

viva voz
viva voz
viva voz

As pastorelas
de Guiraut
Riquier

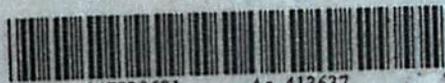
viva voz
viva voz
viva voz

LETRAS

849.109
R594.Y-p
006

N.Cham 849.109 R594.Y-p 2006

Título: As pastorelas de Guiraut Riquier



147020601

Ac. 413637

re a

ver
ver
ven

viva voz
viva voz

ão.]
vermu
veru.]
de veri
Do lat.

lat. vero
a Verona
e Veron
) verone
f. 1. Re
Roma,
que.
ta, de no
o carreg
a sua fi
..., dei
e ver
(Euclide
o rosto
P. ext.
s do en
naz. Cip
(mosa),
flores
ma sã
oficina
il. Adj. 2
ilhaça
lhante.
ilidade
ilimo.
litude
nil. [Va

413 637

SECRETARIA DE ADMINISTRAÇÃO

09/08/2006

17-0206-01

LETO BRONTE

Diretor da Faculdade de Letras

Prof Jacyntho José Lins Brandão

Vice-diretor

Prof Wander Emediato de Souza

Comissão editorial

Eliana Lourenço, Elisa Amorim Vieira,
Lúcia Castello Branco, Maria Cândida
Trindade Costa de Seabra e Sônia Queiroz

Capa e projeto gráfico

Glória Campos

Formatação e revisão de provas

Neide Freitas

Endereço para correspondência:

FALE/UFMG – Setor de Publicações
Av. Antônio Carlos, 6627 – sala 3025
31270-901. Belo Horizonte /MG
Telefax: (31) 3499-6007
e-mail: relin@letras.ufmg.br
vivavozufmg@yahoo.com.br

Sumário

Apresentação . 5

Sobre poesia, sobre sensibilidade, sobre mulheres . 9

Eliana Januzzi de Godoy

A voz do poeta: a pastorela, um tempo, um lugar para a realização do encontro . 18

Carolina Antonaci Gama

Danilo de Oliveira

Henrique F. M. Pena

A decadência do amor cortês nas pastorelas de Guiraut Riquier . 30

David Braga Pereira

As pastorelas de Guiraut Riquier e a mulher medieval . 40

Gisele Luiza soares

Ricardo da Mata Almeida

Tatiane Aline do Carmo

As pastorelas de Guiraut Riquier: um mergulho na poesia trovadoresca. 49

Joara Maria de Campos Menezes

Ludmila Prados Rosa

As pastorelas de Guiraut Riquier e o outono do trovadorismo . 60

Antônio Otávio Moura

Gisele Fontana Eleuterio

José Marques

Lilian Saraiva de Lacerda Costa

Os elementos lexicais na explicação do tema das pastorelas de Guiraut Riquier . 84

Ereni G. Silva

Maria da Consolação Pereira

Sheila M. Silva

As pastorelas de Guiraut Riquier . 91

Renata Leite Latini

Apresentação

Entre 1190 e 1253 a arte trovadoresca da França Meridional, em língua d'oc, atingiu o seu apogeu e ultrapassou suas fronteiras, influenciando a poesia das cortes vizinhas da Catalunha, do norte da Itália e do norte da França, da Alemanha, Inglaterra e Sicília, desempenhando um papel importante, sobretudo junto à segunda geração de poetas portugueses. O próprio Dante, na *Divina Comédia*, considera os poetas Bertran de Born, Folchetto da Mariglia e Arnaut Daniel "como mestres" e os coloca respectivamente no Inferno, no Paraíso e no Purgatório, e faz este último falar na sua língua provençal:

Tan m'abellis vostre cortes deman,
qu'ieu no me puesc ni vuoill a vos cobrire.
Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan;
consiros vei la passada folor,
e vei jausen lo joi qu'esper, denan.
Ara vos prec, per aquella valor
que vos guida al som de l'escalina,
sovenha vos a temps de ma dolor!¹ (Purg. XXVI, 140-147)²

Além do prestígio advindo com o trovadorismo, o provençal - ou occitano, termo mais usado pelos especialistas hoje, porque abrange todos os falares do sul da França, isto é, os falares da Occitânia -, foi a língua veicular de uma cultura sólida até fins do século XV, quando o seu uso administrativo

¹ "Esse doce dizer me agrada tanto / que eu não posso nem devo me ocultar : / Eu sou Arnaut, que choro e vou cantando. / Choro a fúria de outrora, sem furor / e o prazer do porvir sigo esperando. / E ora vos rogo, por esse valor / que o mais alto da escada vos ensina, / relembrai para sempre a minha dor!" (trad. Augusto de Campos, In: *Invenção de Arnaut e Raimbaut a Dante e Cavalcanti*.. São Paulo : Arx, 2003, p. 257).

² In : Dante Alighieri. *La Divina Commedia. Purgatorio. A cura de Natalino Sapegno. Firenze : La Nuova Italia, 1985 (3volumes)*

começou a diminuir de maneira progressiva ; seu uso oral, porém, se manteve vivo até a época da Revolução Francesa. Em meados do século XIX, há um renascimento literário da "língua provençal", variante na qual Frédéric Mistral escreve toda a sua obra e receberá, mesmo, o prêmio Nobel, em 1904, pelo seu *Cantar de Mireio*. A comunidade linguística d'oc recebe então um novo alento e a língua literária se expande em todas as variantes occitanas.

A partir da segunda metade do século XIII, porém, a poesia trovadoresca provençal (ou occitana), que tanto influenciou as literaturas medievais, começa a mostrar os seus limites, a originalidade torna-se cada vez mais difícil, os temas e as imagens se repetem e os lugares comuns se multiplicam.

Guiraut Riquier (... 1254-1292) foi o último representante do universo trovadoresco do Midi francês, poeta de fecundo e real talento, contemporâneo de Sordello de Mantua e Raimundo Llull. Ele legou-nos uma obra considerável e variada, tendo-a datado cuidadosamente, o que permite depreender que a sua poesia possa nos ter chegado integralmente ; e os manuscritos que a conservaram, estando muito próximos da época em que ele compôs os seus poemas, confere-lhes uma certa autenticidade. Esse trovador de Narbonne, que visitou as cortes catalãs, castelhanas e galego-portuguesas, deixou-nos uma obra que se aproxima dos dez mil versos, com mais de cem poemas e 48 melodias, abrangendo os mais variados gêneros: canções, sirventeses, pastorelas, albas, tenções, cartas, etc., dando assim uma idéia do que pode ter sido o "bel saber de trobar" em toda a sua riqueza lírica. Entretanto, no final do século XIII, época em que o trovador reivindica o estatuto de "doctor de trobar", o saber e a ciência trovadoresca não eram mais admitidos nas cortes do sul da França. A longa cruzada contra os cátaros empobrecia, desde então, o país e os costumes. A tudo isso, associa-se o enfraquecimento do feudalismo, sistema que sustentava o *status quo* do amor cortês, e estava

intrinsecamente ligado à escola trovadoresca. Guiraut Riquier é considerado, assim, o último trovador do Midi francês.

No meu curso sobre poesia trovadoresca, sugeri, como avaliação final, um estudo das seis pastorelas de Guiraut Riquier, e tendo constatado a diversidade dos "olhares", pensei que seria oportuno publicar os trabalhos dos alunos em Viva Voz, revista que tem como uma de suas metas incentivar a publicação dos estudantes da FALE. Tendo em vista que o *corpus* - e até mesmo as fontes bibliográficas - são os mesmos; esses "olhares" se cruzam, muitas vezes, e se repetem, principalmente, no que diz respeito à análise da estrutura, fator esse irrelevante, quando se procura abordar uma temática que é comum a um grupo de estudiosos, como no caso em questão.

Assim, o presente número de Viva Voz apresenta o artigo "Sobre poesia, sobre sensibilidade, sobre mulheres", de Eliana Januzi, uma espécie de preâmbulo, que aborda o universo das mulheres na época medieval, e, mesmo não tratando ele especificamente das pastorelas, focaliza o contexto sócio-cultural que lhes serve de pano de fundo.

O trabalho "As pastorelas de Guiraut Riquier e o outono do trovadorismo", realizado por Antonio Otavio Moura, Gisele F. Eleutério, José Marques e Lilian L. Costa, faz uma análise do significado das seis cantigas, relacionando-as com o período de decadência do amor cortês no sul da França. Já o texto de David B. Pereira, cujo título "A decadência do amor cortês nas pastorelas de Guiraut Riquier" se relaciona com o precedente, apresenta uma síntese geral da poesia trovadoresca e sua função social na Idade Média, inserindo as pastorelas nesse contexto.

O artigo de Carolina A. Gama, Danilo Azevedo e Henrique Penna, intitulado "A voz do poeta: a pastorela, um tempo, um lugar para a realização do encontro", além de apresentar uma tradução versificada, em português, da quinta

pastorela de Guiraut Riquier, faz uma análise geral do imaginário medieval e de suas vozes marcadas pela oralidade.

O trabalho de Joara Menezes e Ludmilla Rosas "As pastorelas de Guiraut Riquier: um mergulho na poesia trovadoresca" aborda a figura da mulher e o código do amor cortês relacionando-os com as pastorelas, centrando a análise na estrutura das canções. A ele pode-se juntar o trabalho realizado por Gisele Soares, Ricardo Almeida e Tatiane do Carmo o qual apresenta uma introdução sobre a língua occitana e aborda, também, a situação da mulher na Idade Média, associando-a com as canções de Guiraut Riquier.

O trabalho intitulado "Os elementos lexicais na explicitação do tema das pastorelas de Guiraut Riquier" de Ereni G. Silva, Maria da Consolação Pereira e Sheila M. Silva, mais centrado no campo lingüístico, mostra o uso dos adjetivos enquanto elementos estilísticos nas pastorelas; já, o estudo de Renata L. Latini "As pastorelas de Guiraut Riquier" analisa o tema de cada pastorela, observando os elementos estruturais das mesmas.

Se, por um lado, os textos se aproximam pelas temáticas: universo trovadoresco, a mulher no contexto medieval, ou simplesmente enquanto figura simbólica e essencial do amor cortês, podemos constatar, por outro lado, que as "diferentes leituras" sobre um tema comum, representam formas diversificadas de recepção de uma poesia - tão distanciada no tempo e no espaço - que continua, porém, instigando o leitor moderno.

Viviane Cunha

Sobre poesia, sobre sensibilidade, sobre mulheres

Eliana Januzzi de Godoi

É antiga a presença da mulher na literatura. E persistente, ao longo dos tempos: Enheduanna, na Mesopotâmia (2285-2250 a.C.); Safo, Corina e Érina na Grécia helênica. Na era cristã, século IV, o destaque vai para a monja Etéria que, no seu diário de viagens *Peregrinatio ad Loca Sancta*³, faz referência à participação da mulher como *cantrix* nos ofícios litúrgicos.

Vítima da misoginia desde épocas remotas, a mulher encontra nos mosteiros – refúgio de casamentos mal sucedidos e salvaguarda de fortunas familiares, na maioria das vezes –, ambiente fértil para se expressar. Um bom exemplo é a história de Santa Radegunda, no séc. VI. Tomada em casamento contra a sua vontade, torna-se rainha da Gália. Inconformada, foge, abandona o reino e funda, em Poitiers, o Mosteiro de Santa Cruz, um dos primeiros de mulheres. O cônego do mosteiro, Venâncio Fortunato, é um intelectual conhecido na França, principalmente no reino de Metz, onde faz elogios fúnebres, saudações para casamentos e poesia clichê. Radegunda tem conhecimento de literatura grega. Interesses comuns aproximam-nos e, através da paixão pela literatura, estabelecem um forte vínculo de amizade, de que se tem notícia através de cartas e bilhetes – quase uma troca literária, já que escreviam em latim, que era a língua da literatura – e que nos permitem formar um retrato dos dois.

É possível que Radegunda tenha composto três poemas embora isto ainda seja objeto de discussão. Ela era de origem germânica e é provável que não dominasse a língua latina, mas podia contar com a ajuda de Venâncio Fortunato, que tinha formação clássica – afinal, vinha da Itália. Do ponto de vista formal, a poesia é latina, mas o tema é o amor

³ *Apud*: CUNHA. A participação das mulheres na Idade Média, p. 1.

idealizado, típico do trovadorismo, o que autoriza a que essa fase seja chamada de pré-trovadorismo.

A biografia de Radegunda é contada por Gregório de Tours, na sua *Historia Francorum*, e pelo próprio Venâncio Fortunato, que se refere a ela como *domina* e *mater*, termos que, mais tarde, vão se referir à Virgem. É preciso levar em conta que, desde 431, com a instituição, pelo Concílio de Éfeso, do culto mariano, é grande o estímulo às expressões artísticas nos hinários e na arte sacra. Ao privilegiar Maria, a arte, de certa forma, resgata a mulher, até então considerada a "porta do diabo". De origem controversa, pode bem ser nessa mística, firmada e fortalecida nos séculos seguintes, que se encontre a gênese da canção de amor trovadoresca, como registra Wechsler (*Das kulturproblem des minnesangs*, p. 243)⁴:

Entre a primeira e a segunda cruzadas (1099-1147), nessa época de espantosa agitação religiosa e econômica, nasceu a mais antiga mística popular da Idade Média e logo a seguir a canção de amor trovadoresca na sua forma clássica. Esta coincidência não foi casual: à cultura mística do tempo foram buscar os líricos cortesãos o alento para o vôo espiritual do seu amor.

Ou seja, primeiro a adoração de Jesus e Maria; depois, a tradução desse fervor em poesia mundana. Um paralelismo perfeito entre a atitude do cristão prosternado aos pés da Virgem, e a do amado, deitado aos pés da sua dama.

Cunha registra quatro teorias já apresentadas para a origem do lirismo românico, que considera bem fundamentadas e que, por isso mesmo, se complementam. Para ela, atribuir a origem lírica românica a apenas uma tese impediria uma visão abrangente de sua história:

[...] a tese médio-latinista, que sustém a influência da poesia em língua latina da Baixa Idade Média; a tese folclorista, defendida sobretudo pelos filólogos franceses, como PARIS (1996), o qual vê nas festas de maio e nos motivos primaveris apresentados nas cantigas, a origem da poesia lírica, onde as mulheres têm um papel determinante; a tese árabe, que preconiza a influência da poesia produzida na corte árabe-andaluz do sul da Espanha, na qual a

⁴ Apud LAPA. *Lições de literatura portuguesa*, p. 5.

mulher tem uma discreta participação, sendo esse lirismo anterior à manifestação trovadoresca do Midi francês; e finalmente, a tese litúrgica, que vê nas formas de refrão utilizadas nas *chansons de toile* e nas cantigas de amigo galego-portuguesas, assim como vê na forma paralelística dessas últimas, a influência dos cantos litúrgicos.⁵

Controvérsias à parte, o certo é que o trovadorismo atendeu bem ao sistema feudal, contexto no qual se desenvolveu; afinal, o amor cortês foi um dos suportes do feudalismo, já que quando o poeta escolhia uma dama como inspiração de suas canções acabava por prestigiar o seu marido, um senhor feudal. Aconteceu nos séculos XI e XII, na França, Inglaterra e Alemanha. Na Península Ibérica, aconteceu na mesma época, mas com características diferentes.

Segundo Spina⁶, o feudalismo surgiu no século IX e até o X manteve-se como único meio de defesa de uma Europa assolada por invasores, após o fracasso de Carlos Magno na sua tentativa de construção de um império nos moldes do romano. Os únicos baluartes da cristandade ameaçada eram, então, o cavaleiro armado e o castelo fortificado. Com as cruzadas, surge uma nova situação social, que permite à mulher alterar a organização da vida nos castelos. Sua importância é registrada por Cunha:

[...] as cruzadas tiveram uma importância fundamental no papel político da nobreza feminina, tendo em vista que os feudos, antes governados pelos homens, passaram a ser dirigidos pelas mulheres, quando seus maridos partiam para a guerra.⁷

Cumprida a missão, a estrutura feudal visava agora à segurança:

[...] como a fortificar progressivamente o poder dos senhores, criando, então, do mais alto suserano ao mais desprezível dos servos, uma hierarquia na qual se fixavam pela primeira vez os deveres e os direitos de cada um. Esta união e proteção mútua

⁵ CUNHA. *As vozes femininas no espaço românico medieval*, p. 2-3.

⁶ SPINA. *A lírica trovadoresca*, p. 19.

⁷ CUNHA. *As trobairitz e a retórica medieval*, p. 282.

foram determinadas pela necessidade da manutenção da paz contra os invasores; e ao redor das igrejas fortificadas e dos castelos esboçam-se as cidades, que vão paulatinamente adquirindo consciência de sua personalidade política, surgindo, assim, o movimento comunal; os castelos de madeira vão sendo substituídos pelos de pedra, e os grandes senhores, articulando à sua suserania os vassallos que deles necessitam auxílio e proteção.⁸

Algumas décadas mais tarde, o cavaleiro está de volta e os salões são o ponto de encontro dos nobres. Hearnshaw observa:

O cavaleiro, que já não andava fora com tanta freqüência, vivia mais na companhia da mulher e da família. O barão, no seu lar mais palaciano, começou a constituir uma corte, onde tinham ocasião de florescer as graças femininas, aonde eram mandados os filhos e as filhas dos vassallos a aprender as artes e as maneiras próprias dos donzéis e das donzelas, e à qual menestréis, vendedores ambulantes, peregrinos e outros educadores vagabundos levavam notícias do mundo e os produtos de sua indústria. Começava a florir de novo a civilização: a música, a poesia, as artes manuais, a pintura, a escultura, a arquitetura novamente surgiam para a vida.⁹

Está formado o ambiente ideal para a poesia trovadoresca. A mulher, renascida, merece ser cultuada através da poesia dos trovadores.

Spina registra a diferença entre os movimentos literários do Norte e do Sul, para ele uma questão de índole: "[...] o do Norte, épico, guerreiro, fazendo da luta o seu tema capital, e o do Sul, sentimental, cortês, elegante, refinado, transformando a mulher no santuário de sua inspiração"¹⁰. O que se tem é que a poesia épica tornou eternas as suas personagens, agora patrimônio literário da Europa; e a poesia occitânica descobriu que o amor pode existir independentemente de estações do ano e de pássaros cantando; pode existir em qualquer época e em qualquer lugar.

Na verdade, a civilização do sul era oposta à do norte. No séc. XII, com Guilherme IX, duque de Aquitânia, pequenos

⁸ SPINA. *A lírica trovadoresca.*, p. 19.

⁹ *Ibidem*, p. 22.

