

# VARIAÇÕES SOBRE O SEGREDO EM JOÃO SOARES DE VALADARES

ANA SOFIA LARANJINHA

Faculdade de Letras do Porto  
Seminário Medieval de Literatura, Pensamento e Sociedade  
alaranj@letras.up.pt

## 1. O poder do amor

João Soares, Somesso<sup>1</sup>, trovador português activo na primeira metade do séc. XIII, é apreciado pela coerência e pela clareza quase didáctica da sua obra. Este autor da segunda geração – aquela em que as características específicas da lírica galego-portuguesa efectivamente se afirmam, depois de alguns anos de experiências algo taceantes<sup>2</sup> – é talvez um dos que mais decisivamente contribuíram para a construção do código trovadoresco galego-português, com a sua tendência para a concentração do sujeito na descrição das suas penas face à inacessibilidade de uma senhora feita de vagos estereótipos. Também o facto de apenas ter composto cantares de amor e um cantar satírico, privilegiando o género que mais o aproximava do modelo occitânico e mantendo-se formalmente muito próximo desse modelo<sup>3</sup>, é revelador da preocupação deste autor em respeitar a tradição. Assim, não é de estranhar que nos estudos que se debruçam sobre o equívoco, a sátira e a ironia nos cantares de amor – e portanto, inevitavelmente, abordam certo tipo de desvios em relação à norma do género –, só muito raramente este autor seja referido.

---

<sup>1</sup> Para uma perspectiva actualizada dos dados biográficos deste autor originário de Valadares, junto ao rio Minho, cf. LARANJINHA, 2009: 1-3.

<sup>2</sup> Cf. OLIVEIRA & MIRANDA, 1995.

<sup>3</sup> Todos os seus vinte e quatro cantares de amor são de mestria; com uma excepção, todos eles têm rimas agudas e coblas de sete versos; vinte e dois são constituídos por octossílabos e dois por decassílabos – em ambos os casos, metros importados.

Há, porém, dois cantares do Somesso (A15/B108; A18/B111) que se aproximam do género satírico, não propriamente pela intenção escarninha, mas pela violência contra a dona: em ambos, o trovador, prestes a deixar a sua amada por imposição dela, manifesta a intenção de se vingar, matando-lhe um vassalo. Sobre a segunda destas composições, já Carolina Michaëlis afirmava: «Se o leitor me perguntar, quem é o homem ameaçado de morte, se o próprio poeta, ou um seu rival, direi, lealmente, que não sei»<sup>4</sup>. Efectivamente, uma leitura atenta sugere, em ambos os cantares, a identificação entre o referido vassalo da senhora e o próprio sujeito poético<sup>5</sup>, recaindo a violência sobre aquele que a exerce, o que vem sublinhar a sua dependência relativamente à amada. Mas o facto de assentarem sobre um equívoco – os muito citados «dous entendimentos» característicos dos cantares satíricos – torna estas composições, de certa forma, desviantes; a oposição entre o sentido literal e o sentido profundo inscreve-as nos textos irónicos.

Curiosamente, estes cantares estruturalmente ambíguos enquadram, tanto no Cancioneiro da Biblioteca da Ajuda como no da Biblioteca Nacional, as duas composições sobre as quais vos escreverei: *Muitas vezes en meu cuidar* (A16/B109) e *Non me poss'eu, senhor, salvar* (A17/B110). O conjunto que assim se forma, constituído por um díptico central enquadrado pelas duas composições equívocas, põe em evidência a relação entre os dois cantares centrais, colocando-os sob o signo da ironia e da ambiguidade.

Vejamos o primeiro texto:

*Muitas vezes en meu cuidar  
ei eu gran ben de mia senhor,  
et quant'ali ei de sabor  
se mi-ar torna pois en pesar,  
des que m'eu part' e nulha ren  
me non fica d'aquel gran ben,  
e non me sei conselh'achar,*

*nen acharei ergu'en cuidar  
conselh'enquant'eu vivo for,  
c'assi me tem forçad'amor  
que me faz atal don'amar  
que me quer mui gran mal por én,  
e porque non sab'amar, ten  
que non pod'om'amor forçar.*

<sup>4</sup> VASCONCELOS, 1904: I, 42.

