obter a compaixão do leitor-ouvinte relativamente à condição da garota. Peter Dronke (1984, p. 265) observa agudamente que, se o poema recebesse mais estrofes, consoante a expectativa de Schumann, esse clímax, em que há uma focalização nas emoções da pastora, poderia ser comprometido – o que, de resto, também malograria a oposição que nos permite qualificar essa obra como uma pastorela alegórica: o embate entre a sensual malícia do narrador e a casta inocência da jovem pastora.

### 7.3.3. *Lucis orto sidere*: a dupla alegoria

A terceira pastorela médio-latina que analisaremos, *Lucis orto sidere* (Hilka-Schumann, 157; Paden, 50; Walsh, 51), é certamente a mais intrigante de todo o *corpus* médio-latino, sobretudo pela riqueza de referências simbólicas que aproveita da tradição bíblica – embora na última pastorela desse conjunto, *Vere dulci mediante* (Hilka-Schumann 158; Paden, 51; Walsh, 51), também encontremos essa sorte de referenciais, ainda que de forma menos críptica. Vejamos, então, o que faz dessa pastorela uma obra singular.

O início da composição é inteiramente descritivo: certa manhã, sai para o campo uma bela virgem, de beleza primaveral (“*facie vernali*”), portando seu cajado e tangendo um rebanho de ovelhas. Como nas outras pastorelas que comentamos, o tórrido calor do sol leva a pastora a procurar um refúgio; assim, ela se abriga sob uma frondosa árvore – sendo esse o momento em que é abordada pelo narrador.

Segue-se um diálogo entre a pastora e o narrador. Esse tenta seduzir a jovem; ela, todavia, rechaça-o, afirmando ser virgem e jamais ter estado com homem algum. É quando surge um elemento estranho na composição, que mais à frente analisaremos: um lobo, que irrompe na cena e rapta uma das ovelhas. Surpreendida pelo inusitado acontecimento, a pastora grita, prometendo entregar-se como esposa àquele que resgatar o animal perdido; o narrador parte em busca da ovelha, imolando o lobo e devolvendo a ovelha à pastora.

A obra já começa com uma forte referência à tradição cristã: o verso inicial, “*Lucis orto sidere*”, remete a exórdios de mais de duas dezenas de hinos religiosos<sup>270</sup>; se consta também de paródias tabernárias – “Já nascida a estrela da manhã / convém, de uma vez, beber! / Bebamos agora, admiravelmente, / e hoje, bebamos outra vez!” (“*Iam lucis orto sidere / statim oportet bibere. / Bibamus nunc egregie / et rebibamus hodie.*”)<sup>271</sup> –, parece evidente que, na pastorela, a apropriação do verso não possui qualquer sentido paródico. As referências religiosas, afinal, ressurgem ao longo de toda a composição (WALSH, 1993, p. 176): na segunda estrofe, a expressão ‘*virgo speciosa*’ remete ao cântico salomônico – lemos na *Vulgata* (Ct 2:13): “*surge amica mea, speciosa mea*” –, e sua perenidade pode ser constatada pelo fato de fazer-se presente, ainda no século XIV, no *Canticum Amoris* de Richard Rolle, justamente num contexto em que a beleza física da santa é celebrada<sup>272</sup>. Na terceira estrofe, a expressão ‘*lingue solvo vinculum*’ remete ao texto bíblico<sup>273</sup>; além disso, o verso ‘*salve, rege digna*’ remete à expressão ‘*Salve Regina*’, a mais famosa antífona nos mosteiros europeus durante os séculos XII e XIII (BECK,

<sup>270</sup> Cf. a nota de Dronke a partir do *Repertorium Hymnologicum* de Chevalier – em Dronke, 1984, p. 261, n.

27.

<sup>271</sup> Paul Lehmann anota três paródias que principiam com esse verso; transcrevemos os quatro primeiros versos de uma delas. Cf. Lehmann, 2009, p. 178-179.

<sup>272</sup> “*Zelo tibi lingueo, virgo speciosa!*”; é o primeiro verso da composição, em que doze versos são dedicados a enaltecer os encantos físicos de Maria. Cf. Astell, 1995, p. 114.

<sup>273</sup> Mc 7: 35: “*et solutum est vinculum lingue eius*”.

2006, p. 73). Na quarta estrofe, a passagem ‘*virginem, que non novit hominem*’, que a pastora utiliza para referir-se a si mesma, ressoa o trecho neotestamentário em que Maria replica a Gabriel, quando esse lhe comunica a gravidez<sup>274</sup>. Mais instigantes que essas referências textuais, contudo, são os elementos simbólicos que logo analisaremos.

Em *Lucis orto sidere*, encontramos uma figura com a qual não nos deparamos em nenhuma pastorela médio-latina ou occitânica, e que aparece em alguns exemplares franceses: o lobo. Como analisamos anteriormente neste trabalho<sup>275</sup>, o lobo aparece em algumas pastorelas francesas, atuando de forma similar àquela que encontramos em *Lucis orto sidere*: raptando uma das ovelhas, enseja a súplica da pastora pelo seu resgate. Nas duas pastorelas francesas documentadas no período temporal que nos interessa<sup>276</sup>, contudo, surge um outro elemento estranho ao modelo alegórico, que não surge na pastorela que aqui analisamos: Robin, o noivo da pastora – que, numa das pastorelas, faz-se presente na composição, embora não logre impedir que a pastora entregue-se ao narrador; na outra pastorela, ele é apenas mencionado – tendo-se recusado a entregar-se ao cavaleiro, a pastora grita pelo noivo.

O que é relevante observarmos é que há uma diferença fundamental entre o lobo que aparece nas pastorelas francesas e o que aparece na pastorela médio-latina: se nas primeiras ele constituía essencialmente um elemento da dinâmica narrativa, o lobo que encontramos em *Lucis orto sidere* parece investido do sentido simbólico que atravessa toda a obra. Apresentamos anteriormente uma série de referências que estabelecem uma associação entre a pastora e a Virgem; não obstante, a partir de interpretações alegóricas da Bíblia é possível ler teologicamente a figura de Maria como representação da Igreja (MARINONE, 2002, p. 887), o que se fortalece

<sup>274</sup> Lc 1: 34: “*dixit autem Maria ad angelum: quomodo fiet istud, quoniam virum non cognosco?*”.

<sup>275</sup> Cf., o cap. 3, item 3.1.3. A pastora e o lobo.

<sup>276</sup> *ReP*, II, 12 e *ReP* II, 14. Tratamos de ambas no terceiro capítulo, no item mencionado na nota anterior.

principalmente com certas leituras medievais do Cântico dos Cânticos. Bernardo está entre os que identificam Maria com a Igreja, e essa com a esposa do texto salomônico; essa identificação ensejará, por outro lado, uma série de representações em torno do casamento místico de Maria com Jesus Cristo. Podemos citar, como exemplo, um dos sermões de Guericus Igniacensis, discípulo de Bernardo, que transfere diversas falas da esposa do cântico para a boca de Maria, fazendo-a declarar-se doente de amor e afirmar que não poderia ser consolada, senão com beijos na boca de Jesus; ao fim, a cena do beijo de Maria em Jesus Cristo seria reproduzida em diversas iluminuras do século XII (CAVALCANTI, 2005, p. 183-184).

Considerando essa possibilidade interpretativa, podemos encontrar em *Lucis orto sidere* um jogo de identificações: se a pastora – identificada com Maria – representaria a Igreja, o narrador seria uma representação alegórica de Jesus Cristo; e se levarmos em conta que a figura o lobo aparece associada ao mal no contexto neotestamentário, assim como a ovelha simboliza os servidores da fé cristã<sup>277</sup>, completamos assim o repertório simbólico da pastorela<sup>278</sup>.

Aceitar essa interpretação não implica qualquer conflito em relação à leitura alegórica que vimos propondo; trata-se, efetivamente, de um outro nível exegético que pode ser aplicado à composição. Conquanto a obra possa ser aproximada do modelo das pastorelas alegóricas, é inegável que estamos diante de uma composição singular, que mescla as características dos textos occitânicos com elementos das pastorelas francesas e da tradição bíblica. De um lado, é um texto que descreve o encontro entre um narrador e uma pastora, a quem tenta seduzir, num cenário campestre – e, nessa leitura, o que temos é uma pastorela alegórica com um desfecho em aberto: a pastora rejeita o avanço do sedutor, proclamando-se virgem; não sabemos se, ao fim, ela

---

<sup>277</sup> Cf. Mt 10:16; Lc 10:3; At 20:28-29.

<sup>278</sup> Essa interpretação foi proposta por Patrick Walsh (1977).

cumpriu ou não a promessa de entregar-se àquele que resgatou a ovelha raptada. De outro lado, a composição é uma obra duplamente alegórica: ao mesmo tempo em que versa sobre a oposição entre a virtude e o vício – a intenção lasciva do narrador, se restam dúvidas, pode ser inferida a partir da reação da pastora –, remete a um questionamento teológico em torno da redenção da alma humana por meio da união da Igreja com Cristo.

#### 7.3.4. Vere dulci mediante: violência e caritas

A última pastorela que analisaremos aqui é *Vere dulci mediante* (Hilka-Schumann 158; Paden, 51; Walsh, 51) – que, como já mencionamos, segue o mesmo esquema de *Estivali sub fervore* (Hilka-Schumann, 79; Paden, 46; Walsh, 19), apresentando também um desenvolvimento bastante similar. Apesar disso, uma leitura da obra revela que o seu desfecho é bastante diferente.

Num ensolarado ambiente primaveril, uma jovem de belo rosto abriga-se do calor sob as folhas, cantando e tocando sua flauta. Assim que a vê, o narrador imediatamente fica embevecido com sua beleza, superior à de todas as ninfas; incapaz de conter-se, corre em direção à pastora – que, ao percebê-lo, foge com seu rebanho, temerosa, procurando refúgio no ovil.

São baldados os esforços do narrador para aplacar a jovem; nem mesmo a oferta de um presente – um colar – remove-a de sua rechaçadora atitude. O narrador investe; a jovem tenta defender-se com seu pequeno báculo, mas não consegue afastá-lo, sendo logo violada. Ao fim da composição, a pastora roga ao narrador que mantenha em segredo o que aconteceu, já que teme a reação dos seus pais.

Resgatemos o momento em que se encontram o narrador e a pastora, tipicamente eivado de tensão; de fato, a pastora imediatamente se apavora e corre para o ovelheiro. O narrador, contudo, segue-a; procurando granjear sua simpatia, declara-se inofensivo e oferece-lhe um presente, que é pela jovem prontamente recusado – desde o primeiro momento, ela já percebeu as reais intenções do sedutor, que não se furta a denunciar. O narrador, não obstante, está disposto a utilizar a violência para obter aquilo que deseja; assim, lança-se sobre a jovem. Embora tente afastá-lo com seu pequeno bastão de fiar, a jovem luta em vão: o homem consegue vencê-la sem dificuldades e, finalmente, a possui à força. Ressalta, nesse momento, o contraste explicitado pelo autor da pastorela: o que para a jovem é dor, para o narrador é fonte de prazer – sendo esse o trecho em que a oposição moral entre os personagens é levada ao extremo. As palavras da pastora, que ocupam os últimos dez versos, constituem uma das passagens de conteúdo mais fortemente moralizante nas pastorelas alegóricas.

Note-se que, em primeiro lugar, a jovem lamenta não por si, mas por seu violador: “‘O que fizeste’, disse, ‘perverso! / Ai, ai de ti! Mesmo assim, fique em paz!’” (“*quid fecisti*”, *inquit*, “*prave! ve ve <tibi>! tamen ave!*”); por fim, pede ao narrador que a ninguém revele o que aconteceu, para que ela não sofra em casa: se seu pai ou seu irmão souberem o que se passou, certamente a punirão; sua terrível mãe certamente a surrará, com uma vara – sendo aqui perceptível o motivo do castigo dos pais, já percebido na pastorela de Gualterus; comentaremos esse assunto mais à frente<sup>279</sup>. De resto, o fulcro moralizante da pastorela é evidenciado pela postura da garota diante de seu violador, após a violência ter sido cometida: ao invés de condená-lo, ela lamenta sua atitude e deseja-lhe bem; age, enfim, conforme a *caritas* cristã, revelando-se

---

<sup>279</sup>

Cf. 7. 4. As pastorelas médio-latinas como um gênero híbrido.

capaz de amar aquele que a ofendeu<sup>280</sup>. Temos aqui, portanto, a derradeira vitória da virtude sobre o vício.

#### **7. 4. As pastorelas médio-latinas como um gênero híbrido**

As quatro pastorelas médio-latinas que analisamos apresentam um conjunto de marcantes características, se comparadas com o *corpus* occitânico, que se tornam evidentes já na superfície textual: as explícitas citações, ora ao texto bíblico, ora à tradição clássica, não encontram paralelo nos textos em *langue d'oc*. Isso pode ser lido como uma evidência de que são essas obras híbridas, nascidas da absorção de temas da lírica vernácula num âmbito literário já bastante desenvolvido; por outro lado, esse processo de assimilação contribuiu para a singularidade desse *corpus*, na medida em que fatores endógenos e exógenos mesclaram-se para originar novos tratamentos para determinados motivos.

Tomando-se como exemplo o tema da violação da pastora, pode-se questionar: caberia aqui indagar sobre influências das pastorelas francesas, que se haveriam mesclado ao temário occitânico? Embora não seja essa uma hipótese de todo implausível, cabe considerar que esses temas podem ter-se originado no próprio âmbito médio-latino, havendo apenas uma absorção de novos elementos derivados das produções vernaculares; o tema da violação, afinal, já se fazia presente – e de diversas formas – na tradição clássica. À guisa de ilustração, citemos apenas o caso particular de Ovídio, autor de determinante influência na literatura medieval – uma influência que ressoaria também em algumas das pastorelas aqui analisadas, como mais à frente

---

<sup>280</sup> Sentido que será enfatizado por Tomás de Aquino: a *caritas*, que tem como pressuposto a idéia de que o amor a Deus é um amor que se dirige à fonte de todo o bem, deve estender-se também aos inimigos, já que todas as pessoas são criadas com uma natureza boa. Cf. Mann, 1998b, p. 330.



demonstraremos. Em sua *Ars Amatoria* (I, 663-680), Ovídio já defendia a idéia de que o “não” feminino devia, na verdade, ser compreendido como um “sim”: ao negar-se à cópula, o que a mulher de fato esperava era ser tomada à força; a mulher violada fica intimamente grata ao seu estuprador, ao passo que aquela que não é coagida cala sua tristeza. Nas *Metamorfoses* (VI, 455-562), o episódio de Tereu e Filomela representa potencialmente a mais cruenta descrição de violência sexual da literatura mítica produzida na tradição clássica, apresentando pormenorizados relatos do ímpeto de Tereu, do terror de Filomela, das cenas de mutilação e violação.

O caso de Gualterus de Castellione é especialmente instigante pelo fato de, tanto em sua pastorela alegórica – *Sole regente lora* – quanto em sua outra obra que não segue esse modelo – *Declinante frigore* –, é possível supor influências ovidianas; e, em ambos os casos, essa influência diz respeito precisamente a passagens de conteúdo sexual (PADEN, 1996, p. 311). Em *Declinante frigore*, Gualterus utiliza uma imagem indubitavelmente extraída das *Metamorfoses* para expressar a urgência do desejo feminino: a fórmula “*vix moram patitur*”, “Arduamente suporta a demora”, é quase idêntica à descrição ovidiana do estado extático que toma Salmácis perante a nudez de Hermafrodito (“*vixque moram patitur*”; *Met.* IV, 351); na mesma obra, o clímax sexual é descrito com o verso: “*Sed quis nescit cetera?*”, “Mas quem não conhece o resto?”, que ecoa os *Amores* do poeta latino (I, 5, 25). Em *Sole regente lora*, a referência a Ovídio – aliás, ao mesmo poema – pode ser vislumbrada em dois momentos: primeiro, na forma como o olhar masculino percebe o corpo feminino, descrito detalhe por detalhe: “pois já me havia familiarizado com cada detalhe: / o cabelo / e a face, / o colo e os lábios” (“*dum noto singula, / cesariam / et faciem, / pectus et oscula*”), semelhante ao olhar que, na obra ovidiana, percorre parte por parte o corpo de Corinna (*Am.* I, 5, 19-23); por outro lado, podemos também entrever

alguma influência no uso do verbo “*pressi*”, que comparece tanto na pastorela quanto no poema de Ovídio (*Am.* I, 5, 24) com o fim de sugerir o momento em que o corpo masculino enlaça o feminino. Por outro lado, também no caso de *Vere dulci mediante* encontramos algumas referências clássicas, inclusive ovidianas (WALSH, 1993, p. 179): no tocante ao léxico, a secundária acepção de ‘*cicuta*’, significando ‘flauta’, ocorre na poesia pastoral vergiliana; e a associação da figura da serpente com a fúria – no caso da pastorela, a fúria materna – remonta a Ovídio, sendo uma figura constante das *Metamorfoses* (III, 31ss; IV, 481-485).

Desse modo, se as pastorelas já são um produto do influxo da lírica vernácula sobre poetas inscritos na tradição poética (médio-)latina, é por outro lado possível que o tema da violação sexual nas pastorelas médio-latinas tenha-se desenvolvido a partir da própria tradição poética clássica, não sendo propriamente determinado por outras influências vernaculares. Não obstante, o sentido moralizante conferido ao tema da violação nessas obras medievais indubitavelmente deriva do momento histórico em que são produzidas, o que confere a essas representações de violência sexual um sentido inteiramente diverso daquelas presentes na lírica clássica – estando justamente aí a originalidade das produções medievais.

Um outro motivo que suscita o mesmo tipo de problematização é o medo de um castigo dos pais, perceptível nas pastorelas de Gualterus de Castellione e nas anônimas *Estivali sub fervore* e *Vere dulci mediante*. Embora seja esse um motivo comum nas pastorelas francesas – seja o medo da mãe (*ReP*, II, 3; II, 76), seja o medo do pai (*ReP*, II, 68) –, cabe observar que disso não se deve inferir uma necessária influência de modelos vernaculares; o medo de uma punição também ocorre na poesia clássica: na terceira égloga de Vergílio (2006, p. 60-61), por exemplo, Menalcas não apenas foge após ter roubado um bode de Dâmon, como também se

recusa a apostar uma novilha com Damoetas porque tem em casa um pai e uma injusta madrasta (“*De grege non ausim quicquam deponere tecum: / est mihi namque domi pater, est iniusta nouerca*”: vv. 32-33).

Finalmente, a percepção que ora defendemos – de que a pastorela médio-latina é um gênero híbrido, mesclando influências vernaculares e cristãs – propõe algumas modificações na bibliografia produzida em torno das pastorelas médio-latinas. A hipótese defendida por William Jones (1931, cap. 5), segundo a qual elas se haveriam desenvolvido paralelamente às obras vernaculares, sendo portanto inteiramente independente dessas, deve ser revista, levando-se em conta a noção que propomos de um modelo alegórico occitânico; ademais, certamente imbuído daquela estereotipada concepção dos goliardos como “boêmios” voltados para o vinho, o amor e o jogo, Jones não enxerga quaisquer referências religiosas nas pastorelas médio-latinas; ao analisar uma obra como *Vere dulci mediante*, por exemplo, destaca o “brutal tratamento do tema amoroso”, que lê como um “elemento goliárdico”<sup>281</sup> (JONES, 1931, p. 162).

Por outro lado, também cabe relativizar a observação de Patrick Walsh (1993, p. 176) acerca de *Lucis orto sidere*, que o teórico considera uma tentativa de cristianização do gênero – observação que, ressalte-se, não estende a nenhuma das outras pastorelas constantes do códice burano. O que esperamos haver demonstrado é que essa tentativa de cristianização não só antecede a produção dessa pastorela, como também é característica de um modelo poético específico que remonta ao âmbito occitânico – mais especificamente, à invenção de Marcabru.

O conceito de pastorela alegórica é o que nos permite, afinal, compreender a similaridade que há entre o *corpus* que encontramos na lírica occitânica e as quatro obras que analisamos no

---

<sup>281</sup>

“Here the goliardic element is recognizable in the brutal treatment of the love theme [...]”

âmbito médio-latino, textos que compartilham um conjunto de características que dificilmente poderíamos considerar acidental. Conquanto não tenhamos aqui a pretensão de apresentar respostas definitivas para essas querelas, esperamos ter levantado elementos que nos permitem vislumbrar a possibilidade de que essas similaridades constituam, de fato, desdobramentos de um processo mais amplo, o que permite que vejamos consistência onde antes só se percebiam coincidências.

## 8. A PASTORA E A AMIGA: AS PASTORELAS PSEUDO-ALEGÓRICAS GALEGO-PORTUGUESAS

Enfim chegamos ao momento derradeiro de nosso trabalho, em que nos debruçaremos sobre um segundo desdobramento da pastorela alegórica occitânica; desta vez, contudo, nosso objeto de análise serão obras compostas no âmbito do trovadorismo galego-português. Como veremos ao longo das próximas páginas, essas composições ibéricas possuem um instigante conjunto de especificidades, derivadas em larga medida do próprio processo de constituição da lírica trovadoresca galego-portuguesa; não obstante, a mais significativa peculiaridade do *corpus* em questão é aquela já anunciada no título deste capítulo: o fato de que as três obras que o constituem que podem ser estritamente qualificadas como pastorelas, a partir do modelo occitânico – *Vi oj' eu cantar d' amor*, de D. Dinis (B 547, V 150: Brea 25, 135); *Pelo souto de Crecente* (B 967, V 554: Brea 63, 58), de João Airas de Santiago; e *Quand' eu hun dia fuy en Compostela* (B 1098, V 689: Brea 116, 29), de Pedro Amigo de Sevilha – serem melhor qualificadas como pastorelas pseudo-alegóricas.

Como vimos durante a análise das pastorelas occitânicas<sup>282</sup>, há composições que, conquanto sigam o modelo elaborado por Marcabru, não resgatam o sentido alegórico perceptível na referida obra, podendo tanto apresentar uma situação em que a recusa da pastora não demanda uma justificativa explicitamente religiosa quanto desfechos nos quais a jovem acaba por entregar-se amorosamente àquele que a seduz. Na produção ibérica que nos interessa, encontramos esse último caso apenas no tocante à pastorela de Pedro Amigo de Sevilha; nas outras duas pastorelas peninsulares – ou seja, nas de D. Dinis e de João Airas de Santiago –, o que vemos é uma recusa

---

<sup>282</sup>

Cf. cap. 2, 2.3. A variante: as pastorelas pseudo-alegóricas.

do sedutor não alicerçada num discurso moralizante de tons religiosos, mas meramente numa moral que poderíamos qualificar como secularizada: a fidelidade ao amigo; o medo de que circulem boatos sobre o encontro. Embora isso não queira dizer que, em última instância, na base desses valores estejam questões religiosas, a ênfase aqui é inteiramente diversa: a pastora não evoca Deus, não proclama sua virgindade, não se afirma como casta. Seria o caso, afinal, de pensarmos num definitivo esvaziamento alegórico daquele modelo occitânico<sup>283</sup> – já que, apesar dessas mudanças, a estrutura narrativa elaborada por Marcabru faz-se presente nesses exemplares? É essa a questão fulcral que pretendemos abordar neste capítulo.

Todavia, antes de nos debruçarmos sobre esse tema, devemos responder a uma série de questões que o antecedem: é preciso, em primeiro lugar, compreender as relações entre o trovadorismo occitânico e o galego-português, para que se possa entrever como esse foi por aquele influenciado; em segundo lugar, devemos situar o lugar específico das pastorelas no âmbito trovadoresco peninsular, onde as referidas composições são tradicionalmente situadas entre as cantigas de amigo; e, numa terceira etapa, cabe localizar as pastorelas pseudo-alegóricas que nos interessam em meio às outras constantes dessa produção lírica, o que implica considerar o que diferencia umas das outras.

Começemos, então, a percorrer esse esboçado percurso.

### **8. 1. Trovadorismo occitânico, trovadorismo ibérico**

---

<sup>283</sup> Algo talvez antecipado na pastorela occitânica *L'autrier, al quint jorn d'Abril*, como já observamos; cf. 2.3.1. *L'autrier, al quint jorn d'Abril*: em defesa da honra.

Podemos começar a investigar as relações entre as duas tradições líricas que nos interessam a partir de uma figura central em nosso estudo. Os mais antigos registros que documentam as relações de um trovador occitânico com as cortes peninsulares dizem respeito justamente a Marcabru – que, atraído pelo esplendor do séquito de Afonso VII, visitou quase todas as cortes espanholas em 1133 ou 1134 (ALVAR, 1977, p. 28). Na composição em que lamenta a decadência da moral e das virtudes cavaleirescas (De Riquer, IV, 18), o trovador occitânico menciona aquele monarca como um dos poucos capazes de restaurá-las.

Isso não quer dizer, é claro, que não houvesse qualquer tipo de arte trovadoresca na península ibérica anterior ao contato com os occitânicos: é também na corte de Afonso VII que se registra a presença de Palla, figura de origem compostelana partícipe do séquito imperial que possivelmente compunha algum tipo de poesia mais primitiva; além disso, crônicas da época relatam a presença de grandes grupos de jograis de menor destaque nas festas da corte (MENÉNDEZ PIDAL, 1962, p. 81-82). Atestam os registros que esses jograis conviviam ao lado de trovadores occitânicos, sendo possível supor que a lírica em *langue d'oc*, já bastante madura, servia como iniciadora e guia para a então nascente poesia ibérica, como observa Menéndez Pidal (1962, p. 83).

Já no início da década de 1140, contudo, Marcabru revela um crescente descontentamento com a corte leonesa, onde não recebeu o tratamento que esperava. Data desse período a composição de outro trovador occitânico, Alegret, que se dirige encomiasticamente a Afonso VII (De Riquer, VI, 28), que ensejou uma amarga reprimenda de Marcabru, em que esse indagava como Alegret podia saudar como valente alguém que, de fato, não passava de um malvado (*Marcabru*, XI).

Após a morte de Afonso VII, em 1157, apenas a ascensão ao trono de Afonso II e a chegada dos condes catalães ao reino de Aragão, no início da década de 1160, construiria um ambiente propício ao retorno de trovadores occitânicos de destaque à Península Ibérica: a reputação de Afonso, ele mesmo trovador, atrairia nomes como Peire Raimon, Hugo Brunenc e Raimbaut de Vaqueiras. Não obstante, o influxo também ocorreria no sentido inverso, com a presença de jograis ibéricos nas cortes occitânicas: Guillem, visconde de Bergadán, tinha a seu serviço diversos jograis de origem peninsular, dos quais se serviu para resolver desentendimentos com o rei (MENÉNDEZ PIDAL, 1962, p. 84-86). De resto, a intensa convivência entre o trovadorismo occitânico e as cortes ibéricas no final do século XII pode ser atestada por meio da obra de Peire Vidal, que alude em suas composições a todos os reis de Espanha, várias vezes, conquanto sem especificar seus nomes ou domínios; essas referências podem ser rastreadas em obras anteriores a 1186, estendendo-se até meados da década de 1190 (ALVAR, 1977, p. 60).

Em que medida a convivência com o trovadorismo occitânico determina a evolução da lírica galego-portuguesa? Trata-se de uma questão complexa, que não pretendemos aqui esgotar, e a que responderemos em duas etapas: a resposta que aqui esboçaremos inevitavelmente se estenderá até o início do próximo item, no qual discutiremos o gênero lírico particular – as cantigas de amigo – em que tradicionalmente se inscrevem as pastorelas ibéricas.

Analisando os primeiros sirventeses compostos no âmbito galego-português – *Ora faz ost' o senhor de Navarra*, de Johan Soarez de Paiva (Brea 80, 1); *A la u vaz que la Torona*, de Garcia Mendiz d'Eixo (Brea 53, 1); e *Tu que ora vêes de Montemayor*, de Gil Sanchez (Brea 57, 1) –, observa António Resende de Oliveira (1995, p. 64-68) que os referidos textos delimitam o período, que tem seus termos no quarto final do século XII e no primeiro do século XIII, durante



o qual se delinearam os projetos pioneiros de adaptação do legado cultural occitânico à matriz lingüística galego-portuguesa; processo, contudo, incipiente, como denunciam diversas características formais dos referidos textos: a narratividade, ainda próxima da linguagem da canção de gesta, o que ademais denuncia uma imitação desse gênero poético que também florescia entre os occitânicos; o mimetismo lingüístico, perceptível sobretudo na obra de Garcia Mendiz d'Eixo, composta em *langue d'oc* – que, de resto, não corresponde a qualquer dos gêneros poéticos característicos do trovadorismo peninsular.

Em termos geográficos, a região galego-portuguesa receberá primeiro o influxo através de Barcelona, e depois principalmente através de Toledo, que durante todo o século XIII constituirá o mais ativo centro de recolha, adaptação e difusão peninsular dos elementos ideológicos e formais da poesia cortês; Toledo oferece o suporte econômico e representa o principal ponto de encontro com a cultura produzida em *langue d'oc*, recebendo constantemente destacados trovadores occitânicos – entre eles Arnaut Catalan e Guiraut Riquier – e reunindo o mais importante grupo de trovadores galego-portugueses (TAVANI, 2002, p. 32).

Se, num primeiro momento, o processo de aclimação da produção literária occitânica nos reinos peninsulares deu-se por ação da alta nobreza, numa segunda etapa – mais precisamente, no segundo quarto do século XIII – a pequena nobreza adquire maior importância. Essa segunda geração de trovadores, situada em regiões que se mantiveram mais à margem do contato com os occitânicos – sobretudo a Galiza e o norte de Portugal – é a responsável por reelaborar a matéria lírica proveniente da produção em *langue d'oc*, injetando-lhe finalmente o conjunto de características pelas quais se tornaria conhecido o trovadorismo peninsular; são esses, por exemplo, os responsáveis por elaborar a cantiga de amor nos moldes em que persistiria

até o século XIV, além de já estar a eles associada a cantiga de amigo e a transformação do sirventês occitânico numa espécie de sátira pessoal (OLIVEIRA, 1995, p. 68-69). Todos os trovadores galego-portugueses que compuseram pastorelas – alegóricas ou não – têm sua produção datada a partir de meados do século XIII, inscrevendo-se portanto neste momento de consolidação da lírica peninsular.

A corte de Afonso X (1254-1284) representará uma derradeira reação peninsular em favor do trovadorismo occitânico. Notório por seus pendores artísticos, Afonso X recebeu e fomentou a produção dos últimos trovadores em *langue d'oc*, que encontraram em Castela um ambiente muito mais favorável do que na corte aragonesa; não obstante, por essa época monarcas como Jaime I de Aragão e Fernando III de Leão e Castela já não demonstravam receptividade à cultura occitânica, sendo possível situar na década de 1280 o fim do trovadorismo em *langue d'oc* na Península Ibérica (MENÉNDEZ PIDAL, 1962, p. 102-104). É esse o momento em que se opera uma clivagem entre a produção lírica nascida em Portugal, em torno de Afonso III e de seu filho D. Dinis, que segue uma vertente aristocrática e tradicionalista, favorecendo especialmente a produção de cantigas de amigo; e as composições nas cortes de Afonso X e Sancho IV, em Castela, que demonstrarão mudanças mais profundas na abordagem dos diversos gêneros poético-musicais, tematizando o cotidiano do próprio meio trovadoresco e privilegiando uma abordagem mais crítica sobre o mundo exterior (OLIVEIRA, 1995, p. 77-78) – clivagem de importância pelo fato de todos os trovadores que compuseram pastorelas alegóricas estarem de algum modo relacionados à corte portuguesa, como veremos no item seguinte.

## **8. 2. Cantigas de amigo e pastorelas peninsulares**

O processo de consolidação da lírica galego-portuguesa passa necessariamente por um comentário em torno das cantigas de amigo, gênero poético que se tornaria um dos mais importantes no âmbito ibérico e que se diferencia dos outros gêneros líricos médio-latinos e vernaculares – a despeito de eventuais similaridades rítmicas e temáticas com seqüências, cânticos, hinos e prantos – , mais fortemente evocando as *kharaġhat* moçárabes (TAVANI, 2002, p. 36). Embora não caiba realizar aqui um estudo aprofundado acerca do processo de emergência desse gênero, assunto aliás sobre o qual há uma vasta bibliografia, não podemos nos esquivar a abordar esse tema – sobretudo porque as pastorelas inscrevem-se historicamente entre as cantigas de amigo, a despeito de suas diversas singularidades. Desse modo, é este o momento não apenas de abordarmos o contexto de surgimento e a caracterização das cantigas de amigo, mas também os problemas derivados da inscrição das pastorelas nesse gênero lírico particular.

Como observam Mercedes Brea e Pilar Lorenzo Gradín (1998, p. 9-10), embora a presença de formas estróficas características, arcaísmos léxicos e de um simbolismo relacionado à natureza possa indiciar um caráter popular ou autóctone desse tipo de composições, cabe observar que se enquadram perfeitamente na lírica culta, enquanto produto de uma elaboração (ou reelaboração) artística consciente, mesmo de uma moda então vigente em determinados círculos cortesões. A epígrafe das cantigas de amigo acolhe sob si textos tão variados e complexos que só uma parte deles apresentam explicitamente traços que podem ser considerados próprios do tipo tradicional, como a presença do refrão, o uso do paralelismo, a presença de estrofes compostas por versos longos seguidos de um refrão em versos curtos , exórdios narrativos e elementos simbólicos; além disso, consta dessa espécie de cantigas a representação de uma jovem

ingênua, enamorada, alegre ou triste em função do comportamento de seu amigo, por vezes em diálogo com outras mulheres: a mãe ou suas confidentes. As restantes composições compreendem obras que constituem uma transferência de conceitos e expressões típicos das cantigas de amor, que remetem às *cansós* em *langue d'oc* compostas pelas *trobairitz*; nessas obras, a mulher que fala não é uma jovem doce e singela, mas a *domna gen e ensinada* que representa o destinatário do poeta nas cantigas de amor (BREA; GRADÍN, 1998, p. 10).