¹⁰ *Ibidem*, p. 22.

centros de cultura se instalaram. A Aquitânia, sudoeste da França, abrangia, na época, de Bordeaux a Poitiers, e o seu senhor, Guilherme, foi o primeiro trovador oficialmente reconhecido. Região rica e de civilização fácil, onde a burguesia ombreava poder e fausto com a própria aristocracia. O *sirventés*, poesia satírica, pressupõe seu espírito civilista.

Além disso, a mulher, no sul, graças ao Direito Justiniano, herdava e possuía bens próprios, deles podendo dispor sem o consentimento do marido. Sendo assim, era livre o bastante para buscar nas letras preservativo contra a solidão. Os trovadores, por seu lado, endereçavam o seu amor a mulheres casadas, denunciando, ao mesmo tempo, a incompatibilidade entre amor e casamento: o casamento, um negócio, um dever; entre amantes, amor gratuito, nobre. Concepção audaciosa, que brigava com a doutrina oficial da Igreja, veiculada através de uma lenda preciosa: Guilhem de Cabestanh amava Seremonda, castelã do Rossilhão. O marido, quando soube, matou Guilhem, arrancou-lhe o coração e o serviu assado a Seremonda, que, quando descobriu, matou-se, atirando-se da janela à rua.

Relações com a Igreja afrouxadas, o sul tem mais liberdade para dar ritmo à vida, que é o que vale numa cultura. Lafitte-Houssat, em *Troubadours et Cours d'Amour*, analisa o adultério sob o aspecto ético da cortesia e das condições da vida no século XII:

As homenagens que ela podia receber não despertavam nenhum ciúme ao marido, que até se lisonjeava disso e nem pensava em proibi-las. Ao marido a pessoa e a fidelidade material, ao amante a alma e a vida espiritual. Evidentemente nós temos dificuldade hoje de compreender que a virtude de uma mulher consista no direito de não amar o seu marido e no dever de amar um outro homem. Somos de opinião que ao amante estaria reservado o amor total, isto é, à devoção espiritual da mulher também se aliava o desfrute dos prazeres físicos.¹¹

¹¹ Apud SPINA. *A lírica trovadoresca*, p. 125.

Até aqui, a mulher é o objeto do discurso. Um pouco à frente e ela já é sujeito ativo; e o discurso é a sua dor ou a sua felicidade: surgem as *trobairitz*. A mulher é, agora, personagem central e o amor é abordado do ponto de vista feminino. Papéis invertidos, ela se comporta da mesma maneira que o trovador diante da dama.

Uma estrofe de uma das apaixonadas canções da Comtessa de Dia justifica a opinião da Lafitte-Houssat:

Bels amics, avinens e bos,
Cora.us tenrai en mon poder?
e que jagues ab vo un ser
e que.us des un bais amoros!
Sapchatz, gran talan m'auria
que.us tengues em luoc del
marit,
ab so que m'aguessetz plevit
de far tot so que'eu volria.

Belo amigo, cordato e bom,
Quando vos terei em meu poder?
e quando haveremos de deitar-nos
juntos
e que eu vos dê um beijo amoroso!
Sabei que o grande desejo meu
é ter-vos em lugar do marido,
desde que jurásseis
fazer tudo o que eu quiser.

As *trobairitz* são damas da nobreza e seu discurso apresenta as mesmas características daquele dos trovadores. A diferença, significativa por sinal, é a maneira de abordar a temática amorosa: “[...] no discurso amoroso das *trobairitz* não se percebe um *eu* fingidor como na poesia dos trovadores, mas um *eu* realmente feminino que se exprime segundo uma visão de mundo feminina”¹².

Uma voz real para expressar um discurso que tanto pode ser real quanto fictício. Uma poesia que retrata o modo de vida na corte, cujos símbolos são, no caso, as regras da cortesia e da *fin' amors*. Se convenção ou não, o que conta é que essa arte se prestou a revelar o amor sob a perspectiva feminina: sincero, apaixonado, sensual.

Deve ser ressaltada a importância da Comtessa de Dia, a única *trobairitz* a figurar, entre os trovadores, na antologia de

¹² CUNHA. *As vozes femininas no espaço românico medieval*, p. 5.

Segismundo Spina, *A lírica trovadoresca*. Um mito, sua poesia é comparada à de Safo, pela genialidade e erotismo. É a *trobairitz* mais estudada e a mais representada nas iluminuras. Deixou-nos quatro canções. É dela a única canção que nos chegou com partitura musical.

Na Castelloza habitava o Castel d'Oze ou Casteldauze e deixou-nos quatro canções, sendo três de atribuição segura; uma delas, anônima, pôde ser atribuída a ela pelo estilo. Na Castelloza cultivava a poética do sofrimento e é, por isso, considerada masoquista. Na verdade, o sofrimento é um jogo inerente à poética do *eu*; o masoquismo, um traço estilístico.

Poetisa delicada, seu estilo é fácil e sensível, sincero e sem artifícios. Canta o amor unilateral. Não hesita em amar quem a ignora; o estar amando preenche a sua vida e isso lhe basta. Ao cumprir as regras do amor cortês, reforça a tese de Lafitte-Houssat sobre o adultério nas cortes da Idade Média:

Tot lo maltraich e.l dampnatge
que per vos m'es escaritz
vos fai grazir mon linhatge
e sobre totz mos maritz...

Todas as penas e danos
que por vós me aconteceram
vos agradecem minha linhagem
e sobretudo meu marido...

Outra *trobairitz* que merece destaque é N'Azalaïs de Porcairagues. Possui uma bela canção – fragmentos reunidos num texto –, cujo estudo permite formar um lírico retrato da sua vida amorosa, já que a sua biografia, sucinta, não oferece muitas informações: diz apenas que ela foi enamorada de Gui Guerrejat – por sinal, o autor da biografia.

Sabe-se que Guerrejat era primo do trovador Raimbaud d'Aurenga (Rimbaud d'Oranges). Consta, inclusive, que Raimbaud compôs 12 peças para Azalaïs. O *senhal* utilizado por ele era "joglar", o mesmo utilizado por ela nas suas canções. Um estudo da estrofe-pranto (*planh*), levando-se em conta as datas prováveis do poema (1140) e da morte de Raimbaud d'Aurenga (1157), permite inferir que ela pode ter sido apaixonada pelo poderoso senhor de Oranges.

O poema, de sete estrofes, analisado por Maria do Amparo Tavares Maleval¹³ demonstra, nas três primeiras, o estado de angústia do *eu* poético “diante das dificuldades provenientes da natureza e da sociedade para a realização da *fin’amors*”. Na quarta e quinta estrofes há um “movimento contrário, de propagação do amor correspondido pelo valoroso amigo, ‘que sobre toz signoreia’ (seria o mais poderoso ou o mais digno?)”. Novamente, o movimento muda na sexta estrofe, um *planh* sobre a morte do amado, determinante para o esboço da tese do seu amor por Raimbaud d’Aurenga: ela se despede de Oranges, do senhor de Provence e canta toda a dor que a acompanhará para sempre, “uma vez que dele era a sua vida (*‘celui perdiei c’a ma vida’*)”.

Um *topos* importante da literatura cortês é a presença do *losengier*, o maledicente, sempre pronto a destruir a alegria dos amantes. Na Clara d’Anduza forma bem o seu retrato:

[...] il lauzengier e.I fals devinador,
abayssador de ioy e de ioven [...]

[...] os maledicentes, pérfidos espíões
que destroem a alegria e a juventude [...]

É preciso lembrar que na Idade Média a recepção era oral, ainda que de fontes escritas. Ao passar de um a outro receptor, de um a outro copista, alterações involuntárias aconteciam. Mas isto não invalida o que de melhor nos fica do amor cortês: um hino ao amor nobre, puro, inatingível, mas, subjacentemente, carnal, como bem define o trovador Bernard de Ventadorn: “[...] o amor integral, o puro e o da carne; a alegria da razão (amor intelectual) e a alegria dos sentidos (a boca, os olhos e o coração)”¹⁴

¹³ MALEVAL. *Peregrinação e poesia*, p. 53.

¹⁴ SPINA. *A lírica trovadoresca*, p. 56.

Referências

CUNHA, Viviane. *A participação das mulheres na Idade Média*. Belo Horizonte: 2004. Inédito.

_____. *As vozes femininas no espaço românico medieval*. Belo Horizonte: 2004. Inédito.

_____. *As trobairitz e a retórica medieval*. In: _____. *Performance, exílio, fronteira*:. errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 281-291

LAPA, M. Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa*. Coimbra: Coimbra Editora, 1955.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Peregrinação e poesia*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 1999.

SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: EDUSP, 1996.

A voz do poeta: a pastorela, um tempo, um lugar para a realização do encontro.

Henrique F M Penna
Danilo de Oliveira
Carolina Antonaci Gama

A Idade Média ocidental constituiu-se, essencialmente, no âmbito do coletivo e da oralidade - bifurcados no tempo - quando passado e presente eram narrados de vila em vila, castelo em castelo, feudo em feudo, nas praças públicas, no adro das igrejas, por jograis, cantores, dançarinos, trovadores itinerantes, goliardos, comerciantes ambulantes, monges, pastores, cavaleiros andantes e peregrinos; uma infinidade de anônimos que recriaram uma civilização religiosa e profana, à revelia do discurso oficial e litúrgico e do controle da "escritura em latim".

A partir de um substrato antigo e distante no espaço, herança das civilizações grega, árabe, romana, bizantina, celta, e outras, a Europa, encruzilhada de povos, abriu-se ao mundo inteiro pela palavra, "palavra-voz". Fábula, mito ou lenda, o acontecimento perdeu-se na origem dos tempos e (con)fundiu-se com a verdade experimentada, eternamente revelada pela presença do corpo. Corpo social em "comunhão", em "contágio", testemunha revivida e ritualizada no encontro: uma via de oralidade.

Na voz a palavra se enuncia como lembrança, memória-em-ato de um contato inicial, na aurora de toda vida e cuja marca permanece em nós um tanto apagada, como a figura de uma promessa. Surgindo desta falha, "entre a transparência do abismo e o fosco das palavras", a voz deixa ouvir uma "ressonância ilimitada no curso de si mesma". O que ela nos libera, anterior ou interiormente à palavra que veicula, é uma questão sobre os começos; sobre o instante sem duração em que os sexos, as gerações, o amor e o ódio foram um só¹.

¹ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 13.

A rota de peregrinação, a passagem, a via comercial, a marítima, a estrada montanhosa, a trilha na floresta foram os caminhos transformadores da cultura, ocasionadores do encontro do clérigo filósofo com o beato, promovendo o nascimento do herege; do médico praticante com o alquímico, promovendo o bruxo; do monge mendicante com o rei, promovendo o papa; do cavaleiro com a dama promovendo a metáfora do amor. Todos chamados, em ressonância, ao encontro com a voz, com um mesmo sopro criador. Palavra ritmada em interação: o grito, a pausa, o soluço, movimentos do corpo para a repetição melódica da prosódia natural.

Paralelismo encantatório, espelho, da palavra divina transformada em verso, em fala declamada na narrativa fabuladora, em canção, em gesta, em epopéia e, sobretudo em poesia – lugar interior e incerto de sua realização: “entropia universal”.

A voz estabiliza-se, posteriormente, gravada em manuscrito com o estilo e o pergaminho. Marcada em aliteração, em rima, em versificação, em silabismo, em acento, em mote, em glosa. Vozes de *Thibaut de Champagne*, *Thibaut de Blaison*, *Jehan de Braine*, *Hugues de Lusignan*, *Moniot d’Arras*, *Jocelin de Bruges*, *Huon de Saint-Quentin*, *Guiraut Riquier*, e muitos outros cantadores de uma lírica pastoral e uma poesia trovadoresca de idealização da mulher e do amor, satisfação ou interdição do desejo, realização ou degeneração da honra e da nobreza. Muitas vozes que se eternizaram no tempo, nas encruzilhadas da História, nas vias medievais que possibilitaram a literatura, a arte, a ciência, o comércio, a religião e deram um sentido para o encontro.

A História do “Tempo”

Na antiguidade, o homem se orientou por mecanismos de repetição e sucessão que imitavam a própria pulsão do universo, como respiração e movimento, alternância do dia e da noite, do sol e da lua, das estações, dos períodos férteis sinalizados pelas sangrias dos cios ou o aleitamento do

rebanho, a diferenciação dos cantos das aves, as fases do trabalho do campo: preparação da terra, germinação, colheita, armazenamento. A voz era uma voz da natureza e tudo falava: os pássaros, as fontes, os montes. Criou-se uma cosmogonia com o modo dos caracteres humanos, animista, múltipla de deusas e deuses voluntariosos e que determinaram o destino do homem tragicamente - instrumento e jogo. Um tempo circular de saturação do sentido por repetição, liame ritualístico (in) criador das mitologias.

O homem medieval vivia apenas "um instante", espelho ideal para uma educação e pedagogia da eternidade. Um tempo linear de evolução histórica rumo ao "juízo final" e, portanto, sagrado, litúrgico, ordenado por Deus.

O homem contemporâneo fragmenta-se numa multiplicidade de tempos medidos numa função espaço-temporal relativizada pela distância infinitesimal de um instante a outro, por instrumentos cada vez mais precisos que reinventam o mundo em novas metáforas. A memória, uma utopia, recua para a imediatez do presente e torna-se cada vez mais dependente de suportes técnicos. A voz é uma voz mediatizada.

O traço comum dessas vozes mediatizadas é que não podemos responder-lhes. Elas são despersonalizadas pela sua reiterabilidade, que lhes confere, ao mesmo tempo, uma vocação comunitária. A oralidade mediatizada pertence assim, de direito, à cultura de massa. Entretanto, somente uma tradição escrita e elitista tornou cientificamente possível sua concepção; somente a indústria assegura sua realização material, e o comércio sua difusão. Tanto servilismo limita (quando não elimina) a espontaneidade da voz. A socialidade que, no cotidiano da existência, alimenta a voz viva, transmuta-se em hipersocialidade circulando nas redes de telecomunicação, constitutivas de um novo vínculo coletivo: socialidade de síntese, agindo sobre elementos separados e fragmentados dos grupos estruturados tradicionais.²

² ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 29.

O homem contemporâneo, "moderno", retira da sua memória física natural, retira do corpo, da voz, da gestualidade, os vestígios da memória; transfere-se para a máquina, inventa uma narrativa em que nada permanece, nada se adquire. Perde a capacidade do "lembrar-se" porque perdeu a capacidade do encontro.

O Encontro

A presença viva engendra as forças cósmicas. O acontecimento presentificado pela voz desencadeia o mito e tem a força da verdade. O toque em um abraço, em um beijo no encontro dos corpos tem a força do testemunho vivo, a força eterna das essências poéticas. Subverte o espaço e o tempo para a reencarnação da voz do poeta. Uma voz marcada na escrita, recuperada por um escriba, por um tipógrafo no encontro do tempo e do espaço em texto vivo: a voz em sucessão, em performance inapreensível.

A enunciação da palavra ganha em si mesma valor de ato simbólico: graças à voz ela é exibição e dom, agressão, conquista e esperança de consumação do outro; interioridade manifesta, livre da necessidade de invadir fisicamente o objeto de seu desejo: o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências.³

A escrita recuperada, resgatada nos códices e refeita por filólogos é uma reminiscência da voz anônima e coletiva, a voz de um tempo no espaço, enclausurada no papel, organizada em geografia de texto. Ordena o gesto amoroso e conduz o olhar para o encontro.

Aí não é mais espaço e tempo, mas é a lembrança, o desvelamento do subscrito nas entrelinhas. Aferição de vozes silenciadas é puro desvendamento, como o amor nas pastorelas de *Guiraut Riquier*, nessa relação espacial e temporal do tema amoroso, do lirismo bucólico, um lugar de passagem, a via de peregrinação. Um "lugar ameno", no qual

³ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 15.

sussurram todas as vozes do mundo. Um tempo de proximidade do olhar, da voz, da presença viva e da plenitude do encontro.

O Gênero

A pastorela é um gênero de poesia lírica trovadoresca, próximo das *cansòs* do norte da França, da *tenson*, do *partimen*, da *chanson de malmariée*, da *chanson d'ami* e do *sirventés*. A pastorela é canção de disputa amorosa, jogo lírico de amor, do encontro e desencontro, da lembrança e não lembrança, do fingimento cortês, da recusa do amor, da sedução, do consentimento ou da violação; geralmente, canções narradas e dialogadas em que o poeta relata seus feitos amorosos para a conquista de uma pastora, personificação do amor em estado de natureza, rústico; satisfação do desejo carnal em contraste com a elegância aparente da conquista amorosa de cortesia.

Em um jogo literário de sedução, o poeta, cavaleiro, trovador, obtém o amor da pastora por consentimento dela, por sedução ou por violação. Algumas vezes, o poeta é advertido, pela pastora, das regras de cortesia. Em outras é um mero observador da vida amorosa do homem rural, e encontra-se em descanso das exigências do amor cortês, de passagem pelo campo. Em algumas pastorelas, o trovador, sujeito, "eu-lírico" é seduzido pela pastora que toma a iniciativa do assédio amoroso.

A pastorela se define mais dificilmente em gênero quanto à forma, pois apresenta grande irregularidade de esquemas métricos e de rima, embora possa apresentar refrões. Define-se melhor em gênero literário, quanto ao conteúdo: um cavaleiro sedutor e uma pastora num ambiente pastoril com as ocupações desse trabalho. Uma paisagem primaveril propícia ao amor e ao acasalamento.

As Pastorelas de Guiraut Riquier

Em uma seqüência de seis pastorelas, o poeta *Guiraut Riquier* descreve sucessivos encontros amorosos entre o trovador e a pastora no percurso de suas vidas. Encontros em narrativas orais, cantigas, *coplas*, estrofes melódicas, fórmulas rítmicas registradas no pergaminho para a repetição do amor e sua eternização: modelo ideal e jogo num tempo harmônico.

Na primeira pastorela, "*L'Autre Jorn M'Anava*", a pastora é moça, formosa, alegre e agradável. O trovador vai devaneando pelo caminho e no frescor da idade sonha em canções. Encontram-se, e sob o olhar do Amor-Eros, que tudo une, desencadeiam um jogo de sedução. Como dança primaveril, de acasalamento, recuam e avançam no ritual amoroso.

A Segunda pastorela, "*L'Autrier Trobey La Bergera D'Antan*", do reencontro saudoso, da queixa da ausência "por tanto tempo sem que o haja visto", as ocupações cotidianas afastam os amantes e notícias de outros amores desencadeiam a disputa, o jogo amoroso. A pastora quer superar "*Bello Deporte*", a "*domna*", do poeta ou quer experimentar do amor dedicado a ela.