<sup>5</sup> Também Graça Videira Lopes, que classifica estes cantares como «dissonantes», sublinha o «estranho jogo que estabelecem com quem morre pela senhor e por que motivos», lembrando a nota que um leitor quinhentista deixou na margem do *Cancioneiro da Ajuda* («Mata-lo») – a remeter para a interpretação irónica da composição. Cf. LOPES, 2004: 8.

*Mais amor á tan gran poder  
que forçar pode quen quiser;  
e pois que mia senhor non quer  
esto d'amor per ren creer,  
jamais seu ben non averei,  
se non assi como mi-o ei:  
sempr'en cuidá-lo poss'aver!*

*Ca Deus me deu tan gran poder  
que, mentre m'eu guardar poder  
de fala d'om ou de molher,  
que non poss'este ben perder:  
ca sempr'en ela cuidarei,  
e sempr'en ela já terrei  
o coração, mentr'eu viver<sup>6</sup>.*

Visto isoladamente, este cantar parece ser apenas mais uma variação – em tom globalmente menos lamentoso do que o habitual, é certo – sobre o carácter inalcançável da *senhor*. Ajustando o desenvolvimento do discurso ao recurso formal das *coblas doblas*, a cantiga organiza-se ideologicamente em duas partes, que a adversativa *mas* no início da terceira cobla e o dobre no final do primeiro verso de cada estrofe sublinham: as duas primeiras coblas desenvolvem-se em torno do conceito de «cuidar»; as duas últimas, em torno do poder do amor. Assim, o trovador começa por afirmar que apenas em imaginação (*en meu cuidar*) obtém a recompensa (o *ben*, o *conselho*) de sua senhor, e lamenta que o prazer se transforme em dor pelo facto de nada de palpável (*nulha ren*) lhe restar do grande bem que vivera em pensamento. Na segunda cobla, a disforia acentua-se com a amplificação das ideias expressas anteriormente: o trovador está consciente de que não apenas não obteve a recompensa, como nunca a alcançará, e lamenta o facto de amar uma dona que lhe quer muito mal por isso. Até aqui, tudo concorre para a construção de um sujeito infeliz e preso a um amor impossível na mais pura tradição da segunda geração de trovadores galego-portugueses.

A terceira estrofe, porém, é já mais assertiva do que as anteriores, iniciando-se com uma afirmação polémica do sujeito, que ousa contrariar a senhor: ela afirmara que o amor não podia forçar ninguém, ele contrapõe que o amor tem poder para forçar qualquer um. Apesar de tudo, a afirmação do poder do amor contribui ainda para reforçar a imagem do sujeito manietado por uma força que o transcende, obrigando-o, até, a amar aquela que o hostiliza. O que resulta numa afirmação verdadeiramente surpreendente é a exclamação que marca o início da quarta estrofe: o poder do amor parece ter-se comunicado ao

<sup>6</sup> A edição é a de Carolina Michaëlis de Vasconcelos (VASCONCELOS, 1904: I, 37-38); apenas modifiquei a pontuação.

amador, que, afinal, não poderá perder o bem (que obtivera em pensamento) enquanto se guardar *de fala d'om'ou de molher*, isto é, enquanto conservar o segredo sobre o amor da (ou pela) senhora<sup>7</sup>.

É certo que a manifestação de fidelidade dos três últimos versos reconduz o trovador à atitude de submissão tão frequente nos galego-portugueses, mas não apaga completamente a sensação de desconforto suscitada pela argumentação algo bizarra segundo a qual o trovador não perderia o bem que nunca obtivera senão em pensamento enquanto não o comunicasse a terceiros. Poderíamos adiantar uma explicação psicológica: não revelando a sua fantasia, o sujeito poético não a submetia ao duro embate com a realidade e poderia assim manter mais facilmente a doce alienação que o consolava. Mas este tipo de argumentação, que faria hoje boa figura numa qualquer publicação feminina de grande tiragem, resulta sem dúvida anacrónico num poema do século XIII<sup>8</sup>. Ainda assim, se o lermos isoladamente, ficamos com a ideia de que este cantar se enquadra sem problemas no conjunto da obra do seu autor e da geração a que pertence, retomando motivos habituais do cantar de amor como a hostilidade da senhor, o amor que força, o segredo e a fidelidade do trovador, embora apresente uma discreta incongruência – uma incongruência que deverá manter-nos alerta para possíveis leituras menos ingénuas do texto em questão.