No tocante às origens autóctones e populares das cantigas de amigo, observemos, em primeiro lugar, que a relação entre as cantigas de amigo e as *kharāghat* tem merecido reavaliações; cabe tomar em conta as observações de Eugenio Asensio, que evidencia a heterogeneidade perceptível nas composições moçárabes: se as obras de origem judaica revelam uma atitude mais recatada no que tange ao amor, as muçulmanas mesclam com maior freqüência o amor e a sensualidade; por outro lado, a presença nessas composições de motivos totalmente ausentes das cantigas de amigo é uma comprovação de que a lírica galega explorou um domínio deliberadamente limitado, com fronteiras de sentimentos e limitações intencionadas (ASENSIO, 1970, 23-24). Ademais, o aprofundado estudo de Margit Alatorre sobre as *kharāghat* e os primórdios da lírica românica chega à conclusão de que, embora a descoberta das composições moçárabes tenha levado a uma reelaboração do problema das origens, não conduziu a uma visão inteiramente nova, como previa um teórico como Dámaso Alonso: se, de um lado, a descoberta das *kharāghat* permitiu a confirmação de que havia uma lírica feminina anterior, composta por obras que podiam ser monólogos de donzelas enamoradas referindo-se à ausência de seus amigos, por exemplo, por outro lado é ainda pouco o que se sabe sobre a sua função e o seu conteúdo, cabendo ainda observar que são elas apenas uma pequena parte do cancionero pré-

literário românico; de resto, não se sabe ainda ao certo que tipo de contato pode ter ocorrido entre esse lirismo moçárabe e o trovadoresco (ALATORRE, 1975, p. 155-168).

De resto, a tese da origem autóctone das cantigas de amigo foi alimentada sobretudo por estudiosos como Teófilo Braga e Ramón Menéndez Pidal, “empenhados nacionalisticamente em formular e defender a tese da origem autóctone”, como observa Giuseppe Tavani (2002, p. 193); todavia, visto que os textos que possuímos são, como anteriormente mencionamos, produtos de uma elaboração artística consciente, cabe recolocar a questão, o que não impede a suposição de que esse material “semielaborado” apropriado pelos trovadores tenha sido “popular”, em alguma medida – ou seja, que em algum momento histórico tenha passado a fazer parte da experiência coletiva de um grupo social determinado –, bem como “ibérico” – porque resultante das especificidades do fato literário em razão de contingências histórico-culturais específicas (TAVANI, 2002, p. 193-194).

A marca característica das cantigas de amigo é a presença de uma voz feminina, sempre fingida – uma vez que a lírica galego-portuguesa foi produzida exclusivamente por homens –, que fala de si mesma, dos seus sentimentos e dos do seu amigo, de sua situação pessoal; em geral, refere-se a si mesma por meio do termo ‘amiga’, que por vezes cede lugar a ‘filha’, ‘fremosa’ ou ‘fremosinha’, e mais ocasionalmente ‘donzela’, ‘meninha’, ‘moça’, ‘pastor’ ou sintagmas como ‘dona virgo’ ou ‘dona d’algo’. Posto que os trovadores occitânicos tenham oferecido categoria artística à voz feminina, é na lírica galego-portuguesa que o discurso direto da mulher é introduzido, o que abre caminho para o resgate de anteriores tradições nas quais o sujeito lírico do enunciado era a mulher (BREA; GRADÍN, 1998, p. 11). A oposição perceptível entre a cantiga de amor e a cantiga de amigo diz respeito não apenas à fundamental diferença entre os falantes –

já que, como indica a *Arte de trovar* do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa (TAVANI, 1999, p. 41), a cantiga é de amor quando o poeta fala na primeira pessoa e de amigo quando ele finge ser a mulher, cabendo observar quem é o primeiro interlocutor no caso das cantigas dialogadas – , mas também pelo fato de que, se na cantiga de amor o trovador instaura um confronto verbal quase exclusivo com sua senhor, no caso das cantigas de amigo a voz feminina freqüentemente entra em contato também com outros personagens, que podem ser tanto seres humanos quando elementos da natureza: as árvores, o mar, o rio, a fonte e as ermidas, entre outros (TAVANI, 2002, p. 190-191).

Passemos agora a avaliar o lugar das pastorelas na tradição lírica galego-portuguesa. A condição *sui generis* desse conjunto de composições no âmbito trovadoresco peninsular ensejou diversos esforços em busca de uma tipologia das pastorelas ibéricas, bem como tentativas de compreensão da presença de elementos occitânicos e franceses naquelas composições<sup>284</sup>. Importante entre as primeiras tentativas modernas de analisar e classificar as pastorelas galego-portuguesas é o estudo de Arlene Lesser sobre a pastorela medieval peninsular (1970). Ainda influenciada pelas teorias que valorizavam os elementos autóctones e indígenas das cantigas de amigo, Lesser aproxima essa valorização do relevo conferido por William Jones à tradição popular no processo de emergência das pastorelas européias, o que a leva a filiar-se à tese de Teófilo Braga – que defendia a romântica idéia de que as pastorelas galego-portuguesas possuem uma dupla origem, nascendo da convergência de fontes cultas aristocráticas e de influências

---

<sup>284</sup> Discutiremos a seguir as reflexões em torno das pastorelas peninsulares realizadas por Lesser (1970), D'Heur (1974), Lorenzo Gradín (1991) e Picchio (1992), que são as mais relevantes para essa etapa de nosso trabalho; outros itens da bibliografia específica serão discutidos ao longo deste capítulo, quando enfocarmos assuntos particulares em torno das pastorelas galego-portuguesas.

indígenas, galego-portuguesas procedentes de supostas tradições celtas, sendo essas últimas evidentemente percebidas como mais importantes (LESSER, 1970, 16-20).

Argumenta a pesquisadora que um dos elementos centrais da lírica galego-portuguesa era o ambiente bucólico pastoral encontrado na Galiza e no norte de Portugal, o que propiciou a recepção de influências poéticas pastorais latinas e vernaculares; com isso, as pastorelas ultrapirenaicas vieram somar-se à vertente indígena já existente no país (LESSER, 1970, p. 38). Após criticar as tendências à percepção das pastorelas galego-portuguesas como uma imitação das francesas ou occitânicas e à inclusão do gênero nos conjuntos das cantigas de amigo ou de amor sem a valorização de suas peculiaridades (LESSER, 1970, p. 43), argumenta a teórica que, devido à mescla de elementos occitânicos, franceses e autóctones que a constituem, a pastorela galego-portuguesa não pode ser reduzida a apenas um modelo, havendo inclusive obras que escapam totalmente às outras definições europeias do gênero (LESSER, 1970, p. 58).

A partir desses pressupostos, Lesser distingue cinco modelos de pastorelas peninsulares; não nos ocuparemos aqui de listar esses modelos, uma vez que será mais proveitoso utilizar os comentários de Lesser quando analisarmos mais detidamente o *corpus*, mais à frente<sup>285</sup>. Destaquemos apenas que o recenseamento feito por Lesser elenca dez pastorelas, incluindo textos alheios à tradição galego-portuguesa – como a composição de Álvaro Afonso constante do Cancioneiro da Vaticana (Brea 20,1) – e que, por efeito da tentativa de isolamento de elementos autóctones, cunha o curioso conceito de “pastorela compostelana”, modelo qualificado como o mais original e primitivo, produto de tradições poéticas do noroeste da Espanha. De resto, toda a tipologia elaborada pela teórica toma como referência parâmetros regionalistas: interessa-lhe,

---

<sup>285</sup> Cf. 8.3. As pastorelas peninsulares não-alegóricas e 8.4. As pastorelas pseudo-alegóricas galego-portuguesas.

sobretudo, defender o lugar central e a profunda influência exercida pela “pastorela compostelana”, modelo por ela percebido como mais autenticamente galego e mais alheio às influências ultrapirenaicas. Apenas a fim de nos posicionarmos perante essa tese, adiantemos a observação de que, ao contrário do que afirma Lesser, as situações descritas nas “pastorelas compostelanas” não ocorrem exclusivamente no âmbito peninsular, o que de imediato afasta a possibilidade de que seja essa uma expressão singular da “alma e do caráter da Galiza”<sup>286</sup>, como afirma a teórica (LESSER, 1970, p. 68).

Jean Marie d’Heur apresentou, em 1974, um artigo em que buscou fornecer subsídios para o estudo sistemático da pastorela galego-portuguesa em contraste com as pastorelas românicas. Sua proposta de análise tipológica parte de treze elementos (D’HEUR, 1974, p. 587-588): as fórmulas iniciais dos textos; a ação do poeta; a descoberta; a designação da pastora; a atividade da pastora; a descrição da pastora; a abordagem; os nomes da pastora, do pastor e do cavaleiro-poeta; a origem do diálogo, seu desenvolvimento e sua conclusão. Empregando esses critérios para análise das pastorelas galego-portuguesas, D’Heur anota doze apontamentos, que não descreveremos exaustivamente; em vez disso, listaremos apenas aqueles relevantes para o nosso estudo.

Observa o teórico que nos exemplares galego-portugueses não há uma atividade pastoral realística por parte da pastora, o que sugere uma maior aproximação dos textos com as pastorelas occitânicas, já que é essa uma das diferenças perceptíveis entre os exemplares compostos em *langue d’oc* e aqueles compostos em *langue d’oïl* (D’HEUR, 1974, p. 589). De fato, é notável a ausência, nos textos peninsulares, de referências a animais: as pastoras ibéricas, embora sejam

---

<sup>286</sup>

“... el género poético más expresivo del alma y del carácter de Galicia.”



identificadas como tais, não conduzem ovelhas, porcos ou quaisquer rebanhos – o que denota seu caráter idealizado.

Como Arlene Lesser, D’Heur também sugere que há modelos de pastorelas exclusivos do âmbito peninsular, situando em Santiago de Compostela as origens da pastorela narrativa e apontando as pastorelas descritivas como produto específico da corte portuguesa, especificamente de D. Dinis (D’HEUR, 1974, p. 589). Aqui percebemos, entretanto, o mesmo equívoco que percebemos na argumentação de Lesser, e que desenvolveremos mais à frente<sup>287</sup>: os exemplares por ele destacados não diferem inteiramente de obras constantes de outras tradições líricas; desse modo, não é prudente afastar algum tipo de influência, e é sem dúvida um erro considerar que sejam esses modelos presentes exclusivamente na tradição ibérica.

Por fim, ressalta o teórico a proximidade perceptível entre as pastorelas e as cantigas de amigo, sugestiva de uma influência das últimas sobre as primeiras (D’HEUR, 1974, p. 589). É esse efetivamente um elemento relevante; não obstante, a mera constatação da similaridade – facultada sobretudo pelo aproveitamento de trechos de cantigas de amigo numa composição de Airas Nunes *Oí og’ eu ãa pastor cantar* (B 868-869-870, V 454: Brea 14, 9) – não nos oferece maiores elementos para análise, apenas favorecendo a conclusão de que se trata de um gênero híbrido. Essa relação, como veremos, será aprofundada por outros teóricos.

Pilar Lorenzo Gradín é a autora de um fundamental estudo acerca da cronologia e da tradição manuscrita relacionadas à pastorela peninsular, tendo alcançado um conjunto de instigantes conclusões. Observa a teórica que, das pastorelas compostas no contexto galego-português, há apenas três que podem ser classificadas como “clássicas” - precisamente as três que

---

<sup>287</sup>

Cf. 8.3. As pastorelas peninsulares não-alegóricas.

aqui qualificamos como pastorelas clássicas pseudo-alegóricas, embora utilizemos critérios diferentes daqueles adotados por Lorenzo Gradín: baseando-se em autores como Jeanroy (1965) e Zink (1972), ela estabelece como elementos fundamentais desse modelo o motivo do encontro, a localização topográfica concreta, a breve descrição da pastora e o diálogo entre as partes, com a proposta amorosa do cavaleiro e a resposta da jovem (LORENZO GRADÍN, 1991, p. 352); a esses adicionamos o ponto de vista masculino, além de considerarmos o sentido moralizante da obra para sua eventual qualificação como alegórica. As outras pastorelas constantes do repertório galego-português constituem um gênero híbrido, ressalta a teórica, sendo constantes as interferências com a tradição das cantigas de amigo e, em menor medida, com as cantigas de amor.

São valiosas as conclusões de Lorenzo Gradín no tocante à cronologia de produção das pastorelas ibéricas. Como já observamos, as referidas obras foram compostas a partir de meados do século XIII; nesse momento, o gênero já se havia consolidado no meio literário ultrapirenaico. Como ressalta Lorenzo Gradín, uma leitura das pastorelas peninsulares revela a presença de uma série de elementos estranhos ao resto do cancionero de amigo e de amor, mas comuns nas pastorelas dos trovadores occitânicos e franceses; por outro lado, a absorção dos modelos implica a emergência de marcas da tradição na qual se efetiva esse processo, podendo-se compreender assim a presença de marcas topográficas locais, a introdução de um vocabulário próprio da cantiga peninsular, a introdução de esquemas paralelísticos, a alusão à atividade poética do amigo e a adaptação de textos de outros poetas galego portugueses, entre outros elementos (LORENZO GRADÍN, 1991, p. 352-353).

Considerando a tradição manuscrita, observa a teórica que o posicionamento de Airas Nunes no hipotético cancionero de clérigos-trovadores e o fato de sua pastorela – cantiga, aliás, que inaugura sua produção – não estar situada junto das cantigas de amigo e de amor, sendo em vez disso seguida por um sirventês, parece indicar a natureza especial da cantiga; talvez por esse motivo ela tenha sido separada, pelo compilador, dos outros textos amorosos (LORENZO GRADÍN, 1991, p. 357). O estudo do lugar ocupado pelas obras de outros autores aponta para conclusões similares: as pastorelas “ocupam sempre um posto ‘funcional’ no interior das seções de cada autor, já que são o primeiro texto ou o último da série de cantigas de cada trovador”; assim, “esta distribuição parece confirmar que os textos estudados eram considerados como uma variedade expressiva no rígido sistema poético da tradição galego-portuguesa”<sup>288</sup> (LORENZO GRADÍN, 1991, p. 358).

As conclusões de Lorenzo Gradín possibilitam algumas reflexões instigantes. A associação das pastorelas com as cantigas de amigo é um processo complexo, que diz respeito a um hibridismo que, não obstante, não implica uma inteira anulação do gênero ultrapirenaico no sistema literário galego-português; o que podemos supor, por outro lado, é que os próprios compiladores estavam cientes de que as pastorelas constituíam uma espécie singular de composições, conquanto nelas seja perceptível a presença de elementos característicos da poética peninsular. O modelo parece ter sido introduzido na tradição galego-portuguesa por João Peres de Aboim – homem forte na corte de Afonso III que esteve com ele na França –, tendo sido posteriormente cultivado por outros trovadores peninsulares.

---

<sup>288</sup> “... constátase que as pastorelas [...] ocupan sempre un posto ‘funcional’ no interior das seccións de cada autor, xa que son o primeiro texto ou o último da serie de cantigas de cada trovador. Esta distribución parece confirmar que os textos estudados eran considerados como unha variedade expresiva no ríxido sistema poético da tradición galego-portuguesa.”

A condição particular da pastorela galego-portuguesa é enriquecida pela “nova interpretação” do gênero proposta por Luciana Stegagno Picchio (1992). Almejando definir a pastorela “tal como figura, com suas poucas e tardias aparições, no conjunto da lírica galego-portuguesa”<sup>289</sup> (PICCHIO, 1992, p. 91), argumenta a pesquisadora que, quando a pastorela chega ao contexto literário ibérico, a paisagem galega já se havia consolidado como o *locus amoenus* por excelência, o que possibilitou a utilização desse cenário num gênero lírico em que a ambiência pastoril ocupa um lugar fundamental; por outro lado, conectada com essa região havia também a tradição das cantigas de amigo, uma poesia que “encenava ao ar livre as dores e as alegrias de garotas do campo em flor”, que “postas na boca dessas garotas, sem embargo haviam sido compostas pelos mesmos poetas cortesões e cultos que, com outro registro, compunham cantigas de amor para damas da corte portuguesa ou castelhana disfarçadas como damas provençais ou francesas”<sup>290</sup>.

Nos textos peninsulares, observa Picchio, não há pastoras velhas, nem pastores homens; na língua dos cancioneros, o termo ‘pastor/pastora’ equivale a jovem, moço, garoto ou garota. É essa a razão de todas as hesitações com que se almeja classificar como pastorelas aquelas cantigas nas quais não figura nenhuma conotação de pastora, mas em que o decoro é o mesmo e a atitude é idêntica àquela da protagonista das “verdadeiras” pastorelas. Por outro lado, argumenta a teórica que, nessa nova tradição, pode o trovador, dentro de um molde pastoral derivado dos modelos occitânicos e franceses, encenar e revelar como verdadeiramente se articula a cantiga de

---

<sup>289</sup> “... intento definir, aunque no explicar, el género pastorela tal como figura, con sus pocas y tardías apariciones, en el conjunto de la lírica gallego-portuguesa”.

<sup>290</sup> “Por outro lado, conectada com esta região, también existía una tradición de poesía femenina que escenificaba al aire libre ls cuitas y las alegrías de muchachas del campo en flor: las llamadas cantigas de amigo. Poésías que puestas en boca de esas muchachas sin embargo habían sido compuestas por os mismos poetas cortesanos y cultos que, con otro registro, componían cantigas de amor para damas de la corte portuguesa o castellana disfrazadas de damas provenzales o francesas.”

amigo: “uma mulher jovem, pastora e, portanto, de classe social e sexo inferiores ao poeta, incapaz por si mesma de criar os textos dos poemas que a convenção lhe atribui e que, então, limita-se apenas a cantar os versos de seu amigo”<sup>291</sup>. Por conseguinte, para os trovadores galego-portugueses, a composição das pastorelas funciona como uma espécie de “mise en abîme”: é a reprodução do objeto no objeto, do espetáculo dentro do espetáculo, do quadro dentro do quadro (PICCHIO, 1992, p. 97).

Essa nova interpretação proposta por Picchio tem, como ela mesma assinala, o valor de eliminar um suposto antecedente rústico local, confirmando a aclimatação dentro da tradição peninsular das pastorelas occitânicas e francesas<sup>292</sup>; ademais, acuradamente observa a pesquisadora que, nesse novo contexto, a pastorela perde seu componente moralista, característico da obra de Marcabru nos princípios da poesia occitânica<sup>293</sup>. Segundo Luciana Stegnano Picchio, a oposição entre a pastora e o cavaleiro-trovador apenas indica, com alguma ironia, um desejo de regeneração por meio da figura livre da pastora, desejo esse próprio do cavaleiro encerrado nas cortes (PICCHIO, 1992, p. 98-99).

A partir dos estudos mencionados, chegamos enfim a um conjunto de conclusões que apontam caminhos para a investigação da especificidade das pastorelas peninsulares. É evidente que a inserção dessas composições no gênero das cantigas de amigo não obscurece a sua condição de textos híbridos, que nascem a partir de uma série de experiências poéticas

---

<sup>291</sup> “*Cantiga, la cual, dentro de un molde pastoral derivado de los modelos occitanos y franceses, permite al trovador local escenificar y revelar como se articula verdaderamente la cantiga de amigo: una mujer joven, pastora y, por lo tanto, de clase social y sexo inferiores al poeta, incapaz por sí misma de crear los textos de los poemas que la convención le atribuye y que, entonces, se limita sólo a cantar los versos de su amigo.*”

<sup>292</sup> Embora, nesse ponto do texto original, a autora cometa o deslize de mencionar as pastorelas médio-latinas como ascendentes das vernaculares: cf. Picchio, 1992, p. 98.

<sup>293</sup> Conquanto, ao referi-lo, Picchio defina esse moralismo especificamente nos termos da oposição de uma moral natural à imoralidade cortesã, essa nos parece apenas uma figuração do questionamento de fundo cristão ao qual vimos nos referindo ao longo deste trabalho.

empreendidas por trovadores galego-portugueses desde meados do século XIII. Pode ser interessante estabelecer uma cronologia comparativa dos períodos de produção dos autores das pastorelas occitânicas e galego-portuguesas, a fim de melhor os visualizarmos a partir de uma perspectiva temporal<sup>294</sup>:

<i>Trovadores occitânicos</i> <sup>295</sup>	<i>Trovadores galego-portugueses</i>
Marcabru (1130-1149) Giraut de Bornelh (1162-1199) Gui d'Ussel (1195-1196) Gavaudan (1195-1211) Guiraut d'Espanha (1240-1270)	[João de Aboim (1249-1284/7)] [Lourenço (meados do séc. XIII)]
Guiraut Riquier (1254-1292)	Pedro Amigo de Sevilha (1257-1275)
Guilhem d'Autpol (1269-1270) Joan Esteve (1270-1288)	João Airas de Santiago (1270+) D. Dinis (1279-1325) [Airas Nunes (1284-1289)]

Percebe-se, por meio do quadro, que a pastorela alegórica já era praticada há mais de um século na lírica em *langue d'oc* quando João de Aboim compôs a primeira pastorela no âmbito galego-português<sup>296</sup> - obra que, não obstante, não corresponde ao modelo alegórico de Marcabru,

<sup>294</sup> Como nosso objeto de estudo específico são as pastorelas alegóricas, o quadro apresenta apenas os autores occitânicos que compuseram pastorelas alegóricas ou pseudo-alegóricas, segundo o modelo de Marcabru; já a coluna dedicada aos trovadores galego-portugueses apresenta, entre colchetes, os autores cujas pastorelas não se enquadram no modelo de Marcabru, aqui listados a fim de que possamos visualizar sua produção em comparação com aqueles que compuseram pastorelas consoante o referido modelo.

<sup>295</sup> Por dificuldades de datação, não incluímos no quadro a pastorela anônima *L'autrier, al quint jorn d'Abril*.

<sup>296</sup> Embora caiba considerar a possibilidade, aventada por Meneghetti (1993), de que a pastorela de Marcabru *L'autrier jost' una sebissa* tenha sido composta a partir de influências ibéricas: argumenta a autora que certos elementos léxicos e o tema do *augurium* ornitológico seriam elementos de origem popular ibérica constantes no texto do trovador occitânico, que os teria absorvido quando de sua estadia na corte de Afonso VII, entre 1134 e 1143 aproximadamente. Não nos parece, contudo, ser possível traçar uma linha de influência direta entre o texto de Marcabru e o de João de Aboim, composto mais de um século mais tarde.

como perceberemos mais à frente<sup>297</sup>; ademais, mesmo o uso da estrutura narrativa elaborada por Marcabru com fins não-alegóricos já podia ser constatado no meio occitânico há pelo menos meio século, sendo esse o caso da pastorela composta por Gui d’Ussel.

A primeira pastorela em que percebemos uma influência do modelo de Marcabru foi a composta por Pedro Amigo de Sevilha, autor cuja produção data do terceiro quarto do século XIII; talvez não seja acidental o fato de essa ser a única pastorela pseudo-alegórica composta na esfera peninsular que apresenta uma clara interferência de elementos característicos da cantiga de amor, o que nos permitirá qualificá-la como uma pastorela pseudo-alegórica amorosa nos moldes occitânicos<sup>298</sup>. Depois dessa primeira experiência, o modelo será aproveitado já perto do último quarto do século XIII, por João Airas de Santiago e D. Dinis, o que pode à primeira vista sugerir uma tentativa de resgatar um modelo lírico occitânico de forma mais “autêntica”<sup>299</sup>, num momento em que – coincidentemente? – esse modelo experimentava uma espécie de *revival* na literatura em *langue d’oc*, nas mãos de trovadores como Guilhem d’Autpol e Joan Esteve. Todavia, a essa altura o gênero já havia consolidado sua condição híbrida no âmbito peninsular, sendo necessário levar em consideração o processo de mesclagem com elementos característicos das cantigas de amigo ressaltado especialmente por Lorenzo Gradín (1991) e Picchio (1992). Cabe observar, ademais, que todos os trovadores galego-portugueses que compuseram pastorelas tinham invariavelmente origem galega ou portuguesa e, em sua maioria, freqüentaram ambientes culturais próximos<sup>300</sup>: João de Aboim, importante figura da corte de Afonso III – pai de D. Dinis – , manteve relações literárias com Lourenço, que freqüentou também a corte de Afonso X; nessa

<sup>297</sup> Cf. 8.3. As pastorelas peninsulares não-alegóricas.

<sup>298</sup> Cf. 8.4.1. *Quand’ eu hun dia fuy en Compostela*, de Pedro Amigo de Sevilha: a pastorela e o código amoroso cortês.

<sup>299</sup> Problematizaremos essa suposição em 8.5. Entre a pastora e a amiga.

<sup>300</sup> Cf. o Apêndice II de Oliveira (1994).

estiveram Pedro Amigo de Sevilha e João Airas de Santiago, ambos compositores de pastorelas alegóricas.

Retornaremos a essas reflexões mais à frente, quando analisarmos o *corpus* de pastorelas pseudo-alegóricas peninsulares. Antes disso, todavia, é necessário estabelecer esse recorte, justificando a exclusão daquelas pastorelas que não correspondem ao modelo que nos interessa.

### 8.3. As pastorelas peninsulares não-alegóricas

A lírica trovadoresca galego-portuguesa produziu oito composições que são usualmente qualificadas como pastorelas<sup>301</sup>; três dessas cantigas seguem o modelo cunhado por Marcabru, e delas nos ocuparemos no momento adequado<sup>302</sup>. Nosso assunto nos parágrafos seguintes serão as cinco pastorelas galego-portuguesas que não apresentam a estrutura narrativa que constitui o objeto de análise deste trabalho, a saber: *Cavalgava noutro 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* (B 534, V 137; Brea 25, 128) e *Unha pastor se queixava* (B 519, V 102; Brea 25, 129), de D. Dinis; e *Oí og' eu ãa pastor cantar* (B 868-869-870, V 454; Brea 14, 9).

Seguindo a ordem cronológica de autores constante do quadro anteriormente apresentado, devemos em primeiro lugar ocupar-nos da pastorela de João de Aboim, *Cavalgava noutro dia*

<sup>301</sup> São os textos assim classificados por autores como D'Heur (1974, p. 588) e Lorenzo Gradín (1991, p. 351); a última autora lista também uma cantiga de João Zorro (*Quen viss' andar fremosã*: B 1148a, V 751; Brea 83, 11), que contudo optamos por excluir de nossa análise, uma vez que a única semelhança que guarda com as outras composições é o fato de o narrador descrever uma jovem que canta uma cantiga de amigo – sem que descreva qualquer cenário que nos permita qualificá-la como obra pastoril. Observe-se que também em *LGPG* a cantiga de João Zorro não é associada às pastorelas, ao contrário das outras listadas.

<sup>302</sup> Cf. 8.4. As pastorelas pseudo-alegóricas galego-portuguesas.



(Brea 75,3; B 676, V 278). Obra curta, composta apenas de duas estrofes, descreve um episódio simples: enquanto cavalgava pelo caminho francês, o trovador depara-se com uma pastora que por ali seguia, acompanhada de outras três, cantando uma dolorosa melodia em que lamenta ter sido abandonada por seu amigo (“*Cavalgava noutro dia / per o caminho francês / e ùa pastor siia / cantando con outras tres / pastores e non vos pês, / e direi-vos toda via / o que a pastor dizia / aas outras en castigo: / ‘Nunca molher crêa per amigo, / pois s’o meu foi e non falou migo’*”). Em réplica ao triste canto, afirma uma das pastoras que a companheira não tem motivos para sentir-se mal: embora o amigo esteja distante, logo retornará, tendo seus motivos para não ter dito à amada as razões de sua partida (“*Pastor, non dizedes nada, / diz ùa d’ elas enton; / se se foi esta vegada, / ar verrá-s’ outra sazon / e dirá-vos por que non / falou vosc’, ai ben talhada*”).

Mercedes Brea e Pilar Lorenzo (1998, p. 220) observam que, embora essa cantiga apresente “motivos relacionados” com as pastorelas, esses não bastam para que ela seja qualificada como tal: “falta o encontro efetivo entre o cavaleiro e a pastora e, portanto, não existe diálogo entre eles”, observam as teóricas, acrescentando que “o trovador limita-se a contemplar como, neste caso, essa mocinha cantava com outras três e queixava-se da partida do amigo perante elas, recebendo o consolo de uma das amigas que lhe recomenda ter esperança no retorno do ausente”<sup>303</sup>. De fato: como mencionamos anteriormente, são cinco os elementos que constituem pastorelas *stricto sensu*<sup>304</sup>, sendo um deles o diálogo entre a pastora e o cavaleiro-trovador; melhor procedemos, portanto, qualificando essa obra como uma composição de temática pastoral. Não obstante, há um ponto que deve ser observado: há uma grande semelhança

---

<sup>303</sup> “... falta o encontro efectivo entre o cavaleiro e a pastora e, polo tanto, non existe diálogo entre eles. O trovador limitase a contemplar como, neste caso, esa mocinha cantaba com outras tres e queixábase ante elas da partida do amigo, recibindo o conforto dunha das amigas que lle recomenda ter esperanza no retorno do ausente.”

<sup>304</sup> Cf. o capítulo 2. A invenção literária.

entre essa obra de João de Aboim e certos textos pastorais franceses dos quais tratamos em momento anterior<sup>305</sup> – obras nas quais nos deparamos com um cavaleiro que, em um ambiente pastoril, encontra-se com um grupo de pastoras, cujos hábitos observa e descreve.

Essa semelhança, como já sugerimos neste capítulo, pode não ser inteiramente acidental: João de Aboim acompanhou Afonso III em viagens à França, antes que esse retornasse a Portugal para ocupar o trono depois da destituição de Sancho II; permaneceu ao lado da coroa durante a regência de D. Beatriz, e sua presença é ainda constatada durante os primeiros anos de D. Dinis – observe-se, aliás, que esse governou a partir de 1279, e a morte de João de Aboim data de junho de 1287 (LORENZO GRADÍN, 1991, p. 354). Dado que *Cavalgava noutro dia* é a primeira pastoral registrada no âmbito galego-português, não parece de todo improvável que o trovador tenha entrado em contato, durante sua passagem pela França, com aquelas composições pastorais, tendo-as então introduzido na lírica peninsular. Cabe observar também que a próxima pastoral que comentaremos, composta por Lourenço, é bastante similar à elaborada por João de Aboim, e que esses dois trovadores mantiveram intenso contato: o cartulário de João de Aboim registra, entre as testemunhas de uma compra efetuada por ele em 1259, Lourenço “*bofom*” (OLIVEIRA, 1994, p. 380); de resto, os dois sustentaram uma *tensó* (Lourenço, *soías tu guarecer*: Brea, 75, 10). Cabe não descartar, portanto, que o gênero tenha sido levado para o âmbito peninsular por João Peres de Aboim, adotado por Lourenço e, em momentos posteriores – que mais à frente procuraremos detalhar – , disseminando-se no meio trovadoresco da Galiza e do norte de Portugal. Evidentemente, esses comentários vão de encontro à tese de Arlene Lesser, segundo a qual a composição de João de Aboim representaria um deslocamento da “pastorela

---

<sup>305</sup>

Cf. 3. Pastorelas e pastorais.

compostelana” para Portugal; não obstante, como a teórica situa no mesmo caso a obra de Lourenço (LESSER, 1970, cap. XI), é mais adequado comentar a obra desse último antes de expor com mais detalhes essa refutação.

Também melhor qualificável como uma composição pastoral, a cantiga de Lourenço *Tres moças cantavan d'amor* (LPGP 88, 16; B 1262, V 867) não se inicia, como em geral as obras aqui abordadas, com uma descrição do *locus amoenus* percorrido pelo narrador. Em vez disso, já se inicia o texto com uma descrição de três jovens, pastoras “muito formosinhas” que cantam, sofrendo por amor (“Tres moças cantavan d'amor, / mui fremosinhas pastores, / mui coytadas dos amores”); entre elas está a *senhor* do jogral, que entoa um dístico que faz claramente referência a uma cantiga de amor composta por seu amigo (“E diss' end' unha, mha senhor: / – ‘Dized’ amigas comigo / o cantar do meu amigo’.”). Ao longo de toda a cantiga, composta por mais três estrofes, a cena é reiteradamente descrita; com “gran sabor” o narrador as contempla e ouve, sempre citando o dístico que encerra cada uma das cobras.

A despeito da semelhança com a cantiga de João de Aboim, no tocante ao caráter descritivo da obra e à ausência de um diálogo, cabe levar em consideração a aguda observação de Brea e Lorenzo: as autoras destacam o fato de, já na primeira estrofe da obra, o narrador referir-se à jovem descrita na cantiga como sua senhor – de modo que “o trovador é neste caso o amigo que vai ao encontro da sua namorada e que se sente pleno de alegria ao escutar como esta convida as suas amigas: “Dized' amigas comigo / o cantar do meu amigo’.”<sup>306</sup> (Brea; Lorenzo Gradín, 1998, p. 221).