A terceira pastorela, "*Gaya Pastorelha*", de um novo reencontro e um jogo amoroso entre o "lembrar-se" preocupado e martirizado e o "esquecer-se" volúvel de um amor que mata.

A Quarta pastorela, "*L'Autrier Trobei La Bergeira*", um reencontro. O jogo amoroso dá-se com a vingança da pastora que finge não reconhecer o trovador. Ardil feminino para o encantamento e sedução.

A Quinta pastorela

D'Astarac Venia

I

D'Astarac venia
L'autrier vas la Ylla
Pel camin romieu,
E pres de la via,
Desotz uma trilla,
Vi, e no m fon grieu,
La bergeira mia
Que sec ab sa filha.
Conoc me tan lieu,
Ris, si bes planhia,
E s det maravilha,
Comandet s'a Dieu.
Tost dissendi yeu;
Ylh fon se levada,
Tornet el loc sieu,
Quan l'aic saludada.

D'Astarac vinha
D' outro dia até Ilha
Pelo divino caminheiro
Debaixo da sombrinha
Bem perto da trilha
Vi, e me fiz aventureiro,
A pastora minha
Que embalando a filha
Reconheceu-me ligeiro
Sorriu, mas bem tristinha
Disse: que maravilha,
Encomendo-me ao padroeiro.
Desci do baio grosseiro
Ela foi então alevantada
Do seu lugar num rodeio
Volta, logo se vê cortejada.

II

Vi la fort camjada
vas que já fon bella;
disse: - Don vinetz?
- Senher, tan senhada
suy de Compostella
que us o conoyssetz.
- Pus vos ai trobada,
comtatz me novella
de lai, si sabetz.
- Senher, vas Granada
va l rey de Castella;
doncx tost lai tenetz!
- Dona, que dizetz?
qu ieu no crey que fassa.
- Senher, mout falhetz
non seguen sa trassa.

Vim de forte caminhada
ai, como era bela;
disse: - Donde vem?
- Senhor, tão sem nada,
vim de Compostela
como o sabeis bem.
- Como você está mudada,
Conta-me uma novela
dali, se alguma tem.
- Senhor, até Granada
vai o rei de Castela;
d'onde todos ali o seguem.
- Dona, o que me diz, heim?
não creio que o faça.
- Senhor muito faz também
seguir os de sua raça.

III

- Enquer no us espassa
- fi m yeu -, la maneira de mi a chufiar?
- Senh En guirault, lassa! Riquier, no m bergeira suy d'aquest cantar.
- De mi penre us plassa l'alberga enteira 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.

- Então quer que eu faça disse eu -, uma maneira de ti me afastar?
- Senhor Guiraut Riquier, passa! Não sou mais a brejeira que se derrete com teu cantar.
- Por mim, pense na graça de ter o albergue inteiro esta noite para brincar
- Senhor, por Deus, basta! Me tens por rameira e nem é preciso convidar.
- Dona, não me parece a par de minha loucura
- Senhor, o dom de amar não me faz segura.

IV

- 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 na.
- Dona, per semblan, mal me cujatz dire.
- Senher, no us tem dan: tant es bos sufrire.

- Mas que bravura de você, daqui por diante, nunca mais farei canção.
- Senhor, por brandura lembre-se de Deus e cante para ele versos e refrão.
- Dona não tenho compostura mas não julgue o velho suplicante aqui encurvado pelo chão.
- Senhor, tenha mesura nem o tempo que passa avante nem as cãs te dão moderação.
- Dona, por compaixão mal me curo disso.
- Senhor, olha a danação! Espera que terá um rebuliço.

V

- Profemma, que us tire
non ai dig encara:
per que m dizestz mal?
- Senher, ai dezire
tencssetz per amara
via temporal.
- Per ren no m albire
qu'om veyla la 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 men cal.
E nom de Dieu, via!

- Boa mulher, que é isso
não me diga, mas seja clara:
porque me quer tão mal?
- Senhor tenho por vilanice
ter por coisa cara
a vida carnal.
- Por quem te visse
com vida santificada
e sermão e bula papal.
- Senhor, não me martirize
duas vezes mortificada
que a ti não mais val.
- Por todo o tempo devocional
Deus! Quem o diria.
- Senhor, não me queira mal
E em nome de Deus, vá por esta via!

Cinco *coplas*/estrofes singulares – esquema de rimas a,b,c - com repetição no final das estrofes: a,b,c/c,d,c,d (capcaudadas). Forma musical, talvez, para facilitar a leitura e imprimir um ritmo poético de canção, em contrapartida ao texto oficial contábil e prosaico. Marcação de tempo para a vocalização e memorização. Função lingüística, ou a natureza da língua em evocação musical. Oralidade em marcação de um tempo que passa lentamente no canto do poeta e na vida dos amantes; um tempo político que transcorre na disputa dos reis pelas terras de Granada e Castela com os testemunhos do trovador e da pastora.

Uma oralidade registrada em escritos, nas “tradições”, nos “breviários”, nos “necrológios”, nas “genealogias”, nos “*res memorandae*”, para o suporte da voz, para a eternização da civilização medieval, da oração, da liturgia e da devoção à mulher amada, do encontro, do jogo amoroso contra e a favor da duração de um tempo que não quer extinguir-se. Do sentido e sentimento de um abandono e de uma entrega, a própria definição do amor.

Um tempo que clama e uma voz que ecoa pelo caminho de peregrinação: “caminho romeiro”, “divino caminheiro” de São Tiago. A linha de sustentação do mundo ocidental, lugar

de disputa, resistência e reconquista do espaço geográfico cristão. Via dos intercâmbios, dos interlúdios. Via de contemplação e troca, de contato com o sagrado e da sacralização do amor e do desejo. E ainda, outros caminhos e outras vias para o testemunho da voz, para o tempo que envelhece e a profecia daquele que virá - constatação e reparação.

A Sexta pastorela, "*A Sant Pos de Tomeiras*", o jogo amoroso torna-se uma disputa pelo caminho "retorcido" do tempo que passou deixando suas sobras e pela negociação do amor.

Seis pastorelas escritas em torno do ano de 1276 por Guiraut Riquier, trovador, na corte de Alfonso X, no reino de Castela. Esquema de coplas/estrofes: pequenas composições rítmicas que favorecem o canto, configuradas como se segue:

Pastorela 1: seis estrofes singulares de 14 versos e uma tornada de oito versos.

Pastorela 2: seis estrofes singulares, capcaudadas.

Pastorela 3: cinco estrofes singulares de 14 versos e uma tornada de oito versos.

Pastorela 4: seis estrofes singulares, capcaudadas.

Pastorela 5: analisada acima.

Pastorela 6: seis estrofes singulares de 16 versos e uma tornada de dez versos.

O Tempo do Amor

As pastorelas de Guiraut Riquier como nos chegaram, em seqüência, marcam a sucessão de um tempo e duas vidas. Espelham o ritmo oral da verbalização em canto para a memória. Rememoração do amor rural, primaveril e leve como um jogo. Um brinquedo de Deus: o sopro divino.

Disfarçada em gênero e fórmula, a pastorela é quase uma técnica mnemônica para a transmissão oral e a articulação de uma língua no seu avanço ao futuro. Diferenciada em recitação para os jogos amorosos, idílicos e

pastoris, para a sedução, para o resgate do "amor natural" e para recriação dos amantes revividos no tempo.

Assim nasceu o amor nos montes Arcádicos, sob os auspícios das musas. Renasceu nas cortes occitanas ou de Espanha, sob o jugo da "domna" na voz e escrita do amante trovador; do jogral que gesticulava no "theatrum", na praça pública. A repetição da cópula amorosa em estrofes, em coplas melódicas do "Romanorum Imperium". Lembrança mourisca das sensualidades quentes das terras do verão e do sol. Um amor que traçou a via para a literatura pastoril do barroco e do arcadismo neoclássico. Enviesou-se para um novo mundo e enriqueceu o folclore brasileiro de pastorinhas amorosas, das Pastorais e Cantigas de Natal. Pela voz, nas estradas, como possibilidade eterna de gozar a vida, estirou-se nas praias ensolaradas da região Nordeste. Estirou-se - em literatura dos cordéis - nos varais das feiras e ecoou, embalado pela percussão das máquinas de xilogravura, no canto agreste dos repentistas. E se é gravura e imagem é a "phantasia" do santo da devoção, o padroeiro, o santo "Tomás de Aquino" que organizou a idéia antiga da alma em memória e imagem. É novamente espírito, sopro, canção e voz e, nesse esquema circular e místico é novamente repetição e mito.

É um tempo medido. É um espaço originário. Quer meçamos o tempo em um "Livro de Horas", em um relógio de quartzo, em relação ao espaço-tempo de um observador relativizado, sob um ponto de vista geográfico, coordenada aleatória, é sempre o mesmo homem e a mesma mulher na busca desse amor: um jogo do encontro e desencontro - um jogo de sucessão.

Referências

BATANY, Jean. Escrito/oral. In: LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude. (Orgs.). *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. Tradução de Lênia Márcia Mongelli. São Paulo: Edusc, 2002.

GEARY, Patrick. Memória. In: LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude. (Orgs.). *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. Tradução de Lênia Márcia Mongelli. São Paulo: Edusc, 2002.

LAPA, M. Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa (época medieval)*. Coimbra: Coimbra Editora, 1995.

RIQUER, Martin de. *Los Trovadores*. Tomo 3. Barcelona: Ariel, 1999. p. 1226-1262.

SOT, Michel. Peregrinações. In: LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude. (Orgs.). *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. Tradução de Lênia Márcia Mongelli. São Paulo: Edusc, 2002.

ZINK, Michel. Literatura(s). In: LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude. (Orgs.). *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. Tradução de Lênia Márcia Mongelli. São Paulo: Edusc, 2002.

_____. *Littérature française du Moyen Age*. Paris: Presses Universitaire de France, 1992.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: HUCITEC, 1997.

A decadência do amor cortês nas pastorelas de Guiraut Riquier

David Braga Pereira

Em toda a vida da civilização ocidental, não houve sequer uma concepção cultural que se perpetuou. Dogma, conceito, costume, preferência, tudo que nasceu abstrato, e de certo modo recebeu acolhimento de uma época, em algum momento pereceu ou se transformou. Neste sentido, está claro que os fatos culturais carregam consigo resquícios do passado e tendências do futuro, como se surgissem natimortos, mesmo em sua plenitude. As convenções, portanto, sejam sociais, artísticas, ou de qualquer tipo, decerto não estabelecem eternidades, mas ao contrário, são de uma brevidade implacável na inconstância da História.

Com quantos olhos, por exemplo, já não se viu a mulher? Houve tempo em que bastavam alguns sestércios para arrebatá-la da casa do pai, como se fosse um escravo luxuoso e de longas tranças, ou um pequeno pedaço de terra. Um dia perguntou-se se ela de fato tinha alma, e se travaram debates acalorados a respeito. Foi também um simples espólio de guerra, e já apontaram-na como uma *machine à faire des enfants* (LE GOFF. *Les intellectuels au Moyen Age*, p. 45). No entanto, a Provença, por volta do fim do séc. XI, reservou à mulher um momento ímpar: chamaram-na de *midons* (meu *dominus*), fizeram-na superior, divina, e erigiram-lhe mesmo uma doutrina, utilizada largamente em canções, e que se chamou amor cortês. De fato este culto é relativo e bastante artificializado, mas não há dúvida de que aponta para uma evolução no trato com a mulher, principalmente da aristocracia.

Segue que, fato cultural, e aqui abordado em seu uso na composição das *cansòs*, o amor cortês teve um apogeu, vívido e patente, mas estava também fadado a expirar. É o que se tentará demonstrar, apontando para este processo de

decadência, bem como para a miscelânea de tendências espirituais da Idade Média, apreendidos a partir das seis pastorelas legadas por Guiraut Riquier. Porém, porquanto este trovador narbonês as tenha escrito a partir de 1260, data bastante tardia, e como se pretende analisar o contraste de concepções, por ora ganha lugar o período de apogeu da poesia provençal.

O amor cortês, naturalmente, não nasceu de um puro estado sentimental, e nem o homem é tão generoso. Em verdade, a Provença do séc. XI facilitou sobremodo o surgimento desta cultura trovadoresca com caráter um tanto feminista. A influência do direito justiniano na França meridional resultou em que "a mulher ali herdava, possuía bens próprios e, depois de casada, podia dispor deles sem o consentimento do marido" (LAPA. *Lições de Literatura Portuguesa*, p. 10). Desta maneira ergueu-se um dos pilares da ética trovadoresca, a saber, a submissão do trovador com relação à dama, como alguém que se pretende vassalo e aspira a um "benefício". Foi a partir disto que a dama se tornou o *midons*, que toma entre suas mãos as do vassalo, já trovador, ouve-lhe o *uolo* em declarações de desejo e fidelidade, e, por fim, lhe concede o *osculum* que sela o contrato amoroso. No trovadorismo, esta metáfora de aproximação dos enamorados representa bem a sujeição do homem, subjugado esteticamente diante de um ente superior.

A cultura provençal ainda apresentou, neste sentido, uma particularidade inusitada: a aversão ao casamento, ou a incompatibilidade deste com o amor. Mesmo que se fale sobre a dinamicidade mercantil e cultural das cidades da Provença, é de surpreender a difusão desta concepção quando ainda era tão incipiente o combate à ortodoxia e à ideologia do catolicismo. Como veremos, o amor cortês não fugiu à influência da vida religiosa, mas vale notar que o casamento sempre foi, e ainda é, uma instituição de peso. Há nesta aversão uma originalidade peculiar, uma crítica ousada. De

qualquer maneira, considerava-se que marido e mulher mantinham relações essencialmente burocráticas, materiais, terrenas, e o que se dava, dava-se por dever. O amor cortês está estreitamente ligado ao adultério, onde os amantes depositam a liberdade, a espontaneidade do verdadeiro sentimento.

Deste modo, a cultura trovadoresca de fato tem um fundo mundano, prático, de uma sociedade que buscava se renovar em tempos delicados, como bem se nota nesta estrofe de Guilhem de Peitieu, o primeiro trovador conhecido:

Leu, so sabetz, no.m dey gabar
Ni de grans laus no.m say formir,
Mas si anc nulhs joys poc florir,
Aquest deu sobre totz granar
E part los autres esmerar,
Si cum sol brus jorns esclarzir.¹⁸

Mas, por outro lado, a linguagem de que se vale o amor cortês vai muito além do mero anseio de alegria; ou antes, para que se alcance o favor da dama, deve-se respeitar todo um cerimonial. *L'amour courtois est une liturgie. Il parcourt une série d'étapes sanctionnés par des rites* (LE GOFF. *La civilisation de l'occident médiéval*, p. 433). Rendição completa, esperança de recompensa, medo do malogro e, nesta direção de ascetismo, melhor retomar a influência da ideologia cristã, que se faz clara com a analogia entre o culto da dama e o culto de Maria, fenômenos que foram contemporâneos. Nesta época, a Virgem fazia as vezes de intermediária entre o Céu e a Terra, ou seja, levava ao Senhor as súplicas dos pecadores. E não há dúvida de que existe uma consonância da atitude do suplicante com a do cavalheiro, que ama e galanteia como quem se prostra, se arrasta, se ajoelha.

¹⁸ Vós bem o sabeis, não sou homem de me vangloriar nem de me cobrir de grandes louvores; porém, se nunca uma alegria pôde florescer, esta deverá mais do que todas frutificar, e entre as outras resplender, tal como o sol por entre as brumas de um dia sombrio. (SPINA, *A lírica trovadoresca*, p. 102).

Além disso, a Igreja difundiu largamente o princípio do amor platônico, essencial para o acabamento da moral cortês. O amor, segundo a doutrina, teria também a virtude de purgar o homem das impurezas do espírito. Há nesta exaltação da alma um poder nobilitante, educador. Neste sentido, Johan Huizinga parece bastante esclarecedor: *L'amour devient le champ ou fleurissent toutes les perfections esthétiques et morales. L'amant courtois sera, du fait de son amour, vertueux et pur* (p. 112).

Enfim, o que se pretende ressaltar neste ponto é a tendência trovadoresca de doutrinar o amor, de estilizá-lo, de orná-lo com conceitos os mais variados. E ainda que toda esta *ars amandi* dos trovadores só vingue por completo verbalmente, há mesmo um Oscar Wilde que os justifique: *For the canons of good society are, or should be, the same as canons of art. Form is absolutely essencial to it.* Ademais, não é senão com ideais que se faz arte, a qual não tem, aliás, pele ou superfície, e nem de longe reproduz o que seja uma verdade.

O serviço cavalheiresco, portanto, cujo amor cortês é o instrumento essencial, até aqui se caracteriza por uma fina camada de espiritualidade, ao menos em sua forma clássica, aquela que vingou ao longo do séc. XII na Provença e nas regiões por ela influenciadas. Com vista nos pontos principais desta doutrina, pode-se então antepor-lhes as seis pastorelas de Guiraut Riquier, as quais foram escritas ao longo de vinte e dois anos, desde 1260, quando veio à luz *L'autre jorn m'anava*, e a que se seguiram *L'autrier trobey la bergeira d'antan* (1262), *Gaya pastorelha* (1264), *L'autrier trobei la bergeira* (1267), *D'Astarac venia* (1276) e *A Sant Pos de Tomeiras* (1282). Deste modo, o período em que Guiraut Riquier cantou a sua manhosa pastora dista em mais de um século e meio da origem do trovadorismo, e por volta de um século do apogeu da cultura provençal. Tempo bastante para

que um novo gosto disputasse espaço ou, tão-somente, o antigo desse mostras de cansaço.

A primeira canção, *L'autre jorn m'anava*, já apresenta alguns elementos significativos. Em verdade, como foi redigida através de um diálogo, e não como uma simples declaração, a canção soa num tom marcadamente realista. O trovador, logo ao se encontrar com a pastora, já lhe pede que o ame, sem qualquer prelúdio, razão por que é repreendido.

- Toza, mot m'agrada
quar vos ai trobada,
si.us puesc azautar.
- Trop m'avetz sercada,
senher? Si fos fada
pogra m'ó pessar.¹⁹

As declarações precipitadas e pouco espirituosas continuam e, porquanto as negativas também perdurem, o cantor chega mesmo a repreender a dama.

- Toza, per ma vida,
trop es afortida,
q'ie us prec humilmen.²⁰

Vê-se que a humildade, neste ponto, tem o teor de uma concessão, e a indiferença é evidente. Não se deixa de notar, portanto, algo assaz diverso daquela rendição completa, ascética, de que já se falou. Outra questão, ademais, que apenas se entrevê na primeira pastorela, mas que se torna clara naquelas que lhe seguem, é o fato de a dama não ser casada. Esta, aliás, se casa no ínterim entre a terceira e a quarta pastorela, donde a negligência com o antigo preceito.

