

Por caminhos galegos com Osoir'Anes e Joan Soares Somesso: o amor que força e a *senhor* que fascina¹

Ana Sofia Laranjinha
(FLUP/IF/SMELPS/FCT)

Joan Soares Somesso, ou de Valadares², está entre as personalidades mais representativas da segunda geração de trovadores galego-portugueses³ pelas tensões latentes que, apesar do tom aparentemente humilde, a sua obra encerra. Foi este autor há muito identificado por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, graças aos elementos fornecidos pela sua única cantiga satírica, com Joan Soares de Valadares, fidalgo originário da terra de Valadares, junto ao rio Minho⁴. É provavelmente em Portugal, quando já se encontra ligado a D. Martim Gil de Soverosa (que conseguira a tenência de Riba Minho, até então associada aos Valadares, em 1232) que Joan Soares compõe a cantiga de escárnio contra D. Abril Peres de Lumiares, inimigo de D. Martim Gil. É possível, porém, que o trovador, filho de uma dama galega⁵, tenha iniciado a sua actividade cultural *no primeiro quartel do séc. XIII e em ligação com círculos galegos*⁶. É o que defende António Resende de Oliveira, que encontra suporte

¹ Comunicação apresentada no *Congreso Internacional In marsupii peregrinorum. Circulación de textos e imaxes arredor do Camiño de Santiago na Idade Média. VII Congreso do Programa de Doutoramento Europeo en Filoloxía Románica*, realizado na *Faculdade de Filoloxía* da Universidade de Santiago de Compostela, de 24 a 28 de Março de 2008.

² O Cancioneiro da Biblioteca Nacional contém a totalidade do seu cancionero, vinte e quatro cantares de amor e um de maldizer (B 104-128); o Cancioneiro da Ajuda inclui apenas dezassete cantigas, na mesma ordem (A 14-30), faltando-lhe as primeiras três e as últimas cinco.

³ Cf. António Resende de Oliveira - José Carlos Miranda, *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*, Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 499-512.

⁴ Cf. *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa, INCM, 1990 (reimp.), II, pp. 303-307.

⁵ *Linhagens Medievais Portuguesas. Genealogias e Estratégias (1279-1325)*, Porto, Faculdade de Letras, 1997

⁶ Como afirma Oliveira em *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993. Acrescente-se que a origem galega dos Valadares é sublinhada no *Livro de Linhagens do Deão* (13 A1). Cf. José Matoso, *Portugal Medieval. Novas interpretações*, Lisboa, INCM, 1985, p. 179.

para esta argumentação num documento datado de 1223, que parece revelar que Joan Soares teria bens em Crecente, na terra de S. Martinho – território senhoriado por Martim Sanches, o bastardo de Sancho I que Afonso IX acolhera em Leão⁷. Também José Augusto Pizarro, estranhando a relativa escassez de documentos relacionados com os Valadares, surpreendente numa linhagem de primeiro plano, previra que uma pesquisa na documentação galega poderia revelar mais dados⁸. Foi efectivamente o que aconteceu graças às investigações de Xabier Ron Fernández que, além de um segundo documento datado de 1223 em que Joan Soares figura como senhor de Crecente por delegação de Martim Sanches⁹, identificou várias outras ocorrências deste antropónimo. Particularmente interessante é o documento de 1242, em que *Juan Suerio llamado Sumenso*¹⁰ faz uma transacção com Lucas de Tuy relativa ao padroado nas igrejas de Santa Cristina de Valeixe e Santa Uxiá de Setados¹¹. Ambas as localidades se situam no Sul da Galiza, junto ao rio Minho e muito perto, respectivamente, de Crecente e Valadares. Ron Fernandez, cruzando os dados sobre Martim Sanches e Joan Soares, deduz que *temos portanto suspeitas fundadas de que Johan Soarez Somesso estivo ao servizo de Martin Sanchez,*