---

<sup>306</sup> “... o trovador é neste caso o amigo que vai ó encontro da súa namorada e que se sente cheo de ledicia ó escoitar cómo esta convida ás súas amigas: “Dized’ amigas comigo / o cantar do meu amigo’.”

Há aí, de fato, um indício da condição híbrida da pastorela galego-portuguesa: como nas cantigas de amor, a voz que primeiro fala é a do trovador – mas não é esse o trovador-namorado característico daquele gênero, e sim um trovador que atua como testemunha de uma cena na qual pode também intervir (BREA; LORENZO GRADÍN, 1998, p. 221); desse modo, a partir do que já comentamos em torno da presença nesse texto de elementos constantes de certas pastorais francesas, é possível considerar que Lourenço e João de Aboim atuaram como pioneiros na transferência do gênero ultrapirenaico ao meio trovadoresco galego-português, assim compondo as primeiras cantigas em que eram perceptíveis os reflexos das pastorais – posto que ainda não as pastorelas – francesas. É especialmente interessante observar que, nas duas obras, há uma deliberada demonstração da presença da lírica peninsular, uma vez que em ambas o momento em que a voz é concedida às pastoras é utilizado para a inserção de fragmentos que trazem marcas das cantigas de amigo: nos versos finais da composição de João Peres de Aboim, recomenda a pastora que a sofredora amiga adote o seu discurso – *“Deus, ora veess’ o meu amigo / e averia gram prazer migo”*; no texto de Lourenço, a pastora convida as outras: *“Dized’ amigas comigo / o cantar do meu amigo”*. Em ambos os dísticos, o que procuram as pastoras são formas de tornar presente o amigo distante, motivo fundamental das cantigas de amigo: na cantiga de João de Aboim, a referência ao prazer que a jovem sentiria com o namorado presente ao seu lado opera como um consolo para a companheira que, solitária, sofre; no texto de Lourenço, o convite feito pela jovem às suas amigas, para cantar de seu amigo, sugere igualmente uma tentativa de superar a solidão; e a posição do namorado-narrador – que contempla as jovens à maneira de um *voyeur*, deliciando-se com a cena – acentua essa situação.

Retornemos, finalmente, à argumentação de Arlene Lesser acerca dessas composições. Partindo do pressuposto – que mais à frente discutiremos – de que há um modelo de pastorela primitivo ibérico, argumenta a teórica que as obras de que tratamos constituem um “aportuguesamento” desse suposto modelo, processo em que a pastora ganha companheiras e um tom mais queixoso do que melancólico; de acordo com Lesser, no caso particular da cantiga de Lourenço essa transferência implica uma estilização, devido à qual se preocupa o poeta mais com “a beleza das pastoras e do seu canto do que com a dor que se expressa nele”<sup>307</sup> (LESSER, 1970, p. 91). Subjaz, portanto, à argumentação de Lesser a percepção de que o deslocamento do suposto modelo original de pastorelas ibéricas para o território português implica uma espécie de falseamento; não obstante, como já mencionamos, falha a argumentação já desde a premissa de que aquele “modelo primitivo” fosse inteiramente distinto dos modelos ultrapirenaicos, sendo mais provável que João de Aboim tenha criado sua pioneira pastoral após ter entrado em contato com a lírica praticada na França.

As próximas obras que nos interessam foram compostas por D. Dinis: *Unha pastor bem talhada* (B 534, V 137: Brea 25, 128) e *Unha pastor se queixava* (B 519, V 102: Brea 25, 129). Como veremos, são essas duas obras muito diferentes entre si; se adicionarmos a isso o fato de que D. Dinis compôs também uma pastorela pseudo-alegórica conforme o modelo de Marcabru, podemos especular se o trovador, um dos mais prolíficos do trovadorismo galego-português, não compôs essas diferentes pastorelas e pastorais como experimentações poéticas.

*Unha pastor bem talhada* (B 534, V 137: Brea 25, 128) está entre as mais curiosas composições do *corpus* peninsular. A cantiga de D. Dinis começa descrevendo uma bela pastora

---

<sup>307</sup>  
él.”

“... preocupado más el poeta por la belleza de las pastoras y de su canto que por el dolor que se expresa en

que, desiludida, sofre por ter tido a confiança traída por seu namorado (“*Unha pastor ben talhada / cuidava em seu amigo / [e] estava, bem vos digo, / per quant’ eu vi, mui coitada; / e diss’: ‘oi mais nom é nada / de fiar per namorado / nunca molher namorada, / pois que mh o meu ha errado*”). Mas a pastora não está inteiramente só: tem na mão um formoso papagaio que canta, porquanto chega o verão; é ao pássaro que a jovem pede um conselho, tombando a seguir entre as flores (“*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 tam en vãõ?’ / E caeu antr’ unhas flores.*”). Perante o desespero da pastora, o papagaio responde com palavras que, à primeira vista, parecem enigmáticas: a jovem não tem do que se queixar; se quer ver aquele que procura, basta-lhe erguer os olhos (“*Se me queres dar guarida’, / diss’ a pastor, ‘di verdade, / papagai, por caridade, / ca morte m’ é esta vida’. / Diss’ el: ‘Senhora comprida / de bem, e non vos queixedes, / ca o que vos a servida / erged’ olho e vee-lo-edes’.*”).

Como se pode esperar, esse curioso texto tem suscitado diversas interpretações. A primeira – inevitável – questão diz respeito ao (naturalmente exótico, para o âmbito galego-potuguês) animal: está o trovador referindo-se a um papagaio real? Em que medida sua presença indicia algo de simbólico? Luciana Stegnano Picchio propôs que a cantiga pode ter sido um guião para uma representação na corte: “Na primeira cena temos a senhora só, disfarçada de pastora, que entrelaça grinaldas e suspira no seu ‘fremoso virgeu’. Na segunda cena, aparece o cavaleiro escondido dentro da máscara de papagaio”, sugere a teórica, e prossegue: “Na terceira, o cavaleiro comporta-se como uma máquina falante, daquelas que tanto impressionavam a fantasia dos homens medievais. Na quarta cena, por fim, o cavaleiro abandona o invólucro de papagaio e volta a ser o servidor da dama, que é por natureza”; finalmente, encerra-se a encenação: “No

momento em que [o cavaleiro] se aproxima dela e lhe estende a mão, álbi e ambientação pastoris são abandonados. Há um regresso da dama ao lugar fechado, à sala, onde é do ritual a fórmula cortesã, o vós, e igualmente a relação de vassalagem dama-cavaleiro” (PICCHIO, 1979 p. 51-52). Essa leitura torna-se ainda mais instigante se levarmos em conta que, como sugere a autora, aqui o tradicional rouxinol dá lugar ao “exótico e erótico papagaio”, que ocupa o lugar de confidente numa “pastorela-cantiga de amigo” – confidente que, “por antonomásia, é a mãe, que pode ser substituída pela irmã ou pela amiga. São personagens sempre femininas [...] e essas amigas e personagens femininas têm que ser assimiladas às ondas do mar ou às flores do verde pinho” (PICCHIO, 1979 p. 57).

Mas o papagaio pode também ser “real”, conquanto necessariamente fabuloso: um personagem “quase mágico a quem se confiava a missão de dar respostas com conotações irônicas”, como observam Brea, Díaz de Bustamante e González Fernández (1984, p. 88) ; ou, como interpreta Lesser (1970 p. 107), “como um mago visionário que anuncia [à pastora] não mais a chegada, mas a presença do pranteado ausente”<sup>308</sup>. Julga Xosé Luís Couceiro que é possível considerar que D. Dinis tenha aqui deliberadamente se desviado de um modelo “naturalista”: assim como, em outra de suas cantigas, interpela as “*flores do verde pino*” – que serão sempre belas, contrariando assim a realidade botânica –, aqui o cantar do papagaio é saboroso, “ainda que ninguém que conheça o canto do papagaio possa-lhe atribuir harmonias capazes de afagar o ouvido, por muita que possa ser a força da primavera”<sup>309</sup> (COUCEIRO, 1991, p. 288). Também José António Souto Cabo (1986, p. 398-399) defende uma interpretação naturalista para o texto, inscrevendo-o entre aqueles que, na lírica galego-portuguesa como na

<sup>308</sup> “...como un mago visionario que le anuncia no ya la llegada sino la presencia del llorado ausente.”

<sup>309</sup> “...aínda que ningún que coñeza o ¿canto? do papagaio lle poida atribuír harmonías capaces de afalagalo oído por moita que poida se-la forza da primavera.”

occitânica, estabelecem contraste entre uma interioridade negativa (no caso, a da pastora) a uma natureza de signo positivo (o papagaio). Mais prudente, Stephen Reckert opta por supor as duas possibilidades, deliberadamente preservando a dúvida; indaga, de um lado: “A ternura do pássaro, é ela um simples reflexo da que sente o narrador (como o falar dos papagaios em geral o é do falar humano)?”; e de outro: “Ou será genuína: um resultado do mesmo milagre de Amor que tornou o papagaio capaz não só de falar mas até – o que já era mais difícil – de cantar, e ‘mui saboroso’, como qualquer rouxinol a isso obrigado pelas mais rígidas convenções trovadorescas cada vez que entrava o verão?” (RECKERT; MACEDO, 1996, p. 218-219). Nessa linha, julgamos mais adequado respeitar a singularidade da cantiga de D. Dinis, motivo pelo qual não nos arriscaremos aqui a propor para ela mais uma leitura; consideramos, por outro lado, mais instigante reconhecer nela (mais) uma experiência poética do prolífico rei-trovador – cujas três composições pastorais, tão diferentes entre si, constituem uma demonstração de versatilidade.

A outra cantiga de D. Dinis que nos cabe analisar neste momento é *Unha pastor se queixava* (B 519, V 102: Brea 25, 129), bastante mais convencional do que a anteriormente comentada, uma vez que apresenta um conjunto de elementos característicos das cantigas de amigo. No texto, apresenta o trovador uma triste pastora que chora e fala consigo mesma, lamentando pelo dia em que conheceu aquele que tanto a decepcionou (“*Unha pastor se queixava / muit’ estando noutro dia, / e sigo medes falava, / e chorava e dizia, / com amor que a forçava: / par Deus, vi-t’em grave dia, / ai amor!*”). As queixas da jovem, ressalta o trovador, semelham as das mulheres que sofrem com grande dor – como se jamais tivesse conhecido tal sofrimento desde que nascera (“*Ela s’ estava queixando / come molher com gram coita, / e que a pesar des quando / nacera nom fôra doita*”); ao fim, consumida por essas dores que para ela não



representam senão a morte, deita-se a jovem entre algumas flores e amaldiçoa o causador de seu sofrimento: “Mal te venha por onde fores, / pois não és senão a minha morte” (“*Coitas lhe davam amores / que nom lh’ eram se nom morte; / e deitou-s’ antr’ ãas flores / e disse com coita forte: / “mal ti venha per u fôres, / ca nom es se nom mha morte, / ai amor!”*).

Couceiro inscreve essa cantiga, que qualifica como “pastorela ‘estilizada;’”, entre as cantigas de amigo – “pese o desajeitado do espaço narrativo, impróprio do gênero maior”<sup>310</sup> (COUCEIRO, 1991, p. 287) –, visto apresentar os tristes sentimentos da jovem de tal forma que se parecem com outras expressões semelhantes de dor feminina pelo amigo ausente, infiel ou traidor – percepção que, consoante o pesquisador, pode justificar-se também pelo paralelismo semântico constante do texto (COUCEIRO, 1991, p. 287). Aventa Luciana Stegano Picchio (1979, p. 52-53), ancorando-se nas fórmulas de tratamento presentes nessa cantiga e em *Unha pastor bem talhada* – dado que em ambas encontramos o uso do *tu* intimista, contraposto ao cortês *vós*, algo que na lírica peninsular medieva ocorre apenas atribuído a abstrações como o Amor personificado –, que aquele texto teria em *Unha pastor se queixava* sua primeira parte, sendo essa última cantiga uma espécie de *happy end* após o melancólico princípio – possibilidade que soa efetivamente plausível (PICCHIO, 1979, p. 53); contudo, parece temerário estendê-la também à terceira pastoral dionisina, que mais à frente analisaremos: embora observe a teórica certa semelhança formal<sup>311</sup>, a terceira pastorela é uma obra que não apenas apresenta início, meio e fim, como também se desenvolve de maneira bastante diferente das duas que ora analisamos<sup>312</sup>.

<sup>310</sup> “... pese ó desaxeitado do espacio narrativo, improprio do xénero maior...”

<sup>311</sup> Picchio, na verdade, limita-se apenas a sugerir de passagem que “os segmentos que constituem os dois textos (e, de certa forma, também a terceira pastorela do rei) são os mesmos” (1979, p. 53); depois disso, volta a cotejar apenas *Unha pastor bem talhada* e *Unha pastor se queixava*, argumentando em função de sua unidade por conta do já comentado uso de uma mesma forma de tratamento.

<sup>312</sup> Cf. 8..4.3. *Vi oj’ eu cantar d’ amor*, de D. Dinis: o resgate do modelo de Marcabru.

Finalmente, tratemos da última cantiga que nos interessa: a obra de Airas Nunes *Oí og' eu ña pastor cantar* (B 868-869-870, V 454: Brea 14, 9). Neste texto, o trovador descreve como ouviu uma pastora cantar, enquanto cavalgava por uma ribeira: vendo-a aproximar-se, solitária, ele escondeu-se e percebeu que a jovem entoava uma cantiga de amigo (“*Oí og' eu ña pastor cantar / du cavalgaba per ña ribeira, / e a pastor estava senlleira; / e ascondi-me pola escuitar, / e dizia mui ben este cantar: / ‘Solo verd’ e ramo frofido / vodas fazen a meu amigo; / ¡choran ollos d’ amor!’.*”). Em cada uma das seguintes estrofes da cantiga, o trovador insere uma introdução em que descreve os movimentos da pastora, encerrando-as sempre com trechos das cantigas por ela entoadas. Na segunda estrofe, o trovador aproxima-se cuidadosamente para ouvir o cantar da bela jovem (“*E a pastor parecia mui ben, / e chorava e estava cantando; / e eu mui passo fui-mi achegando / pola oír, e sol non falei ren; / e dizia este cantar mui ben: / ‘¡Ai estoniño do avelanedo, / cantades vós, e moir’ eu e pen’ / e d’ amores ei mal!’*”); na terceira estrofe a pastora, ainda a chorar e a cantar, começa a tecer uma guirlanda de flores (“*e fazia guirlanda de flores; / e des i chorava mui de corazón / e dizia este cantar enton: / ‘¡Que coita ei tan grande de sofrer, / amar amigu’ e non ousar veer! / E pousarei solo avelanal!’*”); finalmente, na última estrofe, após ter feito a guirlanda, a pastora afasta-se e o trovador retorna ao seu caminho, ouvindo ainda os cantos da jovem (“*Pois que a guirlanda fez a pastor / foi-se cantando, indo-ss’ én manseliño; / e tornei-m’ eu logo a meu camño, / ca de a nojar non ouve sabor; / ‘Pela ribeira do río / cantando ía la virgo / d’ amor; / ¿quen amores á / como dormirá, / [a]i, bela frol?’*”).

Essa é a cantiga em que Arlene Lesser enxerga a – já diversas vezes aqui mencionada – “pastorela compostelana” (1970, cap. 10). Amparada em uma datação incorreta – insere-o na

escola compostelana contemporânea do reinado de Afonso IX (1188-1230), ao passo que datações mais recentes situam-no a serviço de Sancho IV no fim do século XIII (1284-1289) (OLIVEIRA, 1994, p. 318) – , considera Lesser que Nunes é o mais antigo autor de “pastorelas” do meio trovadoresco peninsular; essa percepção, contudo, inverte-se por inteiro de acordo com a datação mais recente, com o que Airas Nunes torna-se um dos últimos – possivelmente, o último – trovador peninsular a dedicar-se ao gênero.

A elaborada cantiga de Airas Nunes já suscitou diversos comentários. Trovador notoriamente culto, com uma particular inclinação a “imitar e a renovar sabiamente temas e motivos de poemas anteriores”, Airas Nunes exhibe aqui seu vasto conhecimento da tradição poética e do costume literário peninsular e extrapeninsular: é essa a obra que, segundo Giuseppe Tavani (1992, p. 51), dá a mais correta interpretação de “mesura” de todos os textos galego-portugueses, constituindo ademais o mais conspícuo exemplo da canção de citações produzido no meio trovadoresco ibérico; cabe notar, não obstante, que Airas Nunes não se limita a inserir no texto os fragmentos de outras cantigas de amigo, à maneira de refrões, mas também modifica e adapta os textos de Nuno Fernandes Torneol e de João Zorro às suas próprias exigências poéticas, suprimindo hiatos e alterando ritmicamente os versos – o que rende, ao fim, um resultado de melhor valor estético (TAVANI, 1992, p. 51).

Observe-se ainda que teóricos como Silvio Pellegrini (1959) e, posteriormente, o já mencionado Giuseppe Tavani especularam sobre específicas influências occitânicas nessa cantiga: tanto no texto de Airas Nunes quanto em *L'autrier, cavalcava*, pastorela de Gui d'Ussel que analisamos em momento anterior<sup>313</sup>, encontramos uma pastora que canta enquanto chora.

---

<sup>313</sup> Cf. 2.3.1. O amor como consolo: *L'autrier, cavalcava*, de Gui d'Ussel.

Tavani leva adiante a hipótese de Pellegrini, argumentando que a atitude da pastora é similar nas duas obras; não obstante, mais à frente observa que essa atitude faz-se presente também em outros textos peninsulares, inclusive em João Zorro, um dos autores da predileção de Airas Nunes – o que leva o próprio teórico a concluir que, ainda que conhecesse a pastorela de Gui d’Ussel, é mais provável supor que Airas Nunes tenha se inspirado mais diretamente na cantiga de amigo de João Zorro *Quen viss’ andar fremosã* (B 1148a, V 751: Brea 83, 11) (TAVANI, 1992, p. 52-54).

#### **8.4. As pastorelas pseudo-alegóricas galego-portuguesas**

Embora a tradição tenha qualificado todas as obras que analisamos com o título de pastorelas, isso ocorreu sobretudo devido à adoção da premissa de que todos os poemas em que ocorria o vocábulo pastor (ou similares) indicava um pertencimento ao referido gênero, a despeito da já referida ambigüidade semântica do termo. Apesar disso, houve quem se dedicasse à elaboração de uma tipologia mais rígida, o que levou ao reconhecimento de que apenas três entre as composições peninsulares em geral qualificadas como pastorelas contêm os elementos constantes das pastorelas occitânicas (RAMÓN PENA, 2002, p. 189) – precisamente aquelas que aqui analisaremos. Nossa proposta, contudo, tem como base não apenas a reflexão tipológica, mas mais especificamente a hipótese central desse trabalho – ou seja: a conjectura de que o modelo poético elaborado por Marcabru encerra um sentido alegórico fundamental. Essa hipótese levou-nos a qualificar as pastorelas compostas no âmbito occitânico como alegóricas ou pseudo-alegóricas – categoria que abrigava as obras que, conquanto correspondessem estritamente ao modelo elaborado por Marcabru, não encerravam um sentido alegórico, podendo inclusive

apresentar-se como composições amorosas que nenhuma relação guardavam com a moralizante proposta do texto prototípico; serão essas as categorias que evocaremos para a análise das três pastorelas peninsulares que apresentaremos a seguir.

8.4.1. *Quand' eu hun dia fuy en Compostela*, de Pedro Amigo de Sevilha: a pastorela e o código amoroso cortês

*Quand' eu hun dia fuy en Compostela* (B 1098, V 689: Brea 116, 29), de Pedro Amigo de Sevilha, é o primeiro dos textos compostos no âmbito trovadoresco galego-português que pode ser qualificado como pastorela *stricto sensu*.

O episódio descrito na cantiga é bastante similar aos que encontramos nas pastorelas occitânicas. Estando numa romaria em Compostela – elemento importante, que mais à frente analisaremos detidamente –, o trovador encontra-se com uma encantadora jovem, identificada como pastora já no segundo verso; é para ela que compõe essa cantiga, obra *sui generis* no corpus trovadoresco peninsular.

O trovador logo corteja a pastora, o que enseja um longo diálogo entre os dois. Caso a jovem aceite-o por *entendedor* – elemento característico do código cortês, que será objeto de nossa atenção –, promete o trovador oferecer-lhe diversos presentes: boas toucas de Estela, fitas de Rocamador, um formoso pano para a saia. A jovem, a princípio, recusa-o: como poderia aceitar por *entendedor* alguém que nunca viu? Ademais, tem a certeza de que os presentes não se destinam a ela; assim, se os aceitasse, causaria pesar em outra pessoa. Finalmente, tem a pastora um terceiro motivo para rejeitar o trovador: também ela tem um namorado que, embora ausente, decerto lhe traz presentes; caso se entregasse a outro, sem dúvida perderia o seu amigo. Não

obstante, a jovem não frustra inteiramente as esperanças do trovador, deixando claro que, não fosse comprometida, talvez o aceitasse.

O sedutor, contudo, não desiste. Afirma à jovem que não há outra a quem se destinam os presentes que a ela oferece: ela é a única que ele ama; assim, cabe-lhe aceitá-lo como seu *entendedor*. Algo surpreendentemente, isso basta para que todo o discurso da jovem seja abandonado: ela imediatamente o aceita como *entendedor*, propondo-se a encontrá-lo assim que terminar a romaria.

Todas as cinco características do modelo de pastorela occitânica fazem-se presentes na cantiga de Pedro Amigo de Sevilha: o encontro entre um homem – o trovador – e uma mulher – a pastora – dá-se num ambiente pastoral, de forma contingente; encantado por sua beleza, ele a corteja, o que enseja um diálogo; finalmente, perpassa toda a obra o ponto de vista masculino. Há, todavia, uma série de particularidades que nos cabe destacar.

Já nos primeiros versos, percebemos não apenas que o episódio transcorre num ambiente marcadamente peninsular – explicita-o a referência a Compostela –, mas também que ocorre durante uma romaria, o que remete ao *topos* galego-português que faz das romarias o motivo para o encontro amoroso, elemento constitutivo de uma das modalidades da canção de mulher específicas da lírica galego-portuguesa (BREA; LORENZO GRADÍN, 1998, p. 256-257; MALEVAL, 1999, p. 37); como argutamente observou Carolina Michaëlis de Vasconcellos, embora seja essa uma pastorela, e não uma cantiga de romaria, “a distância de uma a outra não é, todavia muito grande” (1990, v. 2, p. 885).

Mas a primeira estrofe traz ainda outros elementos relevantes. Observe-se que, no último verso, Pedro Amigo explicita seu objetivo: fazer uma pastorela. Essa singular ocorrência,

precisamente na primeira obra composta no âmbito trovadoresco galego-português que segue estritamente o modelo de Marcabru, pode indiciar uma intenção particular do trovador: não lhe interessava fazer pastorais como as que os outros trovadores compuseram, mas uma *pastorela* – sendo essa a razão pela qual optou por uma obra que, no que tange à estrutura narrativa, segue tão rigidamente o modelo occitânico? De resto, não deixa de ser instigante o que o trovador afirma no quarto verso da obra: além de ressaltar a beleza da jovem, o que é um lugar-comum nas pastorelas, ele enfatiza sua capacidade discursiva: jamais encontrou outra pastora que falasse tão bem (“*nen vi outra que falasse milhor*”). Se levarmos em conta que uma das características das pastorelas occitânicas, nítida no texto de Marcabru, diz respeito precisamente à capacidade da pastora de construir uma argumentação elaborada – indício de sua falta de preocupação com a verossimilhança, como anteriormente enfatizamos<sup>314</sup> –, podemos entrever aí mais uma tentativa de ressaltar a importância do modelo de Marcabru para Pedro Amigo de Sevilha.

Na segunda estrofe, observe-se que a ocorrência do termo *entendedor* denuncia a presença do código de amor cortês. O vocábulo, característico do léxico das cantigas de amor galego-portuguesas, deriva da terminologia occitânica, designando a segunda etapa do processo de avanço do amante em direção à intimidade da mulher: enquanto ainda não expressava o seu desejo, o trovador desempenhava o papel de *fenhedor*; tendo-o confessado, avançava para a etapa de *pregador*; aceito pela dama, tornava-se *entendedor* – estágio reclamado pelo narrador da cantiga de Pedro Amigo de Sevilha; finalmente, tendo logrado os favores da amada, convertia-se em *drutz* (BELTRAN, 1995, p. 19). Percebe-se, portanto, o explícito (entre)lugar ocupado pela

---

<sup>314</sup>

Cf. 2.1. Acerca da alegoria.

pastorela de Pedro Amigo de Sevilha, enquanto reprodução do modelo occitânico no âmbito lírico peninsular.

Note-se, por outro lado, que a pastorela de Pedro Amigo de Sevilha já se mostra inteiramente isenta do investimento alegórico característico das pastorelas occitânicas. A argumentação da pastora não lança mão de quaisquer referenciais religiosos: o que motiva sua recusa é apenas a desconfiança de que não seja ela a única desejada pelo narrador; o que aqui encontramos é, portanto, apenas o motivo da exigência de fidelidade – demonstra-o o fato de que a pastora cede à investida amorosa tão logo lhe assegura o trovador que não há outra que com ela duele por sua atenção.

A esse respeito, pode-se observar um detalhe fundamental, que igualmente denuncia a influência dos elementos típicos das cantigas de amigo: embora a atitude positiva da jovem com relação ao trovador só seja explicitada nesse último verso, ela já podia ser inferida a partir dos dois primeiros versos do texto, nos quais o trovador inscreve tacitamente a composição no subgênero peninsular das cantigas de romaria. Ocorre que, como já mencionamos, é característico dessa modalidade o uso da romaria como um pretexto para o encontro amoroso; e, conquanto na cantiga de Pedro Amigo de Sevilha não encontremos os elementos que explicitam esse subjacente desejo – como o *mandado* enviado pelo amigo, presente em outras cantigas desse tipo –, é certo que o motivo constante do início da cantiga já era suficiente para inscrever a obra na mencionada modalidade e gerar, assim, uma expectativa na audiência à qual era destinada a pastorela de Pedro Amigo de Sevilha. O trovador constrói, desse modo, uma cantiga que não só reproduz o



modelo occitânico das pastorelas amorosas, de que já nos ocupamos neste trabalho<sup>315</sup>, mas que também se inscreve entre as cantigas de romaria tipicamente peninsulares.

*Quand' eu hun dia fuy en Compostela* é portanto uma composição que, construída conforme a estrutura narrativa elaborada por Marcabru e apresentando um conjunto de elementos a partir dos quais é possível deduzir que seu autor tinha efetivamente o modelo occitânico em mente durante sua elaboração, apresenta-se não obstante como um texto em que são nítidas as marcas dos gêneros líricos peninsulares – denúncia, talvez, da *intentio* de Pedro Amigo de Sevilha de transferir para a lírica peninsular o modelo narrativo de uma pastorela “autêntica”, sem no entanto deixar de nela imprimir as marcas características da lírica galego-portuguesa.

#### 8.4.2. *Pelo souto de Crecente*, de João Airas de Santiago: o motivo da rejeição na pastorela peninsular

Passemos à leitura da segunda pastorela composta no âmbito peninsular em que é perceptível o aproveitamento do modelo narrativo occitânico que nos interessa. Mais breve que a pastorela de Pedro Amigo de Sevilha, *Pelo souto de Crecente* (B 967, V 554: Brea 63, 58) inicia-se, assim como aquela, com uma referência topográfica: dessa vez, o episódio tem lugar no souto de Crecente; é enquanto passa por aquele lugar que o narrador observa uma bela pastora que canta, “apertando-se na saia”. Toda a segunda estrofe é dedicada à descrição daquele *locus amoenus*: os pássaros que revoam na alvorada, “cantando d’amores” pelos ramos, compõem uma singular ambiência em que tudo faz pensar no amor.

---

<sup>315</sup>

Cf. 2.3. A variante: as pastorelas amorosas pseudo-alegóricas.

Como se pode esperar, o trovador não resiste ao desejo – ao deparar-se com a pastora, aproxima-se dela e, a despeito de uma (suposta) hesitação, afirma: falará com a jovem apenas se ela dispuser-se a ouvi-lo; partirá se assim lhe for exigido. A pastora, provavelmente surpreendida, imediatamente o rechaça: que se afaste, que tome o seu caminho; aqueles que ali chegarem, caso os encontrem juntos, decerto dirão que aconteceu algo além de um mero encontro.

O desfecho da pastorela pode parecer súbito à primeira vista, mas temos na cantiga o relato de um episódio completo, que pode ser aproximado do modelo occitânico que aqui investigamos. Embora o narrador não ofereça presentes nem faça propostas ou promessas à pastora, sua postura perante ela e o que lemos nas entrelinhas de sua fala bastam para que compreendamos sua atitude: a oferta, nesse caso, está implícita no próprio gesto de aproximação do trovador – e é claramente percebida pela pastora, que decerto por isso apressa-se a enjeitá-lo, rogando que se afaste. Embora o desfecho da obra permaneça algo aberto, podemos inscrever a obra entre as pastorelas cujo motivo é a rejeição do sedutor pela pastora, o que mais a aproxima do modelo occitânico original.

Cabe observar ainda uma série de detalhes importantes na pastorela. Perceba-se, em primeiro lugar, que o aproveitamento aqui, no âmbito peninsular, do modelo já utilizado por Pedro Amigo de Sevilha não é o único ponto de aproximação possível entre esses dois textos: mais notável é a referência, no fim da estrofe inicial, à região do Sar – exatamente o mesmo lugar onde a pastora de *Quand' eu hun dia fuy en Compostela* propõe ao narrador que se encontrem. Mais notavelmente, aqui, como na outra pastorela mencionada, encontramos uma mescla do modelo occitânico com elementos característicos das cantigas de amigo e de amor. O exórdio, que ocupa toda a segunda estrofe, parece evocar mais as *cansós* ultrapirenaicas do que as

convenções peninsulares – já que não se reduz “a uma ou mais referências alusivas à estação das flores ou da caça” que, em vez de se concentrarem nos versos iniciais, distribuem-se em cadências regulares ao longo do texto, como ocorre tipicamente nas cantigas de amigo peninsulares (TAVANI, 2002, p. 200). Por outro lado, ressalta a *mesura* demandada pela pastora, termo constante do léxico das cantigas de amor por meio do qual roga a jovem que o trovador aja com prudência: cabe-lhe ser discreto, evitando que circulem boatos acerca do encontro.

João Airas de Santiago foi um trovador que, ao que tudo indica, circulou pelas cortes de Galiza, de Portugal e de Castela: sendo um burguês de Santiago, como indiciam as rubricas nos cancioneiros, frequentou também as cortes de Sancho IV e Afonso X; não obstante, há registros no *corpus* lírico que o apresentam como regressado de Portugal (OLIVEIRA, 1994, p. 356-357). Com isso, é possível – embora não se possa afirmá-lo peremptoriamente – que João Airas de Santiago tenha tido contato com a obra de Pedro Amigo de Sevilha, derivando desse contato as aproximações possíveis entre suas cantigas. A pergunta que se pode aqui fazer, à guisa de desfecho e provocação, é a seguinte: pode-se conceber *Pelo souto de Crecente* como uma cantiga que, levando adiante as experiências poéticas de adaptação do modelo estrangeiro inauguradas por Pedro Amigo de Sevilha, almeja não obstante uma aproximação maior do modelo original de Marcabru, justificando-se por isso o motivo da rejeição nela perceptível?

#### 8.4.3. *Vi oj' eu cantar d' amor*, de D. Dinis: o resgate do modelo de Marcabru

Finalmente, a última pastorela galego-portuguesa que analisaremos é *Vi oj' eu cantar d' amor*, de D. Dinis (B 547, V 150: Brea 25, 135).

A descrição do cenário que encontramos no início dessa pastorela sugere uma indefinição significativamente maior do que o constante dos textos anteriormente analisados: se Pedro Amigo mencionara Compostela e João Airas fizera uma explícita referência ao souto de Crecente, D. Dinis limita-se a uma evocação indiscutivelmente mais vaga (“*fremoso virgeu*”). É nesse lugar que o trovador encontra uma pastora de beleza sem par, que de pronto o encanta e enseja sua aproximação; contudo, a jovem reage de forma hostil: manda que o trovador parta, imediatamente – sua presença não faz mais do que perturbá-la, tendo sido especialmente incômoda naquele momento em que ela entoava uma cantiga composta por seu namorado.

O trovador finge acatar o pedido da pastora quando, de fato, insiste em cortejá-la: conquanto consinta em partir, continuará sempre a servi-la, por onde andar; está, afinal, tomado pelo amor que ela nele suscitou, do qual não vê meios de livrar-se. A insistência, todavia, não é bem recebida pela jovem: o que ele diz não é legítimo, e tampouco à jovem apraz ouvir essas palavras; seu coração pertence somente àquele que ela ama, e nunca outro poderá tomá-lo. O desfecho da cantiga consiste em duas *fiindas*, cada qual expressando a voz de um dos protagonistas: na primeira, afirma o narrador que, assim como o coração da pastora jamais partirá para longe daquele que ela ama, também o seu coração pertence à jovem e desse lugar nunca partirá; na segunda, a pastora encerra o diálogo com palavras definitivas: seu coração jamais se moverá do lugar que ora ocupa, e pouco lhe interessa o (inconveniente) trovador.

