

ACTAS DEL III CONGRESO
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)

Edición al cuidado de
María Isabel Toro Pascua

Tomo I



SALAMANCA

BIBLIOTECA ESPAÑOLA DEL SIGLO XV
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

1994

ISBN: 84-920305-0-X (Obra completa)

ISBN: 84-920305-1-8 (Tomo I)

Depósito Legal: S. 1014-1994

Imprime: Gráficas VARONA

Rúa Mayor, 44. Teléf. 923-263388. Fax 271512
37008 Salamanca

O lirismo e a emergência de subjectividade (a propósito da pastorela de Joan Airas de Santiago)

Cristina ALMEIDA RIBEIRO

Como perdidas no vasto universo da lírica galego-portuguesa, tradicionalmente ordenado em função de três géneros maiores –a cantiga de amigo, a cantiga de amor e a cantiga de escárnio e maldizer–, surgem nos nossos cancioneiros medievais sete pastorelas, muitas vezes integradas, num gesto que ousou dizer demasiado fácil, na zona definida pelo primeiro desses géneros. Na introdução às *Cantigas d'Amigo dos trovadores galego-portugueses*, por exemplo, escrevia José Joaquim Nunes, a dado passo, que pelo «seu assunto podem as cantigas de amigo dividir-se em *alvas*, *bailadas* e *pastorelas*, como na lírica provençal, segundo descrevem cenas passadas ao romper do dia, se referem a danças ou narram o encontro do trovador com uma pastora.»¹

O carácter controverso de semelhante afirmação –que parece fundar-se mais no desejo de encontrar uma classificação abrangente, e por isso mesmo cómoda e tranquilizadora, que na observação concreta dos textos– torna-se evidente a quem percorra as várias pastorelas que até nós chegaram e lembre o que na *Arte de Trovar* incluída no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* se diz sobre os modos de distinguir a cantiga de amigo da cantiga de amor. Na verdade, logo no início do que hoje conhecemos da referida *Arte* pode ler-se: «E porque algũas cantigas hy ha en que falam eles e elas outrosy, por en he bem de entenderdes se som d amor se d amigo, porque sabede que, se elles falam na prima cobra e elas na outra, [he d] amor por que se move a rrazon dele, como nos ante di[s]semos, e se elas falam na primeira cobra he outrosy d amigo; e se ambõs falam em hũa cobra outrosy he segundo qual deles fala na cobra primeiro.»² Ora, se na pastorela de Airas Nunes é a voz feminina a que primeiro se faz ouvir, o mesmo não acontece na de Pedr' Amigo de Sevilha nem na de Joan Airas de Santiago, de que irei ocupar-me e onde é claramente a «rrazon» dele que se move, como mostra já a primeira parte do poema, preparatória do diálogo final, em que é ainda a voz dele a primeira a

¹ José Joaquim Nunes, *Cantigas d'Amigo dos trovadores galego-portugueses*, I, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926, pág. 13.

² Não deixa de ser curioso observar como a diferenciação dos géneros se faz aqui pelo primado da voz.

surgir³. Quer isto dizer que a pastorela, atendendo à forma como nela se inscrevem as vozes feminina e masculina, parece oscilar entre a cantiga de amigo e a cantiga de amor, tornando-se assim impossível aproximá-la de maneira categórica e exclusiva de um desses géneros. Uma tal oscilação, encarada à luz da consciência de que cada género deve definir-se a partir da valorização das suas constantes e da secundarização das suas variáveis, aponta para a autonomia da pastorela –que tem vindo, aliás, a ser reconhecida–, como género caracterizado em função de elementos temáticos que lhe permitem encenar o «encontro do trovador com uma pastora», ou, mais rigorosamente talvez, o suposto encontro, com uma pastora imaginada, do sujeito de enunciação, ser fictício criado pelo trovador/autor para viver como voz, o qual, falando de algo que apresenta como experiência pessoal, adquire uma maior espessura e se constitui como sujeito do enunciado⁴.