⁷ Em *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri, 1994, p. 372, este autor defendera que o «I. Sumessu» que testemunha, na Galiza, em 1230, um documento do priorado de Vilar de Donas seria o nosso trovador, mas a referência, na documentação do mosteiro de Caaveiro, a um João Rodrigues Somesso levou-o posteriormente a pôr em dúvida esta hipótese. Agradeço a António Resende de Oliveira as informações inéditas que generosamente me facultou sobre investigações mais recentes, e que passo a transcrever: «Em 1223, doa ao mosteiro de Fiães uma propriedade em "Chaianos", que identifiquei interrogativamente, com Ceivães, perto de Melgaço (*Depois do Espectáculo* cit., p. 373). Relendo o documento parece-me que a propriedade é galega, pelo facto de no final do documento os pontos de referência serem galegos. Na terra de S. Martinho, em Crecente, existiu o topónimo "Chagianes", que poderá remeter para a propriedade cedida. A integração num território senhoriado por D. Martim Sanches poderá significar que estava ligado a ele, se é que não estava já no sul da Galiza antes. Um documento do mosteiro de Fiães do mesmo ano (Xesús Ferro Couselo, *Tumbo de Fiães*, Boletín Auriense: anexo 20, Ourense, 1995, doc. 196) dá como tenente de S. Martinho D. Martim Sanches e "sub manu eius" João Soares, senior de Crecente". Será o trovador, que teria bens em Crecente?»

⁸ *Linhagens Medievais Portuguesas. Genealogias e Estratégias (1279-1325)*, Porto, Faculdade de Letras, 1997, II, p. 785.

⁹ Trata-se do documento referido por Oliveira na nota 6.

¹⁰ Os restantes documentos apontados por Ron Fernandez, datados de 1216, 1233 e 1239, fazem referência a um Joan Soares que não é identificado como «Somesso», sendo portanto menos decisivos.

¹¹ Cf. Xabier Ron Fernández, *Carolina Michaëlis e os trovadores representados no Cancioneiro da Ajuda*, in *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*, coord. Mercedes Brea, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia / Centro Ramon Piñeiro, 2005, pp. 130-137

documentado entre os anos 1218 e 1228 como um dos mais activos defensores dos interesses do rei de Galicia-León Afonso IX na franxa de fronteira¹².

Osoir'Anes¹³, por seu lado, uma das figuras mais singulares da tradição lírica galego-portuguesa, fez um percurso que podemos, em traços largos, deduzir do seu testamento, outorgado em 1236. Membro da linhagem galega dos Marinho¹⁴, estudou em Paris e acabou os seus dias como cónego de Santiago. A ser seu irmão Pero (que virá a ser seu testamenteiro) o *Petrus Iohannis Marinus* que exerce as funções de vice-chanceler e vice-mordomo régio na corte de Leão entre 1217 e 1218, como defende José Carlos Miranda¹⁵, é provável que Osoir'Anes tenha permanecido na corte do generoso Afonso IX, onde as oportunidades de contactar com trovadores leoneses e transpirenaicos não teriam faltado¹⁶. Também não é de excluir que Joan Soares tenha frequentado a corte de Leão ou meios próximos desta no início da idade adulta, não só pela sua provável dependência relativamente a Martim Sanches, mas também porque o Lourenço Soares que, entre 1195 e 1219, exerceu os cargos de alferes e mordomo-mor de Afonso IX de Leão, era possivelmente um seu meio-irmão, filho de um primeiro casamento de seu pai, Soeiro Aires¹⁷.

É possível, portanto, que, na fase inicial da sua carreira literária, Joan Soares se tenha cruzado em terras galegas ou leonesas com Osoir'Anes, que seria já, então, um poeta experiente. O facto de o pai deste trovador, Joan Froiaz Marinho, ser referido como senhor de Valadares poderá, também, não ser despiciendo. Ainda que as terras em causa se situem mais a Norte, perto de Noia¹⁸, enquanto as da linhagem

¹² *Ibidem*, p. 135.

¹³ Autor de oito composições que apenas o Cancioneiro da Biblioteca Nacional conserva, com lacunas (B 37-43).

¹⁴ Para um actualizado estado da questão quanto à inserção deste trovador, referido no Cancioneiro da Biblioteca Nacional e na Tavola Colocciana apenas como «Osoir'Anes», na linhagem dos Marinho, cf. José Carlos Miranda, *Aurs mesclatz ab argen. Sobre a primeira geração de trovadores galego-portugueses*, Porto, Guarecer, 2004, pp. 97-98.

¹⁵ Cf. *Aurs cit.*, p. 99.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 99 e 59-77.

¹⁷ Cf. *Linhagens cit.*, II, p. 786.