O segundo cantar em apreço poderá fornecer-nos as pistas necessárias à descodificação da primeira composição em sede irónica. Começemos por lê-lo:

*Non me poss'eu, senhor, salvar  
que muito ben non desejei  
aver de vos; mais salvar-m'ei  
que non cuidei end'acabar  
mais do que vos quero dizer:  
cuidei vos, senhor, a veer,  
Tanto ben ouv'eu en cuidar!*

<sup>7</sup> Esta passagem é particularmente interessante pelo facto de contrariar objectivamente uma afirmação de um dos cantares equívocos já referidos: enquanto em A15 a última cobia abria com a constatação «E pois me Deus poder non dá», em A 16, a última estrofe abre com a afirmação contrária: «Ca Deus me deu tan gran poder». O paralelismo evidente reforça a relação entre os dois pares de cantares já referidos, que o posicionamento nos cancioneiros também sugeria, mas parece implicar a construção de sentidos opostos.

<sup>8</sup> Outra composição de João Soares (A 28/B121) desenvolve-se em torno da ideia de que, enquanto mantiver o segredo do seu amor (não apenas perante terceiros, mas perante a própria *senhor*), o trovador poderá gozar a única recompensa possível – ver a dona –, pois a partir do momento em que esta soubesse que era amada, afastá-lo-ia. Veremos porém que, relativamente ao cantar em estudo, esta interpretação não é plenamente satisfatória.

*E digu'esto por me guardar  
d'ũa cousa que vos direi:  
nen cuidedes que al cuidei  
de vos, mia senhor, a gãar  
se non que podesse viver  
na terra vosqu', e deus poder  
me leix'aver d'i sempr'estar.*

*E dê-me poder de negar  
sempr'a mui gran cuita que ei  
por vos aas gentes que sei  
que punhan en adivinhar  
fazenda d'om'e'n-a saber.  
E os que esto van fazer,  
Deu-los leix'end[e] mal achar.*

*E Deu-los leix'assi ficar  
com'eu, senhor, sen vos fiqueí,  
u vos vi ir, e non ousei  
ir con vusco, e de pesar  
ouvera por end'a morrer:  
tan grave me foi de soffrer  
de m'aver de vos a quitar!*

Jogando com o sentido ambíguo e vago que a expressão «aver ben» assume em geral na lírica galego-portuguesa, o trovador defende-se da acusação de excessiva ousadia e explica que o «ben» que desejou «aver» da dona foi apenas vê-la – viver na mesma terra que ela e não mais do que isso. De acordo com a hipótese que já enunciei, os dois cantares em estudo constituiriam um todo coerente, um díptico; assim, a segunda composição funcionaria como a refutação de uma censura motivada pelas afirmações demasiado audaciosas da primeira<sup>9</sup>, integrando-se no sub-género do *escondit* ou *escondich*, há muito identificado por Martín de Riquer<sup>10</sup> como um conjunto de composições em que o trovador se

<sup>9</sup> Carolina Michaëlis (VASCONCELOS, 1904: 40) notara já que A17 é continuação da anterior: «Os maldizentes, cuja “fala” o trovador receava, motejaram os seus sonhos. Eis porque se defende agora, dando a chave dos enigmas propostos na cantiga 16». Mercedes Brea (BREA, 1992: 179) também aproxima estes dois cantares, embora aponte apenas como elemento de ligação (do mesmo modo que Carolina Michaëlis, aliás) o problema da revelação do segredo: «Johan Soairez Somesso se queja en CA 16 de que su amada no quiera creerlo, por lo que es consciente de que le conviene guardar-se, mientras pueda, «de fala d'om'ou de mulher» (v. 24), con lo que está anticipando lo que se refleja com mayor claridad en la cantiga siguiente, en la que le pide a ella que «nen cuidedes que al cuidei / de vos, mia senhor» porque sabe que hay «gentes» «que punhan en adivinhar / fazenda d'om'e'na saber»».