Aqui encontramos, como em *Pelo souto de Crecente* – e em oposição a *Quand’ eu hun dia fuy en Compostela* – o motivo da rejeição da pastora; não obstante, há algo que distingue o texto de D. Dinis da cantiga de João Airas: a reação da pastora aqui não se reduz à mera surpresa, envolvendo uma complexidade psicológica maior – enraivecida com a insistência do trovador, a

pastora argumenta longamente com ele, reiterando a cada momento sua fidelidade e o seu desejo de que o intruso abandone os seus maliciosos intentos. Observe-se, por outro lado, que a estrutura argumentativa mais desenvolvida, cujo ápice é a resposta negativa da jovem, permite que se postule uma aproximação maior da obra de D. Dinis com relação ao modelo de Marcabru; embora aqui, como nas outras pastorelas peninsulares, não haja o elemento religioso constitutivo do modelo alegórico occitânico: mais uma vez, a argumentação da pastora evoca a fidelidade ao amigo, o único dono do seu coração, como justificativa para rejeitar os avanços do sedutor – motivo que será um dos temas que analisaremos a seguir.

### **8.5. Da pastora enquanto amiga**

Seria decerto tentador avaliar as três pastorelas galego-portuguesas em que encontramos uma utilização do modelo occitânico elaborado por Marcabru como momentos ou etapas de um processo evolutivo que, progressivamente, retorna em direção a uma estrutura narrativa original da pastorela. Uma leitura desse tipo poderia ser ancorada nas seguintes suposições: Pedro Amigo de Sevilha, num primeiro momento, teria sido o responsável por introduzir o modelo occitânico na lírica peninsular, mas ainda de forma incipiente e inautêntica – sendo o indício maior da insuficiência de seu esforço o desfecho de *Quand' eu hun dia fuy en Compostela*, que se afasta inteiramente da estrutura alegórica que supõe uma oposição entre a pastora e o trovador; num segundo momento, João Airas de Santiago teria logrado aproximar-se um pouco mais de uma “verdadeira pastorela”, já que sua obra encerra-se de forma mais condizente com o modelo occitânico, embora tenha a “deficiência” de revelar-se ainda muito impregnada de elementos

peninsulares e seu desenvolvimento, por sua brevidade, seja insatisfatório; finalmente, o retorno ao modelo de Marcabru teria sido realizado de forma definitiva por D. Dinis, em cuja obra encontrarmos uma argumentação mais elaborada e uma decisiva oposição entre o narrador-sedutor e a pastora. De resto, o fato de a pastorela de D. Dinis ser possivelmente a última composta no âmbito galego-português – a datação sugere uma disputa com a de Airas Nunes – forneceria um desfecho de efeito para essa hipótese: já quase no apagar das luzes da era trovadoresca, D. Dinis lograria resgatar uma das primeiras estruturas poéticas reconhecíveis na lírica occitânica, promovendo assim um retorno à postulada matriz do trovadorismo medieval.

Não desejamos, contudo, defender aqui uma argumentação desse tipo: não há dados suficientes para sustentá-la, e a afirmação peremptória das suposições acima elencadas envolveria um alto grau de arbitrariedade. Por outro lado, as inferências que apresentamos sobre as pastorelas peninsulares são, em boa parte, hipotéticas. O fato de Pedro Amigo de Sevilha mencionar expressamente em seu texto que comporá uma pastorela é sem dúvida um elemento diferenciador de sua composição, mas será legítimo deduzir que traduza efetivamente uma intenção poética? O conjunto de similaridades perceptível entre a pastorela de D. Dinis e *L'autrier jost'una sebissa*, de Marcabru, é suficiente para que se afirme que o rei-trovador tencionava resgatar em sua cantiga a estrutura narrativa constante do texto occitânico? Conclusões como essas devem ser afastadas por uma razão principal: para sustentá-las, seria necessário argumentar em função de uma *intentio* poética cuja aferição escapa a todas as nossas possibilidades investigativas.

Agimos de forma mais prudente, portanto, se nos limitamos a considerar os elementos que parecem menos passíveis de contestação. Sabemos que todas as pastorelas peninsulares em que

percebemos a estrutura narrativa occitânica foram compostas a partir de meados do século XIII. É provável que a primeira delas tenha sido composta por Pedro Amigo de Sevilha – e o fato de ele ter circulado em um ambiente cultural freqüentado também pelos outros autores, João Airas de Santiago e D. Dinis, decerto sugere que suas produção tenha exercido algum tipo de influência sobre a obra desses dois trovadores. Uma leitura das três cantigas que constituem o *corpus* em questão demonstra que são textos híbridos, nos quais é nítida a mescla de elementos occitânicos e galego-portugueses. Finalmente – como já mencionamos anteriormente<sup>316</sup> –, é instigante perceber que, na mesma época em que o trovadorismo galego-português produzia as pastorelas que nos interessam, no meio trovadoresco ultrapirenaico autores como Guilhem d’Autpol e Joan Esteve compunham pastorelas que resgatavam fortemente a estrutura narrativa e os motivos alegóricos característicos de *L’autrier jost’una sebissa*, em oposição a certas tendências mais experimentais constatáveis na obra de um autor como Cerverí de Girona; esse paralelo pode sugerir uma valorização do modelo naquele momento histórico particular, sobretudo se levamos em conta a familiaridade que tinham esses compositores com a lírica em *langue d’oc*: Pedro Amigo de Sevilha e João Airas certamente tiveram oportunidade de conviver com os occitânicos na corte de Afonso X, por eles freqüentada; por outro lado, D. Dinis – que lia diretamente a lírica em *langue d’oc* – era neto de Afonso X, e ademais a presença de João Airas é constatada na corte que manteve, ainda enquanto infante<sup>317</sup>.

Já no tocante aos elementos peninsulares cuja presença pode ser percebida nos textos galego-portugueses, há um que merece especial atenção: o lugar que a fidelidade ao amigo e que a preocupação com o que dirão as “más línguas” ocupa nessas composições. Embora a fidelidade

---

<sup>316</sup> Cf. 8. 2. Cantigas de amigo e pastorelas peninsulares.

<sup>317</sup> Cf. as fichas bibliográficas de Tavani, 2002.

amorosa seja um motivo presente também nas pastorelas occitânicas<sup>318</sup>, nas cantigas peninsulares ele ocupa uma posição fulcral – de certo modo substituindo o referencial de virtude que, na lírica em *langue d’oc*, era representado fundamentalmente pelos deveres religiosos. De fato, pode-se perceber nos textos galego-portugueses que a rejeição da pastora, mesmo quando tênue (como é o caso da que encontramos em *Quand’ eu hun dia fuy en Compostela*), comumente tem como base a fidelidade amorosa – algo que é inclusive previsto pelo sedutor, como ocorre na pastorela de Pedro Amigo de Sevilha: ali, o astuto sedutor concentra-se principalmente em refutar esse elemento do discurso negativo da pastora, sendo isso o que lhe rende, ao fim, a vitória. Por outro lado, na única pastorela peninsular em que a fidelidade não ocorre como tema central – *Pelo souto de Crecente*, de João Airas de Santiago –, a rejeição da pastora também não se fundamenta em motivos explicitamente religiosos: seu temor é o que dirão aqueles que souberem que ela esteve com um desconhecido – maliciosos comentários que decerto tratarão de sugerir que houve “algo mais” entre eles.

Assim como o motivo da fidelidade, que tangencia o tema da concórdia amorosa comum nas cantigas de amigo, também o medo de comentários maliciosos pode ser lido como um elemento característico de uma poética herdeira de um lirismo feminino apartado dos referenciais cristãos; essa “moral profana”, ancorada nos costumes populares, substituiria aqui aquele conjunto de valores que, nas pastorelas em *langue d’oc*, inscreve os referidos textos num campo alegórico claramente matizado por uma axiologia já cristianizada. Dessa forma, a personagem que encontramos nas obras de Pedro Amigo, João Airas e D. Dinis não pode ser identificada de todo à pastora delineada pelos occitânicos, cujo lugar como representação alegórica é sempre

---

<sup>318</sup> Cf. sobretudo 2.2.1. A fidelidade à infiel: *L’autrier, lo premier jorn d’aost*, de Giraut de Bornelh.



bem definido; cabe, por outro lado, aproximá-la das figuras femininas tipicamente presentes nas cantigas de amigo galego-portuguesas, obras que constituem “um canto de resistência das origens, desconhecedoras das noções de pecado ou culpa, relacionadas à sexualidade, ensinadas pela Igreja” (MALEVAL, 1999, p. 61).

Figuras híbridas num gênero poético igualmente marcado pelo hibridismo, as pastoras-amigas da lírica peninsular habitam um entrelugar: se lhes cabe desempenhar uma função determinada numa estrutura alegórica definida, por outro lado não dispõem dos instrumentos necessários para que exerçam uma resistência revestida de um sentido nitidamente religioso. Em oposição à maior parte das pastoras occitânicas, não há no âmbito galego-português jovens devotadas a Deus, dispostas a defender sua virgindade – tema que sequer é sugerido na lírica peninsular – ou a reafirmar seus compromissos religiosos; inversamente, seu sentido de dever está relacionado simplesmente ao amigo que ocupa o seu coração – e em cujo coração, por outro lado, sabem ocupar um lugar – , ao medo de que boatos sugiram encontros amorosos com desconhecido. A pastora-amiga que encontramos na obra de Pedro Amigo de Sevilha só se entrega ao trovador quando esse lhe assegura que será seu amigo, e que ela poderá contar com sua fidelidade: se é esse o pacto que será entre eles firmado, pode ela aceitá-lo como *entendedor*. Menos do que em termos de um aproveitamento, talvez seja mais apropriado falar de uma reinvenção do modelo occitânico de pastorelas no âmbito galego-português – obras em que o abismo entre a pastora e a alegoria já parece, finalmente, insuperável.

## 9. À GUISA DE CONCLUSÃO

O *corpus* de pastorelas alegóricas que examinamos nesta pesquisa estende-se por cerca de dois séculos: a obra inaugural de Marcabru, *L'autrier jost' una sebissa*, foi composta entre 1130 e 1149; D. Dinis, autor da pastorela mais tardia que analisamos – *Vi oj' eu cantar d' amor* –, governou entre 1279 e 1325, sendo possível datar aproximadamente desse período sua produção poética.

Durante esse dilatado período de tempo, o modelo poético criado por Marcabru foi de múltiplas formas apropriado e desenvolvido por inúmeros trovadores, apartados geográfica e lingüisticamente do meio literário em que produziu Marcabru. Caso proceda a hipótese que aventamos no início deste trabalho<sup>319</sup> – qual seja, a de que o autor da *Vida* de Cercamon, ao mencionar no referido texto as “pastorelas à moda antiga” compostas pelo trovador em questão, tinha em mente a inovação no gênero levada a cabo por Marcabru –, o que aqui procuramos fazer foi acompanhar certos desdobramentos desse modelo, tanto no contexto da produção literária em *langue d'oc* quanto nos *corpora* de pastorelas médio-latinas e galego-portuguesas.

Pode ser útil resgatar, a esta altura, as etapas de nossa pesquisa. Procuramos compreender, num primeiro momento, alguns aspectos do seu contexto de emergência, a partir de um ponto de vista literário; resgatamos então algumas das hipóteses em torno da origem das pastorelas medievais, tendo também a preocupação de diferenciar as pastorelas alegóricas das obras semelhantes compostas no âmbito literário medievo e das composições pastorais contemporâneas. Num segundo momento, consideramos os fatores que podem ter colaborado

---

<sup>319</sup> Cf. 1. 1. O lugar da tradição.

para que a figura da pastora recebesse, num momento histórico preciso, um investimento alegórico cultivado por tantos trovadores, e para que a problematização moral relativa às intenções dos agentes no texto poético tenha sido tão valorizada; finalmente, debruçamo-nos num terceiro momento sobre a absorção do modelo occitânico em tradições poéticas geográfica e lingüisticamente diversas, da maneira como a percebemos. Se essa nossa hipótese merece ser acreditada, isso significa que Marcabru entreviu conscientemente sobre um gênero poético que o precedia; e que essa renovação, parte da grande influência exercida por esse trovador no ambiente cultural occitânico, estendeu-se para além dessas fronteiras lingüísticas e literárias, constituindo uma parte significativa do vasto influxo que a poesia em *langue d'oc* exerceu sobre a literatura medieval européia.

Evidentemente, essa influência não ocorreria de maneira uniforme e homogênea. Se já os trovadores occitânicos apropriaram-se da estrutura narrativa elaborada por Marcabru e desenvolveram-na de múltiplas formas – no âmbito occitânico mesmo, afinal, detectamos todas as variações de pastorelas que mais tarde encontraríamos também nas produções poéticas médio-latinas e peninsulares – , uma vez deslocada para outros espaços de criação literária (portanto, sujeita a outras espécies de influências), a pastorela assumiria novas configurações. Um sintoma disso é a homogeneidade que se pode rastrear nessas outras tradições lingüísticas, se analisadas isoladamente. Ao passo que, no âmbito occitânico, todas as variações da estrutura narrativa cunhada por Marcabru podem ser encontradas – a despeito da natural predominância do modelo alegórico, sendo esse o originalmente criado pelo eminente trovador, perceptível em mais de 70% dos exemplares<sup>320</sup> –, essa heterogeneidade não se repete nos outros meios literários.

---

<sup>320</sup>

Cf. a tabela 2 da segunda parte do Apêndice (tabelas).

Nascidas no seio de uma tradição literária que, embora não estranha aos autores clássicos, estava profundamente marcada por valores cristãos, as pastorelas médio-latinas apresentam invariavelmente um sentido alegórico – que convive, não obstante, com elementos de nítida derivação clássica; entre esses, possivelmente se inclui a violência sexual, inteiramente desconhecida nos exemplares occitânicos. As pastorelas peninsulares, por sua vez, não apresentam qualquer indício de significação alegórica, inscrevendo-se entre as pastorelas pseudo-alegóricas em que surge ou não a temática amorosa – o que nos permite qualificá-las como produto de uma lírica essencialmente profana, impregnada pelas características particularidades das cantigas de amigo galego-portuguesas. A *toza* das pastorelas occitânicas é, portanto, essencialmente diversa da *puella* das pastorelas médio-latinas – que, por seu lado, difere profundamente da “amiga” das pastorelas peninsulares; cabe, portanto, compreender cada uma dessas figuras literárias como uma distinta representação do feminino, concebida em uma produção poética portadora de características particulares.

Embora, como procuramos demonstrar de forma clara na Introdução deste trabalho, tenhamos nos preocupado em delimitar ao máximo o *corpus* aqui estudado – tendo em vista o fim precípua de analisar, da forma mais aprofundada possível, alguns aspectos do desenvolvimento da pastorela alegórica – , não temos a pretensão de que nossa pesquisa tenha constituído mais do que um esforço inicial em busca de subsídios que viabilizem novas investigações. Conquanto tenhamos buscado explorar de forma detalhada todos os elementos que, num âmbito literário e extraliterário, desempenharam a nosso ver um papel importante para a criação e para o desenvolvimento das pastorelas, decerto a complexa natureza do assunto levou-nos a deixar

lacunas que apenas em um segundo momento poderão ser identificadas e preenchidas com novas pesquisas.

Esperamos, entretanto, ter demonstrado a importância de um modelo poético – definido, como deve ter ficado claro ao longo da pesquisa, a partir de sua temática e de sua estrutura narrativa – que, salvo engano, passou ao largo das observações e dos estudos realizados até hoje acerca das pastorelas medievais. A relevância das pastorelas alegóricas está, sobretudo, em sua especificidade, sendo essas obras concebidas como produto de um momento histórico que reúne as particulares condições de possibilidade para o seu surgimento; dessa forma, é preciso conceber como importantes fenômenos tanto a sua incorporação no repertório poético de trovadores cuja produção inscreve-se em diferentes domínios lingüísticos quanto a relativa recusa sugerida pela composição de variantes (caso das pastorelas pseudo-alegóricas, amorosas ou não). Em nossa pesquisa, procuramos investigar e dimensionar toda essa pluralidade de fenômenos, de modo a delinear suas especificidades e seu valor para o desenvolvimento das pastorelas alegóricas; desse modo, esperamos ter fornecido alguma colaboração para a abertura de um novo caminho de pesquisas.

Cabe observar, finalmente, que há ainda muito a ser investigado no que tange às pastorelas medievais. As obras que aqui analisamos constituem, afinal, apenas uma pequena parte de um conjunto de textos muito maior, em que se podem perceber outros modelos e variantes; a propósito, observe-se que mesmo os modelos de pastorelas de origem francesa, que têm sido mais privilegiados pela tradição acadêmica, demandam pesquisas mais exaustivas – é preciso compreender melhor seu processo de emergência e consolidação, as transformações que sofreram historicamente, os modos como foram absorvidos por outras tradições poéticas. Sendo assim, este

trabalho não pode pretender ser mais do que um tímido passo ao encontro de um vastíssimo terreno que, em sua maior parte, permanece inexplorado.

Enfim, caso nossa pesquisa enseje novas indagações e questionamentos acerca das pastorelas alegóricas e de suas variantes – partindo dos pressupostos aqui aventados ou questionando-os; confirmando ou refutando as hipóteses aqui apresentadas – , consideramos que nosso objetivo terá sido de algum modo alcançado. O que almejamos, afinal, é o reconhecimento de que é esse um importante capítulo da história da literatura medieval, do qual muitas páginas ainda estão para ser escritas – tarefa para a qual não pretendemos ter colaborado com mais do que um primeiro esboço.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABELARDO. *Ethics*. In: SPADE, Paul Vincent. *Peter Abelard, Ethical writings: the complete texts of Ethics and Dialogue between philosopher, a Jew and a Christian*. Trad. Paul Vincent Spade. Indiana: Hackett Publishing Company, 1995.

AGOSTINHO. *De nuptiis et concupiscentia*. In: Migne, Jacques-Paul (ed.). *S. Aurelii Augustini opera omnia*. Tomus decimus, pars prior. Paris, 1845. [*Patrologiae* XLIV]

\_\_\_\_\_. *De Doctrina Christiana*. In: Migne, Jacques-Paul (ed.). *S. Aurelii Augustini opera omnia*. Tomus tertius, pars prior. Paris, 1841. [*Patrologiae* XXXIV]

\_\_\_\_\_. *Sermo XXXVII*. In: Migne, Jacques-Paul (ed.). *S. Aurelii Augustini opera omnia*. Tomus quintus, pars altera. Paris, 1863. [*Patrologiae* XXXIX]

ALATORRE, Margit Frenk. *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. Guanajuato: El Colegio de México, 1975.

ALLEN, Philip Schuyler. *Medieval Latin lyrics*. Chicago: University of Chicago Press, 1931.

ALVAR, Carlos. *La poesía trovadoresca en España y Portugal*. Madrid: Cupsa, 1977.

ANDERSON, R. Dean. *Ancient rhetorical theory and Paul*. Revised edition. Leuven: Peeters Publishers, 1999.

ARIAS MUÑOZ, J. Adolfo. El sentido metafísico del *De Divisione Naturae* de J. Escoto Erigena. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, Madrid, 1985.

ARIAS Y ARIAS, Ricardo. *La poesía de los goliardos*. Madrid: Editorial Gredos, 1970.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. 7a. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

\_\_\_\_\_. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Jr., Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. 2a. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.

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*. Genève: Slatkine Reprints, 1973. Fac-símile da edição: Paris: E. de Boccard, 1923.

ASTELL, Ann W. *The Song of Songs in the Middle Ages*. Nova Iorque: Cornell University Press, 1995.

AVRIL, J. T. *Dictionnaire provençal-français*. Apt: Edouard-Cartier, 1839-1840.

BAERT, Barbara. More than an image: Agnes of Rome: virginity and visual memory. In: LEEMANS, Johan; METTEPENNINGEN, Jürgen (orgs.). *More than a memory: the discourse of martyrdom and the construction of christian identity in the History of Christianity*. Leuven: Peeters Publishers, 2005.

BAILLY, Anatole. *Abrégé du dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette, 1901.

BARTSCH, Karl. *Romances et pastourelles françaises des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*. Altfranzösische Romanzen und Pastourellen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967. Fac-símile da edição: Leipzig: F.C.W. Vogel, 1870.

BECK, Astrid Billes. Rachel (person). In: FREEDMAN, David Noel (org.). *Anchor Bible Dictionary*. Londres: Yale University Press, 1992. v. 5, p. 605-608.

BECK, Guy L. *Sacred sound: experiencing music in world religions*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2006.

BEHR, Shulamith. *The Fourth State: a history of women in the Middle Ages*. Londres: Nova Iorque: Routledge, 1991.

BELTRAN, Vicenç. *A cantiga de amor*. Trad. Xela Arias. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1995.

BRAKELMANN, Julius. Die Pastourelle in der Nord-und-Süd-französischen Poesie. *Jahrbuch für romanische und englische Literatur*, v. 9, p. 307-337. 1868.

BREA, Mercedes; GRADÍN, Pilar Lorenzo. *A cantiga de amigo*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1998.

BREA LÓPEZ, M.; DÍAZ DE BUSTAMANTE, J. M.; GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, I. Animales de referencia y animales de significación en la lírica gallego-portuguesa. *Boletim de Filologia*, Lisboa, t. XXIX, v. 2 (Homenagem ao Prof. Rodrigues Lapa). 1984.

BREDERO, Adrian. *Bernard of Clairvaux*. Londres: Nova Iorque: Continuum International Publishing Group, 2004.

BREUL, Karl. (ed.). *The Cambridge Songs*. A Goliard's Song Book of the XIth Century. Cambridge: Cambridge University Press, 1915. [Nova Iorque: Cambridge University Press, 1973]



BRINKMANN, Hennig. *Geschichte der lateinischen Liebesdichtung im Mittelalter*. Halle: M. Niemeyer, 1925.

\_\_\_\_\_. *Entstehungsgeschichte des Minnesangs*. Halle: M. Niemeyer, 1926.

BRISSON, Luc. *How philosophers saved myths: allegorical interpretation and classical mythology*. Trad. Catherine Tihanyi. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

CABO, José António Souto. A natureza e o sujeito na poesia trovadoresca provençal. Paralelismos e divergências na lírica galego-portuguesa, *Agália*, Vigo, 8. 1986.

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

CARABINE, Deirdre. *John Scottus Eriugena*. Nova Iorque: Oxford, 2000.

CAVALCANTI, Geraldo Holanda. *O Cântico dos Cânticos: um ensaio de interpretação através de suas traduções*. São Paulo: Edusp, 2005.

CHAMBERS, Edmund Kerchever. *The mediaeval stage*. Nova Iorque: Dover Publications, 1996.

CHENU, Marie-Dominique. *Nature, man and society in the Twelfth Century: essays on new theological perspectives in the Latin West*. Trad. Jerome Taylor e Lester K. Little. Toronto: University of Toronto Press, 1997.

\_\_\_\_\_. *O despertar da consciência na civilização medieval*. Trad. Juvenal Savian Filho. São Paulo: Loyola, 2006.

CHERUBINI, Giovanni. O camponês e o trabalho no campo. In: LE GOFF, Jacques (dir.). *O homem medieval*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Presença, 1989.

CÍCERO. *Rhetorica ad Herennium*. Ed. Harry Caplan. Cambridge: Harvard University Press, 1954.

\_\_\_\_\_. *Cicero's Letters to Atticus*. v. 1. Ed. D. R. Shackleton-Bailey. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

CLAIRVAUX, Bernardo de. *Oeuvres complètes de Saint Bernard*. Trad. M. l'Abbé Charpentier. Tome I. Paris: Librairie Louis de Vivès, 1866.

CLANCHY, Michael T. *Abelard: a medieval life*. Cambridge: Wiley-Blackwell, 1999.

CLARK, Willene B. *A Medieval Book of Beasts: the second-family bestiary: commentary, art, text and translation*. Nova Iorque: Boydell Press, 2006.

CLAYTON, Mary; MAGENNIS, Hugh. *Old English lives of St. Margaret*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

COBBAN, Alan B. Reflections on the role of medieval universities in contemporary society. In: SMITH, Lesley; WARD, Benedicta. *Intellectual life in the Middle Ages*. Essays presented to Margaret Gibson. Nova Iorque: Londres: Continuum International Publishing Group, 1992.

COUCEIRO, Xosé Luís. Notas a unha cantiga dionisíaca. In: BREA, Mercedes; FERNÁNDEZ REI, Francisco (coord.). *Homenaxe ó profesor Constantino García*. T. 2. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1991.

COWARD, David. *A History of French Literature*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

CURTIUS, Ernst R. *Literatura européia e Idade Média latina*. Trad. Teodoro Cabral. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

D'HEUR, Jean-Marie. L'Art de Trouver du chansonnier Colocci-Brancuti: édition et analyse. In: *Arquivos do Centro Cultural Português*. v. IX. Homenagem Marcel Bataillon. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1975. pp. 321-398.

\_\_\_\_\_. Per lo studio sistematico della pastorella romanza. Un' esemplificazione problematica estratta da un lavoro in corso: Il caso della pastorella galego-portoghese a confronto delle altre pastorelle romanze. In: *Atti del XIV Congresso internazionale di Linguistica e Filologia Romanza*. v. 5. Napoli: G.Macchiaroli: J. Benjamins B.V., 1981.

DAHLBERG, Charles. Introduction. In: DE LORRIS, Guilleme; DE MEUN, Jean. *The Romance of the Rose*. Nova Jérsei: Princeton University Press, 1995.

DAMPIER, William Cecil; DAMPIER, Margaret. *Cosmology, atomic theory, evolution: Classic readings in the literature of science*. Nova Iorque: Courier Dover Publications, 2003.

DAWSON, David. Figure, allegory. In: FITZGERALD, Allan G. (dir.). *Augustine through the ages: an encyclopedia*. Michigan: Eerdmans Publishing, 1999.

DE BATTAGLIA, Otto Forst. The Nobility in the European Middle Ages. *Comparative Studies in Society and History*, Cambridge, v. 5, n. 1, pp.60-75. Out. 1962.

DE RIQUER, Isabel. La peregrinación fingida. *Revista de filología románica*, Madrid, v. 8, p. 103-120. 1991.

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

\_\_\_\_\_. *Los trovadores*. Historia literaria y textos. Tomo II. Barcelona: Editorial Ariel, 1975.

\_\_\_\_\_. *Los trovadores*. Historia literaria y textos. Tomo III. 2ª ed. Barcelona: Editorial Ariel, 1980.

DE ROCHEGUDE, Henri Pascal. *Essai d'un glossaire occitanien, pour servir a l'intelligence des poésies des troubadours*. Toulouse: Benichet Cadet, imprimeur-libraire, 1819.

DEJEANNE, J.-M.-L. *Poésies complètes du troubadour Marcabru*. Nova Iorque: Johnson Reprint Corporation, 1971. Fac-símile da edição: Toulouse: Imprimerie et Librairie Édouard Privat, 1909.

DELBOUILLE, M. *Les origines de la pastourelle*. Mémoire présenté le 7 décembre 1925 à la Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques. Bruxelles: Maurice Lamertin, Libraire-Éditeur, 1926.

DOBIACHE-ROJDESTVENSKY, Olga. *Les poésies des goliards*. Paris: Rieder, 1931.

DOUHET, Jules de. *Dictionnaire des légendes du christianisme / ou collection d'histoires apocryphes et merveilleuses se rapportant à l'Ancien et au Nouveau Testament, de vies des saints également apocryphes et de chants populaires...* Paris: M. J.-P. Migne Éditeur, 1855.

DRONKE, Peter. *La individualidad poética en la Edad Media*. Trad. Ramón Berga Rossell. Madrid: Alhambra, 1981.

\_\_\_\_\_. *Medieval Latin and the rise of European love-lyric*. 2a. ed. Oxford: Oxford University Press, 1968. 2v.

\_\_\_\_\_. *The medieval lyric*. Londres: Hutchinson University Library, 1968.

\_\_\_\_\_. *The medieval poet and his world*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1984.

DU CANGE, Charles du Fresne. *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis*. Frankfurt do Meno: Ex Officina Zunneriana, apud Johannem Adamum Jungium, 1710.

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Trad. Mário Sabino Filho. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

EVANS, Gillian Rosemary. *Alan of Lille: the frontiers of Theology in the later Twelfth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

FARAL, Edmond. La pastourelle. *Romania*, Paris, v. 49, p. 204-259, 1923.

FOHRER, Georg; HOFFMAN, Hans W. *Hebrew and Aramaic dictionary of the Old Testament*. Trad. W. A. Johnstone. Berlim: Walter de Gruyter, 1973.

FRANK, Grace. The distant love of Jaufré Rudel. *Modern Language Notes*. Maryland, v. 57, n. 7, p.528-534, nov. 1942.

FRENK ALATORRE, Margit. *Las jarchas mozarabes Y los comienzos de la lírica romanica*. Mexico: C. Mexico, 1975.

GARCÍA-VILLOSLADA, Ricardo. *La poesia rítmica de los goliardos medievales*. Madrid: Fundación Universitaria Española, Seminario Nebrija, 1975.

GARCIN, Etienne. *Le nouveau dictionnaire provençal-français*. Draguignan: Fabre, 1841.

GASPAR, Silvia. La pastorela gallego-portuguesa. Apuntes para el estudio de uma estética propia. In: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (coord.). *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995). v. 1. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 1997.

GAUFRIDUS GROSSUS. *Vita Beati Bernardi fundatoris Congregationis de Tironio in Gallia auctore Gaufrido Grosso*. In: Migne, Jacques-Paul (ed.). *Honorii Augustodunensis opera omnia ex codicibus mss. et editis nunc primum in unum collecta, accedunt Rainaldi Remensis, Adalberti Moguntini, Oldegarii Tarraconensis Archiepiscoporum, Gerardi Engolismensis, Stephani De Balgiaco Augustodunensis, Episcoporum; Odonis Abbatis Sancti Remigii, Gaufridi Grossi, Monachi Tironiensis*: Opuscula, Epistolae, Diplomata. Paris, 1854. [Patrologiae CLXXII]

GESENIUS, Friedrich Heinrich Wilhelm. *Gesenius's Hebrew and Chaldee lexicon to the Old Testament scriptures / translated with additions and corrections from the author's Thesaurus, and other works by Samuel Prideaux Tregelles*. Londres: Samuel Bagster and sons, 1857.

GILSON, Etienne. *A filosofia na Idade Média*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GOURINAT, Jean-Baptiste. *Explicatio fabularum: la place de l'allégorie dans l'interprétation stoïcienne de la mythologie*. In: DAHAN, Gilbert; GOULET, Richard (orgs.). *Allégorie des poètes, allégorie des philosophes*. Études sur la poétique et l'herméneutique de l'allégorie de l'Antiquité à la Réforme. Paris: Vrin, 2006.

GRAVDAL, Kathryn. Camouflaging rape: the rhetoric of sexual violence in the medieval pastourelle. *Romanic Review*, Columbia, v. 76, n. 4, p. 361-373, nov. 1985.

\_\_\_\_\_. The Game of rape: sexual violence and social class in the pastourelle. In: *Ravishing Maidens: Writing Rape in Medieval French Literature and Law*. University of Pennsylvania Press, 1991.

GUILLELMUS MALMESBURIENSIS. *Willelmi Malmesburiensis de gestis regum anglorum libri quinque*. In: Migne, Jacques-Paul (ed.). *Willelmi Malmesburiensis monachi opera omnia quae varii quondam editores, Henricus Savilius, Thomas Galaeus, Henricus Warton, et nuper D. Thomas Duffus Hardy in lucem seorsim emiserunt Willelmi Scripta, nunc primum, praevia diligentissima emendatione, prelo in unum collecta mandantur, accedunt Innocentii II, Coelestini II, Lucii II, Romanorum Pontificum, Anacleti Antipapae, Benedicti Ecclesiae S. Petri in urbe Roma canonici, Hugonis Farsiti, Frowini Abbatis Montis Angelorum apud Helvetios, Arnulfi: Opuscula, Diplomata, Epistolae*. Paris, 1855. [Patrologiae CLXXIX]

GUTZWILLER, Kathryn J. *Theocritus' pastoral analogies: the formation of a genre*. Madison: University of Wisconsin Press, 1991.

GUY LEE, Arthur. Introduction. In: VERGÍLIO. *The Eclogues*. Londres: Penguin Classics, 1984.

GUYNN, Noah D. Le Roman de la Rose. In: GAUNT, Simon; KAY, Sarah. *The Cambridge Companion to Medieval French Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

HARRISON, Carol. *Beauty and revelation in the thought of Saint Augustine*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1992.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica*. Trad. de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

HEPWORTH, Mike; TURNER, Bryan S. *Confession: studies in deviance and religion*. Londres: Routledge: Kegan Paul, 1982.

HERCULANO, Alexandre. *Estudos sobre o casamento civil*. Lisboa: Typographia Universal, 1866.

HERZFELD, Michael. Silence, submission and subversion: towards a poetic of womanhood. In: LOIZOS, Peter; PAPATAXIARCHIS, Evthmios. *Contested identities: gender and kinship in Modern Greece*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1991.

HILKA, Alfons; SCHUMANN, Otto. *Carmina Burana*. Mit Benutzung der Vorarbeiten Wilhelm Meyers; kritisch herausgegeben von Alfons Hilka und Otto Schumann. II Band: Kommentar – I: Einleitung (Die Handschrift der *Carmina Burana*); Die moralisch-satirischen Dichtungen. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1930.

\_\_\_\_\_. *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.

HIRSCHBERGER, Johannes. *História da Filosofia na Idade Média*. Trad. Alexandre Correia. 2ªed. São Paulo: Herder, 1966.