¹⁸ Cf. Yara Frateschi Vieira, *En cas dona Maior. Os trovadores e a corte senhorial galega no século XIII*, Santiago de Compostela, Laiovento, 1999 p. 144.

de Joan Soares têm sido localizadas junto de ambas as margens do rio Minho, a identidade dos topónimos associados às duas famílias poderá ser um vestígio de remotos vínculos familiares ou de antigas solidariedades feudo-vassálicas. Seja como for, os estreitos laços intertextuais que detectei entre alguns cantares dos dois autores parecem confirmar os contactos conjecturados. Começemos pelas duas composições em que as convergências são mais evidentes:

Cuidei eu de meu coração¹⁹
que me non podesse forçar,
pois me sacara de prison,
e d' ir comego i tornar.
E forçou-m'ora nov'amor,
e forçou-me nova senhor,
e cuida ca me quer matar.

E pois me assi desenparar
ũa senhor foi, des enton,
e cuid'eu ben per ren que non
podesse mais outra cobrar,
mais forçaron-mi os olhos meus
e o bon parecer dos seus
e o seu preç'e un cantar,

que lh'oí, u a vi estar,
en cabelos dizend'um son.
Mal dia non morri enton
ante que tal coita levar
qual levo, que nunca vi maior,
qual levo ond'estou a pavor
de mort[e] ou de lho mostrar.

(Osoir'Anes)

Punhei eu muit'en me guardar,²⁰
quant'eu pude, de mia senhor
de nunca'n seu poder entrar;
pero forçou-mi o seu amor
e seu fremoso parecer,
e meteron-m'en seu poder
en que estou, a gran pavor

De morte, com'en desejar
(ben-no sabe Deus) la melhor
dona do mund'e non ousar
falar con ela. E maior
coita nunca vi de soffrer,
ca esta nunca dá lezer,
mais faz cada dia peor.

Ca todavia creç'o mal
a quen amor en poder ten,
se non é sa senhor atal
que lhe queira valer por en.
Mais atal senhor eu non ei,
nen atal dona nunc'amei
onde gãar podesse ren,

Se non gran coita, e non al.
E por esto perdi o sen
por tal dona que me non val!
E pero non direi por quen;
mais per muitas terras irei
servir outra, se poderei
negar esta que quero ben.

(Joan Soares)

Em ambos os cantares, que se iniciam com um verbo no pretérito perfeito, na primeira pessoa do singular, antecedendo o pronome com função de sujeito (*Cuidei eu / Punhei*

¹⁹ B 39bis; edição de J. C. Miranda (*Aurs* cit., p. 156); sublinhados meus.

²⁰ A 21, B 114; edição de C. Michaëlis, *Cancioneiro* cit., I, pp. 47-48), sublinhados meus.

eu), o *topos* do «amor que força o amador a amar» é introduzido logo na primeira cobla graças a duas expressões quase idênticas (*forçou-m'ora nov'amor*, no texto do autor compostelano, e *forçou-mi o seu amor*, no do *Somesso*), duas expressões onde volta a verificar-se a inversão do sujeito. Aliás, as fórmulas que expressam, em *Osoir'Anes*, o «amor que força», (*E forçou-m'ora nov'amor, / e forçou-me nova senhor*, na primeira cobla e *forçaron-mi os olhos meus / e o bon parecer dos seus*, na segunda) parecem confluír na expressão «*forçou-m'o seu amor / e seu fremoso parecer*», versos 4 e 5 do cantar de *Valadares*. O sofrimento experimentado pelo sujeito poético face à impossibilidade de alcançar a senhora é posto em evidência, nos dois autores, graças a duas expressões hiperbólicas muito semelhantes: *tal coita (...)/ que nunca vi maior*, em *Osoir'Anes* e *maior / coita nunca vi de soffrer*, em *Joan Soares*. O padecimento é de tal ordem, que a morte se perfila, assustadora, em duas expressões muito próximas: *ond'estou a pavor / de mort'* (*Osoir'Anes*) e *en que estou, a gran pavor / de morte* (*Joan Soares*); em ambas, o medo da morte é posto em evidência graças ao encavalgamento e associado a outro temor (desta vez expresso sob formas diferentes): o receio de revelar o amor à senhora²¹.