De qualquer forma, segue que o trovador, mal sucedido no seu verbalismo ansioso, apela para atrativos de outra ordem, pois acaba por se revelar Guiraut Riquier, então

¹⁹ - Moza, mucho me agradaria, ya que os he encontrado, poder gustaros. -¿ Me habéis buscado mucho señor? Si fuera necia me lo podría creer (RIQUER, *Los trovadores*, p. 1625).

²⁰ - Moza, por mi vida, sois muy tozuda, pues yo os ruego humildemente (RIQUER. *Los trovadores*, p. 1625).

famoso por toda parte por haver cantado uma dama chamada Belhs Deportz. Somente assim a pastora lhe oferece alguma receptividade, que afinal não dura demasiado e a canção termina.

Começa com a seguinte estrofe a segunda pastorela:

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 em passans, so'albir.²¹

De início, a dama acusa o trovador de negligência, por haver deixado de encontrá-la durante tanto tempo. Há nisto menos uma preocupação do que uma ironia, como se ela lhe pretendesse lembrar que conhecia a mentira e o desejo fugaz de outrora. Assim o trovador lhe responde que, "a despeito das aparências", ainda a ama, e somente por este motivo ali estava, no que é então correspondido. No entanto, os próprios amantes deixam notar o embuste, pois por acusações mútuas acabam revelando que um estava somente de passagem, e a outra apenas guardava os cordeiros. Esta estrofe, de fato, parece mais com uma sátira do amor cortês, pelos rasgos de humor com que o trovador revela os artificios mentirosos dos amantes.

A canção, pois, segue com mais alguns esclarecimentos, uma acolhida rápida da dama, e novamente a precipitação do trovador, que pretende de imediato "gozar de vosso amor".

²¹ El outro día encontré a la pastora de antaño; la saludé y la bella me respondió, y luego me dijo: - Señor, ¿cómo habéis estado tanto tiempo sin que yo os haya visto? ¿No os apetece nada mi amor? -Moza, si, más de lo que aparento. -Señor, ¿Cómo podéis soportar el afán? -Moza, es tal que me há hecho venir aquí. -Señor, y yo os iba buscando. -Moza, estáis aquí guardando vuestros corderos. -Señor, y vos pasáis por aquí, me parece (RIQUER. *Los trovadores*, p. 1628).

Por conseqüência há o repúdio, e o assunto recai em Belhs Deportz, que teria sido esquecida, segundo a pastora, muito rapidamente. Aqui se coloca outro ponto essencial, pois Guiraut Riquier se queixa de não haver conseguido nada da antiga dama:

- 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. Puesc aver?
- Senher, lo joy perdetz per cor leugier.²²

Há neste trecho um elogio evidente à sensualidade, pois a fama e o saber não têm valor caso não se alcance o *joy*, ou o gozo. Este ponto constitui uma das dualidades da Idade Média, que, se por um lado exalta o ascetismo e o sentimento nobre, por outro não o faz menos acerca da lascívia e dos prazeres da carne. Não há dúvida de que, embora a doutrina aponte para a ênfase espiritual, muitas vezes a poesia cortês vacilou entre uma e outra tendência. Neste caso, porém, a pastorela mais parece um sirventês, uma crítica de costumes. Decerto não se percebe nenhum matiz transcendente na linguagem do trovador, que, quando usa o vocabulário cortês, usa-o somente para espremer a dama, para burlar com ela, e tem bastante liberdade com aquela que já chegou a ser a herdeira de Maria.

No tom desta *cansò*, em particular no que trata da sexualidade, há menos a submissão de um vassalo ou o rogo de um pecador, que a ironia e a ousadia dos goliardos. Esses vagabundos intelectuais, como se lhes chamou na Paris da Baixa Idade Média, urbana e intelectualizada, já haviam criticado a sociedade, o clero, e cantado a sua peculiar trilogia: *Le jeu, le vin, l'amour*²³. Na época, de fato tornaram-se sinônimo de imorais, chegaram mesmo à obscenidade, e

²² - Señor, ¿conseguís de ella alguna ventaja? –Moza, si, tal que muero de deseo. –Señor, pero sois famoso por vuestra ciencia. –Moza, ¿de qué me sirve si no puedo conseguir su gozo? –Señor, perdéis el gozo por corazón voluble (RIQUER. *Los trovadores*, p. 1630).

²³ LE GOFF. *Les intellectuels au Moyen Age*, p. 32

foram amiúde condenados nos concílios e nos sínodos. Pode-se verificar em alguns versos goliárdicos, que cito a partir de Le goff, a despeito da distância no tempo e da diversidade de influências, a mesma sexualidade reprimida que o trovador Guiraut Riquier pretende extravasar:

Qu'il est dur de dompter la nature!
Et, à la vue d'une belle, de rester pur d'esprit.
Les jeunes ne peuvent suivre une loi si dure
Et n'avoir cure de leur corps dispos.²⁴

A terceira pastorela, por sua vez, acentua ainda mais o tom de sátira do conjunto formado pelas seis canções. Pois, uma vez que cada pastorela representa um encontro dos amantes, e logo passados dois anos desde o primeiro, na terceira canção o trovador simplesmente se esquece de haver conhecido a dama. Corteja-a como se fosse a primeira vez, até que a pastora o percebe e lho indica, chegando a alcunhar de "malvado" um amor que, na voz de um típico trovador provençal, se pretenderia santo, puro e virtuoso:

- Toza, no.m cossire
tant qu'aisso entenda:
etz ges la cantada?
- Senher, quan que.us tire
pro a qu'ie.us carvenda
vostr'amor malvada.²⁵

A canção seguinte continua a história desse engano, e desta vez é a pastora, já casada e embalando a filha na beira de um rio, que se esquece do trovador. Trata-se apenas de um fingimento, à maneira de vingança:

- Totz, avetz de mi membransa?
- Senher, oc, mais non complida.
[...]

²⁴ LE GOFF. *Les intellectuels au Moyen Age*, p. 32.

²⁵ Moza, por mucho que reflexiono no entiendo esto. ¿Sois acaso la [pastora que fue por mi] cantada? -Señor, aunque os desagrade, provechoso será que os haga pagar caro vuestro malvado amor (RIQUER. *Los trovadores*, p. 1632).

-Toza, ye.us ai embrungida
e tene m'ó a gran pezanza;
no.us penetz pus vos enqueira.
-Senher, be.m tenc per fronida
qu'eras ai preza venjansa
de l'otra vista derreira.²⁶

De sua parte, as duas últimas pastorelas já apresentam desgastado o tema amoroso. Sobrelevam-se-lhe algumas referências indiferentes, como uma viagem da pastora a Compostela, a investida castelhana contra Granada, além de uma ocasião em que Guiraut Riquier se hospeda na casa dela e lhe critica a pretensão de contrair segundas núpcias. O resto são queixas domésticas, de um trovador que corteja por profissionalismo e de uma pastora que o rejeita por costume. Estas canções são lassas, não demonstram ímpeto ou sequer vivacidade, e o que se nota de mais evidente é a nostalgia para com o passado distante.

Deste modo, e com propósito de conclusão, percebe-se com clareza a distância entre as pastorelas e o ideal cortês da poesia provençal. Sabe-se, aliás, que Guiraut Riquier por largo tempo cultivou em suas canções a cortesia tradicional, com todos os preceitos que lhe são essenciais. Porém, tanto a poesia como a doutrina já pedia renovação, pois não há século que mantenha intacta a prática de uma concepção artística. As pastorelas, em cenário campesino e com seu humor leve e zombeteiro, não são mais que o efeito desta necessidade renovadora. O tom, os ideais, os preconceitos, muito está modificado, no todo ou em parte, nesta pequena novela pastoril. O próprio Guiraut Riquier tinha consciência desta instabilidade cultural e do momento de decadência trovadoresca em que se inseria. Assim, usa mesmo do trovar para admiti-lo com um sentencioso lamento: *mas trop suy*

²⁶ -Moza, ¿os acordáis de mí? – Señor, sí, pero no del todo. (...) Moza, yo os he popularizado, y me pesa mucho; no penséis que os requiera más. – Señor, me tengo por muy satisfecha, porque ahora he tomado venganza de la última entrevista (RIQUER. *Los trovadores*, p. 1636).

*vengutz als deniers*²⁷. E de fato, se estas pastorelas contêm o vislumbre do que um dia foi o amor cortês, não há dúvida de que também lhe anunciam a proximidade do último alento.

Referências

ALVAR, C. *Poesia de trovadores, trouvères y Minnesinger*. Madrid: Alianza Tres, 1982.

HUIZINGA, Johan. *Le Déclin du Moyen Âge*. Paris: Éditions Poyot, 1967.

LE GOFF, Jacques. *Les intellectuels au Moyen Âge*. Paris: Éditions Du Seuil, 1957.

_____. *La civilisation de l'occident médiéval*. Paris: B. Arthaud, 1964.

RIQUER, Martin de. *Los trovadores*. Barcelona: Ariel, 1999 p. 1609-1646.

RODRIGUES LAPA, M. *Lições de literatura portuguesa. Época Medieval*. Coimbra: Coimbra Editora, 1955.

SPINA, S. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: EDUSP, 1996.

WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. London: Penguin, 1994.

²⁷ pero he llegado demasiado tarde (RIQUER. *Los trovadores*, p. 1610).

As Pastorelas de Riquier e a mulher medieval

Ricardo da Mata Almeida
Tatiane Aline do Carmo
Gisele Luiza Soares

L'art ne fait que des vers; le coeur seul poète.
"A arte só faz versos: só o coração é poeta"
André Chénier

Occitano – língua e literatura

O Occitano, *lenga romana* era usada em documentos administrativos, testamentários, jurídicos e literários podendo-se citar como exemplo famoso o poema sobre *Boethius*. Mas o que consagrou esse idioma foram os trovadores que, sem estarem ligados aos ciclos épicos, foram criadores de poesia lírica muito sofisticada tanto em forma quanto em conteúdo. Esses poetas usavam um código lingüístico e ideológico comum:

Do ponto de vista lingüístico, o que mais chama a atenção, desde suas primeiras manifestações, é a grande unidade dessa língua poética; as diferenças dialetais são mínimas em todo o território, independentemente da origem do trovador. Não houve um estágio literário dialetal, como aconteceu com o francês; todos os trovadores, mesmo os italianos e catalães, adotam de imediato a "koiné" da época. A escolha da língua literária foi feita sem imposições, de modo espontâneo, ao que parece pela imitação da língua dos primeiros grandes trovadores.²⁸

Estando destinada muito mais à leitura, à declamação e ao canto que à conversação, esta língua artificial estava condenada à decadência desde o momento em que tivesse de deixar a esfera das cortes feudais. Isto ocorreu, efetivamente, no início da cruzada de Simón de Montfort contra os albigenses, em princípios do século XIII, e também em consequência da proibição formulada pelo Papa Inocêncio IV, em 1245, de se utilizar o provençal ou occitano, por ser uma língua de hereges. Por isso e também pelo desaparecimento

²⁸ BASSETTO. *Elementos de Filologia Românica*, p.212.

do sistema feudal na Provença, o desenvolvimento de toda a civilização da França meridional sofreu um forte golpe e pôs fim ao florescimento da arte dos trovadores. Esses, fugindo da perseguição contra os Cátaros, foram acolhidos hospitaleiramente nas cortes italianas, catalãs e aragonesas. Com a queda da língua literária provençal os dialetos da França meridional adquiriram cada vez maior importância a partir do século XIII, eles formam o chamado provençal moderno, isto é, o conjunto de dialetos modernos do sul da França e não somente a antiga província de Provença. Depois que o sul da França perdeu sua independência política, o francês converteu-se na língua oficial daquela região depois do século XIV e sobretudo no século XV. No século XIX, foram escritas algumas obras literárias em alguns dialetos provençais e em um deles, o dialeto rodanês ganhou importância particular por obra de alguns poetas como Saint-Rémy, J. Roumanille e sobretudo por F. Mistral. Em 1859, todos os poetas provençais reuniram-se em torno dele com a intenção de devolver ao provençal sua antiga glória e entrar em acordo de usar em vez dos vários dialetos, uma língua que tem como base o dialeto de Maillane, terra natal de Mistral. A obra de purificação lingüística de Mistral consistia, sobretudo em eliminar tanto quanto o possível as palavras francesas que foram substituídas pelas correspondentes provençais.

Uma das primeiras tarefas do Félibrige foi fixar a ortografia, cuja tradição se perdera; não se chegou a um acordo por causa das grandes variedades dialetais. A escolha do dialeto literário, o da região de Maillane, (...) não foi feliz, porque aquele dialeto é um dos mais diferenciados, trazendo problemas ortográficos na representação de fonemas das outras variedades. (...) Mas somente com a intervenção direta de Mistral chegou-se a estabelecer um sistema simples e relativamente coerente na ortografia.²⁹

²⁹ BASSETTO. *Elementos de Filologia Românica*, p. 215.

Uma característica fonética do occitano refere-se ao consonantismo e consiste em que este idioma conserva as consoantes intervocálicas surdas do latim (sonorizadas desde o século V) enquanto que essas mesmas consoantes, por exemplo, no francês enfraquecem-se ulteriormente ou desaparecem totalmente. (latim *sapere* > occitano > *saber* francês antigo > *savoir*) (latim *maturum* > occitano *madur*, francês antigo *meür*). A outra que afeta o vocalismo, consiste em que as cinco vogais latinas permaneceram sem mudança no occitano em vogais fechadas e abertas. (*cantare* > *cantar*; *partem* > *part*, *cör* > *cor*, *cörpus* > *cors*, *mële* > *mel*).

Ocorre também o fechamento /o/ > /u/ sendo esse fenômeno característico do idioma, (*dolore* > *dolor* > *dulur*; *flore* > *flor* > *flur*).

Outro aspecto fonético dessa língua é a não nasalização de vogais seguidas de fonemas nasais, ao contrário do que acontece no francês ou no português. No occitano como no italiano e no castelhano, as vogais, nesses casos, conservam o timbre da vogal oral correspondente.

Estrutura das Pastorelas

A pastorela é um gênero da poesia medieval, nascido provavelmente no norte da França e geralmente tem por tema a corte de um cavaleiro a uma pastora arredia. Suas origens populares afastam a possibilidade de essa poesia ter relações com as formas greco-romanas do gênero pastoral. As seis pastorelas de Guiraut Riquier enquadram-se nesta definição apesar de a sua pastorela ser uma espécie de "romance" campestre.

As seis pastorelas criadas por Riquier possuem uma grande variedade métrica; a primeira, a terceira e a quinta foram grafadas em versos de cinco sílabas, e as outras variam: a segunda em decassílabos, a quarta em heptassílabos e a sexta em hexassílabos.

1.ª pastorela:

Pastorela de 7 estrofes, sendo seis estrofes de 14 versos e uma (a última) de 8 versos. Versos de cinco sílabas, prioritariamente.

As 6 primeiras estrofes possuem rimas do tipo abcabcbbcbccc. A última estrofe possui rimas do tipo aabaabbb.

Essa pastorela possui rimas masculinas e femininas, consonânticas e assoantes.

2.ª pastorela:

Pastorela de 6 estrofes, de 10 versos cada uma.

Versos decassílabos, prioritariamente.

As estrofes possuem rimas do tipo ababaccaac.

Essa pastorela possui rimas masculinas e femininas, consonânticas e assoantes.

3.ª pastorela:

Pastorela de 6 estrofes, sendo cinco estrofes de 14 versos e uma (a última) de 8 versos. Versos de cinco sílabas, prioritariamente.

As 5 primeiras estrofes possuem rimas do tipo abcabcbbcbccc. A última estrofe possui rimas do tipo aabaabbb.

Essa pastorela possui rimas masculinas e femininas, consonânticas e assoantes.

Percebemos, pois que a terceira pastorela é estruturalmente bastante parecida com a primeira pastorela.

4.ª pastorela:

Pastorela de 6 estrofes, de 12 versos cada uma.

Versos de sete sílabas (redondilha maior), prioritariamente.

As estrofes possuem rimas do tipo abcabcbbcbcb.

Essa pastorela possui rimas femininas, consonânticas e assoantes.

5.ª pastorela:

Pastorela de 5 estrofes, de 16 versos cada uma.

Versos de cinco sílabas, prioritariamente.

As estrofes possuem rimas do tipo abcabcabcabccdc.

Essa pastorela possui rimas masculinas e femininas, consonânticas e assoantes.

6.ª pastorela:

Pastorela de 7 estrofes, sendo seis estrofes de 16 versos e uma (a última) de 10 versos. Versos de seis sílabas, prioritariamente.

As 6 primeiras estrofes possuem rimas do tipo abcabcbbcbccdc. A última estrofe possui rimas do tipo aabaabcbcb.

Essa pastorela possui rimas masculinas e femininas, consonânticas e assoantes.

As Pastorelas e a mulher no mundo medieval

A mulher na alta idade média era sempre vista de forma idealizada: O universo medieval construiu a imagem da mulher de duas maneiras distintas: como a santa, pura e imaculada, ou como a prostituta, a Eva que um dia traiu a humanidade.³⁰

A mulher como pecadora, ou possível pecadora, é mostrada na fala do bispo Ivo de Chartres:

A mulher resiste mal à sensualidade, o seu espírito é fraco, a sua pureza constantemente ameaçada. Cabe ao marido domá-la, como a alma doma o corpo e o homem o animal. Quanto mais cedo ela passar à tutela de seu mestre e senhor, melhor será.³¹

Não havia uma idealização somente da mulher, mas do amor e das conseqüências morais para o cavaleiro.

O ideário da lírica trovadoresca consiste em uma concepção original do amor (o *fin'amors*), baseada na idealização da mulher segundo a ética humanista, a exaltação da *damma* em uma *joie*

³⁰ COUTINHO. A Representação da mulher nas cantigas medievais, p.21.

³¹ L'HERMITE-LECLERQ. A *ordem feudal (séculos XI-XIII)*, p.291.

d'amors, o aperfeiçoamento moral do amante, levado pelas qualidades morais (*vertu*) da dama. Esses elementos tornaram a lírica trovadoresca um dos pontos altos da poesia e pensamentos universais, atraindo os talentos poéticos europeus [...].³²

O casamento está no centro das preocupações medievais, por razões óbvias - ele perpetua a raça e representa em qualquer sociedade uma enorme transformação. E era de capital importância para a igreja que os homens se multiplicassem sem luxúria. Neste contexto, um valor que se deveria salvaguardar era a virgindade.

Como algumas sementes caíram em bom terreno e deram frutos, umas cem, outras sessenta e outras trinta por um (Mateus, XIII, 8), do mesmo modo a castidade das virgens vale mais do dobro da das viúvas e mais do triplo da das casadas.³³

E isso se refletia nas relações sociais em que as mulheres da nobreza e as virgens eram incomparavelmente superiores.