<sup>10</sup> Partindo da composição de Bertran de Born *Ieu m'escondic, donna, que mal no mier*, que funciona de certa forma como um paradigma do género, Riquer aproxima-a de outros cantares românicos, entre os quais três composições galego-portu-

defende, perante a sua dama, das acusações dos *lauzengiers*<sup>11</sup>, um sub-género que revela a habitual permeabilidade dos relatos medievais ao discurso jurídico<sup>12</sup>.

Efectivamente, vários são os pontos de contacto entre os dois poemas. O primeiro dos elementos que os aproximam é a ocorrência do termo «cuidar». Este vocábulo, divergente popular da voz culta «*cogitar*»<sup>13</sup>, toma genericamente o sentido de «pensar», embora, como é natural, assumam matizes ligeiramente diferentes de acordo com o contexto sintáctico e semântico em que ocorre. Na primeira composição, «cuidar» surge nas três primeiras coblas sob a forma de verbo substantivado antecedido da preposição «en»<sup>14</sup> e remete, como vimos, para a realização do amor em pensamento, na imaginação. Na última cobra surge já conjugado no futuro do indicativo, mas sempre acompanhado da mesma preposição e mantendo a mesma dimensão «imagética»: «en ela cuidarei» não implica necessariamente uma alienação do sujeito poético relativamente à realidade, mas continua certamente a remeter para a formação de uma «imagem mental» da senhora<sup>15</sup>. Na segunda composição, «cuidar» mantém uma forte presença, mas deu-se um deslizamento de significado que parece estar relacionado com um recuo do trovador relativamente a uma primeira formulação excessivamente ousada. Aqui, «cuidar» surge como verbo flexionado, sem preposição e na sua acepção mais frequente nos autores da geração do Somesso: poderíamos substituí-lo por «julgar», «esperar» ou «estar convencido de (que)»<sup>16</sup> como em *não cuidei end'acabar / mais do que* (o trovador não cuidou acabar, isto é, não pensou conseguir mais do que ver a senhora). Ainda assim, a primeira cobra desta segunda cantiga

guesas, que segundo ele se inscrevem neste sub-género: A115 e B228, de Fernão Garcia Esgaravunha, e A178, de João Soares Coelho. Cf. RIQUER, 1951-1952

<sup>11</sup> De acordo com *Las Leys d'amors*, «Escondiz es trop bos dictatz / per lo qual cel qu'es acuzatz / se dezencuza tota via; / estiers de chanso no.s desvia». (apud BREA, 1993: 175). Note-se que Mercedes Brea identifica este cantar do Somesso como um *escondit*, embora não explore as suas relações com A16. Cf. BREA, 1993: 176.

<sup>12</sup> Já no *Tristan* de Béroul, Iseu vê-se forçada a defender-se publicamente, perante as cortes de Marc e de Artur, dos rumores de adultério. Num discurso profundamente irónico e bastante cru, jura que nunca teve entre as suas pernas nenhum homem para além do marido e do leproso que acaba de transportá-la às costas, e que na verdade é Tristão disfarçado. Trata-se, justamente, da célebre cena do *escondit*. Cf. *Tristan et Iseut*, 1989: vv. 3294ss.

<sup>13</sup> «(...) *cogitar* que é o latim *c\_git\_re*, de *cum-* e *agit\_re*, à letra, revolver no pensamento». (cf. MAGNE, 1944: III, 155)

<sup>14</sup> Trata-se de uma forma pouco frequente: entre os autores da segunda geração, apenas o Somesso e Fernão Rodrigues de Calheiros (B 61) a utilizam. Magne (MAGNE, 1944: III, 155) no seu glossário, apenas dá conta das preposições *de* e *a*, quer na regência do verbo flexionado, quer na do verbo substantivado. Lorenzo (LORENZO, 1977: 391-392) e Lapa (LAPA, 1965: 679; 675) apenas mencionam construções em que entra a preposição «a».