HONNORAT, S.-J. *Dictionnaire provençal-français ou dictionnaire de la langue d'oc, ancienne et moderne, suivi d'un vocabulaire français-provençal*. Digne: Repos, imprimeur-libraire-éditeur, 1847. 3t.

HOPPER, Vincent Foster. *Medieval number symbolism: its sources, meaning, and influence on thought and expression*. Nova Iorque: Courier Dover Publications, 2000.

HUNTER, Richard L. *Theocritus: a selection*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1999. [Cambridge Greek and Latin Classics Series]

\_\_\_\_\_. Introduction. In: TEÓCRITO. *Idylls*. Trad. Anthony Verity. Nova Iorque: Oxford University Press, 2003. [Oxford World's Classics]

HUOT, Sylvia. *Allegorical play in the Old French motet: the sacred and the profane in thirteenth-century polyphony*. Califórnia: Stanford University Press, 1997.

HUPPÉ, Bernard Felix. *Doctrine and Poetry: Augustine's influence on Old English poetry*. Nova Iorque: SUNY Press, 1959.

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.

JACOBET, Wolfgang. Sheep-keeping and the shepherd in Central Europe up to the beginning of the 20<sup>th</sup> century. *Current Anthropology*, Chicago, v. 2, n. 3. p. 269-270. Jun. 1961.

JACQUART, Danielle. Physiologus. In: VAUCHEZ, Andre; DOBSON, Barrie; LAPIDGE, Michael. *Encyclopedia of the Middle Ages*. v. 2. Trad. Adrian Walford. Londres: Routledge, 2000.

JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 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.

JEANROY, Alfred. *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*. 4<sup>a</sup> ed. Paris: Librairie Honoré Champion, 1965.

JOÃO ESCOTO ERIÚGENA. *De divisione naturae. Iohannis Scoti opera quae supersunt omnia*. ed. Heinrich Joseph Floß. Bonn, 1852.

JONES, William Powell. Some recent studies on the Pastourelle. *Speculum*, Cambridge, v. 5, n. 2. p. 207-215. Abr. 1930.

\_\_\_\_\_. *The Pastourelle*. Cambridge: Harvard University Press, 1931. [New York: Octagon Books, 1973]

KASTNER, L. E. Marcabrun and Cercamon. *The Modern Language Review*, Londres, v. 26, n. 1, p. 91-96. Jan. 1931.

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

KIJEWSKA, AGNIESZKA MARIA. EL fundamento del sistema de Eriúgena. SOTO-BRUNA, María Jesús (ed.). *Anuario Filosófico XXXIII: Revisión del Neoplatonismo (II)*. Navarra, 2000.

KING, Peter. Abelard's Intentionalist Ethics. *The Modern Schoolman*. Saint Louis, v. 72, p. 213-231. 1995.

LADURIE, Emmanuel LeRoy. *Montaillou: the promised land of error*. Trad. Barbara Bray. Nova Iorque: Vintage, 1979.

LANG, Andrew. *Theocritus, Bion and Moschus: rendered into English prose, with an introductory essay*. 2a. ed. Londres: Macmillan, 1896.

LAPA, M. Rodrigues. *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*. Rio de Janeiro: INL: MEC, 1965.

LAZAR, Moshe. *Fin' amor*. In: Akehurst, F. R. P.; Davis, Judith M. (ed.). *A handbook of the troubadours*. Berkeley: Los Angeles: University of California Press, 1995.

LE GOFF, Jacques. Trabalho. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. v. 2. Trad. Mário Jorge da Motta Bastos. Bauru: Edusc, 2006.

LE SAUX, Françoise Hazel Marie. *A Companion to Wace*. Cambridge: D. S. Brewer, 2005.

LÉGLU, Catherine. Identifying the *toza* in medieval Occitan *pastorela* and Old French *pastourelle*. *French Studies*. Oxford, v. 52, n. 2, p. 129-141, abr. 1998.

LEHMANN, Paul. *Die Parodie im Mittelalter*. Charleston: BiblioBazaar, 2009.

LESSER, A. *La pastorela medieval hispánica. Pastorelas y serranas galaico-portuguesas*. Galaxia, Vigo, 1970.

LONGXI, Zhang. *Allegoresis: reading Canonical Literature East and West*. Nova Iorque: Cornell University Press, 2005.

LORENZO GRADÍN, Pilar. A pastorela peninsular: cronoloxía e tradición manuscrita. In: BREA, Mercedes; FERNÁNDEZ REI, Francisco (coord.). *Homenaxe ó profesor Constantino García*. T. 2. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1991.

MACQUEEN, John. *Allegory*. Londres: Cox & Wyman, 1970.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Rastros de Eva no imaginário Ibérico (séculos XII a XVI)*. Santiago de Compostela: Laiovento, 1995.

\_\_\_\_\_. *Peregrinação e poesia*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 1999.

\_\_\_\_\_. *Maravilhas de São Tiago: narrativas do Liber Sancti Jacobi (Codex Calixtinus)*. Niterói: EdUFF, 2005.

MANN, William E. Inner-Life Ethics. In: MATTHEWS, Gareth B. *The Augustinian Tradition*. University of California Press, 1998a.

\_\_\_\_\_. Theological Virtues. In: CRAIG, Edward (ed.). *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. v. 4 Londres: Taylor & Francis, 1998b.

\_\_\_\_\_. Ethics. In: BROWER, J.E. & GUILFOY, K. *The Cambridge companion to Abelard*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2004.

MANSFIELD, Mary C. *The humiliation of sinners: public penance in Thirteenth-Century France*. Nova Iorque: Cornell University Press, 2005.

MARA, Maria Grazia. Pobres – Pobreza. In: Berardino, Angelo Di (org.). *Dicionário patrístico e de antiguidades cristãs*. Trad. Cristina Andrade. Petrópolis: Vozes, 2002.

MARENBO, John. Anicius Manlius Severinus Boethius. In: ZALTA, Edward N. (ed.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2005 Edition). Disponível em: <http://plato.stanford.edu>; acesso em ago. 09.

MARINONE, Mariangela. Maria. In: Berardino, Angelo Di (org.). *Dicionário patrístico e de antiguidades cristãs*. Trad. Cristina Andrade. Petrópolis: Vozes, 2002.



- MASTRANGELO, Marc. *The Roman Self in Late Antiquity: Prudentius and the poetics of the soul*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007.
- McGRATH, Alister. *Iustitia Dei: A History of the Christian doctrine of justification*. 3a. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- McNAMARA, Jo Ann. Sexual equality and the cult of virginity in Early Christian thought. *Feminist Studies*. Maryland, v. 3, n. 3/4, p.145-158, pri.-ver. 1976.
- MELONI, P. Davi. In: Berardino, Angelo Di (org.). *Dicionário patrístico e de antiguidades cristãs*. Trad. Cristina Andrade. Petrópolis: Vozes, 2002.
- MENDES, João Pedro. *Construção e arte das Bucólicas de Virgílio*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1985.
- MENEGHETTI, María Luisa. Una *serrana* per Marcabru?. In: O cantar dos trovadores. Actas do Congresso celebrado em Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Poesía juglaresca y juglares*. 5a. ed. Madrid: Epasa-Calpe, 1962.
- MICKEL, Emanuel J. Guillaume de Lorris. In: EMMERSON, Richard Kenneth; CLAYTON-EMMERSON, Sandra. *Key figures in Medieval Europe: an encyclopedia*. Nova Iorque: Routledge, 2006.
- MISTRAL, Frédéric. *Lou trésor dóu Felibrige: ou, dictionnaire provençal-français, embrassant les divers dialectes de la langue d'oc moderne*. Aix-en-Provence, 1879-87. 2v. [Barcelona: Ed. Ruiz Romero, 1979]
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 8ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.
- MONDONI, Danilo. *História da Igreja na Antigüidade*. 2ª ed. São Paulo: Loyola, 2006.
- MONGELLI, Lênia Márcia. Retórica: a virtuosa elegância do bem dizer. In: \_\_\_\_\_ (coord.). *Trivium e quadrivium: as artes liberais na Idade Média*. Cotia: Íbis, 1999.
- MULLER, Valentine. The Prehistory of the Good Shepherd. *Journal of Near Eastern Studies*. Chicago, v.3 , n.2, p.87-90. Abr. 1944.
- NELSON, Deborah. Marcabru, prophet of *fin'amors*. *Studies in Philology*. Carolina do Norte, v. 79, n. 3, pp. 227-241. 1982.

NEWBERRY, Percy O. The shepherd's crook and the so-called "flail" or "scourge" of Osiris. *The Journal of Egyptian Archaeology*. Londres, v. 15, n. 1/2, p. 84-94. Mai. 1929.

NORBERG, Dan. *An introduction to the study of medieval Latin versification*. Trad. Grant C. Roti e Jacqueline de La Chapelle Skubly. Washington: Catholic University of America Press, 2004.

O'MEARA, John J. *Eriugena*. Oxford: Clarendon Press, 1988.

OLIVEIRA, António Resende de. *Depois do espectáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri, 1994.

\_\_\_\_\_. *Trobadores e xogares: contexto histórico*. Trad. Valentín Arias. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1995.

OTT, Sandra. *The circle of mountains: a Basque shepherding community*. Nevada: University of Nevada Press, 1993.

PADEN, William D. The literary background of the pastourelle. In: IJSEWIJN, Jozef; KESSLER, Eckhard. (eds.) *Acta Conventus Neo-Latini Lovaniensis*. Leuven: Leuven University Press, 1973.

\_\_\_\_\_. (ed.) *The Medieval Pastourelle*. Nova Iorque: Londres: Garland, 1987. 2v.

\_\_\_\_\_. Rape in the pastourelle. *Romanic Review*, Columbia, v. 80, n. 3, p. 331-349, nov. 1989.

\_\_\_\_\_. Flight from authority in the pastourelle. In: KELLY, Douglas (ed.). *The Medieval Opus: imitation, rewriting and transmission in the French tradition*. Proceedings of the symposium held at the Institute for Research in the Humanities, October 5-7, 1995, the University of Wisconsin-Madison. Amsterdam: Rodopi, 1996.

\_\_\_\_\_. *An introduction to Old Occitan*. New York: The Modern Language Association of America, 1998a.

\_\_\_\_\_. The figure of the shepherdess in the medieval pastourelle. In: CLOGAN, Paul Maurice (ed.). *Medievalia et humanistica*, New Series, New Jersey, n. 25, 1998b.

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

\_\_\_\_\_. *Two Questions* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por Henrique Marques Samyn <trovares@yahoo.com.br> em 29 jan. 2007.

PARIS, Gaston. *Mélanges de littérature française du Moyen Age*. Paris: Champion, 1912.

PATERSON, Linda M. *The world of the troubadours: Medieval Occitan society, c.1100 – c.1300*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1995.

PAXSON, James J. *The Poetics of Personification*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1994.

PELLEGRINI, Silvio. *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*. 2a. ed. Bari: Adriatica Editrice, 1959.

PÉPIN, Jean. *Mythe et Allégorie: les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*. Paris: Éditions Montaigne, 1958.

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.

\_\_\_\_\_. Para una nueva interpretación de la pastorela gallego-portuguesa. In: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; GRACIA ALONSO, Paloma; MARTÍN DAZA, Carmen (ed.). *Actas del II Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Segovia, del 5 al 19 de Octubre de 1987). V. I. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1992.

PIGUET, Edgar. *L'évolution de la pastourelle du XII siècle à nos jours*. Bâle: Société suisse des Traditions populaires: Helbing & Lichtenhahn, 1927.

PILLET, A. Studien zur Pastourelle. In: *Festschrift: Beiträge zur romanischen und englischen Philologie*. Breslau, 1902.

PLATÃO. *Plato's Phaedrus*. Ed. R. Hackforth. Cambridge: Cambridge University Press, 1972.

POLAND, Lynn M. Augustine, allegory, and conversion. *Literature and Theology*, Oxford, 1988, v. 2, n. 1. p. 37-48.

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

QUINN, Philip L. Christian atonement and Kantian justification. In: \_\_\_\_\_. *Essays in the Philosophy of Religion*. Ed. Christian B. Miller. Nova Iorque: Oxford University Press, 2006.

RABY, Frederic James Edward. Resenha de: GASELEE, Stephen. *The transition from the late latin lyric to the medieval love poem* (Cambridge: Bowes and Bowes, 1931). *The Classical Review*, Cambridge, v. 46, n. 3. p. 142-143. Jul. 1932.

\_\_\_\_\_. Surgens Manerius summo diluculo.... *Speculum*, Cambridge, v. 5, n. 2. p. 204-208. Abr.1933.

\_\_\_\_\_. *A history of secular latin poetry in the Middle Ages*. Oxford: Claredon Press, 1934. 2v. [Londres: Sandpiper books, 1997]

RAMÓN PENA, Xosé. *Historia da literatura medieval galego-portuguesa*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco Edicións, 2002.

RAMSEY, Boniface. A note on the disappearance of the Good Shepherd from Early Christian Art. *The Harvard Theological Review*. Cambridge, v.76, n.3 , p.375-378. Jul. 1983.

RAYNOUARD, François-Just-Marie. *Lexique roman ou, dictionnaire de la langue des troubadours comparé avec les autres langues de l'Europe latine*. Paris: Silvestre, 1844. 6v.

RECKERT, Stephen; MACEDO, Helder. *Do cancionero de amigo*. 3. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

RICHES, Samantha J. F. *Virtue and violence: saints, monsters and sexuality in medieval culture*?. In: HARPER, April; PROCTOR, Caroline. *Medieval Sexuality: a casebook*. Nova Iorque: Routledge, 2008.

RIGG, Arthur G. Goliard and other pseudonyms. *Studi Medievali*, 3rd ser. n.18, p. 65-109. 1977.

\_\_\_\_\_. *A History of Anglo-Latin Literature, 1066-1422*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1992.

RIVIÈRE, Jean-Claude (ed.). *Pastourelles*. Genebra: Droz, 1974-1976. 3v.

ROMILLY, Jacqueline de. *A short history of Greek Literature*. Trad. Lillian Doherty. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

ROSENSTEIN, Roy S. Marcabru. In: KIBLER, William Westcott (org.). *Medieval France: An Encyclopedia*. Oxford: Routledge, 1995. p. 585.

ROUBAUD, Jacques. *Les troubadours*. Anthologie bilingue. Paris: Seghers, 1971.

SAMYN, Henrique Marques. Algumas questões fundamentais em torno do erotismo nos Carmina Burana. In: *Atas do I Encontro Regional da Associação Brasileira de Estudos Medievais (ABREM)*. Rio de Janeiro: HP Comunicação Editora, 2007a.

\_\_\_\_\_. *Dronke versus Curtius: algumas questões metodológicas em estudos literários medievais*. Trabalho apresentado no evento Pesquisas e pesquisadores: perspectivas em diálogo. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2007b.

\_\_\_\_\_. 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, 2007c.

\_\_\_\_\_. Sobre as origens de um gênero poético medieval: a pastorela. In: *Atas da VII Semana de Estudos Medievais do Programa de Estudos Medievais da UFRJ*. Rio de Janeiro: Programa de Estudos Medievais, 2008.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo dicionário latino-português etimológico, prosódico, histórico, geográfico, mitológico, biográfico, etc.* 12a. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 2006.

SCHINKEL, Anders. *Conscience and conscientious objections*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

SCHULTZ-GORA, Oskar. Das Verhältnis der provenzalischen Pastourelle zur altfranzösischen. *Zeitschrift für romanische Philologie*, v. VIII, p. 106-111. 1884.

SEATON, Beverly. *The language of flowers: a history*. Virginia: University of Virginia Press, 1995.

SFAMENI GASPARRO, Giulia. Luz (simbolismo). BERARDINO, Angelo Di (org.). *Dicionário patrístico e de antiguidades cristãs*. Trad. Cristina Andrade. Petrópolis: Vozes, 2002.

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

SILVA E SOUSA, Camillo Aureliano da; MOTTA E SILVA, Manoel Ferreira de Seabra da. *Galeria das ordens religiosas e militares desde a mais remota antiguidade até nossos dias*. Porto: Typographia na rua Formosa n. 94, 1843. 2t.

SIMPSON, James. *Sciences and the Self in Medieval Poetry: Alan of Lille's Anticlaudianus and John Gower's Confessio Amantis*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1995.

SINGUL, Francisco. *O caminho de Santiago: a peregrinação ocidental na Idade Média*. Trad. Maria do Amparo Tavares Maleval. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

SLAYTON, Joel C. Manna. In: FREEDMAN, David Noel (org.). *Anchor Bible Dictionary*. Londres: Yale University Press, 1992. v. 4, p. 511.

SPADE, Paul Vincent. *Peter Abelard, Ethical writings: the complete texts of Ethics and Dialogue between philosopher, a Jew and a Christian*. Trad. Paul Vincent Spade. Indiana: Hackett Publishing Company, 1995.

ŠPÍDLIK, Thomas. Virtues e vícios. In: Berardino, Angelo Di (org.). *Dicionário patrístico e de antiguidades cristãs*. Trad. Cristina Andrade. Petrópolis: Vozes, 2002.

SPINA, Segismundo. *A cultura literária medieval*. 2a. ed. São Paulo: Ateliê, 1997.

STUGRIN, Michael. Innocence and suffering in the Middle Ages: an essay about popular taste and popular literature. In: CAMPBELL, Josie P. *Popular culture in the Middle Ages*. Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1986.

SYMONDS, John A. *Wine, Women, and Song: Mediæval Latin students' songs*. London: Chatto and Windus, 1884. [Massachussets: Dover, 2002]

TAVANI, Giuseppe. *A poesia de Airas Nunez*. Trad. Rosario Álvarez Blanco. Vigo: Galaxia, 1992.

\_\_\_\_\_. *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Lisboa: Edições Colibri, 1999.

\_\_\_\_\_. *Trovadores e jograis: introdução à poesia medieval galego-portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.

TAYLOR, Henry Osborn. *The Mediaeval Mind: a History of the development of thought and emotion in the Middle Ages*. Edinburgo: Davies Press, 2007. 2v.

TERÊNCIO. *The comedies*. Trad. Peter Brown. Oxford: Oxford University Press, 2006.

TOMÁS DE AQUINO. *Suma de teología*. Tomo I. Ed. regentes de estudios de las provincias dominicanas en España. 4ª. ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.

TOWNSEND, David. Introduction. In: CHÂTILLON, Walter of (Gualterus de Castellione). *The Alexandreis: a twelfth-century epic*. Ed. e trad. David Townsend. Toronto: Broadview Press, 2006.

TRACY, Larissa. *Women of the Gilte Legende: a selection of Middle English Saints Lives*. Trad. Larissa Tracy. Cambridge: D. S. Brewer, 2003.

WALLACE, Howard N. Tree of Knowledge and Tree of Life. In: FREEDMAN, David Noel (ed.). *Anchor Bible dictionary*. Nova Iorque: Doubleday, 1992. v. 6. p. 656-660.

WALPOLE, Arthur Sumner. *Early Latin hymns*. Cambridge: Cambridge University press, 1922.

WALSH, Patrick G. *Courtly love in the Carmina Burana*. Inaugural lecture delivered on Friday 14th May 1971. Edinburgh: University of Edinburgh, 1971.

\_\_\_\_\_. *Pastor and pastoral in Medieval Latin poetry*. In: CAIRNS, Francis (ed.). *Papers of the Liverpool Latin Seminar 1976*. Liverpool: University of Liverpool, 1977. (ARCA – Classical and Medieval Texts, Papers and Monographs, 2)

\_\_\_\_\_. (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.

\_\_\_\_\_. "Introduction". In: BOÉCIO. *The Consolation of Philosophy*. Trad. Patrick G. Walsh. Oxford: Oxford University Press, 2000.

WALTON, John H.; MATTHEWS, Victor Harold. *The IVP Bible background commentary: Old Testament*. Illinois: InterVarsity Press, 2000.

WENDLAND, Paul. Aristeas, Letter of. In: *The Jewish Encyclopedia*. Nova Iorque: Londres: Funk & Wagnalis Comp., 1901-1906. p. 92-94.

WETHERBEE, Winthrop. "The place of secular Latin Lyric". In: PADEN, William D. (ed.) *Medieval lyric: genres in historical context*. Illinois: University of Illinois Press, 2000.

WHICHER, George F. *The goliard poets: Medieval Latin songs and satires*. New York: New Directions, 1949.

WILI, Walter. "The Orphic Mysteries and the Greek Spirit". In: BAUM, Julius; CAMPBELL, Joseph. *The Mysteries: papers from the Eranos yearbooks*. v. 2. Nova Jérsei: Princeton University Press, 1979.

WILLIAMS, Raymond. "Bucólico e antibucólico". In: \_\_\_\_\_. *O campo e a cidade: na História e na Literatura*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WRIGHT, G. Ernest. "The good shepherd". *The Biblical Archaeologist*. Atlanta, v. 2, n. 4, p. 44-48. Dez. 1939.

WRIGHT, Thomas. *The latin poems commonly attributed to Walter Mapes*. Nova Iorque: AMS Press, 1968. Fac-símile da edição: Londres: Camden Society, 1841.

VAN SICKLE, John B. "Is Theocritus a version of Pastoral?". *Modern Language Notes*. Maryland, v. 84, n. 6, pp. 942-946. Dez. 1969.

VANCIL, Jack W. "Sheep, shepherd". In: FREEDMAN, David Noel (org.). *Anchor Bible Dictionary*. Londres: Yale University Press, 1992. v. 5, p. 1187-1190.

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda áurea: vidas de santos*. Trad. Hilário Franco Jr. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de. *Cancioneiro da Ajuda*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1990. Edição fac-similar.

VERGER, Jacques. Abelardo. Escolas no claustro. In: VAUCHEZ, André et al. *Monges e religiosos na Idade Média*. Trad. Teresa Pérez. Lisboa: Terramar, 1996.

VERGÍLIO. *Bucoliques*. Trad. Eugène de Saint-Denis. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres, 2006.

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



## **APÊNDICE A - ANTOLOGIA DE PASTORELAS MEDIEVAIS ALEGÓRICAS (OCCITÂNICAS, MÉDIO-LATINAS E GALEGO-PORTUGUESAS)**

### **Notas prévias**

1. Abaixo do nome da pastorela, segue o nome do trovador ao qual é atribuída; em seguida, apresentamos as edições consultadas, observando os seguintes parâmetros: a edição que utilizamos para a transcrição ocorre em itálico (demos preferência a edições críticas geralmente reconhecidas como obras de referência); as outras foram utilizadas principalmente para cotejo durante a tradução.
2. A classificação dos textos como pastorela alegórica, pseudo-alegórica, etc. segue os critérios apresentados neste trabalho.
3. Nos casos das pastorelas em occitânico antigo nas quais se observa uma alternância entre a segunda pessoa do singular e a segunda pessoa do plural, uniformizamos de acordo com o tratamento predominante em cada caso.

## ÍNDICE DE PASTORELAS ANTOLOGIADAS

### 1. *L'autrier jost' una sebissa*

**Marcabru**

(*Audiau*, I; Paden, 8; De Riquer, IV, 14)

Pastorela alegórica

### 2. *L'autrier, lo primier jorn d'aost*

**Giraut de Bornelh**

(*Audiau*, II; Paden, 11; De Riquer, XIX, 87)

Pastorela alegórica

### 3. *L'autrier, cavalcava*

**Gui d'Ussel**

(*Audiau*, VII; Paden, 18)

Pastorela pseudo-alegórica amorosa

### 4. *Dezamparatz, ses companho*

**Gavaudan**

(*Audiau*, III; Paden, 26)

Pastorela alegórica

### 5. *Per amor soi gai*

**Guiraut d'Espanha**

(*Audiau*, XVIII; De Riquer, XCV, 283)

Pastorela pseudo-alegórica amorosa

### 6. *L'autre jorn m'anava*

**Guiraut Riquier**

(*Audiau*, IX; Paden, 134; De Riquer, CXIV, 347)

Pastorela alegórica

### 7. *L'autrier, trobey la bergeira d'antan*

**Guiraut Riquier**

(*Audiau*, X; Paden, 135; De Riquer, CXIV, 348)

Pastorela alegórica

### 8. *Gaya pastorelha*

**Guiraut Riquier**

(*Audiau*, XI; Paden, 136; De Riquer, CXIV, 349)

Pastorela alegórica

### 9. *L'autrier, trobei la bergeira*

**Guiraut Riquier**

(*Audiau*, XII; Paden, 137; De Riquer, CXIV, 350)

Pastorela alegórica

### 10. *D'Astarac venia*

**Guiraut Riquier**

(*Audiau*, XIII; Paden, 138; De Riquer, CXIV, 351)

Pastorela alegórica

**11. *L'autrier, a l'intrada d'Abril***

**Guilhem d'Autpol**

(*Audiau*, XXII; Paden, 144)

Pastorela alegórica

**12. *Ogan, ab freg que fazia***

**Joan Esteve**

(*Audiau*, XVII; Paden, 163; De Riquer, CXIV, 342)

Pastorela alegórica

**13. *L'autrier, el gay temps de pascor***

**Joan Esteve**

(*Audiau*, XV; Paden, 162)

Pastorela pseudo-alegórica amorosa

**14. *L'autrier, al quint jorn d'Abril***

**Anònima**

(*Audiau*, XXIII; Paden, 165)

Pastorela pseudo-alegórica

**15. *Quant escavalcai l'autrer***

**Anònima**

(*Paden*, 29)

Pastorela alegórica

**16. *Sole regente lora***

Gualterus de Castellione

(*Paden*, 13)

Pastorela alegórica

**17. *Estivali sub fervore***

Anònima

(*Walsh*, 19; Hilka-Schumann, 79; Paden, 46)

Pastorela alegórica

**18. *Lucis orto sidere***

Anònima

(*Walsh*, 51; Hilka-Schumann, 157; Paden, 50)

Pastorela alegórica

**19. *Vere dulci mediante***

Anònima

(*Walsh*, 51; Hilka-Schumann, 158; Paden, 51)

Pastorela alegórica

**20. *Quand' eu hun dia fuy en Compostela***

Pedro Amigo de Sevilha

(*Brea* 116, 29; B 1098, V 689)

Pastorela pseudo-alegórica amorosa

**21. *Pelo souto de Crecente***

João Airas de Santiago

(*Brea* 63, 58; B 967, V 554)

Pastorela pseudo-alegórica

**22. *Vi oj' eu cantar d' amor***

D. Dinis

(*Brea* 25, 135; B 547, V 150)

Pastorela pseudo-alegórica

### 1. *L'autrier jost' una sebissa*

#### Marcabru

(*Audiau*, I; Paden, 8; De Riquer, IV, 14)

Pastorela alegórica

- |   |  |
|---|--|
| <p>1.<br/>L'autrier, jost' una sebissa,<br/>Trobei pastora mestissa,<br/>De joy e de sen massissa;<br/>E fon filha de vilana:<br/>Cap'e gonel'e pelissa<br/>Vest e camiza treslissa,<br/>Sotlars e caussas de lana.</p> <p>2.<br/>Ves leis vinc per la planissa;<br/>"Toza," fi m'eu, "res faitissa,<br/>Dol ai gran del ven que us fissa".<br/>– "Senher, so dis la vilana,<br/>Merce Deu e ma noyrisa,<br/>Pauc m'o pretz si l vens m'erissa,<br/>Qu'alegreta sui e sana."</p> <p>3.<br/>– "Toza", fi m'eu, "causa pia,<br/>Destoutz me suy de la via<br/>Per far a vos companhia,<br/>Quar aitals toza vilana<br/>No pot ses plazen paria<br/>Pastorgar tanta bestia<br/>En aital luec, tan soldana!"</p> <p>4.<br/>– "Dons", dis ela, "qui que m sia,<br/>Ben conosc sen o folia;<br/>La vostra parelharia,<br/>Senher, so dis la vilana,<br/>Lai on se tanh si s'estia,<br/>Que tals la cuj'en bailia<br/>Tener, no n'a mas l'ufana!"</p> <p>5.<br/>– "Toza de gentil afaire,<br/>Cavaliers fon vostre paire<br/>Que us engenret en la maire,<br/>Tan fo n corteza vilana,<br/>C'on plus vos gart m'etz belaire,<br/>E per vostre joy m'esclaire –<br/>Si fossetz un pauc humana!"</p> | <p>1.<br/>Outro dia, perto de uma sebe,<br/>encontrei uma pastora mestiça<br/>repleta de alegria e sensatez;<br/>era uma filha de camponesa:<br/>capa, saia e peliça<br/>vestia, e camisa de tela rude,<br/>[e] sapatos e meias de lã.</p> <p>2.<br/>Rumo a ela eu fui pelo campo;<br/>"Donzela," disse-lhe eu, "coisa encantadora,<br/>tenho muita aflição pelo vento que vos fere."<br/>"Senhor", responde a camponesa,<br/>"graças a Deus e à minha ama,<br/>pouco me importa se o vento me eriça,<br/>que estou alegrinha e sadia."</p> <p>3.<br/>"Donzela", disse-lhe eu, "criatura piedosa,<br/>eis-me desviado do caminho<br/>para vos fazer companhia,<br/>pois uma donzela camponesa como vós<br/>não pode, sem aprazível companhia,<br/>apascentar tamanho rebanho<br/>em um lugar como este, tão solitária!"</p> <p>4.<br/>"Senhor", disse ela, "quem quer que sejas,<br/>bem conheço o que é senso ou tolice;<br/>"A vossa companhia,<br/>senhor", assim diz a camponesa,<br/>"fique no lugar que lhe cabe,<br/>pois um tal que quer o poder<br/>possuir, não tem mais que fanfarrice."</p> <p>5.<br/>"Donzela de nobre porte,<br/>cavaleiro foi vosso pai,<br/>que vos engendrou em [vossa] mãe,<br/>foi uma tão nobre camponesa<br/>que quanto mais vos vejo, mais bem nascida [me pareceis],<br/>e por vosso amor me regozijo –<br/>se fosses um pouco humana!"</p> |
|---|--|

6.  
– “Senher, mon linh e mon aire  
Vey revertir e retraire  
Al vezoig e a l’araire.  
Senher, so dis la vilana,  
Mas tals se fai cavalgaire  
C’atrestal deuria faire  
Los seis jorns de la sematna”.
6.  
“Senhor, minha linhagem e minha família  
vejo voltar e retornar  
à foice e ao arado.  
Senhor”, assim diz a camponesa,  
“mas há um tal que se faz cavaleiro,  
que o mesmo deveria fazer  
[durante] os seis dias da semana!”
7.  
– “Toza, fi m’eu, gentils fada  
Vos adastret, quan fos nada,  
D’una beutat esmerada  
Sobre tot’ outra vilana.  
E seria-us ben doblada  
Si-m vezi’ una vegada  
Sobiran e vos sotrana”.
7.  
“Donzela”, disse-lhe eu, “uma gentil fada,  
vos dotou, quando nascestes,  
de uma beleza esmerada  
sobre a de todas as outras camponesas.  
E [essa beleza] vos seria bem dobrada  
se me visse, alguma vez,  
por cima, e vós por baixo [de mim].”
8.  
– “Senher, tan m’avetz lauzada  
Pois en pretz m’avetz levada,  
Qu’ar vostr’ amor tan m’agrada,  
Senher, so dis la vilana,  
Per so n’auretz per soudada  
Al partir “*bada, fol, badd!*”,  
E la muz’a meliana!”
8.  
“Senhor, tanto me haveis louvado  
depois que em méritos me haveis exaltado,  
que agora vosso amor tanto me agrada,  
senhor”, assim diz a camponesa,  
“que por isso tereis, como pagamento,  
ao partir: ‘Espera em vão, tolo, espera em vão!’,  
e a pasmaceira ao meio-dia.”
9.  
– “Toza, felh cor e salvatge  
Adomesg’ om per usatge.  
Ben conosc, al trespasatge,  
Qu’ab aital toza vilana  
Pot hom far ric companhatge  
Ab amistat de coratge,  
Quan l’us l’autre non engana”.
9.  
“Donzela, o cruel coração, e selvagem,  
o homem domestica pelo uso.  
Bem percebo, neste breve encontro,  
que com uma donzela camponesa como vós  
pode o homem fazer uma valiosa parceria  
com amizade de coração –  
quando um ao outro não engana.”
10.  
– “Don, hom cochatz de folatge  
Jur’ e pliu e promet gatge.  
Si-m fariatz homenatge;  
Senher, so dis la vilana,  
Mas ges, per un pauc d’intratge  
No vuelh mon despiuzelhatge  
Camjar per nom de putana!”
10.  
“Senhor, o homem acochado pela intemperança  
Jura e faz promessas e reclama pagamento;  
assim me farias homenagem;  
senhor”, diz a camponesa,  
“mas não: por pedágio tão parco  
não quero minha virgindade  
trocar, pelo nome de prostituta!”
11.  
– “Toza, tota creatura  
Revertis a sa natura:  
Parelhar parelhadura”  
Devem eu e vos, vilana,
11.  
“Donzela, toda criatura  
retorna à sua natureza;  
arranjar uma parelha  
devemos, eu e vós, camponesa,

A l'abric lonc la pastura,  
Que mielhs n'estaretz segura  
Per far la causa doussana”.

12.  
– “Don, oc; mas segon dreitura  
Cerca fols sa folatura,  
Cortes cortez' aventura,  
E-l vilas ab la vilana;  
En tal loc fai sen frita  
On hom non garda mezura,  
So ditz la gens anciana.”

13.  
– “Belha, de vostra figura  
No-n vi outra plus tafura  
Ni de son cor plus trefana”.