Mas a observação de um texto como o de Joan Airas, alertando-nos, por um lado, para a autonomia da pastorela no quadro poético de que os cancioneiros galego-portugueses dão testemunho, convida-nos, por outro lado, na sua estrutura em parte narrativa e em parte dramática, a uma reflexão acerca do lirismo, esse lirismo de que tão facilmente se fala, mas que é, por vezes, tão difícil de situar e definir.

Claramente assente numa base de memória⁵ –ainda que esta seja fictícia, porque fictícia é a entidade que recorda–, a composição inicia-se com a recriação

³ Devo admitir que entre as composições designadas por pastorelas algumas há que se configuram, de facto, como cantigas de amigo –casos da de Dom Dinis («Úa pastor bem talhada») e da de Dom Joam Peres d’Avoim («Cavalgava noutro dia»)–, mas essas não constituem, em meu entender, verdadeiros exemplos do género, com o qual mantêm uma relação artificial, construída a partir duma alusão breve que não chega a ser trabalhada ou o é incoerentemente, já que se não tira partido da circunstância de a mulher evocada ser uma pastora. Não creio, por outro lado, que, atendendo à escassez destas composições nos nossos cancioneiros e à variedade que, apesar disso, se regista nelas, seja possível determinar qualquer especificidade da pastorela peninsular. Assim, os três textos a que me refiro –«Of’oj’eu ùa pastor cantar», «Quand’eu um dia fui em Compostela» e «Pelo souto de Crecente»– são aqueles que, por serem os únicos a aproximarem-se da matriz de além-Pirinéus, me parecem poder ser considerados, a justo título, como pastorelas.

⁴ Não será despropositado lembrar, desde já, uma afirmação importante de Zumthor acerca da natureza e função deste *eu* que habita os textos líricos: «*je* sert de ‘thème’, au sens musical du mot, instaurant, à la fois dans sa grammaticalité et dans ses motivations sémiqques, le discours; soutenant ses modulations et fournissant le point d’origine à son énergie dramatique.» (Paul Zumthor, «Le *je* de la chanson et le moi du poète», in *Langue, texte, énigme*, Paris: Seuil, 1975, págs. 181–196, pág. 188.)

⁵ A alguns esta verificação bastaria talvez para classificar o texto como lírico. Lembro que, segundo Käte Hamburger, «partant des concepts formels traditionnels, Emil Staiger découvre de nouvelles possibilités d’interprétation du littéraire lorsqu’il transforme le lyrique, l’épique et le dramatique, pour en faire les cristallisations d’attitudes psychiques fondamentales: le souvenir, la représentation et la tension.» (Käte Hamburger, *La Logique des genres littéraires*, Paris: Seuil, 1986, pág. 23.) Uma tal distinção, que aqui surge a título de exemplo e por associação com a palavra «memória», gera tantas dúvidas e tantas interrogações que se torna esclarecedora quanto à dificuldade de delimitação absoluta dos géneros. Alguns exemplos: poderá acaso afirmar-se que *só* o lirismo é capaz de cristalizar a recordação e que essa é a *única* atitude que ele pode registar? Não poderá um texto

de um ambiente aparentemente propício ao encontro de dois amantes. Notações espaciais (v. 1), temporais (v. 9) e espaço-temporais (vv. 6–7) permitem esboçar o cenário em que as duas personagens se encontram: entre árvores, junto do rio, à luz difusa do alvorecer... Aí se recorta a imagem da figura feminina, que, começando por ser apenas objecto de observação do sujeito, cedo se transforma em objecto de desejo. Sob a influência do espaço em que se move, a pastora age na ilusória certeza de estar «muit'alongada de gente» (v. 3), o que explica que, despreocupada, ela ande «alçando voz a cantar, /apertando-se na saia» (vv. 4–5). O gesto, o canto são os seus únicos atributos. Tudo o que podia levar a uma caracterização mais exacta é elidido e, portanto, ela é apenas um vulto mal definido, participando de uma indefinição generalizada, que marca também o ambiente que a enquadra. Não obstante, e talvez até, em parte, por isso mesmo, a pastora exerce uma espécie de fascínio sobre aquele que a olha. Por um lado, porque tudo o que tem em si um fundo de mistério é um desafio constante à descoberta; por outro, porque o canto da mulher que passeia entre as árvores é facilmente homologado ao das aves que voam entre os ramos: uma e outras cantam, pois, de amor e assim se produz, ou se acrescenta, o sortilégio a que ninguém pode escapar (vv. 12–14)⁶. Por estas razões, a personagem feminina torna-se, inadvertidamente, responsável pela mudança qualitativa operada na sua ainda insuspeitada relação com o sujeito. A aproximação que este dela fizera, através do olhar (explicitado no v. 2) e do ouvido (implícito no v. 4), torna-se insuficiente: já não basta observar; agora interessa possuir, porque a pastora deixou de ser apenas o objecto que se vê para passar a ser também o objecto que se deseja.