<sup>15</sup> Com excepção do de Carolina Michaëlis de Vasconcelos (VASCONCELOS, 1904: I, 17-18 e 23), nenhum dos glossários que consultei (MAGNE: 1944; LAPA: 1965; LORENZO: 1977) regista a construção «cuidar (verbo flexionado) en», ainda que, entre os trovadores da segunda geração, ela surja em Fernão Rodrigues de Calheiros (B 61) e Vasco Fernandes Praga de Sandim (B 83) (cf. VARELA BARREIRO, 2004), com o sentido de «pensar em», mas sem a conotação de fantasia que verificámos no Somesso. Apenas Vasconcelos (VASCONCELOS, 1904: I, 17-18 e 23) e Lorenzo (LORENZO, 1977: 391) notam a acepção «imaginar» a par das mais frequentes «meditar, pensar, crer, julgar, esperar».

<sup>16</sup> As gerações subsequentes empregarão frequentemente o termo na acepção de «estar cuidadoso, triste, meditando» (VASCONCELOS, 1904: 23).

fecha-se com um regresso ao significado da composição anterior, recuperando a preposição (*tanto bem ouv'eu en cuidar*). Neste momento, a relação com o cantar inicial é ainda mais clara e o trovador já não se defende apenas de ter sido demasiado audacioso nas suas expectativas, mas nega também ter desrespeitado a senhora nas suas fantasias, visto que não imaginara recompensa maior do que a visão da amada.

Também aqui o cantar se organiza em dois tempos: numa primeira parte, o sujeito poético tudo faz para se defender; por isso, no final dos primeiros versos das duas primeiras estrofes – na localização exacta do dobre do cantar anterior –, concentram-se as palavras-chave *salvar* e *guardar*. É também apenas nesta primeira parte que o termo *cuidar* ocorre (e por cinco vezes!). Na segunda parte, o sujeito poético já desistiu de se defender das acusações relativas à ousadia do seu «cuidar», e o termo desaparece completamente. Agora, na posição referida, ocorrem os verbos *negar* e *ficar*. À primeira vista, o primeiro termo poderia funcionar ainda como sinónimo dos anteriores, mas, de facto, não se trata já de refutar uma acusação e sim de encobrir aos outros o sofrimento que o amor não correspondido pela senhora provoca no trovador, mantendo assim o segredo sobre este sentimento. A combatividade do sujeito poético desapareceu e o poder que ele pede a Deus (mais um elemento que aproxima este cantar do anterior) já não tem a ver com a satisfação dos seus desejos, mas com a obediência ao severo código cortês. A estrofe final é a mais completa expressão da desistência e da passividade do trovador, como se pode ver pelos verbos que ocorrem em posição de rima: *ficar / fiquei / non ousei / pesar / morrer / soffrer / quitar*. Se dúvidas houvesse ainda de que A17 se relaciona intimamente com A16 e de que uma interpretação aprofundada dos dois cantares exige uma análise dos ecos intertextuais que entre eles se estabelecem, a presença em ambos do motivo do segredo dissiparia essas dúvidas, tanto mais que, em ambos, o trovador expressa o desejo (e portanto, também, a incerteza) de que Deus lhe dê o poder de guardar esse segredo.

Voltemos agora ao posicionamento das quatro composições já referidas nos cancioneiros e tentemos compreender a lógica de quem assim as organizou. Se os cantares exteriores (A15 e A18) assentam na oposição entre a afirmação literal da violência contra a dona e a ideia fundamental da violência do sujeito contra si próprio, e portanto de uma aparente independência contraposta a uma real, esmagadora dependência, parece que o mesmo tipo de relação se estabelece, não já, apenas, no interior de cada um dos cantares centrais, mas na articulação entre ambos: ao primeiro cantar – o da independência – opõe-se o segundo, onde o sujeito constata a impossibilidade de se libertar. Por outro lado, o segundo poema apresenta, como o primeiro, uma estrutura binária mas, ao contrário daquele, que partia de uma visão disfórica do amor em que prevalecia a consciência da realidade e dava gradualmente lugar à euforia da ilusão, neste, o trovador começa por apresentar uma atitude optimista e confiante, que abandona, deixando-se esmagar pela situação de perda e inferioridade de que já não espera sair. O díptico constituído por A16 e A17 apresenta, portanto, uma estrutura em quiasmo, de acordo com os princípios da

harmonia e da simetria, aspectos fundamentais da estética da proporção tão cara aos autores medievais<sup>17</sup>.