[...] as viúvas e as casadas não podem restabelecer uma integridade corporal já perdida, assim como as burguesas e camponesas não podem subverter uma hierarquia social querida pelos homens e ratificada por Deus.³⁴

O casamento naquela época diferia muito da nossa idéia de relacionamento. A liberdade de decisão, nesse âmbito, tinha poucas chances de dar certo em uma sociedade autoritária e centrada na família, como a da Idade Média. A importância primordial atribuída ao casamento como meio de criação e conservação das estruturas de poder e de propriedade, não permitia, sobretudo nas camadas sociais mais elevadas, que uma jovem influenciasse os planos de casamento traçados pelos mais velhos, nem mesmo os rapazes podiam questionar essas decisões. Existia a possibilidade de, no dia do casamento, em frente ao padre, a moça dizer não, desta forma ela não seria obrigada a casar-

³² BASSETTO. *Elementos de Filologia Românica*, p.212.

³³ CASAGRANDE. *A mulher sob custódia*, p. 113.

³⁴ *Ibidem*, p. 113.

se, mas elas se casavam muito jovens, muitas vezes ainda crianças, então elas não tinham personalidade o suficiente para um ato tão ousado. As que fizessem isso corriam o risco de serem deserdadas. Havia as que se suicidavam ou se mutilavam para escapar ao casamento. Existia também o chamado costume da "patrilocalidade", no qual as jovens eram muitas vezes mandadas para casa dos pais de seu futuro marido, ainda crianças, sendo criadas como filhas, o que diminuía a possibilidade de se revoltarem quanto ao casamento.

Existem registros de jovens que tentaram mudar as decisões, quer solicitando posteriormente a anulação eclesiástica do casamento, quer colocando-se sob a proteção de um convento e de um voto de castidade, para escapar à política matrimonial da família. *Assim as jovens que queriam escapar ao espalho dos planos matrimoniais da família só podiam contar com a astúcia, a mentira e a ajuda de Deus.*³⁵

Muitas moças se deixavam raptar por quem as interessava e muitas vezes esse artifício funcionava, já que o caso muitas vezes era interpretado nas cortes como se as mulheres fossem "vítimas da vontade de raptar dos homens".

Os homens viam-nas como incompetentes, pelo fato de não saberem organizar uma batalha ou administrar a vida pública, em conseqüência, ficava para elas somente a procriação e educação dos filhos. Com a melhora das condições de vida, por causa do desenvolvimento agrícola, o crescimento do comércio e do aumento da população, a sociedade medieval possibilita o aparecimento da arte trovadoresca. Com a função de fortalecer o poder feudal e agradar as reuniões feudais, o trovador canta e enaltece a figura feminina. Mas é a senhora-dama, a mulher proibida, que tanto seduz, que será cantada pelos trovadores.

³⁵ OPITZ. O cotidiano da mulher no final da Idade Média (1250 -1500), p. 365.

A partir do século XII, então, a imagem da mulher desconhecida, velada, ganhará um espaço novo na sociedade em estudo. Dela se fará um traçado diferenciado ou, quem sabe, uma nova construção do que de fato a mulher representa³⁶.

A pastora nessas seis pastorelas de Riquier é apresentada de forma bem realista, os diálogos são muito vivos conforme pode-se ver logo na quarta estrofe da primeira delas: - *Senher, fort cochoza / son que fos partida / d'aquest parlamen. / - toza, per ma vida, / trop es afortida, / qu'ieus prec humilmen*³⁷. (Senhor, estou muito impaciente para acabar esta conversa. - Moça, pela minha vida, estais sendo muito inflexível, por isso rogo-vos humildemente.)

Na terceira e quarta pastorelas, o trovador e a pastora fazem um jogo de sedução ao não reconhecerem um ao outro. Na terceira, ele não a reconhece, e na seguinte ela vinga-se ao não o reconhecendo e não cede aos seus encantos. Nesta quarta pastorela, a pastora já está casada, o casamento, nas classes menos privilegiadas, difere do que foi dito aqui anteriormente: *Apenas nas camadas sociais mais baixas, na cidade ou no campo, se encontravam maiores liberdades, decisões autônomas e um recuo na tutela exercida pelos pais*³⁸.

Muito foi comentado a respeito de as duas últimas pastorelas diferirem-se no tom das quatro primeiras, e o motivo é de ordem psicológica. O autor já estava na casa dos cinquenta anos quando as redigiu e sua visão da vida tornou-se mais séria. Mas não é apenas isso, o tom dessas últimas não teria como ser tão alegre quanto o das outras, já que não há mais possibilidades de ele casar-se com a pastora. Na sexta, pastorela a pastora é uma viúva, que está para se casar. As viúvas na idade média tinham uma liberdade de escolha muito maior que as outras mulheres, e "podiam

³⁶ COUTINHO. A representação da mulher nas cantigas medievais, p.22

³⁷ RÍQUER. *Los trovadores*, p. 1626

³⁸ OPITZ. O quotidiano da mulher no final da Idade Média (1250 -1500), p. 362.

escolher entre vários pretendentes"³⁹. A escolha do futuro marido fica espelhada nos seguintes versos da terceira estrofe da sexta pastorela – *Senher Dieus! Per espoza / mi vol; mas del faire/ no suy ges acordans*⁴⁰. (Meu Deus, ele me quer como esposa, mas não tenho certeza se quero isso).

Pôde-se ver que Guiraut Riquier, "o último dos trovadores", mostrou nessas pastorelas uma outra mulher que não aquela idealizada da Alta Idade Média; apesar de se entender que a pastora apresentada, com toda a sua eloquência argumentativa é também uma construção do poeta, mas uma construção que está calcada dentro de uma realidade da época.

Referência

- BASSETTO, Bruno Fregni. *Elementos de Filologia Românica*. São Paulo: Edusp, 2001. p. 212-215.
- CASAGRANDE, Carla. A mulher sob custódia. In: DUBY, Georges & PERROT, Michelle. *História das Mulheres no Ocidente*. vol. 2. Porto: Afrontamento, 1990.
- COUTINHO, Ana Maria. A Representação da Mulher nas Cantigas Medievais. *Cadernos de História*, Belo Horizonte, jun. 1997, p. 21, 22.
- L'HERMITE-LECLERQ, Paulette. A ordem Feudal (séculos XI-XIII). In: DUBY, Georges & PERROT, Michelle. *História das Mulheres no Ocidente*, vol. 2. Porto: Afrontamento, 1990.
- OPTIZ, Claudia. O cotidiano da mulher no final da Idade Média (1250 - 1500). In: DUBY, Georges & PERROT, Michelle. *História das Mulheres no Ocidente*, vol. 2. Porto: Afrontamento, 1990.
- RIQUER, Martin de. *Los Trovadores*. Tomo 3. Barcelona: Ariel, 1999. p. 1626-1643.

³⁹ OPTIZ. O cotidiano da mulher no final da Idade Média (1250 -1500), p. 365

⁴⁰ RIQUER, *Los trovadores*, p. 1643.

As pastorelas de Guiraut Riquier: um mergulho na poesia trovadoresca

Joara Maria de Campos Menezes
Ludmila Prados Rosa

Introdução

Este trabalho procura analisar as seis pastorelas de Guiraut de Riquier, não sem uma certa dificuldade de discernir os elementos da pastorela medieval. Os problemas estão relacionados à teoria formal e ao conteúdo da poesia. Uma dificuldade compreensível quando levamos em consideração o contexto social e o tempo passado entre a elaboração das pastorelas (Idade Média) e o tempo em que vivemos hoje (século XXI).

As pastorelas de Riquier estão dispostas em forma de diálogo, como se fosse uma novela, entre o senhor e a pastora (moça). O aspecto formal é bem articulado e está de acordo com o que se espera de um poeta provençal.

Esperamos que os pontos escolhidos para análise sejam interessantes e ajudem na compreensão do que é uma pastorela e quais são suas principais características formais. E em relação às obras que estão sendo analisadas, que seja um trabalho esclarecedor do que se passa nessa "novela" trovadoresca medieval.

O autor

Guiraut Riquier foi um trovador provavelmente de origem burguesa, nascido em Narbona, sul da França (ver mapa em anexo). De acordo com Martin de Riquer uma primeira etapa de sua produção literária se inicia na sua Narbona, na corte de Amalric IV. Esta etapa se inicia em 1254, cerca de dez anos depois, Guiraut já demonstrava, em seus versos, desgosto pelo ambiente no qual se encontrava. Em 1265 conhece em Montpellier Jaime o Conquistador, para quem envia uma canção em homenagem ao seu herdeiro, Don Pedro - futuro Pedro, o Grande - cerca de três anos depois do

encontro. Em 1270 escreve uma canção em homenagem às damas e cavaleiros catalães do reino do Conquistador e de seu filho. Naquela época exercia a função de único poeta de Cerverí de Girona.

A partir de 1270, Guiraut Riquier vai para a corte de Afonso X, atraído pela cultura e poesia. Em 1279, após nove anos de produção literária, ele abandona o reino e retorna para sua terra natal, Narbona. Através de suas canções, pode-se observar as suas relações com as cortes de Rodéz, Comenges e de Astarac, desde 1284. E é em Narbona, em 1292, que termina a vida de Guiraut de Riquier com sua última poesia, um verso melancólico da despedida do poeta trovador.

São conhecidas cento e uma composições de Guiraut Riquier, o que o caracteriza como o trovador com a segunda maior obra conhecida, perdendo apenas para Cerverí de Girona. Dentre suas produções temos as seis pastorelas que pretendemos analisar neste trabalho. Segundo Riquier (1999) esse trovador é um profissional que dominava bem a sua arte, escrevia com notável correção, utilizando rimas perfeitas e variadas, ampliando estrofes com novas combinações, e utilizando musicalidade.

O movimento trovadoresco occitânico

De acordo com Spina (1996), os primeiros capítulos da história literária da Europa moderna foram escritos, no curso do século XII, pelos trovadores da Provença. Por Provença, Spina entende toda a civilização do Languedoc que está compreendida entre o Mediterrâneo e o Maciço Central, os Pirineus e a fronteira italiana.

“Aí brotou, quando em uma língua vulgar também surgia uma floração épica no setentrião da França, uma poesia lírica cuja importância é indiscutível como fonte de todo o lirismo europeu dos séculos posteriores. O século XII é considerado o século de ouro da literatura medieval na França¹...”.

¹ SPINA. *A lírica trovadoresca*, p. 19.

Spina também assinala algumas características fundamentais da mensagem poética dos trovadores provençais:

- A submissão absoluta à sua dama;
- Uma vassalagem humilde e paciente;
- Uma promessa de honrá-la e servi-la com fidelidade;
- A mesura, prudência, moderação, a fim de não abalar a reputação da dama;
- A mulher excede a todas do mundo em formosura;
- Por ela o trovador despreza todos os títulos, todas as riquezas de posse de todos os impérios;
- O desprezo pelos intrigantes da vida amorosa;
- A invocação de mensageiros da paixão do amante (pássaros);
- A presença de confidentes da tragédia amorosa.

Entre os traços mais comuns da erótica trovadoresca, alguns de procedência ovidiana, podemos citar, de acordo com Spina:

- A perturbação dos sentidos (que às vezes leva à loucura);
- A impossibilidade de declarar-se, quando em presença da mulher; então lhe embarga a voz e treme como folhas ao vento;
- A perda do apetite, a insônia, o tormento doloroso, a doença e a morte como solução de seu drama pessoal;
- Certo masoquismo, certo prazer na humilhação e no sofrimento amoroso.

Segismundo Spina afirma que procurar as origens clássicas desse movimento literário do sul da França, buscar sua gênese na poesia dos trovadores árabes, as derivações técnicas dos cantos litúrgicos da Idade Média, ou ainda o progressivo aperfeiçoamento técnico de *cantilenas* primitivas, folclóricas, não esclarece o tipismo espiritual dessa geração do século XII, cuja interpretação se deve buscar nos próprios

ideais de vida, nas condições muito especiais da vida palaciana da França meridional, enfim, no próprio psiquismo artístico.

A mulher e o amor cortês

Spina afirma que no período medieval, por volta dos séculos XII e XIII, a cavalaria aparece como organização paramilitar e complementar do Feudalismo, tornou-se a expressão combativa, guerreira, moral e religiosa da sociedade. O código do cavaleiro lhe prescrevia, dentre outras coisas, o temor a Deus, o serviço leal ao seu rei, o respeito à honra das mulheres. No entanto, esses votos professados no ato da investidura eram apenas teóricos, lembrando que esta não era uma regra geral.

Nos castelos também se esboça uma nova situação social criada pouco a pouco pela mulher, que começa a ter importância nessa organização, criando um mundo à parte, seu, e os salões tornam-se um centro de convivência social.

Mas, como afirma Spina, se no sul da França esse renascimento da mulher estimula um verdadeiro culto na poesia dos trovadores, no norte, a mulher não possui a mesma independência: nas canções de gesta, escritas para celebrar o espírito heróico e guerreiro da sociedade aristocrática do norte, a mulher acaba por desempenhar um papel acessório, de mero "consolo" dos heróis cansados e dos prazeres do senhor, os quais só pensavam nelas quando se sentiam cansados de matar.

Surgem, então, dois movimentos literários distintos: o do norte, épico, guerreiro, fazendo da luta o seu tema principal, e o do sul, sentimental, cortês, elegante, refinado, transformando a mulher no santuário de sua inspiração. E são exatamente essas características que podemos observar nas pastorelas de Guiraut e que serão trabalhadas mais adiante.

Mas o que seria exatamente o amor cortês que aparece como característica do movimento literário do sul da França? O amor cortês, de acordo com Spina, aparece enlaçado com

os quadros picturais na natureza primaveril, provável sobrevivência da poesia folclórica dos cantos da primavera. O amor cortês é uma espécie de religião dos trovadores, um culto à mulher que prevê um ritual complexo.

A vida social, que se desenvolveu nos castelos feudais da França meridional, criou esse código amoroso, cujos princípios éticos não podem ser entendidos com muita facilidade pelo homem moderno.

“Transposição do esquema social criado pelo feudalismo, o amor se tornou um ‘serviço’ (culto) prestado pelo trovador à sua dama, como o compromisso que se estabelecia entre o senhor e o vassalo [...] Existe um serviço de amor como existe um serviço de cavalaria”².

Como podemos comprovar analisando as pastorelas de Guiraut de Riquier, essa “vassalagem amorosa” tinha como agente a mulher casada, pois a solteira não gozava de significado social no sul da França. Rodrigues Lapa assinala:

Aparentemente imoral, a negação do casamento explica-se justamente porque o amor conjugal se apresenta ao espírito do trovador como um negócio; e nas relações entre mulher e marido, necessariamente materiais e terrenas, havia o que quer que fosse de profanação, que chocava como o conceito de amor cortês, tendido sempre para o infinito”.³

O amor consistia, então, nessa vassalagem rigorosa do trovador à dama de sua eleição e, tal arte, previa regras preestabelecidas, como assinala Spina:

I - Uma vassalagem paciente e humilde que compreendia quatro graus no seu aprendizado de acordo com a intimidade entre o trovador e a dama: o do suspirante, o do suplicante, o do namorado ou amigo, e o do amante;

II - A dama é o supremo bem a que aspira o trovador;

III - Um conjunto de virtudes sobre as quais está baseada a duração do amor: paciência, fidelidade, esperança, honra e, sobretudo, discrição;

² SPINA. *A lírica trovadoresca*, p. 379.

³ LAPA. *Lições de literatura portuguesa*, p.13.

IV - A discrição; uma das maiores qualidades exigidas, explicava-se pela própria natureza das relações eróticas: a condição da mulher, o marido ciumento, a vigia da mulher, os maledicentes, etc.

V - O comportamento do perfeito amante está inteiramente decalcado no princípio da "mesura" (gesto de fazer cortesia).

Spina afirma que o amor concebido nesses termos determinava um quadro de situações convencionais, de temas que se repetiam e tópicos que se reproduziam e, somente as qualidades individuais dos grandes trovadores puderam enriquecer, variar essa tipologia literária.

O amor cortês e as pastorelas de Guiraut Riquier

Para Alvar (1982), o amor cortês se apresenta como uma doutrina amorosa. O conceito desse amor é altamente influenciado pelo platonismo e pela retórica antiga. A poesia cortês apresenta três elementos básicos: o caráter cavalheiresco, a forma culta, e, a forma feminina.

O caráter cavalheiresco, engloba elementos remanescentes da épica, tais como o valor e respeito ao sofrimento e à morte, a generosidade de sentimentos e a defesa de causas nobres. O elemento de caráter culto é o renascimento cultural do século XII. Há uma relação entre as concepções amorosas dos trovadores e a origem das novelas como gênero de romance. Já a formação feminina tem relação com a educação.

Alvar fala ainda que a dama se porta de forma tal que aparenta frieza, crueldade e distante do cavaleiro; este por sua vez, vê na morte a salvação para seus tormentos. A dama, na maioria das vezes, ocupa uma posição mais elevada que o homem. É uma diferente forma de amar, onde, amar requer não só distância social, mas também ética.

Dos elementos característicos do amor cortês podemos encontrar dois nas pastorelas de Guiraut Riquier. O que se pode perceber é que a posição dos amantes aí é invertida, o

cavalheiro é oriundo da corte e sua amada é uma pastora, o que caracteriza a ausência da forma feminina citada por Alvar. Há traços de valorização da cultura, da literatura, da história, o que caracteriza a presença do elemento culto. O caráter cavaleiresco é presente nas pastorelas na figura do trovador que é um homem de princípios e respeitador, porém uma contradição ocorre no momento em que o trovador seduz a pastora, é uma violação, o que coloca em dúvida a real existência desse elemento nas pastorelas.

A primeira pastorela de Guiraut de Riquier trata do encontro entre o trovador e a pastora, esta se mostra resistente num primeiro momento, mas depois se mostra favorável. A segunda pastorela foi escrita dois anos depois e o encontro narrado na primeira também fica como passado, o trovador volta a encontrar a pastora e novamente desiste. Há notas de vanglória literária. O terceiro encontro acontece na terceira pastorela, é ocorrido quatro anos depois do primeiro e dois depois do segundo. Neste momento o trovador não reconhece sua pastora e esta por sua vez lhe relembra os antigos encontros. Na quarta pastorela, o trovador volta a encontrar a pastora, que desta vez já está casada e já tem uma filha. Como espécie de vingança ao último ocorrido ela finge não reconhecer o trovador e novamente recusa seu amor. Na quinta pastorela há uma referência a uma expedição. O trovador está em Castela, tenta ter um encontro com a amada, e conversa com a pastora. A última pastorela se dá vinte e dois anos depois da primeira, a pastora já é viúva do primeiro marido, e se casou novamente com um homem que já tinha sete filhos, a filha da pastora já tem quinze anos e também está casada. Nesta pastorela desaparecem a frescura e a beleza das primeiras, há um tom melancólico.