14.  
– “Don, lo cavecs vos ahura,  
Que tals bad'en la pintura  
Qu'autre n'espera la mana!”

num abrigo, longe do pasto,  
que [lá] estareis mais segura  
para fazer a coisa doce.”

12.  
“Senhor, sim; mas, como é direito,  
o tolo procura a tolice,  
o cortês, a cortês aventura,  
e o camponês, a camponesa.  
Em tal lugar falha o senso,  
onde o homem não guarda a medida,  
assim dizem os mais velhos.”

13.  
“Bela, de vossa figura  
jamais vi outra mais atrevida,  
nem de coração mais pérfido [do que o seu]”.

14.  
“Senhor, a coruja vos augura  
que um tal se embevece com a pintura –  
enquanto o outro espera pelo maná!”

## 2. *L'autrier, lo premier jorn d'aost*

### Giraut de Bornelh

(*Audiau*, II; *Paden*, 11; *De Riquer*, XIX, 87)

Pastorela alegórica

- |  |   |
|--|---|
| <p>1.<br/>L'autrier, lo premier jorn d'Aost,<br/>Vinc en Proensa part Alest,<br/>E chivauchava·m, semblan mest,<br/>    Qu'ira·m tenia sobrieira,<br/>    Quan auzi d'una begieira<br/>    Lo chan, just' un plaissaditz.<br/>E, quar fon suaus le critz<br/>Don retendi la ribeiera,<br/>Vau m'en lai totz esbaytz,<br/>On amassava faujeira.</p> <p>2.<br/>E, sitot s'avia pel brost<br/>Estrecha·l gonelha que vest,<br/>Ans que li demandes "d'on est?",<br/>    Ela·m tenc a l'estrubieira;<br/>    Pueis dis me: "per cal dressieira<br/>    Vengues ni don es issitz?<br/>    Ja·m sembla siatz marritz;<br/>    No m'ajatz per trop parlieira,<br/>    Que, quar es sols, escharitz,<br/>    Ai ben drech que vos enqeira."</p> <p>3.<br/>– "Toza, be·us dirai can que cost,<br/>Pus tan gen m'en avez enquist,<br/>Quals aventura·m mena trist:<br/>    De bon' ami' ay netsieira<br/>    Que fos fin' e vertadieira,<br/>    Qu'eras me sui departitz<br/>    D'una fals' abetairitz<br/>    Que·m fa camjar ma carrieira,<br/>    E fora·m capdels e guitz<br/>    Si no fos tan volatieira".</p> <p>4.<br/>– "Senher francs, ja qui que s'ajost<br/>Ab ric' amor non er, per Crist,<br/>Sitôt s'a pro auzit e vist,<br/>    Ses clam; qu'una cavaleiera<br/>    Vol ben qu'om en fag li mieira<br/>    Sos bes e·l mais si' oblitz;<br/>    Qu'ades no·n siatz garnitz<br/>    Tornara·us d'otra manieira!</p> | <p>1.<br/>No outro dia, o primeiro de Agosto,<br/>vim à Provença, além de Alès,<br/>e eu cavalgava com um semblante triste,<br/>    pois a raiva me havia vencido,<br/>    quando ouvi de uma pastora<br/>    o canto, perto de alguns arbustos.<br/>E, como fosse suave a voz<br/>que ecoava na ribeira,<br/>eu fui, bastante surpreendido,<br/>até onde ela recolhia samambaias.</p> <p>2.<br/>E, embora ela tivesse, por causa do arbusto,<br/>estreitado a saia que vestia,<br/>Antes que lhe perguntasse: "De onde és?",<br/>    ela segurou minha estribeira<br/>    e então me disse: "Por que direção<br/>    vieste, e de onde saíste?<br/>    Parece-me que estás aflito;<br/>    não me tomes por muito faladora,<br/>    mas, como estás só, desacompanhado,<br/>    tenho decerto o direito de perguntar."</p> <p>3.<br/>"Donzela, direi, custe o que custar,<br/>pois tão gentilmente me perguntaste,<br/>que aventura me entristece:<br/>    Necessito de uma boa amiga<br/>    que seja leal e verdadeira,<br/>    pois acabo de me separar<br/>    de uma falsa enganadora<br/>    que me fez mudar meu caminho,<br/>    a que poderia ter sido meu líder e guia<br/>    se não fosse tão volúvel."</p> <p>4.<br/>"Nobre senhor, o que se une<br/>ao rico amor não ficará, por Cristo,<br/>embora muito tenha visto e ouvido,<br/>    sem queixar-se; pois uma dama nobre<br/>    decerto quer que se recompensem<br/>    suas boas ações, e que as más sejam esquecidas.<br/>Se não estiveres sempre disposto a atendê-la,<br/>ela retornará de outro modo!</p> |
|--|---|



Qu'estas outras camjairitz  
Segon tost outra carrieira”.

Pois estas outras [mulheres] volúveis  
rapidamente [seguem] um outro caminho.”

5.  
– “Toza, Dieus vuelha qu’elha m’ost  
Del mal que tanta pena·m bast  
E·n perda·l dormir e·l depast!  
Mas vos, ab la senha nieira,  
Non crezatz que pus vos qieira.  
Per so qar gen m’aculitz,  
Vos serai francs e chاوزitz;  
Quar coven que·us en refieira  
Merces quar no·us en fugitz:  
De lonh m’avisetz primieira”.

5.  
“Donzela, Deus queira que ela me livre  
do mal que tanta dor me causa  
e me tira o sono e o apetite!  
Mas tu, que tens o negro sinal,  
não pense que eu de ti mais exija.  
Porque tão gentilmente me acolheste,  
serei para ti nobre e sincero,  
pois convém que eu te dê graças  
porque de mim não fugiste:  
à distância, me viste primeiro.”

6.  
– “Senher, be m’agra ops drutz que·m sost  
Del fag, qu’enqueras loc non tast,  
Que’l cors ai pauc e de sen cast,  
(Si be·us mi fas presentieira)  
Pueis cug segon mapaubrieira  
Que’m sia datz bos maritz.  
Mas, quar tan pauc m’enqueritz,  
Farai d’aitan que leugieira,  
Qu’ab fis sacramensplevitz  
Auretz m’amistat entieira”.

6.  
“Senhor, bem me convém um amante que se abstenha  
do ato [sexual], que ainda em lugar nenhum me toque,  
que de corpo sou pequena e casta de juízo,  
(ainda que a ti eu possa parecer precoce),  
pois cuido que, de acordo com a minha pobreza,  
me será dado um bom marido.  
Mas, porque tão pouco me pedis,  
farei como as frívolas,  
pois, como fizeste juramentos sinceros,  
tereis minha inteira amizade.”

7.  
– “Toza, be·n fora gauzitz,  
Mas tant es ferma·l razitz  
Que mou de lai, part Lobieira,  
Que·l mals, pus s’es endurmitz,  
Ai paor que pieitz mi fieira”.

7.  
“Donzela, isso muito me alegraria,  
mas tão firme é a raiz  
que de lá brota, além de Louvière,  
que o mal, que está adormecido,  
de modo ainda pior me fira.”

8.  
– “Senher, ges non es arditz,  
Quar del mal que·us es fugitz  
Temetz que pueis vos enqieira.  
Mas, pus tan m’es abelhitz,  
Sojornem en est’ ombrieira”.

8.  
“Senhor, não és bastante bravo,  
pois o mal que de fugis  
temes que novamente te procure.  
mas, porque és tão agradável paramim,  
repousemos à sombra.”

9.  
– “Toza, N’Escaruenh’es guitz  
De pretz, que·m det companhieira  
Cortez’, e fin’amairitz,  
Per que·l mals me fug a tieira”.

9.  
“Donzela, dama Escaruenha é guia  
de valor, que me deu companhieira  
cortês, e gentil amante,  
graças a que o mal me fuge inteiramente.”

10.  
– “Senher, un pauc es fallitz,  
Qu’eras d’altra companhieira

10.  
“Senhor, estás um pouco enganado,  
pois que pertencias a outra companhieira

Parletz que fossetz aizitz,  
Sitot s'es pus ufanieira”.

há pouco me disseste,  
embora esta seja mais orgulhosa.”

### 3. *L'autrier, cavalcava*

#### Gui d'Ussel

(*Audiau*, VII; Paden, 18)

Pastorela pseudo-alegórica amorosa

- |  |   |
|--|---|
| <p>1.</p> <p style="padding-left: 40px;">L'autrier cavalcava<br/>Sus mon palafre,<br/>Ab clar temps sere,<br/>E vi denan me<br/>Una pastorella,<br/>Ab color fresqu'e novella,<br/>Que chantet mout gen,<br/>E disia en plainnen:<br/>"Lassa! mal viu qui pert son jauzimen!"</p>                | <p>1.</p> <p style="padding-left: 40px;">No outro dia, cavalgava<br/>e meu palafrém,<br/>em tempo claro e sereno,<br/>e vi diante de mim<br/>uma pastorinha<br/>de tez fresca e jovem,<br/>que muito gentilmente cantava<br/>e dizia, enquanto chorava:<br/>"Ai! Mal vive o que perde a sua alegria!"</p>             |
| <p>2.</p> <p style="padding-left: 40px;">Lai on il chantava<br/>Virei tost mon fre,<br/>Et il levet se,<br/>La soa merce,<br/>Vas mi mout isnela,<br/>La franca res bon' e bella,<br/>Et eu mantenen<br/>Desmontei per onramen<br/>De leis que·m fetz tan bel acuellimen.</p>                    | <p>2.</p> <p style="padding-left: 40px;">Para onde ela cantava<br/>rapidamente voltei meu freio,<br/>e ela se levantou,<br/>cortesmente,<br/>prontamente em minha direção,<br/>a nobre criatura, boa e bela,<br/>e eu de uma vez<br/>desmontei, por cordialidade,<br/>para aquela que tão belamente me acolheu.</p>   |
| <p>3.</p> <p style="padding-left: 40px;">– "Tosa de bon aire,<br/>Dis eu, ses temer<br/>Prec que·m digas ver,<br/>Si·us ven a plazer,<br/>Quegna chansos era<br/>Cella que disiatz era,<br/>Quant eu vinc aissi;<br/>Quar anc mais, so vos afi,<br/>Tan ben chantar pastora non auzi".</p>       | <p>3.</p> <p style="padding-left: 40px;">"Donzela de ar gentil",<br/>disse eu, sem hesitar,<br/>"peço que me digas, em verdade,<br/>se te apraz,<br/>que canção era<br/>aquela que entoavas, há pouco,<br/>quando eu cheguei aqui;<br/>pois jamais, isso eu asseguro,<br/>ouvi uma pastora cantar tão bem"</p>        |
| <p>4.</p> <p style="padding-left: 40px;">– "Seigner, non a gaire<br/>Qu'eu soli' aver<br/>A tot mon voler<br/>Tal que·m fai doler,<br/>Car non l'ai enquera,<br/>Mas il m'oblid' e s'esfera,<br/>Per outra, de mi;<br/>Per qu'eu planc, et atressi<br/>Chan c'oblides la dolor que m'aussi".</p> | <p>4.</p> <p style="padding-left: 40px;">"Senhor, não há muito<br/>eu costumava ter<br/>a todo o meu querer<br/>um tal que me faz sofrer<br/>porque não mais o tenho,<br/>já que ele me esquece e se excita<br/>por uma outra;<br/>e por isso que eu choro, e também<br/>canto, para esquecer a dor que me mata."</p> |

5. – “Tosa, ses faillensa,  
Vos dic atrasag  
Que atretal plag  
Com a vos a fag  
Aquel que·us oblida,  
M’a fag una deschaisida  
Qu’eu amava fort.  
Ara m’oblid’al sieu tort  
Per un autre, qu’eu volri’ aver mort”.
6. – “Seingner, mantenensa  
Trobas del forfag  
Que·us a fag tan lag  
La fals’ ab cor frag;  
E ve·us m’en aizida,  
Que·us am a tota ma vida,  
Si·m n’es en acort;  
E tornem lo desconort  
C’avem avut en joi et en deport”.
7. – “Franca res grazida,  
Ma voluntat n’ai complida,  
Si·m n’es en acort,  
De vos que·m faitz a bon port  
Venir joios de tot perilh estort”.
8. – “Seingner, ses faillida,  
Estorta m’a e guerida  
Vostr’ amors, tan fort  
Que de nuill mal no·m recort,  
Tan gen m’aves têt mon mal talan  
mort”.
5. “Donzela, sem falsidade,  
eu logo afirmo  
que um conflito igual  
ao que contra vós fez  
aquele que vos esquece,  
me fez uma infiel  
que eu amava intensamente.  
Agora ela me esquece, por sua injustiça,  
por um outro, que eu gostaria de ter matado.”
6. “Senhor, encontrei  
uma compensação pelo malefício  
que te fez, tão perfidamente,  
a falsa de coração dissoluto,  
e eis-me pronta  
a amar-te por toda a minha vida,  
se estás de acordo comigo;  
e transformemos o desconforto  
que temos em alegria e em prazer.”
7. “Nobre e querida criatura,  
minha vontade está cumprida,  
se estás de acordo comigo,  
e digo que me fizeste a um bom porto  
chegar, feliz e a salvo de todo o perigo.”
8. “Senhor, sem mentira,  
tem-me resgatado e protegido  
seu amor, tão fortemente  
de que nenhum mal me recorde,  
tão gentilmente aniquilaste todo o meu  
ressentimento.”

**4. Dezamparatz, ses companho  
Gavaudan**

(*Audiau*, III; Paden, 26)  
Pastorela alegórica

- |   |  |
|---|--|
| <p>1.<br/>Dezamparatz, ses companho,<br/>E d'amor luenh del tot e blos,<br/>Cavalgava per un cambo,<br/>Marritz e tristz e cossiros,<br/>Lonc un bruelh, tro joys mi retenc<br/>D'una pastoressa que vi,<br/>Per qu'es mos joys renovellatz<br/>Quam mi remembre sas beutatz<br/>Qu'anc pueyssas d'otra no·m sovenc.</p> <p>2.<br/>Tost dissendei sobre·l sablo,<br/>E vinc vas lieys de sautz coyots.<br/>Elha·m ders un pauc lo mento<br/>Ab un dos ris ferm amoros,<br/>E·m dis: "Senher, cossi·us avenc<br/>Que·us trastornassetz sai vas mi?<br/>Quo·us etz tan de mi adautatz?<br/>Qu'ieu no say que s'es amistatz,<br/>Per que·m luenh de vos e m'estrenc".</p> <p>3.<br/>– "Toza, joys mi dona razo<br/>Per qu'ieu suy sa vengutz a vos:<br/>Quan me mostretz vostro faisso<br/>Sobre totz jauzens fuy joyos;<br/>Per que mon cor fortz e destrenc<br/>Al vostr' amor, vas cuy m'acli;<br/>E sia volgut et amatz<br/>Lo mieus joys e·l vostre, si·us platz,<br/>Que ja mais no rompa ni trenc".</p> <p>4.<br/>– "Senher, si m'amistat vos do,<br/>Yeu aurey nom Na Malafos,<br/>Qu'ieu n'esper melhor guizado<br/>D'autre, que cug qu'en breu m'espos.<br/>Dar vos ai d'est cairelh que tenc;<br/>E tornatz en vostre cami,<br/>Qu'ab outras vos etz ensajatz,<br/>Per semblan, don etz galiatz,<br/>Falsas, que fan ric joy sebenc".</p> <p>5.</p> | <p>1.<br/>Desamparado, sem companhia,<br/>inteiramente longe e privado do amor,<br/>cavalgava por um campo,<br/>aflito, triste e pensativo,<br/>ao longo de um bosque, onde me reteve a alegria<br/>por causa de uma pastorinha que vi;<br/>pelo que, em verdade, renova-se a minha alegria<br/>quando relembro sua beleza;<br/>depois [de tê-la visto,] de outra não me lembro.</p> <p>2.<br/>Logo desmontei sobre o saibro,<br/>e fui em direção a ela, com passos apressados.<br/>Ela eleva um pouco o queixo em direção a mim<br/>com um doce riso, muito amoroso,<br/>e me diz: "Senhor, o que faz com que<br/>vos tendeis desviado em direção a mim?<br/>Por que vos comprazeis tanto de mim?<br/>Pois eu não sei o que é a amizade,<br/>e por isso eu parto e me afasto de vós."</p> <p>3.<br/>"Donzela, a alegria me dá o motivo<br/>pelo qual eu vim até aqui, para vós:<br/>quando me mostrastes vossa face,<br/>fui mais feliz que todos os que se regozijam;<br/>é por isso que eu forço e contraio meu coração<br/>ao vosso amor, a quem me inclino;<br/>e sejam queridas e amadas<br/>a minha alegria e a vossa, se vos apraz,<br/>que jamais se rompa ou termine."</p> <p>4.<br/>"Senhor, se vos dou minha amizade,<br/>terei por nome dama Malévola,<br/>pois eu espero uma melhor recompensa<br/>de um outro que, penso, será em breve meu esposo.<br/>Eu vos darei este cajado que tenho;<br/>retornais ao vosso caminho,<br/>que com outras já haveis tentado,<br/>mostra-o vosso semblante, que vos enganaram,<br/>pérfidas, que fazem bastarda a rica alegria."</p> <p>5.</p> |
|---|--|

– “Amiga, no·us dic oc ni no  
De las falsas ab cor ginhos,  
Tan me platz de vos e·m sap bo  
Que totz mals, da ver, m’ en es pros;  
En quai que·us vulhatz vos, o prenc,  
Que ieu vos plevisc e·us afi  
Que vostres suy endomenjatz;  
E faitz de mi so que·us vulhatz,  
Neys lo cor traire ab un brenc”.

6.

– “Senher, qui messonjas a pro  
A ssemblan de ver non es tos;  
La saviez’ a Salamo  
Aondera, s’ Amors no fos,  
Que mur e forsa e palenc  
Fe de sen, et un franh bassi  
No·l valc, quan fo apoderatz;  
E pus elh ne fo enganatz,  
Guardatz en vos so qu’ ieu no prenc”.

7.

– “Amiga, ab autr’ ochaizo  
Mi tornatz mon joy sus dejos,  
Que ja non er ni anc no fo  
Qu’ Amors no sia bon’ als bos:  
Per qu’ ieu de ben amar no·m fenc  
Que·m don al cor joy clar e fi  
De vos, e prec merce m’ ajatz,  
O’ m metrey, si m’ o alongatz,  
Hermitas el Pueg de Messenc”.

8.

– “Senher, ja prezic ni sermo  
Non aya mai entre nos dos:  
Si m’ es amicx, amiga·us so;  
Quar tan n’ etz lecx et enveyos,  
Yeu gieti foras et espenç  
E de mon cor erguelh comgi.  
Tot aissi cum vos desiratz  
Er mos joys al vostre privatç,  
Que ses joy no valh un arenç”.

9.

– “Amiga, ab tant ey assatz:  
Per mil vetz s’ es mos joys doblatz  
Quar en la vostr’ amor atenc”.

10.

– “Senher, e vos non o digatz,

“Amiga, não vos digo sim ou não  
sobre aquelas pérfidas de coração traiçoeiro,  
tanto me aprazeis e me agradais  
que todo o mal, na verdade, virá ao meu favor;  
o que quer que desejeis, aceitarei,  
e eu vos prometo e vos garanto  
que sou vosso servidor;  
fazei de mim o que quiserdes,  
mesmo arranqueis meu coração com um espeto.”

6.

“Senhor, aquele que diz mensagens  
que parecem verdadeiras não é um tolo;  
a sabedoria para Salomão  
teria bastado, não fosse o amor,  
pois muro, fortaleza e paliçada  
ele fez de sua sabedoria, mas um vaso partido  
nada disso lhe valeu, quando foi apoderado [pelo amor],  
e então ele foi enganado;  
guardeis, portanto, para vós isso que eu recuso.”

7.

“Amiga, com outro pretexto  
tornais inversa minha alegria,  
pois nunca acontecerá nem nunca aconteceu  
de o amor não ser bom para os bons;  
É por isso que eu não deixo de bem amar,  
o que me dá ao coração alegria clara e nobre  
[que vem] de vós; e peço que tenhais mercê,  
se não, se me afastais,  
serei ermitão no monte Mézenc.”

8.

“Senhor, conversas nem sermões  
mais haja entre nós dois:  
se sois meu amigo, vossa amiga sou;  
como estais tão ávido e ansioso,  
eu expulso e afasto  
do meu coração o rude orgulho.  
Assim como desejais,  
minha alegria pertencerá somente à vossa,  
pois sem alegria eu não valho um arenque.”

9.

“Amiga, já tenho o bastante:  
por mil vezes é dobrada a minha alegria,  
pois tenho obtido o vosso amor.”

10.

“Senhor, não o digais,

Sitot dur cor adomesjat,  
Als parliers, gola de “*las tenc!*”

embora um duro coração tenhais domesticado,  
aos faladores, gulosos de “*As tenho!*”

**5. Per amor soi gai****Guiraut d’Espanha***(Audiau, XVIII; De Riquer, XCV, 283)*

Pastorela pseudo-alegórica amorosa

- |   |   |
|---|---|
| <p>1.<br/>Per Amor soi gai,<br/>E no·m n’estairai<br/>Aitan quan viurai,<br/>Na Cors Covinen.</p> <p>2.<br/>Eu·m levei un bon mati<br/>Enans de l’albeta;<br/>Anei m’en en un vergier<br/>Per cuillir violeta,<br/>Et auzi un chan<br/>Bel, de luenh; gardan,<br/>Trobei pastorela<br/>Sos anhels guaran.</p> <p>3.<br/>– “Dieu vos sal, Na pastorela,<br/>Color de rozeta.<br/>Fort me meravill de vos<br/>Com estaitz soleta.<br/>Bliaut vos farai,<br/>Si penre·l vos plai,<br/>Menudet cordat<br/>Ab filetz d’argen”.</p> <p>4.<br/>– “Per fol vos ai, cavalier,<br/>E plen d’auradura,<br/>Quar vos de mi demandas<br/>So don non ai cura.<br/>Pair’ e maire ai,<br/>Et marit aurai,<br/>E, si a Dieu plai,<br/>Far m’aun onramen”.</p> <p>5.<br/>– “A Dieu, a Dieu, cavalier,<br/>Que mon paire·m crida,<br/>Qu’ieu lo vei la jus arar<br/>Ab bueus sel’ artigua,<br/>Que semenam blatz;<br/>Cuillirem n’asatz,<br/>E, si acaptatz,<br/>Dar vos em fromen”.</p> | <p>1.<br/>Pelo Amor sou feliz,<br/>e não renunciarei<br/>a ele enquanto viva,<br/>dama Cors Covinen.</p> <p>2.<br/>Levantei-me, numa boa manhã,<br/>antes da alva;<br/>fui a um vergel<br/>para colher violetas,<br/>e ouvi um canto<br/>belo, à distância; olhando [em sua direção],<br/>encontrei uma pastorinha<br/>guardando seus cordeiros.</p> <p>3.<br/>“Deus vos salve, pastorinha<br/>de rósea tez.<br/>Muito me surpreende<br/>ver que estais sozinha.<br/>Vos farei um brial,<br/>se vos apraz aceitar,<br/>delicadamente tecido<br/>com fios de prata.”</p> <p>4.<br/>“Por tolo vos tomo, cavaleiro,<br/>e cheio de vaidade,<br/>pois de mim demandas<br/>o que não me interessa.<br/>Pai e mãe tenho,<br/>e marido terei,<br/>e, se a Deus aprouver,<br/>eles haverão de honrar-me.”</p> <p>5.<br/>“Adeus, adeus, cavaleiro,<br/>que meu pai me chama,<br/>que eu o vejo abaixo, a arar<br/>com bois a terra,<br/>pois nós semeamos trigo;<br/>e colhemos muito,<br/>E, se aceitardes,<br/>Nós vos daremos do melhor<sup>1</sup>.”</p> |
|---|---|



6.  
 E quant el l'en vit anar,  
     Met se apres ela,  
 Pres la per la blanca man,  
     Gieta l'en l'erbeta;  
     Tres vetz la baizet;  
     Anc mot non sonet;  
 Quan venc al quartet:  
 "Senher, vos mi ren".

6.  
 E, quando ele a viu partir,  
     correu atrás dela,  
 tomou-a pela branca mão,  
     e deita-a sobre a relva;  
     três vezes a beija;  
     não diz nenhuma palavra;  
 quando chega à quarta vezinha:  
 "Senhor, a vós me rendo."

---

<sup>1</sup> Os termos que ocorrem no original são *blat*, termo mais genérico para trigo, e *fromen*, que se refere à melhor espécie do cereal.

## 6. *L'autre jorn m'anava*

### Guiraut Riquier

(*Audiau*, IX; Paden, 134; De Riquer, CXIV, 347)

Pastorela alegórica<sup>2</sup>

1.

L'autre jorn, m'anava  
Per una ribeira,  
Soletz delichan,  
Qu'Amors me menava  
Per aital maneira  
Que pesses de chan;  
Vi gaya bergeira,  
Bell'e plazenteira,  
Sos anhels gardan;  
La tengui carreira,  
Trobei la fronteira  
A for benestan,  
E fe-m belh semblan  
Al primier deman.

2.

Qu'ieu li fi demanda:  
– “Toza, fos amada  
Ni sabetz amar?”  
Respos mi ses guanda:  
“Senher, autreyada  
Mi suy ses duptar.”  
– “Toza, mot m'agrada  
Quar vos ai trobada,  
Si'us puese azautar.”  
– “Trop m'avetz sercada,  
Senher? Si fos fada,  
Pogra m'o pesar.”  
– “Toza, ges no-us par?”  
– “Senher, ni deu far.”

3.

– “Toza de bon aire,  
Si voletz la mia  
Yeu vuell vostr'amor.”  
– “Senher, no-s pot faire:  
Vos avetz amia  
Et ieu amator.”  
– “Toza, quon que sia  
Ye-us am, don parria  
Que-us fos fazedor.”

1.

No outro dia, seguia  
por uma ribeira,  
solitário, deleitando-me,  
pois Amor me movia  
de tal maneira  
que pensava no canto;  
vi uma alegre pastora  
bela e agradável  
guardando seus cordeiros  
dirigi-me para ela,  
encontrei-a frente-a-frente  
de um jeito agradável,  
fez para mim uma bela expressão  
quando fiz a primeira pergunta.

2.

Pois assim lhe perguntei:  
“Donzela, sois amada  
ou sabeis amar?” –  
Respondeu-me sem delongas:  
“Senhor, comprometida  
eu sou, sem qualquer dúvida”  
“Donzela, muito me agradaria  
já que vos encontrei,  
se pudesse agradar-vos.”  
“Muito me haveis buscado,  
senhor? Se tola fosse,  
poderia nisso acreditar.”  
“Donzela, não vos parece bem?”  
“Não, senhor, nem devo fazê-lo.”

3.

“Donzela de bom aspecto,  
se quereis o meu,  
eu quero o vosso amor.”  
“Senhor, isso não pode ser feito:  
vós tendes amiga  
e eu tenho quem me ame.”  
“Donzela, seja como for,  
eu vos amo, e por isso pareceria  
que eu deveria fazê-lo.”

<sup>2</sup> As pastorelas 6, 7, 8, 9 e 10 participam do ciclo de pastorelas de Guiraut Riquier. Encerra o ciclo *A Sant Pos de Tomeiras*, obra que não corresponde aos critérios estritos das pastorelas alegóricas, o que justifica a sua não inclusão nesta antologia; cf. 2.2.2. O ciclo de pastorelas de Guiraut Riquier.

– “Senher, outra via  
Prenetz, tal que·us sia  
De profieg major.”  
– “Non la vuelh melhor.”  
– “Senher, faitz folhor.”

4.  
– “No folley, Na Toza;  
Tan m’ es abellida  
Qu’ Amors m’ o cossen.”  
– “Senher, fort cochoza  
Son que fos partida  
D’ aquest parlamen!”  
– “Toza, per ma vida,  
Trop es afortida,  
Qu’ ie·us prec humilmen.”  
– “Senher, no m’ oblida  
Tropa for’ aunida,  
Si crezes leumen.”  
– “Toza, forsa·m sen.”  
– “Senher, no·us er gen.”

5.  
– “Toza, que que·m diga,  
Non ajatz temensa,  
Que no·us vuelh aunir.”  
– “Senher, vostr’ amiga  
Suy quar conoysensa  
Vo·n fai abstenir.”  
– “Toza, quan falhensa  
Cug far, per sufrensa  
Belh Deport m’ albir!”  
– “Senher, mot m’ agensa  
Vostra benvolensa,  
Qu’ ar vos faitz grazir”  
– “Toza, que·us aug dir?”  
– “Senher, que·us dezir”

6.  
– “Digatz, toza gaya,  
Que·us a fag dir ara  
Dig tan plazentier?”  
– “Senher, on que·m vaya,  
Gays chans se perpara  
D’ En Guiraut Riquier.”  
– “Toza, ges encara  
Lo ditz no·s despara  
De qu’ ieu vos enquier.”  
– “Senher, no·us ampara  
Belhs Deportz que·us gara

“Senhor, outro caminho  
tomai, algum que vos seja  
de melhor proveito.”  
“Não o quero melhor.”  
“Senhor, fazeis loucuras.”

4.  
“Não faço loucuras, donzela;  
tão agradável me sois  
que o Amor mo consente.”  
“Senhor, estou muito constrangida  
para abandonar  
esta conversa!”  
“Donzela, por minha vida,  
sois muito teimosa,  
pois eu vos peço humildemente.”  
“Senhor, não me esqueço  
de que seria muito humilhada,  
se acreditasse um pouco em vós.”  
“Donzela, sinto a força em mim.”  
“Senhor, não vos será digno.”

5.  
“Donzela, o que quer que me digais,  
não tendes medo,  
que não vos quero desonrar.”  
“Senhor, vossa amiga  
sou, pois o júizo  
vos fez abster-se daquilo.”  
“Donzela, quando um erro  
penso cometer, para que renuncie,  
em Belh Deport eu penso!”  
“Senhor, muito me agrada  
vossa benevolência,  
pois vos fazeis agradável.”  
“Donzela, que vos ouço dizer?”  
“Senher, que vos desejo.”

6.  
“Dizei, alegre donzela,  
Que vos fez dizer agora  
[algo] tão prazeteiro?”  
“Senhor, onde quer que eu vá,  
alegres cantos são ouvidos  
de Guiraut Riquier.”  
“Donzela, ainda não  
deixou [sua boca] o dito  
que eu espero de vós.”  
“Senhor, não vos protege  
Belh Deport, que vos guarda,

De laus esquerrier?”  
 – “Toza, no·m profier.”  
 – “Senher, a·us entier.”

7.  
 – “Toza , tot m’afara ,  
 May ·N Bertrans m’ampara  
 D’Opian l’entier.”  
 – “Senher, mal si gara;  
 Et iretz vo·n ara,  
 Don ai cossirier.”  
 – “Toza, sovendier  
 Aurai est semdier”

da fama contrária?”  
 “Donzela, ela nada me oferece.”  
 “Senhor, vos tem por inteiro?”

7.  
 “Donzela, tudo me angustia,  
 mas me ampara Bertran  
 D’Opian, o íntegro.”  
 “Senhor, mal se cuida;  
 e agora vos ireis,  
 pelo que eu soffro.”  
 “Donzela, freqüentemente  
 tomarei este caminho.”

### 7. *L'autrier, trobey la bergeira d'antan*

**Guiraut Riquier**

(*Audiau*, X; Paden, 135; De Riquer, CXIV, 348)

Pastorela alegórica

1.

L'autrier, trobey la bergeira d'antan;  
Saludei la, e respos mi la bella,  
Pueys dis: "Senher, cum avetz estat tan  
Qu'ieu no-us ai vist? Ges m'amors no-us gragella?  
– "Toza, si fa, mai que no fas semblan."  
– "Senher, l'afan per que podetz sufrir?"  
– "Toza, tals es qu'aissi m'a fag venir."  
– "Senher, et yeu anava vos sercan."  
– "Toz', aissi etz vostres anhels gardan."  
– "Senher, e vos en passans, so m'albir."

2.

– "Toz', al prim jorn fuy vostres, ses mentir,  
Pueys del vezer m'an tout afar aizina."  
– "Senher, aital vos puesc ieu demi dir,  
Qu'aissi quo vos m'es fis, vos suy ieu fina."  
– "Toza, be-m plai quar o sabetz grazir."  
– "Senher, si fas tot aissi com s'eschai."  
– "Toza, vulhatz donc tot so qu'ieu volrai."  
– "Senher, voler vostre vuelh ben auzir."  
– "Toza, que vuelh de vostr'amor jauzir."  
– "Senher, faitz o lai on no seray."

3.

– "Toza, nulhs joys ses lo vostre no-m plai  
D'otra del mon, ni dar no li poiria."  
– "Senher, aquo es aissi quon ieu sai;  
Mas cavalgatz e tenetz vostra via!"  
– "Toza, no vuelh anar; ans dissendrai."  
– "Senher, que-us val er quan etz dissendutz?"  
– "Toza, sapchatz que serai vostres drutz!"  
– "Senher, si-us plai, entendetz que-us dirai."  
– "Toza, digatz tost, que be-us entenrai."  
– "Senher, sejam que ben siatz vengutz."

4.

– "Toza, tan m'es le deziriers cregutz  
De vos jauzir, qu'ades coven a faire."  
– "Senher, quo-us es tan tost dessovengutz  
Le vostre Belhs-Deportz? No l'amatz gaire!"  
– "Toza, si fas, tant que ja so vengutz."  
– "Senher, s'o sap, grat vo-n deura saber."  
– "Toza, de trops vils faitz me fa tener."  
– "Senher, per so n'es lauzan mentaugutz."