Ora, todo o cuidado posto na «mise en page» destes textos parece chamar a atenção – exactamente como a já notada incongruência do cantar A16 relativa à revelação do segredo, *topos* que surge de novo em A17 – para um efeito de sentido que ultrapassa a mera hesitação entre uma maior ou menor ousadia das fantasias do trovador impossibilitado de aceder à senhora. Efectivamente, a existência do *escondit* sugere, relativamente ao primeiro cantar, um poder subversivo que a interpretação até agora desenvolvida está longe de revelar.

## 2. A fada e o segredo

Para compreendermos realmente o que está em jogo em *Muitas vezes en meu cuidar*, será necessário recorrer a um outro género muito apreciado pelo público cortês – a narrativa breve – e explorar aqueles exemplos em que os mesmos motivos se articulam para construir um tipo de relato bem conhecido de todos – a história do amor entre um homem e uma fada. Retomando os elementos que constituem o esquema narrativo de base da narrativa feérica, identificado por Pierre Gallais a partir de um rigoroso estudo comparativo<sup>18</sup>, poderemos ultrapassar as aparentes incongruências com que temos deparado até aqui e identificar uma linha argumentativa plenamente coerente. Estas histórias, que surgem em suporte escrito no séc. XII francês, são bem conhecidas dos trovadores galego-portugueses, como provaram já Maria do Rosário Ferreira<sup>19</sup> e José Carlos Miranda<sup>20</sup>, nomeadamente por Osoir<sup>3</sup> Anes Marinho, um autor que, como mostrei já noutro lugar, partilha com João Soares temas, motivos e até versos completos<sup>21</sup>.

Vejamos, em traços largos, em que consiste o esquema narrativo em apreço. Um jovem, em geral nobre mas solitário ou pobre, encontra uma mulher belíssima, sozinha num cenário natural, que lhe concede riquezas e amor mas lhe impõe um interdito: o jovem amante deverá guardar segredo do seu relacionamento, sob pena de nunca mais ver a amada. Para voltar a vê-la, bastar-lhe-á pensar nela e ela aparecer-lhe-á de novo. É assim que tem início, por exemplo, o *Lai de Lanval* de Marie de France<sup>22</sup>. Se tivermos em mente este esquema narrativo, a composição de João Soares adquire uma transparência surpreendente: explica-se, assim, a oposição entre os momentos em que o trovador é recompensado

<sup>17</sup> Cf. ECO, 1989: 50-55.

<sup>18</sup> GALLAIS, 1992.

<sup>19</sup> Cf. FERREIRA, 1999: 98 e ss.; 151 e ss.

<sup>20</sup> Cf. MIRANDA, 2001.

<sup>21</sup> Cf. LARANJINHA, 2009.

<sup>22</sup> RYCHNER (ed.), 1983: 72-92.



pelo seu serviço e aqueles em que regressa ao mundo dos homens, onde sente a falta da amada e do amor, expressa na primeira cobla; explica-se, também, o facto de só «cuidando» – i.e., pensando na amada – o sujeito poético poder aceder ao amor; explica-se, ainda, o facto de o segredo funcionar como condição para não perder o amor da senhora. Também o tom eufórico da segunda parte do primeiro cantar, nomeadamente do verso «ca Deus me deu tão gran poder», se compreende melhor se observarmos estas composições à luz das narrativas feéricas. Do mesmo modo, a ousadia de que o trovador se defende no segundo cantar adquire a sua verdadeira dimensão, pois o que o trovador sugere não é apenas uma ousada fantasia, mas a efectiva consumação do amor.