Dominado pela magia do momento, mas ambicionando, ao mesmo tempo, mais do que aquela atitude meramente contemplativa, o sujeito hesita entre correr e não correr riscos. Os versos 15 e 16 são um bom exemplo desse estado de espírito: mexer-se, falar podem equivaler a quebrar o encanto e à perda total, uma vez que essas acções implicam uma alteração do equilíbrio subjacente à cena e ancorado no desconhecimento, por parte da pastora, da presença do estranho que a olha, nomeadamente porque podem fazer intervir o preconceito de carácter social, até então ausente. É por isso que se quer e não se ousa... E, enquanto isto acontece, há um estado de tensão que se agudiza e equivale à instalação, no texto, das primeiras marcas de dramaticidade.

Uma situação conflitual, íntima, primeiro, interpessoal, depois, substitui, no espaço textual, a harmonia até então evidenciada, contrastando com ela. Deste modo, por corresponderem ao encerramento de um processo e à abertura de outro, os versos que, na terceira copla, precedem o diálogo tornam-se um lugar de

lírico ser, por exemplo, mais do que espaço de recordação, espaço de projecção de um desejo insatisfeito? E, mesmo admitindo que um longo e rigoroso trabalho acabe por provar que lirismo e recordação se correspondem inequivocamente, será esse o traço distintivo do género, na sua comparação com o épico? Não se alimenta este de uma memória colectiva? E não será a memória ainda um modo de representação?

⁶ O sujeito parece aqui diluir-se pela integração no indefinido presente no final da segunda copla, o que faz parte de um processo valorativo do objecto do seu olhar.

transição, em que convergem elementos narrativos e dramáticos. Neles se retoma a narração, iniciada no v. 2 e logo interrompida pela descrição. De mero espectador («vi»), o sujeito passa, transposta a fase da indecisão («quis falar e non ousei»– v. 16), a actor («dix»– v. 17). Falar é, aqui, agir, deixar de hesitar. O que não significa que os temores tenham sido inteiramente vencidos. Assumir a palavra é, antes, assumir o risco; e a consciência disso está presente em «empero dix'a gran medo» (v. 17), elucidativo quanto à conciliação do receio e da ousadia, explicável talvez pelo facto de, no íntimo, se acreditar nas possibilidades de concretização do desejo.

A mesura, utilizada na fala dirigida à pastora e consistindo, fundamentalmente, no anúncio, pela figura masculina, da sua subordinação à vontade da interlocutora, embora traduza as contradições existentes no sujeito, pretende, acima de tudo, funcionar como elemento de persuasão, fazendo com que o querer da personagem feminina se identifique com o querer desse mesmo sujeito. Todavia, a reacção a este estímulo vai ser, como em parte se temia, a que as regras sociais impõem. Convertida em fala, a voz da pastora perde o valor euforizante, que tinha enquanto canto, e torna-se elemento de disforia. As suas palavras evidenciam a submissão aos códigos vigentes, com particular incidência, naturalmente, nos de carácter social –note-se o medo dos outros e das suas posições e censuras (vv. 26–28)–, mas também com breve e indirecta alusão aos de carácter religioso –o pedido feito ao «Senhor» que naquela manhã a surpreendeu é reforçado pela invocação de Santa Maria (v. 22), que, no seu propósito injuntivo, faz dela garante da obtenção do bem desejado, neste caso a recuperação do isolamento e a salvaguarda da própria reputação.