As Pastorelas

Também pode ser chamada de "pastoreta" em provençal. Spina afirma que é uma composição cujo tema é o encontro

entre cavaleiros e pastoras que são por eles conquistadas de amor. Trata-se de um cantar cujo ambiente é rústico, não palaciano como no cantar d'amor, embora seja uma forma poética de gosto cortesão, em que as peripécias sentimentais e a diversidade da expressão colocam em oposição duas classes sociais: a do cavaleiro (corte) e a da pastora (rústico). É daí que surge a importância do diálogo, vivo, expressivo, dessa composição que põe em contraste a urbanidade palaciana e os costumes da vida grosseira do campo. Spina ainda aponta:

De importação provençal, a pastorela, cujo tema se reduz normalmente à proposta amorosa à pastora feita por um cavaleiro que passa pelo campo, foi cultivada como maior frequência na literatura francesa (que conta aproximadamente com 130 exemplares), ao passo que a provençal conhece apenas vinte e cinco.⁴

Das vinte e cinco pastorelas provençais encontradas, seis são de Guiraut de Riquier, exatamente as pastorelas que estão em análise. Spina afirma que as pastorelas mais antigas das quais se tem conhecimento são as provençais.

As pastorelas de Guiraut de Riquier foram escritas ao longo de vinte e dois anos - a primeira em 1260 e a última em 1282 - e se referem à mesma pastora, primeiro ele trata do encontro quando ainda são jovens e depois quando já amadurecidos, ela viúva e mãe de uma menina. De acordo com Martin de Riquer, Guiraut constrói as suas pastorelas como uma novela, uma história pastoril com seqüência, sendo que as quatro primeiras produções são mais graciosas que as últimas.

Aspectos formais

São seis pastorelas produzidas em forma de diálogo entre o "senhor" e a "pastora". Elas estão dispostas da seguinte forma:

⁴ SPINA. *A lírica trovadoresca*, p. 427.

- Primeira pastoreia: 6 estrofes de 14 versos e uma tornada de 8 versos (cinco sílabas cada verso).
- Segunda pastorela: 6 estrofes de 10 versos (10 sílabas cada verso)
- Terceira pastorela: 5 estrofes de 14 versos e uma tornada de 8 versos (5 sílabas)
- Quarta pastorela: 6 estrofes de 12 versos (7 sílabas)
- Quinta pastorela: 5 estrofes de 16 versos (5 sílabas)
- Sexta pastorela: 6 estrofes de 16 versos e uma tornada de 10 versos. (6 sílabas – apenas o segundo e o quinto verso de cada estrofe possuem 5 sílabas)

Nas pastorelas de Guiraut de Riquier encontramos três tornadas: na primeira, na terceira e na sexta pastorela. De acordo com Spina tornada "É a estrofe final da canção, mais curta do que esta, que contém a dedicatória. (...) isto é, nos trovadores mais antigos, a tornada não contém a dedicatória, limitando-se a repetir, ou melhor, rematar o conteúdo das estrofes precedentes"⁵. As tornadas da primeira e da terceira pastorela contêm a despedida da pastora e do senhor. Já a tornada da última pastorela é uma dedicatória ao conde de Astarac.

Segundo Alvar, uma das novidades mais importantes da poesia dos trovadores consiste na concepção formal de poesia: os trovadores se dedicam à composição das sílabas e à rima. O autor afirma ainda que a rima é sempre consonante e que quando aparece a rima assonante se deve a motivos estilísticos, como também pode ser a imitação de composições populares. "Del mismo modo, los trovadores se esfuerzan en la rima, pues es la parte más destacada del verso"⁶.

Com relação a rimas assonantes (toantes) e consonantes (consoantes) verificamos que é mais comum na poesia de Riquier, em análise, encontrarmos rimas em que se

⁵ SPINA. *A lírica trovadoresca*, p. 438.

⁶ ALVAR. *Poesia de trovadores, trouvères y Minnesinger*, p. 48.

repetem integralmente os finais de cada verso (sílabas inteiras). O que não exclui a presença de rimas toantes também:

(...)
- Senher, no m`oblida
tropa for`unida
si crezes leumen.
_Toza, fosa`m sen.
Senher, no`ous er gen.

No trecho acima (quarta estrofe da primeira pastorela) verificamos dois tipos de rimas: rimas consoantes (repetem toda a sílaba) e rimas toantes (repetiu apenas a vogal nasal).

Nas pastorelas de Riquier encontramos tanto a rima de vogal oral quanto a rima de vogal nasal. Veja o seguinte trecho da primeira estrofe da segunda pastorela:

(...)
-Senher, l'afan per que podetz sufrir?
- Toza, tal es qu'aissi m'a fag venir.
- Senher, e yeu anava vos sercan.
- Toz' aissi etz vostres anhels gardan
- Senher, e vos en passans, so m'albir.

Podemos constatar que as rimas de vogais orais são mais comuns que as rimas com vogais nasais.

Conclusão

Diante dos estudos estabelecidos no decorrer da elaboração deste trabalho, pudemos perceber e compreender os aspectos formais e históricos das pastorelas medievais. A estrutura na qual se desenvolvem e os elementos que estão aí presentes.

As pastorelas de Guiraut Riquier são textos extremamente ricos e interessantes, o presente estudo procurou tratar de aspectos formais e de sua inserção no universo trovadoresco, pois reconhecemos que tais textos constituem material para inúmeras pesquisas sobre o tema.

A forma como Guiraut de Riquier estrutura os textos, a cronologia das histórias, a sequência de acontecimentos, os elementos de caráter trovadoresco, os significados e as

referências históricas nos textos desse autor compõem um material rico, belo e característico de um poeta provençal. Mergulhar no mundo da poesia trovadoresca é uma atividade fascinante que provoca uma tempestade de pensamentos e sentimentos nos leitores.

Referências

ALVAR, C. *Poesia de trovadores, Trouvères y Minnesinger*. Madrid: Alianza Tres, 1982.

RODRIGUES LAPA, M. *Lições de literatura portuguesa: Época Medieval*. Coimbra: Coimbra Editora, 1955.

RIQUER, Martin de. *Los trovadores*. Tomo 3. Barcelona: Ariel, 1999.

SPINA, S. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: EDUSP, 1996.

As pastorelas de Guiraut Riquier e o outono do trovadorismo

José Marques
Antonio Otavio Moura
Gisele Fontana Eleuterio
Lilian Saraiva de Lacerda Costa

Introdução

Último dos trovadores provençais, já nos primórdios do século XIII, o narbonês Guiraut Riquier, desde cedo, freqüentou o ambiente da corte. Em Castela, no reinado de Afonso X, o Sábio, iniciou suas primeiras produções poéticas: canções, albas, serenatas, reprouches e, em menor número, pastorelas. Tinha consciência de que a época áurea da arte trovadoresca havia passado, deixando em seu rastro um canto de saudade. Depreende-se de seus versos uma certa angústia:

Bien debería abstenerme de cantar, pues al canto conviene la alegría; y la pesadumbre me oprime tanto que me hace sufrir en todos los sentidos al acordarme de mi triste tiempo pasado, contemplando el duro presente y considerando el porvenir, pues por todos tengo motivos para llorar. Por lo que mi canto, que es sin alegría, no debe tenerme [buen] sabor; pero Dios me há dado tal saber que cantando divulgo mi locura, mi juicio, mi gozo, mi desplacer y, en verdad, mi daño y mi provecho, pues de outro modo apenas digo nada bueno; pero he llegado demasiado tarde.¹

O trabalho desse trovador "tardio" foi o melhor representante, segundo Ezra Pound, em seu livro *A arte da poesia: ensaios escolhidos*, de um entre três recursos de restauração poética no início daquele século - o aprimoramento da canção popular, por meio da arte de falar e da estética. A extrema codificação, a rigidez das formas, a fixidez do vocabulário, a recorrência de imagens e expressões típicas haviam sido cristalizadas em um ideal literário que impregnava e limitava a poética dos trovadores, atenuando suas características criativas próprias. Esse sistema rígido e,

¹ RIQUER. *Los trovadores*, p.1630.

como afirma Pound (1976, p.112) "esterilizante" - "Depois das composições de Vidal, Rudel, Ventadour, de Bornelh e Bertrans de Born e Arnaut Daniel, havia, ao que parece, poucas probabilidades de se fazer obra de mérito na "chanson de l'amour courtois", viu seu recrudescimento na revivescência da pastorela, pela obra de Guiraut Riquier.

Segundo as *Leys D'Amors*, a pastorela é uma

[...] composição poética que pode ter seis, ou oito, ou dez estrofes, ou mais, não ultrapassando o número de trinta, devendo tratar de escárnio mas em tom nobre e amistoso, nele não se pondo palavras vis nem gírias, nem se falando em nenhum assunto vil, pois, sendo feito com mulher, deve-se evitar ofendê-la.²

Em Segismundo Spina encontramos um pouco mais sobre o tema das pastorelas:

[...] um cantar cujo tema é o encontro entre cavaleiros e pastoras, que são por eles requestadas de amor. [...] um cantar cujo ambiente é rústico, não palaciano como no cantar d'amor, embora seja uma forma poética de gosto cortesão, em que as peripécias sentimentais e a diversidade da expressão colocam em diametral oposição duas classes sociais: a do cavaleiro (cortesia) e a da pastora (*rusticitas*)³.

Embora a origem da pastorela seja popular, foi totalmente reformada pelos trovadores, para ajustá-la às regras cortesias. O ambiente rústico é artificial, pois está representado segundo a concepção de uma sociedade galante, que se deliciava com os diálogos que punham em contraste a urbanidade palaciana e a vida grosseira do campo.

As pastorelas, assim como toda a obra de Guiraut Riquier (101 composições incluídas no Cancioneiro C da Biblioteca Nacional de Paris), se inserem em um contexto social de relações feudais, cujos costumes e tradições são refletidos nas canções, embora de forma invertida - nelas, é a mulher quem aparece como "senhor", a cujo serviço se subordina o poeta, um seu "vassalo". Essa elevação quase platônica da mulher

² CAMPOS. *Pequeno Dicionário de Arte Poética*, p.126.

³ SPINA. *A lírica Trovadoresca*, p.397.

foi, ainda segundo Spina (2003, p.200), "uma criação da sociedade feudal meridional; e a poesia lírica dos trovadores foi o retrato dessa sublimação do ente feminino". O ideal de amor cortês encerra, conforme Octavio Paz (in CORREIA, 2003, p.260), um novo conceito de amor, ou seja "no século XII, na França, aparece por fim o amor, não como um delírio individual, uma exceção ou um extravio, mas como um ideal de vida superior". Na pastorela, o diálogo amoroso era travado em um ambiente campesino, entre o trovador ou cavaleiro e a pastora, esta geralmente jovem e atraente. Invariavelmente, o cavaleiro desempenhava o papel de sedutor, compondo com a pastora uma equação sentimental. Essa equação toma, em Riquier, tons irônicos e divertidos, ilustrando uma contenda amorosa que toma quase um tom de debate.

Os diálogos de Riquier parecem corroborar a definição de pastorela dada por Spina (2003, p.398): "Gênero aristocrático e cortês pelas intenções e pela forma, artificialmente folclórico pela presença de pastoras e pastores com a sua linguagem, a pastorela é propriamente uma variedade do debate".

O conjunto composto pelas seis pastorelas deixadas por Guiraut Riquier parece formar uma novela pastoril, escrita em um período de vinte e dois anos (1260 - 1282).

Buscaremos, em cada uma delas, sinais que nos permitam analisá-las quanto à forma, ou estrutura, e quanto à significação.

Análise das Pastorelas

A primeira pastorela, *L'autre jorn m'anava*, escrita em 1260, narra o primeiro encontro entre o trovador e a pastora. Compõe-se de 6 estrofes singulares (estrofes que apresentam rima própria) e uma tornada (estrofe que finaliza a composição) de versos em redondilha menor (pentassílabos). As rimas são finais, masculinas e femininas, assonantes e ocorrem alternadas e intercaladas, em cada estrofe (abcabcbbcbccc).

L'autre Jorn M'anava (248, 49)

I

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 fé m belh semblan
al primier deman.

II

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 puesc azautar.
- Trop m'avetz sercada,
senher? Si fos fada
pogra m'o pesar.
- Toza, ges no us par?
- Senher, ni deu far.

III

- Toza de bon aire,
si voletz la mia
yeu vuelh vostr'amor.
- Senher, no s pot faire:
vos avetz amia
et ieu amador.
- Toza, quon que sia
ye us am, don parria
que us fos fazedor.
- Senher, outra via
prenetz, tal que us sia
de profieg major.
- No la vuelh melhor.
- Senher, faitz folhor.

IV

- No folley, na toza;
tan m'es abellida
qu'Amors m'o cossen.
- Senher, fort cochoza
son que for 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.

V

- Toza, que que m diga,
non ajatz temensa,
que no us vuelh aunir.
- Senher, vostr'amiga
suy, quar conoyssensa
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.

VI

- 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
le ditz no s despara
de qu'ieu vos enquier.
- Senher, no us ampara
Belhs Deportz, que us gara,
de laus esquerrier?
- Toza, no m profier.
- Senher, a us entier?

VII

- Toza, tot m'afara
may N Bertrans m'ampara
d'Opián l'entier.
- Senher, mal si gara;
et iretz vo n ara,
don ai cossirier.
- Toza, sovendier
aurai est semdier.

Nessa pastorela, sob o signo do "Amor" temos, metalingüisticamente, o clima apropriado tanto para a ambientação quanto para o aparecimento do canto e de seus elementos inspiratórios, com o surgimento da pastora como musa, seja para a simulação do amor cortês, seja para o elemento de composição da peça musical.

"Cupido" é quem primeiro dá o verniz cortês para as argumentações de sedução nas quais o trovador irá inicialmente se respaldar. Aqui não se trata de um amor declarado de forma indireta, com o concurso de um jogral, mas de uma solicitação direta, sem intermediação. A abordagem à pastora é direta e objetiva, ainda que o poeta não abandone o ideal um tanto fingido do amor cortês. Riquier faz questão de elevar sua pastora à condição de figura que merece ser cantada, qualificando-a de moça de boa linhagem. A pastora, por sua vez, não cedendo, a princípio,

ao jogo de sedução do poeta, enaltece-se ainda mais, confirmando a noção da valorização da mulher, então em voga. A pastora se esquiva do poeta, até que, à menção de Belh Deport, o reconhece como Guiraut Riquier e o aceita. Esse recurso de citação ao poeta, no poema, é um autoelogio, um envaidecimento de que se utiliza Riquier, talvez para elevar-se de um cenário final da produção trovadoresca ou apenas para impressionar, com sua fama, a simples pastora.

A segunda pastorela, *L'autrier trobey la bergeira d'antan*, escrita em 1262, narra o segundo encontro do trovador com a pastora. Compõe-se de 6 estrofes singulares capcaudadas (a rima final de uma estrofe é a primeira rima da estrofe seguinte), de versos decassílabos. As rimas são novamente assonantes, masculinas e femininas, intercaladas e alternadas (ababaccaac).

L'autrier Trobey La Bergeira D'antan (248, 51)

I

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.

II

- Toz', al prim jorn fuy vostres, ses mentir, pues del vezer m'an tout afar aizina.
- Senher, aital vos puesc ieu de mi dir, qu'aissi quo vos m'es fis, vos suy ieu fina.
- Toza, be m plai quar o sabaetz grazir.
- Senher, si fas tot aissi com s'eschai.
- Toza, vulhatz donc tot so qu'ieu volrai.
- Senhe, l voler vostre vuelh ben auzir.
- Toza, que vuelh de vostr'amor jauzir.
- Senher, faitz o lai on no seray.

III

- 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.

IV

- Toza, tan m'es le deziriers cregutz de vos jauzir, qu'ades coven a faire.
- Senher, quo us es tan tost dessovengutz lo vostre Belhs Deportz? No l'amatz gaire!
- Toza, si fas, tant que ja so vencutz.
- Senher, s'o sap, grat vo n deura saber.
- Toza, de trops vils faitz me fa tener.
- Senher, per so n'es lauzan mentaugutz.
- Toza, s'amors autre joy no m'adutz.
- Senher, no us par que vivatz ses plazer.

V

- 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 qu n muer de dezirier.
- Senher, ans n'es mentaugutz de saber.
- Toza, que m val, pus joy no n puesc aver?
- Senher, lo joy perdetz per cor leugier.

VI

- Toza, l 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'anatz trufan.
- Senher, outra n'ametx atertant yer.
- Toza, vau m'en, que no m'avetz mestier.
- Senher, anatz et vejam nos autran.

Ocorre, nesta peça, uma inversão de papéis dentro do discurso. Inicialmente ela se mostra enamorada e disponível ao amor, enquanto o poeta tenta justificar sua ausência. Temos a pastora no comando dos diálogos, ao mesmo tempo em que a voz do poeta denota uma certa evasão. Agora é ela quem pergunta e mostra interesse. Nessa inversão de papéis discursivos, cabe à mulher indagar sobre os propósitos do trovador, que afirma amar a dama da corte (Belh Deport), mas quer tomar a pastora. Uma oposição que, simultaneamente, o afirma como amante, mas também deixa à mostra a face de fingimento em que se constitui esse *topos* da literatura trovadoresca. A pastora demonstra estar ciente do caráter ficcional desse amor – “Senhor, sei por experiência quais são vossas intenções”; “do mesmo modo amastes ontem a outra”. Bel Deport é citada elogiosamente, por não ceder ao poeta. Como a pastora também não cede aos seus rogos, podemos ver uma equiparação de valor da pastora em relação à dama

da corte, o que confirmaria sua "boa linhagem", já mencionada por Riquier.

O comando feminino do discurso, presente nessa pastorela, promove um enfraquecimento do poder de sedução do poeta e, por conseguinte, de seu discurso de convencimento.

Gaya pastorelha, a terceira pastorela, escrita em 1264, realça o caráter de fingimento do amor cortês, passado no ambiente campesino. Compõe-se de 5 estrofes singulares e de uma tornada em versos pentassílabos (redondilha menor). As rimas são finais, assonantes, alternadas e intercaladas, em cada estrofe (abcabcbbcbccc), repetindo a estrutura rítmica da primeira pastorela.

Gaya Pastorelha (248, 32)

I

Gaya pastorella
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 fresqueira.
Dissendey en via,
que s'amor volia
en calque maneira.
Ylh fon presenteira,
sonet me primeira.