Do mesmo modo, a revelação do segredo e até o *escondit* são motivos que encontramos na narrativa feérica, e nomeadamente no *Lai de Lanval*, em que o jovem cavaleiro, perseguido pela rainha que quer fazer dele seu amante, a rejeita justificando-se com o seu amor por outra mulher, de beleza muito superior. Sentindo-se desonrada, ela acusa-o perante a corte e Lanval vê-se instado a provar o que dissera num julgamento público, dando a ver a sua misteriosa amiga. Claro que, tendo quebrado o interdito, ele já não espera que ela venha em seu auxílio, mas a fada acaba por surgir *in extremis*, salvando a honra do cavaleiro pela exibição da sua beleza excepcional e levando-o consigo para sempre.

Decifrado o sentido encoberto do misterioso cantar de João Soares, resta perceber a sua funcionalidade no seio da obra deste autor em que as manifestações de independência parecem sempre redundar em fracasso e a rebeldia raramente ultrapassa o estado latente. Se, no par de composições referidas no início desta comunicação, a violência do trovador recaía sobre o próprio, também no poema que se desenvolve em torno da dicotomia *cuidar/ /poder* a ousadia do sujeito em afirmar a existência do seu amor contra a palavra da mesma senhora acaba por ser uma falsa questão. É que o amor feérico aqui sugerido apenas pode realizar-se à margem da sociedade. Ao contrário do amor representado pelas narrativas «melusinianas» – termo proposto por Laurence Harf-Lancner para designar as histórias em que uma fada, à imagem da fada Melusina, funciona como elemento fundador de uma linhagem, concedendo poder e prestígio aos seus descendentes –, nas narrativas «morganianas» a fada só dá o seu amor em troca da anulação do estatuto social do amado<sup>23</sup>. Se quiser viver plenamente o amor, o cavaleiro desaparecerá para sempre da sociedade dos homens, como Lanval no lai homónimo de Marie de France, partindo para a ilha de Avalon com a fada que o fora resgatar; se der mais importância à sua afirmação social, acabará por perder o amor da fada<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Cf. HARF-LANCNER, 1984.

<sup>24</sup> Como afirma Maria do Rosário Ferreira (FERREIRA, 1999: 172), nas narrativas feéricas «a tão almejada dádiva feminina acaba por redundar na exclusão do «jovem» da sociedade onde ele queria tão desesperadamente ver reconhecido o seu estatuto».

A *domina* a quem o trovador dedica o seu canto – sabemos-lo desde os importantes estudos de Erich Köhler e Georges Duby<sup>25</sup> – representa, na verdade, o poder a que apenas acedem os raros eleitos que possuem uma casa, mulher e dependentes. O segredo a que o trovador se obriga sobre a identidade da senhora não é tanto um meio prático de manter secreta a identidade da senhora a quem ele se sente ligado por um amor adúltero, mas a forma de simbolizar o carácter não institucional desse amor. O segredo é portanto a falha que separa o amante da união duradoura e pública com a mulher que representa o poder; respeitá-lo é conformar-se com a situação de subalternidade que define o trovador. Usando o segredo como traço de união entre a figura da senhora e a figura da fada, João Soares modula, como sempre em tom menor, mais uma variação em torno do tema de que sempre se mostrou exímio intérprete: revelando a existência de um amor que a senhora negara, parece cometer uma ousadia. Porém, essa ousadia é apenas aparente, na medida em que se trata de um amor sem tradução na sociedade dos homens – um amor que não ultrapassa a esfera do simbólico e que, mesmo aí, se afirma como metáfora da sua impossível transposição naquilo que verdadeiramente interessava aos debilitados trovadores galego-portugueses da segunda geração: honra, riqueza e poder.