1.

No outro dia, encontrei a pastora de outrora;  
Saudei-a, e respondeu-me a bela,  
dizendo: "Senhor, como haveis estado,  
que eu não vos tenho visto? Meu amor não vos comove?  
"Sim, donzela, mais do que faço parecer."  
"Senhor, como podeis suportar o afã [da separação]?"  
"Donzela, tal é que me fez vir aqui."  
"Senhor, eu vos andava procurando."  
"Donzela, aqui estais, guardando vossos cordeiros."  
"Senhor, e vós de passagem, assim me parece."

2.

"Donzela, desde o primeiro dia fui vosso, sem mentir;  
depois, os afazeres me tiraram a oportunidade de vê-la".  
"Senhor, o mesmo vos posso dizer acerca de mim,  
pois assim como sois leal a mim, sou leal a vós."  
"Donzela, muito me agrada que o saibais recompensar."  
"Senhor, assim faço como é conveniente."  
"Donzela, queirais então tudo aquilo que eu quero."  
"Senhor, quero bem ouvir vosso desejo."  
"Donzela, o que desejo é gozar de vosso amor."  
"Senhor, fazei-o lá onde eu não estiver."

3.

"Donzela, nenhuma alegria de [qualquer] outra no mundo  
me apraz, se não a vossa, e nem poderia aprazer-me."  
"Senhor, assim é tal qual eu penso;  
mas cavalgai, segui vosso caminho!"  
"Donzela, não quero seguir; desmontarei."  
"Senhor, de que vos valerá que tendeis desmontado?"  
"Donzela, sabeí que serei vosso amante!"  
"Senhor, se vos apraz, escutai o que vos direi."  
"Donzela, dissei-me logo, que bem vos entendei."  
"Senhor, sentemos; que sejas bem vindo."

4.

"Donzela, tanto em mim cresceu o desejo  
e vos gozar, que convém fazê-lo de uma vez."  
"Senhor, como tão rapidamente haveis esquecido  
de vossa Belh-Deport? Não a amais muito!"  
"Donzela, sim o faço, tanto que me declaro vencido."  
"Senhor, se o sabe, deverá a vós ser grata."  
"Donzela, faz-me de muitos males abster-me."  
"Senhor, por isso é que vosso nome recebe elogios."

- “Toza, s’amors autre joy no m’adutz.”
- “Senher, no·us par que vivatz ses plazer”

5.

- “Toza, no·m vol mos Belhs-Deportz valer  
Ni re no vey el mon que tant me playa.”
- “Senher, ben cre que·n sap far son dever  
Si a valor, tant quo dizetz, veraya.”
- “Toza, tan val que totz m’en desesper.”
- “Senher, avetz per lieys nul melluyrier?”
- “Toza, oc, tal que n muer de dezirier.”
- “Senher, ans n’es mentaugutz de saber.”
- “Toza, que·m val, pus joy no·n puesc aver?”
- “Senher, loy jo perdetz per cor leugier.”

6.

- “Toza, ·1 cor ai leyal e vertadier  
Vas lieys, don mortz deziran me guerreya.”
- “Senher, tant aug dir d’En Guiraut Riquier,  
Que, si no·us val, no fa ren que no deya.”
- “Toza, no fan a creire lauzengier.”
- “Senher, per mi sai tot vostre talan.”
- “Toza, be·us am, mas vos m’anetz trufan.”
- “Senher, outra n’ametz atertant yer.”
- “Toza, vau m’en que no m’avetz mestier.”
- “Senher, anatz et veja·m vos autr’an!”

- “Donzela, vosso amor outra alegria não me concede.”
- “Senhor, não vos parece [bem] que vivais sem prazer.”

5.

- “Donzela, minha Belh-Deport não mais me quer valer,  
e coisa nenhuma vejo no mundo que tanto me apraza.”
- “Senhor, bem creio que ela sabe fazer o que lhe cabe,  
se tem valor, tanto quanto dizeis, verdadeiro.”
- “Donzela, tanto vale que todo me desespero.”
- “Senhor, por ela não conseguis vantagem nenhuma?”
- “Donzela, sim, e tal morro de desejo.”
- “Senhor, mas sois famoso por vosso entendimento.”
- “Donzela, de que me vale, se não posso ter seu gozo?”
- “Senhor, o gozo perdestes por vosso coração leviano.”

6.

- “Donzela, tenho o coração leal e verdadeiro  
para ela, e por isso me ataca a morte, [a mim] desejanete.”
- “Senhor, tanto ouço falar sobre Guiraut Riquier,  
que, se não vos vale, não age como deveria.”
- “Donzela, os faladores não devem ser levados em conta.”
- “Senhor, sei por mim toda a vossa vontade .”
- “Donzela, bem vos amo, mas vós me haveis burlado.”
- “Senhor, outra do mesmo modo amastes ontem.”
- “Donzela, vou-me, já que não necessitais de mim.”
- “Senhor, ide; vejamo-nos em outro ano!”

## 8. *Gaya pastorelha*

### Guiraut Riquier

(*Audiau*, XI; Paden, 136; De Riquer, CXIV, 349)

Pastorela alegórica

1.

Gaya pastorelha  
Trobey l'autre dia,  
En una ribeira,  
Que per caut la belha  
Sos anhels tenia  
Desotz un'ombreira:  
Un capelh fazia  
De flors e sezia  
Sus en la fresquiera.  
Dissendey en via,  
Que s'amor volia  
En calque maneira.  
Ylh fon presenteira,  
Sonet me primeira.

2.

Dissi li: "Poiria  
De vos solatz traire  
Pus m'es agradiva?"  
– Ylh dis que queria  
Amie de bon aire,  
Nueg e jorn pessiva  
– "Toza, ses cor vaire,  
E senes estraire,  
M'auretz tant quan viva."  
– "Senher, be-s pot faire,  
Quar, a mon vejaire,  
Amors vos abriva."  
– "Toza, oc, esquiva."  
– "Senher, be ys sobtiva."

3.

– "Toza, s'ans de gaire  
No m'en faitz valensa,  
Vostr'amors m'esglaya."  
– "Senher, ab maltraire  
Conquer hom guirensa,  
Donc espers vos playa."  
– "Toza, tant m'agensa  
Vostr'amors e-m tensa,  
Qu'ops m'es qu'ades l'aya."  
– "Senher, en parvensa  
Mai no m vis; falhensa  
Faria savaya."

1.

Alegre pastorinha  
encontrei no outro dia,  
em uma ribeira:  
devido ao calor, a bela  
seus cordeiros guardava  
sob a sombra;  
um coroa fazia  
de flores, e estava sentada  
mais acima, num lugar mais fresco.  
Desmontei no caminho,  
pois desejava seu amor  
de qualquer maneira.  
Ela foi agradável,  
e me falou primeiro.

2.

Disse-lhe: "Poderia  
gozar de vosso prazer,  
já que me sois agradável?"  
– Ela disse queria  
um amigo de boa linhagem,  
e nisso pensava noite e dia.  
"Donzela, sem coração volúvel,  
e sem infidelidade  
me tereis, enquanto viverdes."  
"Senhor, isso bem pode ocorrer,  
pois, a meu ver,  
o Amor vos constrange."  
"Donzela, sim, [o amor] esquivo."  
"Senher, [o amor] que é súbito."

3.

"Donzea, se sem demora  
não me socorrerdes,  
seu amor me fará sofrer."  
"Senhor, com o sofrimento  
conquista o homem a segurança,  
por isso deveis esperar."  
"Donzela, tanto me praz  
vosso amor, e me aflige,  
que preciso obtê-lo de uma vez."  
"Senhor, aparentemente  
vós nunca me vistes: um erro  
vil assim se comete."

– “Toza, ·1 vista·m playa.”  
 – “Senher, donc no ys gaya?”

4.  
 – “Toza, tant comensa  
 L’ Amors ab martire,  
 Qu’ ops m’ es vostr’ ajuda.”  
 – “Senher, ab temensa,  
 M’ avetz en dezire  
 Bien quatr’ ans tenguda.”  
 – “Toza, no m’ albire  
 Qu’ ie’ us vis mai; no us tire  
 Si ar etz ma druda!”  
 – “Senher, be·us puesc dire  
 Que·n faretz mans rire:  
 Suy desconoguda?”  
 – “Toz’, etz esperduda?”  
 – “Senher, non, ni muda!”

5.  
 – “Toza, no·m cossire  
 Tant qu’ aisso entenda:  
 Etz ges la chantada?”  
 – “Senher, quan que·us tire,  
 Pro er qu’ ie·us car venda  
 Vostr’ amor malvada.”  
 – “Na toza, contenda  
 Ai ab vos d’ emenda  
 Totaz vetz trobada.”  
 – “Senhe· N Guiraut, renda,  
 Riquier, tanh que·us renda  
 Aital, quar suy fada.  
 – “Toz’, ans etz membrada.”  
 – “Senher, s’ o m’ agrada!”

6.  
 – “Toza, tal fazenda  
 Ai qu’ ops m’ es que·y tenda;  
 A Dieu siatz dada!”  
 – “Senher, aissi·us prenda  
 Per tot ses emenda;  
 E ve·us vostr’ estrada.”  
 – “Toza, etz irada.”  
 – “Oc, per vostr’ anada.”

“Donzela, vossa visão me agrada.”  
 “Senhor, não vos alegra?”

4.  
 “Donzela, tanto começa  
 o Amor com martírio,  
 que preciso de vossa ajuda.”  
 “Senhor, com temor  
 me haveis desejado  
 já bem por quatro anos.”  
 “Donzela, não creio  
 que vos tenha jamais visto; que não vos desagrade  
 se fordes, agora, minha amante.”  
 “Senhor, bem vos posso dizer  
 que muito vos farei rir:  
 sou desconhecida?”  
 “Donzela, sois desvairada?”  
 “Senhor, não, nem muda!”

5.  
 “Donzela, por mais que pense,  
 não consigo entender isso:  
 sois acaso a cantada [por mim]?”  
 “Senher, ainda que vos desagrade,  
 melhor será que vos faça pagar caro  
 vosso malvado amor.”  
 “Donzela, contendas  
 tenho convosco sobre esse assunto  
 todas as vezes em que vos tenho encontrado.”  
 “Senhor Guiraut Riquier, convém  
 que vos pague isto que lhe devo,  
 já que sou néscia.”  
 “Não, donzela, sois sensata.”  
 “Senhor, isso me agrada!”

6.  
 “Donzela, tenho um afazer  
 que me obriga a partir;  
 ficai com Deus!”  
 “Senhor, que igualmente vos mantenha  
 por todos os lugares, sem danos;  
 eis aqui o vosso caminho.”  
 “Donzela, estais contrariada?”  
 “Sim, por vossa partida.”



### 9. *L'autrier, trobei la bergeira*

**Guiraut Riquier**

(*Audiau*, XII; Paden, 137; De Riquer, CXIV, 350)

Pastorela alegórica

1.

L'autrier, trobei la bergeira  
Que d'otra vez ai trobada,  
Gardan anhels, e sezia,  
E fon de plazen maneira;  
Pero mont fon cambiada,  
Quar un effant pauc tenia,  
En sa fauda, que durmia,  
E filava cum membrada.  
E cugey que m fos privada  
Per tres vetz que vist m'avia,  
Tro vi que no·m conoyssia,  
Que·m dis: "Lai laissatz l'estrada?"

2.

– "Toza, fi·m yeu, tant m'agrada  
La vostra plazen paria,  
Qu'er m'es ops vostra valensa."  
Elha·m dis: "Senher, ta fada  
No suy quo·us pessatz que sia,  
Quar en als ai m'entendensa".  
– "Toza, faitz hi gran falhensa,  
Tant a que·us am ses falcia".  
– "Senher, tro en aquest dia  
No·us vi, segon ma parvensa".  
– "Toza, falh vos conoyssensa?"  
– "Senher, non, qui m'entendia"

3.

– "Toza, ses vos no·m poiria  
Res dar d'aquest mal guirensa;  
Tant a que m'etz abellida",  
– "Senher, aital me dizia  
En Guirauts Riquiers abtensa,  
Mas anc no·n fuy escarnida".  
– "Toza, ·N Guirauts no·us oblida,  
Ni·us pren de mi sovinensa?"  
– "Senher, mai que vos m'agensa  
Elh e sa vista grazida".  
– "Toza, ben trop l'es gandida".  
– "Senher, si ven, be cre·m vensa".

4.

– "Toza, mos gaugz se comensa  
Quar selh per qui etz auzida

1.

No outro dia, encontrei a pastora  
que havia encontrado outra vez  
guardando cordeiros, e estava sentada,  
e agia de maneira agradável;  
mas estava muito mudada,  
pois tinha uma pequena criança  
em sua saia, que dormia,  
e fiava como uma pessoa sensata.  
E cuidei que me fosse íntima  
pelas três vezes que me havia visto,  
mas vi que não me reconhecia,  
pois me disse: "Deixastes lá a estrada?"

2.

"Donzela", eu disse, tanto me agrada  
vossa prazenteira companhia,  
que preiso agora de vossa ajuda."  
Ela me disse: "Senhor, tão tola  
não sou quanto pensais que seja,  
pois em outra coisa está meu juízo."  
"Donzela, cometeis assim um grande erro:  
há tanto vos amo sem falsidade."  
"Senhor, até este dia  
nunca vos vi, segundo me parece".  
"Donzela, falha vosso conhecimento?"  
"Senhor, não, para o que me entende."

3.

"Donzela, sem vós não poderia  
coisa nenhuma dar-me refúgio deste mal;  
há tanto tempo me agradais",  
"Senhor, assim me dizia  
Guiraut Riquier, com insistência,  
mas nunca fui enganado por ele".  
"Donzela, Guiraut não vos esquece,  
não vos recordais de mim?"  
"Senhor, mais que vós me agradam  
ele e sua agradável visão".  
"Donzela, muito vos haveis esquivado dele".  
"Senhor, se ele vier, creio que me vencerá".

4.

"Donzela, inicia-se o meu gozo,  
pois aquele pelo qual sois ouvida

Chantan suy hieu, ses duptansa”.  
 – “Senher, non etz, ni crezensa  
 No n’auria e ma vida  
 Ni neys no n’avetz semblansa”.  
 – “Toza, Belhs Deportz m’enansa  
 Que-us es tres vetz aütz guida”.  
 – “Senher, res non es la crida,  
 Trop vos cujatz dar d’onransa”.  
 – “Toz’, avetz de mi membransa?”  
 – “Senher, oc, mais non complida”.

5.  
 – “Toza, ye-us ai embrugida  
 E tenc m’o a gran pezanza;  
 No-us pessetz pus vos enqueira”.  
 – “Senher, be-m tenc per fromida  
 Qu’eras ai preza venjansa  
 De l’altra vista derreira”.  
 – “Toz’, ab qui etz parieira  
 En l’efant? Es d’alegransa?”  
 — “Senher ab selh, qu’esperansa  
 N’ai de mais, que-m pres en gleira”.  
 – “Toza, quo-us giec en ribeira?”  
 – “Senher, quar es ma uzansa”.

6.  
 – “Poiriam far acordansa  
 Amdos, toza plazenteira,  
 Si n’eratz per mi celada?”  
 – “Senher, non d’autr’ amistança  
 Que-ns fem a la vetz primeira,  
 Pus tro aissi-m suy gardada”.  
 – “Toza, be-us ai assajada,  
 E truep vos de sen entieira”.  
 – “Senher, s’ieu ne fos leugeira,  
 Mal m’agratz vos assenada”.  
 – “Toza, vau far ma jornada”.  
 – “Senher, mete-us en carreira!”

cantando sou eu, sem dúvida.”  
 “Senhor, não sois, nem acreditaria  
 nisso em minha vida,  
 pois não tendes nenhuma semelhança com ele.”  
 “Donzela, Belh Deport me exalta,  
 a que vos tem sido guia, por três vezes.”  
 “Senhor, coisa nenhuma é a fama,  
 muito vos preocupais com honrarias.”  
 “Donzela, tendes lembranças de mim?”  
 “Senhor, sim, mas não muitas.”

5.  
 “Donzela, eu vos fiz conhecida  
 e tenho grande pesar;  
 não penseis que mais vos demande.”  
 “Senhor, tenho-me por satisfeita,  
 porque agora já me vinguei  
 de nosso último encontro.”  
 “Donzela, com quem tivestes  
 esta criança? É uma alegria?”  
 “Senhor, com aquele que, espero,  
 me dará mais, que me tomou na igreja.”  
 “Donzela, como o deixais na ribeira?”  
 “Senhor, esse é meu costume.”

6.  
 “Poderíamos fazer um acordo,  
 nós dois, agradável donzela,  
 se eu o guardasse em segredo?”  
 “Senhor, não com outra amizade  
 que não aquela que tivemos na primeira vez,  
 pois até agora me tenho guardado.”  
 “Donzela, vos tenho testado,  
 e vos encontro com o juízo íntegro.”  
 “Senhor, se eu fosse leviana,  
 não me teríeis por sensata.”  
 “Donzela, seguirei minha jornada.”  
 “Senhor, segui o [vosso] caminho!”

**10. D'Astarac venia****Guiraut Riquier***(Audiau, XIII; Paden, 138; De Riquer, CXIV, 351)*

Pastorela alegórica

1.

D'Astarac venia,  
L'autrier, vas la Ylla  
Pel camin romieu,  
E pres de la via,  
Desotz una trilla,  
Vi, e no·m fon grieu,  
La bergeira mia  
Que sec ab sa filha.  
Conoc me tan lieu,  
Ris, si be·s planhia,  
E·s det maravilha,  
Comandet s'a Dieu.  
Tost dissendi yeu;  
Ylh fon se levada,  
Tornet el loc sieu,  
Quan l'aie saludada.

2.

Vi la fort camjada  
Vas que ja fon bella;  
Dissi: "Don vinetz?"  
– "Senher, tan senhada  
Suy, de Compostella  
Que·us o conoyssetz".  
– "Pus vos ai trobada,  
Gomtatx me novella  
De lai, si sabetz".  
– "Senher, vas Granada  
Val Reys de Castella;  
Doncx tost lai tenetz!"  
– "Dona, que dizetz?  
Qu'ieu no crey que fassa".  
– "Senher, mout falhetz  
Non seguen sa trassa".

3.

– "Enquer no·us espassa,  
Fi·m yeu, la maneira  
De mi a chuflar?"  
– "Senhe· N Guiraut, lassa,  
Riquier, no·m bergeira  
Suy d'aquest cantar".  
– "De mi penre·us plassa  
L'alberga enteira

1.

De Astarac eu vinha  
no outro dia, até a Ilha  
pelo caminho dos romeiros,  
e perto do caminho,  
sob uma parreira,  
e, e não me foi desagradável,  
a minha pastora  
que estava sentada com a sua filha.  
Logo me reconheceu,  
e sorriu, embora se lamentasse,  
e admirou-se,  
e encomendou-se a Deus.  
Rapidamente, desmantei;  
ela levantou-se  
e retornou ao seu lugar,  
quando eu já a tinha saudado.

2.

Vi-a muito mudada  
em comparação à bela que foi;  
Disse: "De onde vindes?"  
"Senhor, tal sinal  
trago que podeis ver  
que venho de Compostela."  
"Pois vos tenho encontrado,  
contai-me as novidades  
de lá, se sabeis [alguma]."  
"Senhor, vai para Granada  
o rei de Castela;  
ide logo para lá!"  
"Senhora, que dizeis?  
Eu não creio que o faça."  
"Senhor, muito errastes  
não seguindo essa trilha."

3.

"Não vos haveis ainda livrado",  
eu disse, "desse costume  
de burlar de mim?"  
"Ai, senhor Guiraut Riquier,  
já não sou pastora  
para este cantar."  
"Que vos agrada receber  
de mim toda a hospitalidade

Anueg, e·l jogar”.

– “Senher, per Dieu, massa

M’avetz per leugeira:

No·us cal covidar!”

– “Dona, ges no·m par

Ajatz de mi cura”.

– “Senher, non d’amar,

Ni no·m fa frachura”.

4.

– “Tot farai rancura

De vos, quar m’es brava,

Hueymais, en chantan”.

– “Senher, per drechura,

De Dieu, si·us membrava,

Fosson vostre chan!”

– “Dona, ges vilhura

Non ai, qui·m jutjava

Dreg, que·m des soan”.

– “Senher, ab mezura

Ges bos sens no·us trava,

Ni canas, ni an”.

– “Dona, per semblan,

Mal me cujatz dire”.

– “Senher, no·us ten dan:

Tant es bos sofrere!”

5.

– “Pro femma, que·us tire

Non ai dig encara;

Per que·m dizetz mal?”

– “Senher, ai dezire

Tencssetz per amara

Via temporal”.

– “Per ren no m’albire

Qu’om veyla clara,

Per sermon aital”.

— “Senher, mo martire

Doblatz parlan ara,

Et a vos no val”.

– “Per totz temps vos sal

Dieus ! Pus no·us diria”.

– “Senher, no m’en cal.

E nom de Dieu, via!”

e o jogo [amoroso], nesta noite.”

“Senhor, por Deus,

me tendes por ligeira:

não vos convém convidar-me!”

“Senhora, me parece

que não vos preocupais comigo.”

“Senhor, não em quanto a amar,

[isso] não me faz falta.”

4.

“Farei muita queixa

de vós, porque és rude comigo,

de hoje em diante, em meu cantar.”

“Senhor, por justiça,

sobre Deus, se vos lembrasses,

seria o vosso canto!”

“Senhora, tal vilania

não cometi, se corretamente

me julgas, que a isso me inspire.”

“Senhor, a moderação

não vos impõe a sensatez ,

nem as cãs, nem os anos.”

“Senhora, pelo que parece,

pensais em falar mal de mim.”

“Senhor, não vos causará dano:

bem sabeis sofrer!”

5.

“Gentil mulher, que vos importune

nada hei dito;

por que dizeis mal de mim?”

“Senhor, tenho o desejo

de que tenhais por amarga

a vida temporal.”

“Não me parece, de modo algum,

que alguém possa ver [a vida] clara

por tal sermão.”

“Senhor, meu martírio

duplicais falando agora,

e para vós isso de nada vale”

“Por todo o tempo vos salve

Deus! Mais não vos direi.”

– “Senhor, não me importa.

Ide, em nome de Deus!”

### 11. *L'autrier, a l'intrada d'Abril*

**Guilhem d'Autpol**

(*Audiau*, XXII; Paden, 144)

Pastorela alegórica

1.  
 L'autrier, a l'intrada d'Abril,  
 Per la doussor del temps novelh,  
 Per gauch del termeni gentil,  
 M'anava sols per un pradelh;  
 En un deves, prop d'un cortil,  
 Trobey pastor'ab cors yrnell;  
 Vestida fon d'un nier sardil  
 Ab capa grizeta ses pelh;  
     Bell'es e genta;  
     S'amors m'atalenta,  
     Tant es covinenta;  
     E fes un capelh  
     De flor ab menta;  
     Sola si contenta  
     Jost'un arborelh;  
 Ab si meteyssa dish: "Ay!  
 Sola suy e l temps s'en vay!  
 Lassa! be planc ma joventa  
 Quar non ay amic veray."

2.  
 Yeu que vi son gay cors barnil,  
 Saludiey la, quar mi fon belh,  
 Et elha-m respos tost e vil,  
 Co ssi fos dona de castelh:  
 "Joglar, vos qu'avetz sen sotil,  
 Trobatz qui'us onre ni'us apelh?  
 Anc pueys qu'Amors perdet son fil,  
 Pretz non ac valor ni capdelh;  
     Ans s'espaventa  
     Falsa gens manenta,  
     S'om gays lor presenta  
     Solatz ni sembelh.  
     Be-n suy dolenta,  
     S'anc n'estiey jauzenta,  
     D'amor que-m turmenta  
     De jos mo sagelh.  
 De ben amar no-m partray,  
 Ni per tan no-m layssarai  
 Qu'en totz plazers non cossenta  
     A mon amic, quan l'auray."

3.  
 "Na toza, pros et avinens

1.  
 No outro dia, no começo de abril,  
 pela doçura da nova estação,  
 e da alegria dessa gentil época,  
 eu caminhava sozinho por um prado;  
 num espaço cercado, perto de um pasto,  
 encontrei uma pastora de coração desembaraçado;  
 estava vestida com sarja negra  
 e com uma capa cinzenta sem forro;  
     era bela e gentil;  
     seu amor me apraz,  
     sendo ela tão graciosa;  
     e fez uma coroa  
     de flores e menta;  
     sozinha, entretém-se  
     perto de uma pequena árvore;  
 consigo mesma, diz: "Ai!  
 Estou sozinha e o tempo passa!  
 Ai de mim! Muito lamento por minha juventude,  
 pois não tenho amigo verdadeiro."

2.  
 Quando percebi seu coração nobre e alegre,  
 saudei-a, pois me pareceu bela,  
 e ela me respondeu, de modo rápido e apressado,  
 como se fosse castelã:  
 "Jogral, vós que tendes sensível o juízo,  
 encontrastes quem vos honre ou vous chame?  
 Depois que o Amor perde o seu caminho,  
 não tem mais mérito, valor ou guia;  
     em vez disso, se aflige  
     a falsa gente rica,  
     se alguém lhes oferece alegria,  
     diversão e jogos.  
     Muito sofro,  
     embora outrora tenha sido feliz,  
     pelo amor que me atormenta  
     sob o meu segredo.  
 De bem amar não cessarei,  
 bem por tanto deixarei  
 que todo o prazer não consinta  
     ao meu amigo, quanto o tiver."

3.  
 "Donzela, sois valorosa e graciosa,

Etz, e faitz de mi vostre drut!  
 Qu'ie-us seray leyls e temens,  
 E ja per mi no'n er sauput;  
 E far vos ay nous vestimens  
 Quant aja mon rossi vendut:  
 E ja negus vostre parens  
 No sabra don vos ervengut.

Gans e sentura  
 Per bon'aventura  
 Vós port de mezura  
 Ab frontal crocut;  
 E si'l temps dura  
 Auretz vestidura  
 De brunet' escura ;  
 Mais, si Dieus m'ajut,

Autras joventas no'n port;  
 Mas ieu d'aisso vos conort  
 Que d'amic seretz segura.”  
 – “Senher, et yeu o vuelh fort.

4.  
 Joglar, grans es l'esernimens  
 Qu'ie-us vey, et ay ben conogut  
 Que, s'ieu complis vostres talens,  
 Ja no-us agra de miey perdut;  
 E, sitot s'es l'aculhimens  
 Belhs, nius ay gay solatz tengut,  
 S'ay marit, no m'autreya'l sens  
 Qu'ieu ja'l fassa per vos cornut;  
 Qu'ieu non ai cura  
 D'amic ses dreitura,  
 On peccatz s'atura  
 De mala vertut;  
 Ans, se melhura  
 Mos faitz, en dossura  
 No'm fara fraitura  
 ·l temps qu'ai despendut,  
 Que fraire Johans ditz fort  
 Que deliegz engendra mort;  
 Yeu sent mi casta e pura;  
 Per que'n faria a Dieu tort?”

5.  
 – “Toza, si Dieus mi perdo,  
 Trop sabetz mais de Cato,  
 Qu'ieu no say plus greu fazenda  
 Que servir ses gazardo.”

6.  
 – “Senher, be sabem quals so

fazei de mim vosso amante!  
 Que vos serei leal e obediente,  
 e por mim disso ninguém terá conhecimento;  
 vos farei [fazer] novas roupas,  
 depois de vender o meu cavalo:  
 e nenhum dos vossos pais  
 saberá de onde essas coisas vos chegaram.

Luvas e um cinto  
 por um feliz acaso  
 vos trago, na certa medida,  
 e uma tiara curvada;  
 E, se prolongar-se o tempo [do nosso amor],  
 vos farei um vestido  
 de tecido marrom escuro;  
 Ademais, se Deus me ajudar,

outras jovens não terei;  
 eu vos garanto  
 que deste amigo podereis estar segura.”  
 “Senhor, eu o desejo fortemente

4.  
 “Jogral, grande é a distinção  
 que em vós vejo, e tenho bem sabido  
 que, se eu cumprir vossos desejos,  
 jamais vos perderei, nem em parte;  
 E, se embora tendes sido bem acolhido,  
 e eu tenha [convosco] alegre companhia,  
 se eu tiver um marido, não me permita a sensatez  
 que eu o faça cornudo, por vós;  
 eu não tenho necessidade  
 de um amigo sem retidão,  
 pois aquele que peca se alia  
 ao vício;  
 pelo contrário, se melhor  
 eu me faço, na [minha] doçura  
 não haverá falha  
 conforme passar o tempo,  
 pois frei Johan bem diz  
 que o prazer engendra a morte;  
 eu me sinto casta e pura;  
 porque faria mal a Deus?”

5.  
 – “Donzela, se Deus me perdoa,  
 mais sabeis que Catão,  
 pois eu não conheço pior ocupação  
 que servir sem recompensa.”

6.  
 – “Senhor, bem sabemos o que são

Falsas promessas ses do,  
Qu'ieu non ai cor que-us don renda;  
E faitz alhor vostre pro!"

as falsas promessas, sem dons,  
assim, não tenho a intenção de vos pagar tributo;  
procurai lucro em outro lugar!"

## 12. *Ogan, ab freg que fazia*

Joan Esteve

(*Audiau*, XVII; Paden, 163; De Riquer, CXIV, 342)

Pastorela alegórica

- |   |   |
|---|---|
| <p>1.<br/>Ogan, ab freg que fazia,<br/>En la chalenda d’Abril,<br/>D’Olargue pel boy venia<br/>Sols cavalgan, tost e vil;<br/>E vi de pres d’un cortil<br/>                                  Vaquieyra,<br/>Ab una vaca sotil<br/>    Et ab so vedelh<br/>                                  Que gardava;<br/>                                  Et horava<br/>    Mout devotamens,<br/>                                  E bayssava,<br/>                                  E levava,<br/>    Co fay contenens.</p> <p>2.<br/>Ves lieys tengui dreg, l’estrada<br/>Laissiey e mon dreg cami.<br/>Quan me v’il gen faissonada<br/>Venir, s’orazo feni;<br/>Saludiey·l ez elha mi,<br/>                                  La genta,<br/>Em senhet e·m benezi,<br/>    Co ssi mort me vis.<br/>        – “Toza cara,<br/>          Que· us fai ara<br/>Si me benezir?”<br/>        – “Senher, car a<br/>          Vostra cara<br/>          Semblan de murir.”</p> <p>3.<br/>– “Toza, vos qu’etz plazenteira<br/>No·m digatz mon desplaizer,<br/>Qu’ie·us port amor vertadiera;<br/>Siatz ab me d’un voler.”<br/>– “En Dieu ajatz vostr’esper,<br/>          Que vida,<br/>Senher, no·us conosc per ver.<br/>    Membre·us de la mort!”<br/>        – “Toza, gaire,<br/>          Per mon paire,<br/>    Vos no·m conortatz.”<br/>        – “Senher fraire,</p> | <p>1.<br/>Este ano, pelo frio que fazia<br/>nas calendas de Abril,<br/>de Olargue pelo bosque vinha<br/>cavalgando, só, rápido e apressado;<br/>e vi, perto de um pasto,<br/>                                  uma vaqueira,<br/>que uma magra vaca<br/>    com seu bezerro<br/>                                  guardava;<br/>                                  e orava<br/>    muito devotamente,<br/>                                  e se abaixava<br/>                                  e se levantava<br/>    como faz o que jejua.</p> <p>2.<br/>Rumo a ela segui direto, a estrada<br/>deixei e o meu reto caminho.<br/>Quando me viu vir, a formosa<br/>terminou sua oração;<br/>saudei-a, e ela a mim,<br/>                                  e a gentil<br/>me abençoou e me bendisse,<br/>    como se me visse morto.<br/>        “Querida donzela,<br/>        que fazeis agora<br/>assim, ao me benzer?”<br/>        “Senhor, a<br/>        vossa face<br/>        parece a de quem morre”</p> <p>3.<br/>“Donzela, vós que sois agradável<br/>não digais o que me desagrada,<br/>que eu por vós tenho amor verdadeiro:<br/>participai de meu desejo.”<br/>“Em Deus depositai vossa esperança,<br/>    que vida,<br/>senhor, que em verdade, em vós não percebo vida.<br/>    Lembraí da morte!<br/>        “Donzela,<br/>        por meu pai,<br/>vós não me reconfortais bastante.”<br/>        “Senhor, irmão,</p> |
|---|---|



A mal aire  
·Us vey, de que·m desplatz.”

4.  
– “Vos m’ en guerretz leu, Na Toza,  
Si m’ autreyatz vostr’ amor.”  
– “Senher, de Dieu suy espoza,  
Q’ ieu no vuelh autre senhor,”  
– “Toz’, an vos facha Menor  
Bechina?”  
– “Senher, pel Rey qu’ ieu azor,  
Non, mais per mon cor  
Vuelh servire,  
Tro·l fenire,  
Aquelh que per nos  
Volc sofrire  
Ab martire  
Greu mort en la cros.”

5.  
– “Quar servir Dieu vos agensa,  
Toza, n’ ai gran alegrier.”  
– “Senher, mortz me fai temensa  
Q’ uey non es vius qui·u fo yer;  
Q’ us no sap jorn vertadier  
Ni hora;  
E pert lo dous gaug entier,  
Qui mor en peccat.”  
– “Toza gaya,  
A Dieu playa,  
Si quo·l mon soste,  
Que savaya  
Mortz no·ns traya!”  
E viriey mon fre.