II

- Dissi li: - Poiria
de vos soltz traire
pus m'es agradiva?
- Ylh dis que queria
amic 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.

III

- 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.
- Toza, l vista m playa.
- Senher, donc no ys gaya?

IV

- Toza, tant comensa
l'amors ab martire,
qu'ops m'es vostr'ajuda.
- Senher, ab temensa
m'avetz en dezire
ben quatr'ans tenguda.
- Toza, no m'albire
qu'ie us vis mai; no us tire
si ar etz na druda.
- Senher, be us puesc dire
que n faretz mans rire:
suy desconoguda?
- Toz', etz esperduda?
- Senher, non, ni muda.

V

- Toza, no m cossire
- tant qu'aisso entenda:
etz ges la chantada?
- Senher, quan que us tire
pro er qu'ie us carvenda
vostr'amor malvada.
- Na toza, contenda
ai ab vos d'emenda
totas vetz trobada.
- Senh'En Guiraut, renda,
Riquier, tanh que us renda
aital, quar suy fada.
- Toz', ans etz membrada.
- Senher, so m'agrada.

VI

- 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.

O cavaleiro amoroso das duas primeiras pastorelas se apaixonou por uma pastorinha que encontra à margem do caminho, sem nela reconhecer a sua musa. Esse fato realça, como dissemos, o fingimento que representa esse amor. A pastora, que percebe a volubilidade do amante, o desmascara e promete vingar-se. O poeta se desculpa e parte.

Na quarta pastorela, *L'autrier trobei la bergeira*, de 1267, o trovador encontra a sua pastora já casada e com uma filha. Compõe-se de 6 estrofes singulares capcaudadas, como na segunda pastorela, de versos heptassílabos (redondilha maior). As rimas são finais, assonantes, intercaladas e alternadas, também como na segunda pastorela (abcabccbbccb).

I

L'autrier trobei la bergeira
que d'otra vez ai trobada
gardan anhels, e sezia,
e fon de plazen maneira;
pero mout fon cambiada,
quar un effant pauc tenia
en sa fauda, que durmia,
e filava cum membrada.
E cuzey que m fos privada
per tres vetz que vist m'avia,
tro vi que no m conoyssia,
que m dis: — Lai laissatz l'estrada?

II

– 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.

III

– 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 ab tensa,
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.

IV

- Toza, mos gaugz se comensa
quar selh per qui etz auzida
chantan suy hieu, ses duptansa.
- Senher, non etz, no crezensa
no n'auria e ma vida
ni neys no n'avetz semblansa.
- Toza, Belhs Deportz m'enansa
que us es tres vetz autz guida.
- Senher, res non es la crida,
trop vos cujatz dar d'onransa.
- Toz', avetz de mi membransa?
- Senher, oc, mais non complida.

V

- Toza, ye us ai embrugida
e tenc m'ò a gran pezanza;
no us pissetz pus vos enqueira.
- Senher, be m tenc per fromida
qu'eras ai preza venjansa
de l'autra 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.

VI

- 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.
- 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.

A pastora, concretizando a vingança que prometera no terceiro encontro, finge não reconhecer o trovador. Expressa-se, assim, um ardil, em que ambos parecem se nivelar, por adotarem atitudes similares. Estabelece-se um jogo, em que

ele tenta se fazer reconhecer e ela o rechaça, até que o poeta evoca a lembrança de Belh Deport e a pastora revele a vingança. Nessa pastorela, quando o cavaleiro a encontra, a pastora está ao lado de sua filha e tecendo, ocupação de mulheres respeitáveis e de boa linhagem. Com essa imagem, novamente Riquier parece querer demonstrar o valor da sua musa, elevando-a a um patamar em que seria digna de reconhecimento pelos leitores da corte. Os versos em que o poeta tenta um acordo secreto e ela recusa também contribuem para o enaltecimento da pastora, que fica explícito no elogio do trovador - "moça, eu a coloquei à prova e a encontro em inteiro juízo" e na resposta da moça - "senhor, se eu tivesse sido rápida, dificilmente me teríeis por sensata". Estes esquemas, estruturados por um e outro, revelam um trabalho de construção de personagens pelos próprios personagens das pastorelas, como se eles tivessem consciência da peça em que tomavam parte.

A quinta pastorela, *D'Astarac venia*, de 1276, traz a pastora já muito mudada, novamente com sua filha. Compõe-se de 5 estrofes singulares capcaudadas, de versos pentassílabos.

As rimas são finais, assonantes, alternadas e intercaladas (abcabcabcabccdd).

D'Astarac venia (248, 22)

I

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 meravilha,
comandet s'a Dieu.
Tost dissendi yeu;
ylh fon se levada,
tornet el loc sieu,
quan l'aic saludada.

II

Vi la fort camjada
vas que ja fon bella;
diss: - Don vinetz?
- Senher, tan senhada
suy de Compostella
que us o conoyssetz.
- Pus vos ai trobada,
comtatz me novella
de lai, si sabetz.
- Senher, vas Granada
va l reys de Castella;
doncx tost lai tenetz!
- Dona, que dizetz?
Qu'ieu no crey que fassa.
- Senher, mout falhetz
non seguen sa trassa.

III

- Enquer no us espassa
- fi m yeu-, la maneira
de mi a chufiar?
- Senh'En Guiraut, lassa!
Riquier, no m bergeira
suy d'aquest cantar.
- De mi penre us plassa
l'alberga enteira
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.

IV

- 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 sofrire.

V

- Profemma, que us tire
no ai dig encara:
per que m dizetz mal?
- Senher, ai dezire
tencssetz per amara
via temporal.
- Per ren no m'albire
qu'om vey a clara
per sermon aital.
- Senher, mo martire
doblitz 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!

Nessa pastorela, a pastora reconhece que o papel de musa pastoril não lhe assenta, pois já não é jovem e formosa, e aponta outro caminho a Riquier – a dedicação a Deus, que lhe parece mais conveniente à idade do poeta. Este, no entanto, não aceita a sugestão, vendo-a como depreciativa, e parte. Nesta quinta peça desenha-se um desencanto pela musa e pelo tema, que parecem anteceder a finalização da novela.

A sexta pastorela, *A Sant Pos de Tomeiras*, de 1282, é, de fato, o último capítulo da pequena novela pastoril. Compõe-se de 6 estrofes singulares e uma tornada de versos hexassílabos. As rimas são finais, assonantes, intercaladas e alternadas.

A Sant Pos de Tomeiras (248, 15)

I

A Sant Pos de Tomeiras
vengui l'autre dia,
de plueja totz mullatz,
en poder d'ostaleyra
qu'ieu 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.

II

E dissí l: - Vos etz selha
que ja fos bergeira
e m'avetz tant trufat? -
Elha m dis, non pas felha:
- Senher, mais guerreira
no us serai per mon grat.
- Profemna, de maneira
tal vos vey segon teyra
qu'esser deu chastiat.
- Senher, s'ieu fos leugeira
non a trop qu'en carreira
fuy de trobar mercat.
- Profemna, per aizina
fon dich d'ome cochhat.
- Senher, ans suy vezina
d'est amic non amat.

III

- Prosfemna, d'aital toza
cum vos deu amaire
fort esser dezirans.
- Senher, Dieus! Per espoza
mi vol; mas del faire
no suy ges acordans.
- Prosfemna, de maltraire
vos es ben temps d'estraire
si es hom benanans.
- Senher, assatz ad aire
pogram viure; mas paire
lo sai de set efans.
- Prosfemna, gent servida
seretz per sos filhs grans.
- Senher, ja n suy marida,
q'un no n a de detz ans.

IV

- Na femna descenada
de mal etz estorta,
e peitz anatz sercan.
- Senher, ans suy membrada,
que l cor no m'i porta
si que n fassa mon dan.
- Prosfemna, via torta
queretz, don seretz morta,
so m pes, enans d'un an.
- Senher, ve us qui m coforta,
quar de mon gaug es porta:
selha que ns es denan.
- Prosfemna, vostra filha
es, segon mon semblan.
- Senher, pres de la Ilha
nos trobes vos antan.

V

- Prosfemna, doncx emenda
convenra que m fassa
per vos de motz pezars.
- Senher, tant o atenda
qu'a sso marit plassa;
pueys faitz vostres afars.
- Prosfemna, no us espassa
enquers e dura us massa
mais huey vostre trufars.
- En Guiraut Riquier, lassa
suy quar tant seguetz trassa
d'aquestz leugiers chantars.
- Prosfemna, quar vilheza
vos a faitz chans amars.
- Senher, de vos se deza
tant qu'als vielhs non etz pars?

VI

- Prosfemna, de mal dire
no m feratz temensa,
mas aisso solatz par.
- Senher, ges no m'albire
que ma malsabensa
vos saubessetz pesar.
- Pus e vostra tenensa
suy, ben devetz sufrensa
de tot ab mi trobar.
- Senher, ges no m'agensa
qu'ie us diga ren per tensa,
ni us fassa malestar.
- Dona, ja no poiriatz,
quar no us puesc desamar.
- Senher, quant o fariatz,
ye us vuelh totz temps honrar.

VII

- Al pro comte agensa
D'Astarac nostra tensa,
dona, qu'om deu lauzar.
- Senher, sa grans valensa
lo fai ab bevolensa
a totas gens nomnar.
- Dona, si l sa veziatz,
saubessetz l'amparar?
- Senher, ben auziriatz
que n'ay en cor a far.

Nessa última pastorela, o trovador se refere à pastora como "digna mulher" e não mais simplesmente como "moça". O encontro acontece na casa da pastora, para onde o poeta se dirige para escapar da chuva, completamente molhado. Essa situação, após a indicação pela pastora, na canção anterior, do tema religioso, chama a atenção pela simbologia da chuva, encontrada em Chevalier (2003, p.781): "Chuva. Aquilo que desce do céu para a terra é também a fertilidade do espírito, a luz, as influências espirituais".

Esse símbolo, a chuva, parece marcar uma mudança de tom do trovador, que passa a uma fala reflexiva e genuína. Podemos vê-lo nos versos em que aconselha a pastora a casar-se com um pretendente e a partir da 5ª estrofe, quando a pastora diz haver se cansado de seus cantares ligeiros e ele lamenta a velhice que tornou seus cantos amargos. O amor cortês cede lugar ao amor real. Agora, despojados das máscaras com que se adornaram anteriormente, na construção de seus papéis na novela pastoril, o trovador desnuda sua intenção de agradar e elogiar, com essas peças literárias, a seu protetor, o nobre conde de Astarac e a pastora confessa que não pôde deixar de lhe ter amor e o elogia - "senhor, seu grande valor faz com que todos o mencionem com carinho".

Conclusão

No livro *História da vida privada - da Europa feudal à Renascença*, p.93, encontra-se a seguinte afirmação:

"O grande jogo, tal como é descrito na literatura cortês, convidava os homens jovens a manifestarem seu valor, a seduzir a dama, a dela apoderarem-se. Um jogo, mas que se inscrevia no quadro do real, do vivido."

Nas pastorelas de Guiraut Riquier encontramos menção a este amor cortês quando ele se refere à sua Belh Deport, senhal de sua amada. Com ela, ele é o amante submisso à dama, como o cavaleiro ao seu senhor, jurando leal e permanente serviço. Sua dedicação, porém, não foi suficiente

para que obtivesse os favores da dama, que se mostrou inatingível. Essa luta do amante e seu desejo de satisfação imediata, as ambições pessoais e as restrições sociais, a submissão e a necessidade de expressar seu sentimento de frustração por não ser correspondido por Belh Deport evidenciam um sentimento dividido em dois tipos de amor, percebidos nas pastorelas - o verdadeiro amor ou fin'amors, que contrastava com o fals'amors, caracterizado pela inconstância e pelo fingimento. O fin'amors aparece nas duas pastorelas finais, quando a pastora dá conselhos para que ele abandone o discurso vazio e se volte para Deus.

Encontram-se nas pastorelas alguns *topoi* da poesia cortês - a referência a poetas famosos, no caso a ele mesmo, Guiraut Riquier; a boa linhagem como valor, citada em relação ao trovador e à pastora, nas pastorelas - e as estruturas formais, modelos da época.

Guiraut Riquier, segundo as palavras de Martin de Riquer,

"[...] é fundamentalmente um profissional da poesia que domina o ofício. Escreve com notável correção, suas rimas são perfeitas e variadas, amplia o estrofismo com novas combinações e alarga extraordinariamente a extensão da cobia, e sem dúvida alguma, foi um bom músico".⁴

Suas seis pastorelas representam o aprimoramento da canção popular, adaptada com arte aos moldes cortesês.

⁴ RIQUER. *Los trovadores*, p.1611.

Referências

CAMPOS, Geir. *Pequeno Dicionário de Arte Poética*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alanir. *Dicionário de Símbolos*. 18 ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2003.

CORREIA, Francisco J. G. Aspectos Retórico-Semânticos do Português dos Trovadores. In: Anais do IV ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS MEDIEVAIS. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

História da vida privada, 2: da Europa feudal à Renascença / organização Georges Duby; tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MASSAUD, Moisés. *Dicionário de Termos Literários*. 12.ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

POUND, Ezra Loomis. *A Arte da Poesia: ensaios escolhidos* por Ezra Pound.; Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix /Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

RIQUER, Martin de. *Los Trovadores*. Tomo 3. Barcelona: Ariel, 1999. p. 1609-1646.

SPINA, Segismundo. *A lírica Trovadoresca*. 4.ed. rev. e amp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SPINA, Segismundo. *Manual de Versificação Românica Medieval*. 2 ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

Os elementos lexicais na explicitação do tema das pastorelas de Guiraut Riquier

Ereni G. Silva
Maria da Consolação Pereira
Sheila Maria Silva

Este trabalho tem por objetivo fazer uma análise, ainda que de forma sucinta, das pastorelas de Guiraut Riquier. Tendo em vista que as seis pastorelas foram compostas para uma mesma mulher, no decorrer de vinte e dois anos, pretendemos analisar como o uso do léxico, nessas cantigas, mostra uma mudança na maneira de o trovador ver a sua amada. Para tanto, tomamos como base a primeira estrofe de cada pastorela, em que o trovador tece um comentário a respeito do seu encontro com a pastora. Embora o diálogo que se segue deixe transparecer um grande sentimento amoroso, ou melhor, um grande desejo, nessa introdução o trovador deixa sua impressão particular.

Antes, porém, de iniciarmos a análise das pastorelas, convém falar um pouco sobre a lírica provençal.

A literatura provençal compreende as formas poéticas que floresceram no sul da França entre os séculos XI e XII. Quanto à forma e aos temas, a poesia provençal é bastante variada, assim como os tipos de amor que os trovadores cantavam. Havia maneiras convencionadas de se dirigir à dama. De acordo com Alvar (1982, p. 44), analisando a paixão amorosa nos versos dos trovadores pode-se estabelecer diferentes graus em relação ao sentimento amoroso: o *fenhedor* (o enamorado tímido que não se atrevia a manifestar seus sentimentos); o *pregador* (que expressava seu amor à dama); o *entendedor* (cujo amor era reconhecido pela dama) e o *drutz* (se a amada o acolhia).

Existiam formas poéticas adequadas às diferentes situações, como a *pastorela* e a *alba*. A pastorela, gênero ao qual pertencem as canções de Guiraut Riquier, tinha forte presença na lírica occitana e tratava do encontro entre um

cavaleiro e uma pastora. É bom lembrar que nas pastorelas galegas nem sempre há diálogo entre a pastora e o cavaleiro. Um exemplo é a pastorela de Airas Nunes, onde o cavaleiro é somente testemunha das cantigas da pastora. Pode-se dizer que a cantiga de amor da lírica galego-portuguesa foi um gênero nascido do *lirismo provençal*, e baseava-se no tópico do *amor cortês*. Apesar disso, a cantiga de amor da lírica galego-portuguesa desenvolveu-se de maneira autônoma face à lírica occitana (a *cançó*), dotando-a de recursos autóctones. As pastorelas da lírica trovadoresca provençal (ou occitana) representam um gênero de caráter mais popular, no estilo mais bucólico e pastoral. Ressaltamos que o diálogo é parte constituinte da pastorela occitana.

Isto posto, voltemos à análise das pastorelas de Riquier. A originalidade das pastorelas de Riquier reside no fato de que foram compostas em vinte dois anos (1261 a 1282) e numa seqüência elas contam a história do trovador, que se encontra sempre com a mesma pastora. Na primeira pastorela os dois são jovens, e na última, ambos estão na terceira idade, ela já viúva e com uma bela filha.

Do ponto de vista da estrutura, a primeira pastorela, composta em 1260, possui seis estrofes de quatorze versos pentassílabos (ou redondilha menor) e uma *tornada*, isto é, uma estrofe de oito versos. A segunda, escrita em 1262, é composta por seis estrofes de dez versos decassílabos e rima fixa (ababaccaac). A terceira pastorela tem cinco estrofes de quatorze versos pentassílabos (ou redondilha menor), cinco sílabas métricas e rima fixa (abcabccbcbccc) e uma *tornada* de oito versos (aabaaaaa). A quarta pastorela, escrita em 1267, possui seis estrofes de doze versos heptassílabos (redondilha maior) e rima (abcabccbbccb). A penúltima pastorela, escrita em 1276, compreende cinco estrofes de 16 versos pentassílabos (ou redondilha menor) e rima(abcabcabcabccdc). A última pastorela, escrita em 1282, tem seis estrofes de dezesseis versos, e nessas a métrica

varia entre cinco e seis sílabas: são os versos Heterométricos (de diferentes medidas, usados em um mesmo poema), rima (abcabcbbcdcdc), além de uma tornada de dez versos (aabaacdedf). É inconfundível o encadeamento semântico entre uma pastorela e outra, sendo assim, o encontro de uma pastorela é comentado na seguinte.

Passamos a discutir sobre o uso do léxico, mais precisamente os adjetivos utilizados pelo poeta. Na primeira pastorela (1260) nota-se todo um encantamento no encontro entre a pastora e o trovador. Para descrevê-la ele utiliza adjetivos como *gaya*, *bell* e *plazenteira*, além de dizer que a encontrou de maneira agradável:

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 fem *belh* semblan
al primer deman.

Segue-se o diálogo entre os dois e o trovador mostra o seu poder de sedução. A princípio a moça o rejeita, mas depois se deixa seduzir, ainda que seja pelo fato de o haver reconhecido depois de ouvir o nome *Belh Deport*, dama sempre citada nas poesias de Guiraut Riquier e por quem nutre um profundo amor. Enfim, os dois se despedem e ele promete que sempre tomará este mesmo caminho, deixando implícito o desejo de encontrá-la de novo:

"[...]