## Bibliografia

- BREA, Mercedes (1992) – *Anotaciones sobre la función de los miscradores en las cantigas de amor gallego-portuguesas*. «Cultura Neolatina», LII, fasc. 1-2, pp. 167-180.
- (1993) – *El Escondit como variante de las Cantigas de Amor y de Amigo*. In «Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 de Outubro de 1991)», org. Aires A. Nascimento e Cristina Almeida Ribeiro. Lisboa: Cosmos, vol. IV, pp. 175-187.
- BREA, Mercedes et al. (org.), (1996) – *Lírica Profana Galego-Portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, com estudo biográfico, análise retórica e bibliografia específica*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/ Centro Ramón Piñeiro, 2 vols.
- DUBY, Georges (1990) – *A propos de l'amour que l'on dit courtois*. In «Mâle moyen-âge. De l'amour et autres essais». Paris: Flammarion, pp. 74-82.
- ECO, Umberto (1989) – *Arte e beleza na estética medieval*. Lisboa: Presença.
- FERREIRA, Maria do Rosário (1999) – *Águas Doces, Águas Salgadas. Da funcionalidade dos motivos aquáticos na Cantiga de Amigo*. Porto: Granito.
- GALLAIS, Pierre (1992) – *La Fée à la Fontaine et à l'arbre. Un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- HARF-LANCNER, Laurence (1984) – *Les Fées au Moyen-Age. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*. Paris: Champion.
- KÖHLER, Erich (1964) – *Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours*. «Cahiers de civilisation médiévale», Poitiers, VI, pp. 27-51.
- LAPA, Manuel Rodrigues (1965) – *Vocabulário*. In «Cantigas de Escarnho e de Mal Dizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses». Vigo: Galaxia.

<sup>25</sup> Cf. KÖHLER, 1964 e DUBY, 1990: 74-82.

- LARANJINHA, Ana Sofia (2009) – *Por caminhos galegos com Osoir’Anes e Joan Soares Somesso: o amor que força e a senhor que fascina*. In «Guarecer On-line», Set. 2009. Disponível em [http://www.seminariomedieval.com/guarecer/caminhos\\_galegos.pdf](http://www.seminariomedieval.com/guarecer/caminhos_galegos.pdf) [consultado a 15 de Janeiro de 2010].
- LORENZO, Ramón (1977) – *Glosario*. In «La Traducción gallega de la *Cronica General* y de la *Cronica de Castilla*». Orense: Instituto de Estudios Orensanos «Padre Feijoo», vol. II.
- LOPES, Graça Videira (2004) – *O Cancioneiro da Ajuda e a questão dos géneros*. Disponível em [http://www2.fcsh.unl.pt/docentes/gvideiralopes/index\\_ficheiros/ajuda.pdf](http://www2.fcsh.unl.pt/docentes/gvideiralopes/index_ficheiros/ajuda.pdf) [consultado a 12 de Janeiro de 2010]. [Artigo revisto, publicado originalmente em «Actas do Congresso Internacional *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos depois*». Santiago de Compostela, 2004].
- OLIVEIRA, António Resende de; e MIRANDA, José Carlos (1995) – *A segunda geração de trovadores galego-portugueses: temas, formas e realidades*. In «Medioevo y literatura. Actas del V Congreso da la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 27 Set – 1 Out 1993». Granada: Universidad de Granada, pp. 499-512. [Entretanto incluído em: OLIVEIRA, António Resende de (2001) – *O Trovador Galego-Português e o seu Mundo*. Lisboa: Editorial Notícias, pp. 97-110.]
- MAGNE, Augusto (1944) – *A Demanda do Santo Graal*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, vol. III (Glossário).
- MIRANDA, José Carlos (2003) – *Osoir’Anes, a mulher-que-canta e as tradições familiares dos Marinheiros*. «Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas». Porto: Faculdade de Letras, II série, Vol. XX, tomo I, pp. 117-129. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3959.pdf> [consultado a 12 de Janeiro de 2010].
- RYCHNER, Jean (ed.), (1983) – *Les lais de Marie de France*. Paris: Honoré Champion.
- RIQUER, Martín de (1951-52) – *El escondit provenzal y su pervivencia en la lírica románica*. «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 24, pp. 201-224.
- VARELA BARREIRO, Xavier (dir.), (2004) – *Tesouro Medieval Informatizado de Língua Galega*. Santiago de Compostela: Instituto da Língua Galega. Disponível em <http://ilg.usc.es/tmilg> [consultado a 15 de Fevereiro de 2010].
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (1904) – *Cancioneiro da Ajuda*. Halle: Max Niemeyer [reimp. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990].
- WALTER, Philippe; e LACROIX, Daniel (ed.), (1989) – *Tristan et Iseut. Les poèmes français, la saga norroise. Textes originaux et intégraux présentés, traduits et commentés par Philippe Walter et Daniel Lacroix*. Paris: Librairie Générale Française.