O diálogo entre as personagens reafirma, pois, a tensão já existente, introduzindo-lhe uma variante: havia, primeiro, um sujeito desdobrado em função de dois predicados opostos –querer e (não) poder; agora, o problema prevalece, mas havendo, dum lado, o mesmo sujeito, definido apenas pelo querer, e, do outro, um sujeito diferente, dominado apenas pelo poder, que se entende aqui numa dimensão ética, assimilado a dever. Do confronto resulta a verificação de uma incompatibilidade e a persistência de uma situação potencialmente dramática, que se resolve –ou se ilude– no significativo silêncio a que o sujeito se remete, depois de, por alguns momentos, ter dado voz e vida às duas personagens, e que assinala, com a sua derrota, o seu apagamento ou, simbolicamente, a sua morte.

Falei, com alguma demora, da presença de elementos narrativos e dramáticos no texto, mas nada disse ainda sobre os seus traços líricos. E isto depois de ter percorrido toda a composição e incluído todos os seus versos num daqueles dois grupos. Onde está, afinal, o lirismo? Como localizá-lo? Como reconhecê-lo?

São conhecidas as dificuldades de há muito sentidas na caracterização dos géneros literários –as definições hoje propostas revelam-se amanhã, independentemente do projecto teórico que as sustenta, insatisfatórias, por não darem conta, de forma decisiva, das oposições entre eles nem dos traços distintivos de facto pertinentes na sua análise. E essas dificuldades são particularmente evidentes no que ao género lírico diz respeito, já que o lirismo se mostra, em geral,

demasiado difuso para permitir uma compartimentação e uma etiquetagem inequívocas.

A pastorela de Joan Airas, mostrando a possibilidade de articulação do lírico com o narrativo e com o dramático, confirma também ter o lirismo uma presença difusa, aqui ao longo de toda a superfície discursiva, e sugere relevar ele mais do sensível que do racional, de tal modo se apresenta como fixação de um fragmento temporal específico a que se associa uma determinada emoção que o valoriza e em função da qual o próprio sujeito se constrói. Na verdade, se, apesar da sua configuração narrativo-dramática, este texto pode ser qualificado como lírico, é porque se apresenta como expansão de uma subjectividade que nasce e se esgota no discurso que produz.

Cabe aqui salientar o perigo que representa, em muitos casos, a fusão, que uma atitude biografista sempre tende a fazer, do autor com o sujeito lírico, tornando este fiel depositário da experiência de vida daquele. Esse perigo é mais óbvio quando, como no quadro da literatura dita cortês, em que a poesia galego-portuguesa pode situar-se, cada novo poema se inscreve num vasto universo convencional, amplamente codificado, onde o espaço reservado ao indivíduo é mais do domínio da arte que do domínio da vida⁷. De regra, ao construir uma situação susceptível de ser entendida como de ordem referencial, o poeta limita-se a «investir de son *moi* un lieu-commun registral. [...] Ce qui pendant assez longtemps encore, restera étranger au discours poétique 'courtois' c'est son investissement par un sujet concret, riche de ses expériences et lourd de ses secrets.»⁸

Não se entenda, porém, que a não coincidência entre trovador e sujeito lírico põe em causa a noção de subjectividade que há pouco considerei central na identificação do lirismo. Na urdidura do texto emerge um *eu* que adquire, pela voz, o estatuto de sujeito e o consolida pela relação peculiar que mantém com o objecto do seu discurso, que vive por ele e pelo qual ele vive, que ele constrói, construindo-se. «Le fait que nous connaissions et éprouvions le poème comme le champ d'expérience d'un sujet d'énonciation (et seulement comme tel) tient à ce que son énonciation n'est pas dirigée vers le pôle-objet, mais au contraire que son objet est absorbé dans la sphère d'expérience du sujet»⁹, o qual se projecta e revela na construção, sempre filtrada pela afectividade, que dele faz.

⁷ Lembra Käte Hamburger que o processo característico da enunciação lírica «revêt assurément des formes indéfiniment différenciées, ces différenciations correspondant aux infinies possibilités de l'énonciation lyrique et des oeuvres d'art qu'elle produit.» (Käte Hamburger, *op. cit.*, pág. 217.)

⁸ Paul Zumthor, *op. cit.*, pág. 188.

⁹ Käte Hamburger, *op. cit.*, pág. 254.