- Senher, mal se gara; et iretz von ara, don ai cossirier.

- Toza, sovendier aurai est semdier."

A segunda pastorela é composta dois anos depois da primeira (1262). No início da primeira estrofe, o trovador

descreve o encontro e logo se segue o diálogo entre os dois. Novamente ele utiliza um adjetivo (*bella*) para descrevê-la:

- 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 semblan.
- Senher, l'afan per que podetz sufrir?
- Toza, tals es qu'aissi m'a fag venir.
- Senher, et yeu anava vos cercan.
- Toz', aissi etz vostres anhels gardan.
- Senher, e vos em passans, so m'albir."

Por meio do diálogo que se segue é possível perceber o desejo ardente do trovador pela pastora, apesar de *Belh Deport*, a mulher por quem nutre um amor platônico. No último verso eles se despedem e ela promete se encontrar com ele no ano seguinte:

- "- Toza, vau m'em, que no m'avetz mestier.
- Senher, anatz et vejam nos autr'na."

Dois anos depois da segunda pastorela, o trovador compõe a terceira (1264). Nessa cantiga, aparece novamente o uso dos adjetivos *gaya* e *belha*. O trovador utiliza novamente todo o seu poder de sedução, como da primeira vez. Vale ressaltar, porém, que ele não se recorda da pastora. Isso explica a repetição do jogo de sedução e toda a apresentação que o trovador faz da pastora, que já havia aparecido na primeira cantiga:

Gaya pastorelha
trobey l'autre dia
em uma ribeira,
que per caut la belha
sos anhels tênia
desotz un' ombreira;
un capelh fazia
de flors e sezia
sus en la fresqueira.
Dissendey en via,
que s'amor volia
en calque maneira.
Ylh fon presenteira,
sonet mi primeira.

Os dois iniciam o diálogo e ao longo da cantiga o trovador se dá conta de que aquela moça é a pastora que ele havia encontrado há quatro anos. Logo que isso acontece, ele diz que tem de partir, deixando triste a pastora:

"_ *Toza, tal fazenda / ai qu'ops m'es que y tenda: / a Dieu siatz dada! / _ Senher, aissi us prenda / per tot vostr'estrada. / _ Toza, etz irada? / _ Oc, per vostr' anada.*"

Três anos depois da terceira pastorela, o trovador volta a encontrar sua amada, é a quarta pastorela. E desta vez é ela quem finge não reconhecê-lo. Percebe-se na primeira estrofe, na qual o trovador faz um comentário sobre o encontro - conforme foi dito antes -, que o autor já não nomeia a amada com os adjetivos *bela* e *alegre*, ou seja, não descreve a pastora como nas pastorelas anteriores. Nessa cantiga, ele diz apenas que ela mantém um aspecto agradável, mas que ela mudou muito:

L'autrier trobei la bergeira
que d'otra vez ai trobada
gardan anhels, e sezia,
e fon de plazen maneira;
pero mout fon cambiada,
quar un effant pauc tenia
en sa fauda, que dormia,
e filava cum membrada.
E cugey que m fos privada
Per três vetz que vist m'avía,
Tro vi que nom conoyssia,
Quem dis: _ Lai laissatz l'estrada?"

A quinta pastorela foi escrita em 1276, ou seja, nove anos se passaram desde que o trovador escreveu a quarta. O tom desta cantiga é o mesmo da quarta, não há a descrição da pastora por meio de adjetivos. Ele diz apenas que não foi desagradável encontrar sua pastora, porém ressalta que ela está muito mudada em comparação com a "bela" que foi:

D'Astarac vènia
l'autrier vas la Ylla
pel camin romieu,
e pres de la via,
desotz una trilla,
vi, e nom fon grieu,
la bergeira mia
que séc ab as filha.
Conoc me tan lieu,
Ris, si bes plannhia,
Es det maravilha,
Comandet s'a Dieu.
Tost dissendi yeu;
Tornet el loc sieu,
Quan l'aic saludada.
Vi fort camjada
Vas que ja fon bella;...

Nota-se no decorrer desta cantiga uma nítida diminuição do encantamento não só do trovador, mas também da pastora. Aqui, ele já não a trata por *moça*, mas por *senhora*:

- Dona, que dizetz?[...] (verso 29).

A sexta e última pastorela foi escrita em 1282, seis anos depois da quinta e vinte e dois anos depois da primeira. O trovador encontra sua pastora em uma hospedaria, num dia de chuva. A pastora e também ele já estão velhos, ainda que ele não mencione nada sobre si mesmo. Aquele encantamento das primeiras pastorelas desapareceu por completo, percebe-se apenas uma certa nostalgia por parte do trovador. Vejamos:

A Sant Pos de Tomeiras
Vengui l'autre dia,
de plueja totz mullatz,
en poderd'ostaleyras
q'ui eu no conoyssia;
ans fuy meravelhatz
per quel viella rizia,
qu'a la jove dizia
suau calque solatz;
mas quasquam fazia
los plazers que sabia
tro fuy gen albergatz;
que agui sovinsula

Del temps que n'es passatz,
E cobrey conoyssensa
Del vielh, de quem platz.

O diálogo que se segue nessa pastorela tem um tom mais de amizade. A pastora lhe diz que irá se casar novamente, mas que não ama o seu amigo; que ele a quer por esposa, mas ela não está disposta a sê-lo. O trovador a aconselha a aproveitar a ocasião para melhorar de vida, já que o seu pretendente é rico. Nessa pastorela, o trovador a chama de *digna mulher* quando se refere a ela, o que demonstra que aquele sentimento ardoroso do começo já não existe mais: "*_ Profemna, d'aital toza / cum vos deu amaire / fort esser dezirans. _ Senher Dieus! Per espoza / mi vol; mas Del faire / no suy ges acordans. / _ Profemna, de maltraire / vos es ben temps d'estraire / si es hom benanans [...]*" (grifo nosso).

Concluindo, pode-se perceber que o uso do léxico contribui sobremaneira para a interpretação do efeito do tempo na relação dos amantes. Nota-se ainda, por meio dos diálogos entre os dois que, apesar da diminuição do encantamento, perdura um sentimento, ainda que este seja apenas de amizade. Vale também ressaltar que, embora o autor destaque apenas a mudança da mulher, essa mudança ocorre também com ele, muito embora ele perceba apenas a mudança da amada.

Referências

ALVAR, Carlos. *Poesia de trovadores, trouvères y minnesinger*. Madrid: Alianza Três, 1982.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa: época medieval*. 3. ed. Coimbra: Coimbra Editora Ltda, 1955.

RIQUER, Martin de. *Los trovadores*. Barcelona: Ariel, 1994, p. 1608 - 1646, Tomo III.

As pastorelas de Guiraut Riquier

Renata Leite Latini

Pretendo, neste artigo, analisar as seis pastorelas de Guiraut Riquier, trovador de possível origem burguesa, nascido em Narbonne, no ano de 1230. Para iniciar tal análise, se faz necessário conhecer um pouco sobre a vida desse importante trovador que viveu principalmente em companhia de importantes monarcas. Em uma primeira etapa de sua produção literária, que se inicia em 1254, podemos notar fortes relações com a corte do Visconde Amalric de Narbona e outros nobres de sua corte. Porém, passados mais ou menos dez anos, Riquier se decepciona com o ambiente que o rodeia, e passa a desejar conhecer uma corte mais poderosa e generosa, como a dos reis espanhóis. A partir de 1270, Guiraut Riquier se encontra na corte toledana de Alfonso X, lugar de muita cultura e poesia, que influencia sua produção literária. Mais uma vez se decepciona, e após nove anos de produção literária nessa corte, o trovador abandona o reino de Castela, e retorna à sua terra. Agora, em suas canções, se faz notar relações com as cortes de Rodez, de Comenges, de Astarac e, desde 1284, com o Visconde de Narbona. E é justamente em sua terra natal que sua vida se acaba, em torno de 1292, data de sua última poesia: uma triste despedida do trovador e uma confissão de que ele considerava ter vivido em tempos nos quais o grande florescimento da arte trovadoresca já havia passado.

Sua produção literária foi muito intensa: 28 canções, 19 debates, 15 epístolas em verso, 6 *pastorelas* e outras manifestações de gêneros como a alba, a serena, a retroencha, o *descort*, o *breu-doble*, todas registradas no Cancioneiro C da Biblioteca Nacional de Paris.

Voltando ao objetivo principal deste artigo, que é a análise das pastorelas de Guiraut Riquier, uma breve

explicação desse gênero é importante para uma melhor compreensão do tema. De acordo com Geir Campos, em seu *Pequeno Dicionário de Arte Poética*, o termo *pastorela* se define como: "composição poética que pode ter seis, ou oito, ou dez estrofes, ou mais, não ultrapassando o número de trinta, devendo tratar de escárnio, mas em tom nobre e amistoso, nele não se pondo palavras vis, nem gírias, nem se falando em nenhum assunto vil, pois, sendo feito com mulher, deve-se evitar ofendê-la". Pierre Le Gentil, por seu lado, considera a pastorela como simples transposição dialogada ou dramatizada do monólogo feminino primitivo, quase sempre de tema pastoril ou bucólico. (Campos, 1924, pág. 126).

As seis pastorelas de Guiraut Riquier formam o que podemos classificar como uma pequena novela pastoril, na qual o trovador se encontra sempre com a mesma pastora, primeiramente quando os dois são jovens, e depois, já em idade madura, ela viúva e com uma filha muito formosa, digna de ser "requerida". Essa série de pastorelas foi composta durante 22 anos, sendo a primeira em 1260 e a sexta em 1282, formando um precioso conjunto.

A primeira pastorela, relata o início da história: o trovador, passeando um dia pelo campo, se encontra com uma linda e alegre pastora. Dirige-se a ela e lhe faz uma pergunta que a deixa com um alegre semblante. Depois de oferecer a ela o seu amor, ela lhe diz que já está comprometida, que ele também já tem uma amiga, e o manda tomar outro caminho.

No decorrer dessa primeira pastorela, que é composta por seis estrofes singulares de quatorze versos, e uma *tornada* de oito versos, o trovador insiste em conquistar a pastora, que a princípio teme por sua honra. Mas o trovador, apesar de dizer que possui forças para desonrá-la, não fará tal disparate. Ganha assim um pouco da confiança da pastora que se torna mais tolerante, principalmente quando ele cita "Belh Deport". É esse o *senhal* que Guiraut Riquier utilizava

em suas poesias. Ela reconhece que seu interlocutor é o trovador, e pronuncia seu nome no verso 76:

- Senher, on que m vaya,
gays chans se perpara
d' En Guiraut Riquier.

Na *tornada*, ocorre a despedida, de forma angustiada, mas o poeta cita Bertran d' Opián, cavalheiro narbonês, a quem Riquier dedicou algumas de suas poesias, dizendo-se amparado por esse cavalheiro, para não cometer nenhuma violência contra a bela pastora. Despedem-se, com o compromisso, por parte do trovador, de voltar a vê-la naquele mesmo local.

A história continua na segunda pastorela, escrita em 1262, dois anos após a primeira. Apresenta-se em seis estrofes singulares "capcaudadas", de dez versos.

O trovador volta a encontrar a pastora, que lhe interroga, querendo saber por que demorou tanto em voltar a vê-la. Ele responde que o seu amor por ela é o mais importante, mas que suas outras ocupações não o permitiram voltar antes. Mais uma vez, todo o diálogo é sobre o desejo que o trovador sente pela pastora, e o medo dela de ser desonrada por ele. "Belh Deport" é mencionada novamente, o que faz com que a pastora não acredite no amor do trovador por ela:

- Toza, be us am, mas vos m'anatz trufan.
- Senher, outra n' ametz atertant yer.
- Toza, vau m'en, que no m' avetz mestier.
- Senher, anatz et vejam nos autr'na.

A terceira pastorela é composta por cinco estrofes singulares de quatorze versos, e uma *tornada* de oito versos. Ela foi escrita em 1264, já passados quatro anos após a primeira pastorela. A história se passa novamente num ambiente pastoril, onde o trovador encontra a mesma pastora, porém, desta vez não a reconhece, até o momento em que ela o ajuda a recordar-se dos seus encontros anteriores. Podemos perceber mais uma vez a inquietude do

trovador em relação à pastora. O seu desejo por ela é muito forte, o que o faz declarar novamente a sua vontade de possuí-la. Mas a pastora, sábia, discute seu comportamento, e acaba convencendo-o a não cometer tal disparate.

- Na toza, contenda
ai ab vos d'emenda
totas vetz trobada.
- Senh ` En Guiraut, renda,
Riquier, tanh que us renda
aital, quar suy fada.
- Toz' ans etz membrada.
- Senher, so m' agrada."

Quando o trovador volta a encontrar-se com a pastora na quarta pastorela, ela já está casada e tem uma filha. Para vingar-se do trovador, ela finge não o reconhecer. Mais uma vez eles vão discutir sobre o amor e o desejo, e no fim, o trovador volta a seguir o seu caminho, conforme os versos:

- Toza, vau far ma jornada.
- Senher, mete us en carreira.

A quarta pastorela é composta por seis estrofes singulares de doze versos, e foi escrita em 1267. Em relação à quinta pastorela, há uma dúvida quanto a data da sua composição. De acordo com a assinatura do cancionero, ela foi escrita em 1276, mas, segundo Anglade (*Le troubadour Guiraut Riquier*, págs. 158-159), seria de 1281, já que se percebe nos versos 26-27, uma alusão à expedição castelhana contra Granada, nesse ano:

- Senher, vas Granada
va l reys de Castella..."

O encontro entre o poeta e a pastora não ocorre, agora, em um ambiente pastoril, mas em uma calçada, no caminho dos romeiros, em Compostela. A pastora, que já não é mais tão formosa, está aflita, devido à invasão de Granada pelo rei de Castela. O trovador tenta confortá-la dizendo que isto não acontecerá, e os dois retomam a discussão sobre o amor. O

tratamento agora é diferente, o trovador não lhe chama *toza* 'moça' como antes, e sim *dona* 'senhora':

- Dona, que dizetz?"

A pastora também já não é tão agradável com o trovador, e faz uma alusão à sua idade, como se pode observar nos versos:

- Senher, ab mezura
ges bos sens no us trava,
ni canas, ni na.

A quinta pastorela é composta por cinco estrofes singulares "capcaudadas", de dezesseis versos cada uma.

Finalizando, o que podemos definir como "uma pequena novela pastoril", a sexta pastorela, escrita em 1282, é composta por seis estrofes singulares, de dezesseis versos, e uma tornada de dez versos.

Já se passaram vinte e dois anos desde a primeira pastorela. A pastora, agora mais velha e viúva, e a ponto de se casar novamente com um homem rico, hospeda em sua casa o trovador Guiraut Riquier, já com 52 anos. A filha da pastora está com 15 anos, é muito bonita e já está casada. A melancolia e a saudade dos tempos passados são as principais características dessa pastorela, que já não apresenta o frescor e a graça das anteriores, dando lugar a um pensamento retorcido e sentencioso, como podemos observar nos seguintes versos:

- Prosfemna, via torta
queretz, don seretz morta,
so m pes, enans d'un na.

As pastorelas recebem como títulos o primeiro verso da primeira estrofe. A estrutura dos poemas não segue um padrão, possuindo cada pastorela uma estrutura diferente, sendo a maior, a sexta pastorela.

O tema abordado nas seis pastorelas é sempre o mesmo: a discussão sobre o amor e o desejo, presentes nos diálogos entre os dois personagens. O trovador deseja possuir

a pastora, que acaba por convencê-lo a não cometer tal ato, através de sábias e calculadas palavras. Apesar da aparente fragilidade da pastora, que se encontra indefesa no campo, sua obstinação em não dar ouvidos ao trovador a faz sair sempre vencedora: ela é capaz de fazê-lo refletir e acaba por fazê-lo desistir de desonrá-la. É a voz da mulher que começa a sobressair-se em um mundo onde somente o homem possui direitos.

DOAÇÃO

De: Publicações Uva

Uva

Em: 19/07/2006

R\$ 23,00

Referências

CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.

ZUMTHOR, Paul. *La letra y la voz de la poesia medieval*. Madrid: Catedra, 1993.

<http://histoire-ma.chez.tiscali.fr/troubadours/Troubadour/GuirautRiquier.html>

<http://es.wikipedia.org/wiki/trovador>

nação
os os
Poste-
tazoá-
ndices
e sem
verme':
ue mata
vermici-
Que tem
getal que
] relativo ou
a perene e
(um acre),
nos ascen-
las, aproxi-
las, que se
frutos são
in. Grupo de
composição
[Esses mine-
ntumescem e
ser utilizados
onstrução para
queno verme.
Adj. Vermicu-

vernaculista. Adj. 2 g. e 3. 2 g.
e/ou fala vernaculamente.
vernaculização. S. f. Ato ou efeito de vernaculizar.
vernaculizar. V. t. d. Tomar vernáculo.

vernáculo. [Do lat. *vernaculu*, 'de escravo nascido na casa do senhor'; 'de casa, doméstico'; 'próprio do país, nacional'.] Adj. 1. Próprio da região em que está; local: "Nada mais pitoresco, nada mais vernáculo, nada mais genuinamente e mais encantadoramente português do que essas simples e modestas navegações d'água doce!" (Ramalho Ortigão, *A Holanda*, p. 83); "E à noite o primeiro gródio da serra, com os pitéus vernáculos do velho Portugal!" (Eça de Queirós, *A Cidade e as Serras*, p. 198); a língua vernacula. 2. Fig. Diz-se da linguagem genuína, correta, pura, isenta de estrangeirismos; castiço. 3. Diz-se de quem atenta para a correção e a pureza no falar e escrever; castiço.

• S. m. 4. O idioma próprio de um país.
vernal. [Do lat. *vernale*.] Adj. 2 g. 1. Da, ou relativo à primavera; primaveril: "Transbordaram, no inverno, os cântaros dos montes; / Ao influxo vernal, fervem agora as fontes." (Bulhão Pato, *Livro do Monte*, p. 59.) 2. Diz-se dos vegetais que rebentam na primavera. [Sin. ger.: verno.] — V. ponto —

vernalidade. S. f. Qualidade de vernal.
vernalização. [De *vernalizar* + -ção.] S. f. Fisiol. Vegetativo, por agentes físicos ou químicos, usado nos países frios, de uma semente, para que se encurte período vegetativo. [Assim o trigo, p. ex., semeado na primavera após a vernalização, chega a produzir o mesmo tempo que o trigo semeado no outono.]

jaroviza.
vernalizar. [De *vernal* + -izar.] V. t. d. Realizar a vernalização de.
vernalização de.

vernante. [Do lat. *vernante*.] Adj. 2 g. Que desata na primavera.
S. m. pl. Veter. Inchação em