6.  
Con que vaya  
Guilem, gay a  
De Lodev’ ab se  
Pretz qu’ esmaya  
Gen savaya  
E·ls valens mante.

7.  
Mon Belh-Ray a  
Ta veraya  
Beutat qu’ om non cre,  
Sol que l’ aya  
Vista, n’ aya  
Tan lunh’ outra re.

um mal aspecto  
vejo em vós, que me desagrada.”

4.  
“Logo serei por vós curado, senhora,  
se vosso amor me concederdes.”  
“Senhor, de Deus sou esposa  
e não desejo outro senhor.”  
“Donzela, vos fizeram os [frades] menores  
uma beguina?”  
“Senhor, pelo Rei que eu adoro,  
não, mas através de meu coração  
quero servir  
até morrer  
Aquele que por nós  
quis sofrer  
pelo martírio  
uma morte cruel na cruz.”

5.  
“Porque servir a Deus vos agrada,  
donzela, tenho grande alegria.”  
“Senhor, a morte me amedronta,  
pois hoje não está vivo quem ontem estava;  
pois ninguém conhece seu dia, em verdade,  
nem sua hora;  
e perde a doce alegria por inteiro  
aquele que morre em pecado.”  
“Alegre donzela,  
apraza a Deus,  
que o mundo sustenta,  
que morte terrível  
não nos carregue!”  
E voltei meu freio.

6.  
Onde quer que vá  
Guilem de Lodeva,  
tem consigo o alegre  
valor que esmaece  
a gente vil  
e socorre os valentes.

7.  
Minha Belh-Ray tem  
tão verdadeira  
beleza que ninguém crê,  
só quem a tenha  
visto, que a tenha  
qualquer outra criatura.

### 13. *L'autrier, el gay temps de pascor*

Joan Esteve

(*Audiau*, XV; Paden, 162)

Pastorela pseudo-alegórica amorosa

1.  
 L'autrier, el gay temps de Pascor,  
 Quant auzi·ls auzelhetz chantar,  
 Per gaug que·m venc de la verdor  
 M'en yssi totz sols delechar;  
 Et en un pradet, culhen flor,  
 Encontrey pastora ses par,  
     Cuend'e plazen,  
     Mot covinen,  
     Anhels seguen,  
     La flor culhen.  
         Dizia  
         Qu'anc dia  
 De far amic non ac talen,  
     Quar via  
     S'en cria  
 Don malvestatz pren nayssemen.
2.  
 Saludiey la, quar a gensor  
 No cre qu'om vis anhels gardar,  
 Et elha mi, don ac paor,  
 Quar no·m vi, tro m'auzi parlar;  
 E dis: – “Senher, no m'a sabor  
 Quar etz aissi faitz vostr' anar.  
     Pecx etz de sen,  
     Non per joven  
     A Dieu mi ren!  
     Qu'anatz queren?  
         Parria  
         Qu'espia  
 Fossetz de qualque folha gen,  
     O·us guia  
     Falsia  
 Del fals plazer qu' Amors desmen.”
3.  
 – “Greu pot hom jutjar per semblan,  
 Toza, fi·m yeu, senes falhir;  
 Quar mant bo ten hom per truan,  
 E mant malvat vey mout grazir,  
 Per que·us prec d'ayssi enan  
 Vulhatz, ans que parletz, auzir!  
     Que ieu non so  
     Sers d'ochaizo;

1.  
 No outro dia, no feliz tempo da Páscoa,  
 quando ouvi cantarem os passarinhos,  
 pela alegria que me vem do verdor,  
 parti sozinho, a deleitar[-me];  
 e em um pequeno prado, colhendo flores,  
 encontrei uma pastora sem par,  
     graciosa e gentil,  
     muito formosa,  
     serguindo os cordeiros,  
     as flores colhendo.  
         Dizia  
         que até aquele dia  
 de fazer um amigo não tivera desejo,  
     pois acreditava  
     ser esse o caminho  
 onde nasce a maldade.
2.  
 Saudei-a, pois uma [jovem] graciosa  
 não creio que já se viu a guardar cordeiros,  
 e ela a mim, mas temerosa,  
 pois não me viu antes de me ouvir falar;  
 e disse: “Senhor, não me agrada  
 que tendes vindo aqui caminhar.  
     Tens falho o juízo;  
     não pela juventude  
     guarde-me Deus!  
     Que procurais?  
         Parece-me  
         que espião  
 sois de quaisquer tolas gentes,  
     ou que vos guia  
     a falsidade  
 do falso prazer que o Amor desmente.”
3.  
 “Difícilmente pode o homem julgar pela aparência,  
 Donzela”, eu disse, “sem falhar;  
 pois muitos têm bons homens por traiçoeiros,  
 e muitos malvados vejo muito agradecer,  
 por isso, vos peço que desejeis,  
 antes de falar, ouvir-me!  
     Pois eu não sou  
     servo de pretextos;

Mas, si·us sap bo,  
 M' amor vos do".  
 – “Trobada  
 Pus fada  
 Vos agr'ops, Senher, acsetz. No  
 M'agrada.  
 L'estrada  
 Seguetz, anatz, faitz vostre pro!"

4.  
 –“Toza, fi·m yeu, ans que m'en an,  
 Vos faray lo dous joc sentir  
 Qu'entre amigua et aman  
 Se fai; mar ges no·us vuelh aunir.  
 Tan mi platz vostra beutatz gran  
 Qu'estiers de vos no·m vuelh partir".  
 –“Qui·m mou tenso  
 D'aital razo  
 No sap qui·m so,  
 Senher, ni co  
 Irada,  
 Torbada,  
 M'en fes l'autrier un folh cusso!  
 Mainada  
 Blasmada  
 No vuelh e mi aja parssó".

5.  
 – “Toza cuenhta, tal que·m vejatz,  
 Be·us valrai y eu mais que pus belh,  
 Que d'aver suy rics e bastatz,  
 E far vos n'ai part, cors yrnelh!  
 Perque·us prec que m' amor vulhatz  
 E fassam lo dous joc novelh,  
 Ins el jardi,  
 Lai sutz selh pi,  
 Que mais ses fi  
 Valretz per mi".  
 –“Ma pensa  
 No·s gensa,  
 Senher, al vostre pro; quar si  
 Entensa  
 Ses tensa  
 Acsetz, tengratz vostre cami".

6.  
 –“Na Toza, si vos sabiatz  
 Can gent vas Amor mi capdelh,  
 Cre que de las flors que portatz  
 M'en fessetz leumen un capelh.

mas, se vos parece bom,  
 meu amor vos entrego".  
 “Em encontrar  
 [jovem] mais tola  
 vós haveis falhado, Senhor. Não  
 me agrada.  
 A estrada  
 segui, andai, buscai vosso favor!"

4.  
 “Donzela”, eu disse, “antes que me vá,  
 vos farei sentir o doce jogo  
 que entre amiga e amante  
 se faz; mas não vos desejo ferir  
 Tanto me apraz vossa grande beleza  
 que sem vós não desejo partir”  
 “O que me fala  
 de tal motivo  
 não sabe quem eu sou,  
 Senhor, nem como  
 irada,  
 contrariada,  
 outro dia eu tratei um tolo malicioso!  
 Com uma jovem  
 desonrada  
 não quero parecer.”

5.  
 “Graciosa donzela, tal como me vedes,  
 bem vos valeria mais que um mais belo do que eu,  
 pois sou rico e favorecido,  
 e vos farei partilhar disso, cativante jovem!  
 Por isso, vos peço que queirais meu amor,  
 e façamos o doce e novo jogo  
 no jardim,  
 lá sob o pinheiro,  
 pois assim mais  
 valereis para mim”.  
 “Meu pensamento  
 não consente,  
 senhor, às vossas vantagens;  
 se vossas intenções  
 fossem legítimas,  
 tomaríeis um outro caminho.”

6.  
 “Donzela, se soubésseis  
 quão bem me guio em direção ao Amor,  
 creio que as flores que portais  
 me serviriam facilmente como coroa.

Mantenen, menan grau solatz,  
Intrem no·n sotz un arborelh”.

Don s’esjauzi,  
Quar son pretz fi  
Non l’esvazi,  
E dis aissi:

“M’agensa  
Que·m vensa,  
Senher, vostr’amor ses tot si.  
Plazens’, a  
Parvensa,  
M’avetz. Ab aitam fazem fi!

7.

Suffrensa,  
Valensa  
A·N Guillem de Lodev’ ab si;  
Qu’ofensa  
No·s pensa  
Mar al Belh-Rai qu’am mais de mi.

Agora, com grande alegria,  
vamos para baixo de alguma arvorezinha.”

Ela se alegrou,  
pois seu nobre mérito  
não ataquei,  
e disse assim:

“Me apraz  
que me vença,  
senhor, vosso amor por inteiro.  
Prazer,  
assim parece,  
tendes comigo. Chegemos, então, ao final!

7.

Paciência  
e valor  
a Guillem de Lodeve;  
que ofender  
não se considere  
a Belh-Rai, que amo mais que a mim.

#### 14. *L'autrier, al quint jorn d'Abril*

##### Anônima

(*Audiau*, XXIII; Paden, 165)

Pastorela pseudo-alegórica

1.

L'autrier, al quint jorn d'Abril,  
Trobiei pastorela  
A l'onbreta d'un espi,  
Avinent e bella.  
Que chant e favella  
.I. sonet de Castella;  
Que plus humieu  
Non n'a en mieu  
Vestida d'un negre sarzieu,  
Mantellet e gonella.

2.

Passiei lo traves d'un rieu.  
–“Toza, dis ieu, bella,  
S'ie-us atruop en luoc aizieu,  
Sola, ses parella,  
Sabrai s'est piusella  
En l'erbeta novela.”  
–“Ai, Senher Dieu!  
En vos mi plieu,  
C'aitant cant aurai parent vieu  
Non serai ribaudella.”

3.

–“Toza, intrem el gardi,  
Fares cortezia,  
E farem .I. juoc d'amor  
Que cascuns s'en ria.  
Si a vos plazia  
Que vos fosses m'amia,  
Serem aisi,  
Cada mati,  
Enans soleill levat, aissi,  
E tenrem goi tot dia.”

4.

–“Ben entent vostre lati,  
Seinher, cal que sia;  
Perdut aves lo cami ;  
Tenes vostra via!  
Que-l mia paria  
Vos torn'ar'a folia...  
Per Sant Marti,  
Si fas vas mi,

1.

No outro dia, no quinto dia de abril,  
encontrei uma pastorinha  
à sombra de um espinheiro,  
amável e bela,  
que cantava e improvisava  
uma canção de Castela;  
mais do doce do que ela  
não há, em mil;  
[estava] vestida com sarja negra,  
um pequeno manto e uma saia.

2.

Passei através de um riacho.  
“Donzela”, eu disse, “bela,  
se eu vos encontro em lugar adequado,  
sozinha, sem companhia,  
saberei se sois virgem  
sobre a nova relva.”  
“Ai, senhor Deus!  
Em vós eu confio,  
pois enquanto tiver pais vivos  
não serei uma devassa.”

3.

“Donzela, entremos no jardim:  
vos farei *cortezia*  
e faremos o jogo do amor  
que nos fará rir, um e outro.  
Se vos agradar  
que sejais minha amiga,  
assim faremos,  
a cada manhã,  
antes que se levante o sol,  
e teremos alegria por todo o dia.”

4.

“Bem entendo vosso latim,  
senhor, qualquer que seja;  
perdestes vossa direção;  
seguí vosso caminho!  
A minha companhia  
vos será inútil...  
por são Martinho,  
se vierdes para cima de mim,

Auziran o tut mieu vezi,  
E sara vilania!”

5.

–“Toza, el temps de Pascor,  
Per fin alegratge.  
Can s’alegran entre lor  
L’auzellet salvaje  
Dins per lo boscage,  
E vos per est ombrage  
Per la frescor  
De la verdor  
Farai .I. juoc novel d’amor  
Del vostre piusellage.”

6.

–“Seinher, no·m fassas honor  
Perdre per follage;  
Mon paire·m vol maridar,  
Al mieu agradaje,  
Mot de gran linhaje  
Segon lo mieu barnage;  
Anatz alhor  
Querre secor,  
G’aisel en portera la flor  
Que n’aura’l maridage;

7.

Seinher, vos autre janglador  
Aures en lo badaje.”

tudo ouvirão os meus vizinhos,  
e perceberão a vilania!

5.

“Donzela, a época da Páscoa,  
pela nobre alegria,  
é quando se alegram entre si  
os passarinhos silvestres  
pelo bosque,  
e vos farei, nesta sombra,  
pelo frescor  
do verdor,  
o novo jogo do amor  
de vossa virgindade.”

6.

“Senhor, não me façais a honra  
perder, por uma tolice;  
meu pai me quer casar,  
para o meu agrado,  
com alguém de alta linhagem,  
segundo a minha nobreza;  
buscai alhores  
o que vos valha,  
pois granjeará a flor  
o que obtiver o casamento;

7.

Senhor, vós outros, faladores,  
conseguis nisso a frustração.”

### 15. *Quant escavalcai l'autrer*

**Anônima**

(*Paden*, 29)

Pastorela alegórica

- |   |   |
|---|---|
| <p>1.</p> <p>Quant eu escavalcai l'autrer<br/>per lo chastel de Montejan,<br/>escavalcai per Jacobin,<br/>qe mester en avia gran;<br/>e regardai jus en una valeta<br/>u tuta ren luis e resplan<br/>per la clartat d'un'avinent roseta<br/>qe s'en vai sola deportan.<br/>Vau m'en a le, josta le a l'umbreta<br/>e sautai la enclinan.</p> <p>2.</p> <p>Mon salut me rent tremolant.<br/>“Segner, Deu vos met'en bon an<br/>e vos don zo qu'anaz qirant,<br/>a ço qu'eu non i aia dan.<br/>Deu confonda Robezonet Audeta!<br/>Ja mais m'amistat non auran,<br/>qu'encoi tot jor m'an lassata soleta –<br/>lo quals no m'aven mais oian!<br/>No-l faran mais. No-s vi tanta nessieta!<br/>Ben sai qu'encoi lo comparan.”</p> <p>3.</p> <p>“Tosetta de bella faizon,<br/>bem saveç dir vostra raison.<br/>Laissez estar questo sermon<br/>qe trobat avez compaignon<br/>per cui serez aonorad'e servida<br/>mais de tant que de Robezon.<br/>Ne trovereç aior de vostra vida<br/>si tost v'en renda gederdon<br/>cum e'ffarai, se vos m'estat aisida<br/>de zo qu'en vos querrai pardon.”</p> <p>4.</p> <p>“Segner, no m'es bel ni m'es bon<br/>que ja mon cors vos abandon.<br/>Ben me podez querer tal don,<br/>q'eu vos diria ben de non.<br/>Ja Deu non plassa qu'eu faztal fallida,<br/>e s'eu la faz, no me-l pardon<br/>qe voz digaz que m'aviaç chausida.<br/>En ver, s'eu forçada non son,</p> | <p>1.</p> <p>Quando eu cavalgava, outro dia,<br/>perto do castelo de Montegiano,<br/>eu cavalgava como um jacobino,<br/>pois tinha grande necessidade de fazê-lo;<br/>e eu olhei para um pequeno vale<br/>onde todas as coisas luziam e resplendiam<br/>devido à claridade de uma adorável pequena rosa<br/>que se estava entretendo, sozinha.<br/>Fui até ela, perto dela na pequena sombra<br/>e a saudei, inclinando-me.</p> <p>2.</p> <p>Minha saudação ela respondeu, tremendo.<br/>“Senhor, Deus vos conceda um bom ano<br/>e vos dê o que desejais,<br/>desde que isso não me prejudique.<br/>Deus puna Robezon e Audeta!<br/>Jamais minha amizade terão,<br/>pois todo o dia hoje me deixaram sozinha –<br/>o que nunca antes me acontecera!<br/>Não mais o farão. Nunca vi tamanha tolice!<br/>Bem sei que hoje pagarão por isso.”</p> <p>3.</p> <p>“Pastorinha de bela feição,<br/>bem sabeis dizer vossa razão.<br/>Mas deixai este discurso,<br/>que haveis encontrado companhia<br/>pela qual sereis honrada e servida<br/>mais que que por Robezon.<br/>Não encontrareis em lugar nenhum de vossa vida<br/>quem rapidamente vos recompense<br/>como farei, se estais de acordo comigo,<br/>pois eu vos obterei perdão por isso.”</p> <p>4.</p> <p>“Senhor, não me é agradável nem me é bom<br/>que meu coração vos entregue.<br/>Podeis insistir, pedindo-me tal presente,<br/>que eu certamente vos diria: não.<br/>A Deus não apraza que eu tal erro cometa,<br/>e caso eu o faça, não me perdoe,<br/>pois diríeis haver-me escolhido.<br/>Em verdade, se eu forçada não sou,</p> |
|---|---|

tant malament m'avez oi assallida  
a coitada Deus esperon.”

5.

“O toseta, se ve plagues  
humilitat e chausiment,  
ancor n'ai mais de cinquecent  
entre frer, cosin, e parent.

Per tuttu zo remaner non poiria.

No sui tant coant ni tant lert  
qe'l pro Guillem Malaspina diria  
qu'eu fust coart e recredient,  
quel qu'e signor de la cavalaria,  
e de les armas pro e valent”.

tão maldosamente me haveis hoje assaltado  
que [espero que] Deus acorra para esta sofredora.”

5.

“Ó pastorinha, se escolheis  
a humildade e o discernimento,  
não tenho mais de quinhentos  
entre irmãos, primos, e parentes.

Por todos, eu não poderia permanecer.

Não sou tão discreto, nem tão lento  
que o nobre Guillem Malaspina diria  
que eu fui covarde e negligente,  
ele que é mestre na cavalaria,  
e nobre e valente nas armas”.



**16. Sole regente lora**

Gualterus de Castellione

*(Paden, 13)*

Pastorela alegórica

1.

Sole regente lora  
 poli per altiora,  
 quedam satis decora  
                   virguncula  
 sub ulmo patula  
                   consederat,  
                   nam dederat  
 arbor umbracula.

2.

Quam solam ut attendi  
 sub arbore, descendi  
 et Veneris ostendi  
                   mox iacula,  
 dum noto singula,  
                   cesariem  
                   et faciem,  
 pectus et oscula.

3.

“Quid,” inquam, “absque pari  
 placet hic spaciari,  
 Dyones apta lari  
                   puellula?  
 Nos nulla vincula,  
                   si pateris,  
                   a Veneris  
 disiungent copula.”

4.

Virgo decenter satis  
 subintulit illatis:  
 “hec, precor, obmittatis  
                   ridicula;  
 sum adhuc parvula,  
                   non nubilis  
                   nec habilis  
 ad hec opuscula.

5.

“Hora meridiana  
 transit, vide Tytana.  
 Mater est inhumana.

1.

Quando o sol controla suas rédeas  
 pelos mais altos céus,  
 um certa, jovem virgem<sup>3</sup>  
                   graciosa o bastante  
 sob um vasto olmo  
                   estava sentada,  
                   pois a árvore  
 cedia-lhe a sombra.

2.

Quando sozinha eu a percebi  
 sob a árvore, desmontei  
 e logo mostrei  
                   os dardos de Vênus,  
 pois já me havia familiarizado com cada detalhe:  
                   o cabelo  
                   e a face,  
 o colo e os lábios.

3.

“Por que,” indaguei, “sem companhia  
 aqui te apraz passear,  
 garotinha pronta para o lar  
                   de Diana?  
 Nenhum grilhão,  
                   se concedes,  
 nos apartará  
 do enlace de Vênus.”

4.

A virgem, de um modo bem recatado,  
 replicou com estas [palavras]:  
 “Imploro que deixes de lado  
                   estas coisas ridículas;  
 sou ainda muito jovem,  
                   não sou núbil  
                   nem estou pronta  
 para estas bobagens.”

5.

“Passa do meio dia,  
 olhe para Titã.  
 [Minha] mãe é cruel.

<sup>3</sup> Optamos por traduzir, nas pastorelas médio-latinas, sempre ‘*virgo*’ e derivados por ‘virgem’, já que comumente a personagem feminina enfatiza sua virgindade nessas composições.

Iam pabula  
spernit ovicula.  
Regrediar,  
ne feriar  
materna virgula.”

6.  
“Signa, puella, poli  
considerare noli;  
restant immensa soli  
curricula.  
Placebit morula,  
ni temere  
vis spernere  
mea munuscula.”

7.  
“Muneribus oblati  
me flecti ne credatis,  
non frangam castitatis  
repagula.  
Non hec me fistula  
decipiet  
nec exiet  
a nobis fabula.”

8.  
Quam mire simultantem  
ovesque congregantem  
pressi nil reluctantem  
sub pennula,  
flores et herbula  
...  
...  
prebent cubicula.”

A ovelhinha  
já recusa os pastos.  
Devo retornar,  
para que não seja ferida  
pelo bastão da minha mãe.”

6.  
“Menina, os sinais do céu  
não debes levar em conta;  
para o sol, restam imensos  
caminhos [a percorrer].  
Uma breve demora te aprazera,  
a não ser que queiras  
desprezar sem motivo  
meus pequenos presentes.”

7.  
“Pelos presentes que oferæces,  
não creias que estou convencida;  
não romperei as barreiras  
da castidade.  
Esta flauta não me  
iludirá,  
nem nascerão  
estórias sobre nós.”

8.  
Quando, fingindo maravilhosamente,  
[ela] estava reunindo as ovelhas,  
empurrei-a, não relutante,  
sob um pequeno ramo,  
as flores e o relvado  
...  
...  
forneceram-nos uma cama.”

**17. *Estivali sub fervore***

Anônima

*(Walsh, 19; Hilka-Schumann, 79; Paden, 46)*

Pastorela alegórica

1.

Estivali sub fervore  
quando cuncta sunt in flore,  
totus eram in ardore.  
sub olive me decore,  
estu fessum et sudore,  
detinebat mora.

2.

Erat arbor hec in prato  
quovis flore picturato,  
herba, fonte, situ grato,  
sed et umbra, flatu dato.  
stilo non pinxisset Plato  
loca gratiora.

3.

Subest fons vivacis vene  
adest cantus philomene  
Naiadumque cantilene.  
paradisus hic est pene;  
non sunt loca, scio plene,  
his iocundiora.

4.

Hic dum placet delectari  
delectatque iocundari  
et ab estu relevari,  
cerno forma singulari  
pastorellam sine pari  
colligentem mora.

5.

In amorem vise cedo;  
fecit Venus hoc, ut credo.  
“ades!” inquam, “non sum predo,  
nichil tollo, nichil ledo.  
me meaque tibi dedo,  
pulchrior quam Flora!”

6.

Que respondit verbo brevi:  
“Iudos viri non assuevi.  
sunt parentes michi sevi

1.

Sob o calor do verão,  
quando todas as coisas estão em flor,  
eu estava todo em ardor.  
Convenientemente, sob uma oliveira,  
exausto pelo calor e coberto de suor,  
um descanso me deteve.

2.

Essa árvore estava num prado  
colorido por algum tipo de flor;  
em agradável lugar, a relva, a fonte,  
e ainda a sombra, concedida pela brisa.  
Platão não teria desenhado, com seu estilo<sup>4</sup>,  
um lugar mais agradável.

3.

Debaixo [da árvore] corre a água de uma vívida fonte,  
faz-se presente o canto de um rouxinol  
e também os cantos das náiades.  
Isso é quase o paraíso;  
Não há lugares, sei plenamente,  
mais agradáveis que esse.

4.

Enquanto aqui [me] apraz ser deleitado  
e [me] deleita ser tranqüilizado  
e aliviado do calor,  
vejo uma forma singular:  
uma pastorinha sem igual  
que colhe amoras.

5.

Entrego-me em amor àquela que eu vi;  
creio que Vênus fez isso.  
“Venhas!”, digo, “Não sou salteador,  
nada roubo, ninguém firo.  
A ti me entrego, e tudo o que eu tenho,  
mais bela que Flora!”

6.

E ela respondeu, em poucas palavras:  
“Não cresci habituada às brincadeiras masculinas.  
[Meus] pais são cruéis para mim:

<sup>4</sup> ‘Estilo’ designa aqui o instrumento utilizado pelos antigos para escrever sobre tábuas cobertas por cera.

mater longioris evi  
irascetur pro re levi.  
parce nunc in hora.”

[minha] mãe, de idade mais avançada,  
se enraivecera pelo motivo mais insignificante.  
Não me faça mal agora.”

**18. *Lucis orto sidere***

Anônima

*(Walsh, 51; Hilka-Schumann, 157; Paden, 50)*

Pastorela alegórica

- |  |   |
|--|---|
| <p>1.<br/>Lucis orto sidere,<br/>exit virgo propere<br/>    facie vernali,<br/>oves iussa regere<br/>    baculo pastorali.</p> <p>2.<br/>Sol effundens radium<br/>dat calorem nimium.<br/>    virgo speciosa<br/>solem vitat noxium<br/>    sub arbore frondosa.</p> <p>3.<br/>Dum procedo paululum,<br/>lingue solvo vinculum:<br/>    “salve, rege digna!<br/>audi, queso, servulum,<br/>    esto michi benigna!”</p> <p>4.<br/>“Cur salutas virginem,<br/>que non novit hominem<br/>    ex quo fuit nata?<br/>sciat Deus: neminem<br/>    inveni per haec prata.”</p> <p>5.<br/>Forte lupus aderat,<br/>quem fames expulerat<br/>    gutturis avari.<br/>ove rapta properat,<br/>    cupiens saturari.</p> <p>6.<br/>Dum puella cerneret,<br/>quod sic ovem perderet,<br/>    pleno clamat ore:<br/>“si quis ovem redderet<br/>    me gaudeat uxore!”</p> <p>7.<br/>Mox ut vocem audio,<br/>denudato gladio</p> | <p>1.<br/>Nascida a estrela da manhã,<br/>saiu rapidamente uma virgem<br/>    com beleza primaveral<br/>ordenada a tanger as ovelhas<br/>    com seu báculo pastoral.</p> <p>2.<br/>O sol, espriando o [seu] raio,<br/>produz excessivo calor<br/>    A bela virgem<br/>evita o nocivo sol<br/>    sob uma árvore frondosa.</p> <p>3.<br/>Enquanto avanço um pouco,<br/>liberto a correia da língua:<br/>    “Salve, ó digna de um rei!<br/>Ouve, rogo, este servo,<br/>    sê benigna para comigo!”</p> <p>4.<br/>“Porque saúdas uma virgem<br/>que não conheceu [nenhum] homem<br/>    desde que nasceu?<br/>Saiba Deus: ninguém<br/>    encontrei por estes prados!”</p> <p>5.<br/>Por sorte um lobo estava por perto,<br/>a quem a fome da avara garganta<br/>    tinha feito sair.<br/>Com uma ovelha raptada, apressa-se,<br/>    desejando ser saciado.</p> <p>6.<br/>Quando a menina vê<br/>que assim perde a ovelha,<br/>    grita a plena voz:<br/>“O que trazer de volta a ovelha,<br/>    pode alegrar-se de ter-me por esposa!”</p> <p>7.<br/>Logo que ouço a voz,<br/>em meu gládio desembainhado</p> |
|--|---|

lupus immolatur;  
ovis ab exitio  
redempta reportatur

o lobo é imolado;  
a ovelha, da morte  
é trazida de volta, redimida.

**19. Vere dulci mediante**

Anônima

(Walsh, 51; Hilka-Schumann, 158; Paden, 51)

Pastorela alegórica

- |   |   |
|---|---|
| <p>1.<br/>Vere dulci mediante,<br/>non in Maio, paulo ante,<br/>luce solis radiante,<br/>virgo vultu elegante<br/>fronde stabat sub vernante<br/>                  canens cum cicuta.</p> <p>2.<br/>Illuc veni fato dante.<br/>nymphæ non est forme tante,<br/>equipollens eius plante;<br/>que me viso festinante<br/>grege fugit cum balante,<br/>                  metu dissoluta.</p> <p>3.<br/>Clamans tendit ad ovile.<br/>hanc sequendo precor: “sile!<br/>nichil timeas hostile!”<br/>preces spernit, et monile,<br/>quod ostendi, tenet vile<br/>                  virgo, sic locuta:</p> <p>4.<br/>“Munus vestrum”, inquit, “nolo,<br/>quia pleni estis dolo!”<br/>et se sic defendit colo.<br/>comprehensam ieci solo;<br/>clarior non est sub polo<br/>                  vilibus induta!</p> <p>5.<br/>Satis illi fuit grave,<br/>michi gratum et suave.<br/>“quid fecisti”, inquit, “prave!<br/>ve ve &lt;tibi&gt;! tamen ave!<br/>ne reveles ulli cave,<br/>                  ut sim domi tuta.</p> <p>6.<br/>Si senserit meus pater<br/>vel Martinus, maior frater,<br/>erit michi dies acer!<br/>vel si sciret mea mater,</p> | <p>1.<br/>Em meio à doce primavera,<br/>não em Maio, um pouco antes,<br/>na radiante luz do sol,<br/>uma virgem de elegante rosto<br/>estava sob a folhagem que anunciava a primavera,<br/>                  cantando com uma flauta.</p> <p>2.<br/>Cheguei àquele lugar guiado pelo destino.<br/>Uma ninfa não possui tanta beleza<br/>que se compare à sola de seu pé;<br/>e tendo-me visto correndo,<br/>fugiu com o balante rebanho,<br/>                  enfraquecida pelo medo.</p> <p>3.<br/>Ela corre, gritando, para o ovil.<br/>Seguindo-a, grito: “Fique quieta!<br/>Não tema nada hostile!”<br/>Ela desdenha meus pedidos; e o colar<br/>que lhe estendi, a virgem considera sem valor,<br/>                  tendo falado assim:</p> <p>4.<br/>“Vosso presente”, disse, “não quero,<br/>porque estás cheio de ardis!”<br/>e então se defendeu com um pequeno bastão de fiar.<br/>Tendo-a abraçado, atirei-a ao chão;<br/>Não há, sob os céus, [garota] mais distinta<br/>                  vestida com trapos!</p> <p>5.<br/>Foi para ela bastante grave;<br/>para mim, agradável e suave.<br/>“O que fizeste”, ela disse, “perverso!<br/>Ai, ai de ti! Ainda assim, fique em paz!<br/>Tome cuidado: não revele a quaisquer [o que aconteceu],<br/>                  para que eu esteja a salvo em casa.</p> <p>6.<br/>Se souber o meu pai,<br/>ou Martinho, meu irmão mais velho,<br/>será para mim um dia amargo!<br/>Ou se souber a minha mãe,</p> |
|---|---|

cum sit angue peior quater,  
virgis sum tributa!”

que é quatro vezes pior que uma serpente,  
receberei como tributo as varas!



**20. *Quand' eu hun dia fuy en Compostela***

Pedro Amigo de Sevilha

(*Brea* 116, 29; B 1098, V 689)

Pastorela pseudo-alegórica amorosa

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 milhor,  
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 sãõ natural, do Sar,  
cuydo-[m' eu], se me queredes levar,  
ir-m' ei vosqu' e fico vossa pagada”.

**21. *Pelo souto de Crecente***

João Airas de Santiago

(*Brea* 63, 58; B 967, V 554)

Pastorela pseudo-alegórica

Pelo souto de Crecente  
 ãa 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.

**22. *Vi oj' eu cantar d' amor***

D. Dinis

(*Brea* 25, 135; B 547, V 150)

Pastorela pseudo-alegórica

Vi hoj' eu cantar d' amor  
em um fremoso virgeu  
unha fremosa 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' oiu 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 fê,  
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.”

## APÊNDICE B – TABELAS

1. Cronologia de autores conhecidos de pastorelas medievais alegóricas occitânicas, médio-latinas e galego-portuguesas, consoante o período de produção literária

<i>Autores occitânicos</i>	<i>Autores médio-latinos</i>	<i>Autores galego-portugueses</i>
Marcabru (1130-1149) Giraut de Bornelh (1162-1199)  Gui d'Ussel (1195-1196) Gavaudan (1195-1211) Guiraut d'Espanha (1240-1270) Guiraut Riquier (1254-1292)  Guilhem d'Autpol (1269-1270) Joan Esteve (1270-1288)	Gualterus de Castellione (1166-1184)	     Pedro Amigo de Sevilha (1257-1275)  João Airas de Santiago (1270+) D. Dinis (1279-1325)

2. Classificação das pastorelas, com relação ao seu nível alegórico<sup>5</sup>

	Pastorelas occitânicas	Pastorelas médio-latinas	Pastorelas galego-portuguesas
Pastorelas alegóricas	11 (73,3%)	4 (100%)	0 (0%)
Pastorelas pseudo-alegóricas amorosas	3 (20%)	0 (0%)	1 (33,3%)
Pastorelas pseudo-alegórias (não-amorosas)	1 (6,7%)	0 (0%)	2 (66,7%)
Total	15	4	3

<sup>5</sup> As porcentagens indicadas referem-se à representatividade daquela categoria de pastorelas no âmbito linguístico a que pertencem; assim, as 11 pastorelas alegóricas occitânicas correspondem a 73,3% das pastorelas alegóricas compostas em *langue d'oc*; as 3 pastorelas pseudo-alegóricas amorosas correspondem a 20% das compostas nessa língua, e assim por diante.