Apesar do jogo intertextual que habilmente constrói, *Joan Soares* não chega ao ponto de retomar, aqui, a sedutora figura feminina que canta *en cabelos* da composição de *Osoir'Anes*, imagem fascinante de sereia trazida à luz por *José Carlos Miranda* num trabalho recente²². Pelo contrário, esta sugestiva personagem dá lugar, no texto do trovador português, a uma muito mais vaga e abstracta *melhor / dona do mundo*. Na segunda parte do cantar, o trovador limita-se a desenvolver, de forma pouco inovadora, o tema da hostilidade da *senhor* e a introduzir os pouco originais motivos da loucura (*E por esto perdi o sen*) e do segredo (*E pero non direi por quen*). Claro que, ao contrário do trovador da linhagem dos *Marinho*, *Joan Soares* não tinha especial interesse em transformar a fascinante e inalcançável dama numa

²¹ ... *pavor / de mort'ou de lho mostrar* (*Osoir'Anes*) e ... *non ousar / falar con ela* (*Joan Soares de Valadares*).

²² Em *Osoir'Anes, a mulher-que-canta e as tradições familiares dos Marinhos*, «*Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas*», II série, XX (2003), T.I, pp. 117-129 (disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3959.pdf>), *J. C. Miranda* interpreta «a mulher a que o poeta se refere no seu texto como uma sereia, que pretende representar a incapacidade de emancipação face à mulher e ao amor, constituindo simultaneamente uma figura emblemática, proto-heráldica, alusiva à sua ascendência e genealogia.» (p. 123)

emblemática sereia. Porém, se estendermos o nosso campo de análise a outras composições deste trovador, encontraremos alguns desenvolvimentos da figura da senhora que fascina, surpreendentes pelas intersecções que estabelecem, de novo, com a obra de Osoir'Anes.

Recordemos, antes de mais, que na composição do autor galego não é apenas o canto da dona que cativa, mas a sua beleza e o seu olhar. Nos versos *forçaron-mi os olhos meus / e o bon parecer dos seus*, o paralelismo dos possessivos em posição de rima sugere uma troca de olhares, uma relação recíproca em que a mulher não é apenas objecto de desejo, mas sujeito no acto de seduzir. Ora, no cantar *Já foi sazón que eu cuidei*²³, Joan Soares retoma e explicita o tema do fascínio da senhora associado ao olhar e ao *topos* do «amor que força»: *gran med'ei de me forçar / o seu amor, quando a vir, / de non poder dela partir / os meus olhos*. Na composição *Quen bõa dona gran ben quer*²⁴, regressa ao mesmo motivo: *Mais por qual guisa poderá / os seus olhos d'ela partir / ome coitado, poi-la vir?* Conquanto não possa provar se o tema do trovador incapaz de afastar o olhar da senhora, relativamente raro na lírica galego-portuguesa, terá sido, ou não, sugerido pela inspiradora composição de Osoir'Anes, as semelhanças dos dois *incipites* — *Cuidei eu de meu coração* e *Já foi sazón que eu cuidei* — constitui, a meu ver, um forte indício nesse sentido, ainda que a senhora perca, na composição de Joan Soares, o seu estatuto de sujeito para se tornar mero objecto de fascínio. Em reforço desta hipótese, vejamos como se desenvolve a argumentação dos dois cantares deste trovador onde detectei o *topos* do «amante preso à visão da senhora»:

1. eu quero / o servidor deve guardar segredo sobre a identidade da senhora que amo / ama 2. mas guardar segredo será muito difícil ou mesmo impossível 3. pois aquele que ama perde o controlo dos seus actos e poderá denunciar o seu amor por não conseguir desviar o olhar da senhora que o fascina²⁵.

²³ A 28, B 121; edição de C. Michaëlis, *Cancioneiro* cit., I, pp. 60-61.

²⁴ A 30 (só I), B 123; edição de C. Michaëlis, *Cancioneiro* cit., I, pp. 64-65.

²⁵ Refira-se que esta argumentação se desenvolve, em *Já foi sazón que eu cuidei*, ao longo de toda a cantiga, mas apenas nas três últimas coblas de *Quen bõa dona gran ben quer*.

Estas duas composições, que além da argumentação partilham, também, a estrutura formal²⁶, constituem uma *amplificatio* da última cobla do primeiro cantar do *Somesso* que analisei, porquanto desenvolvem os dois novos temas introduzidos nessa última estrofe (a perda do *sen* e o segredo), relacionando-os, como para fechar o círculo sobre o hipotexto²⁷ de Osoir'Anes, com um dos elementos ainda não recuperados do cantar do cónego de Santiago: o motivo do «amante preso à visão da senhora».

É particularmente interessante a forma como Joan Soares desenvolve, nestes últimos cantares, o *topos* da perda do *sen*: não apenas como resultado da coita²⁸, mas como consequência directa da visão da senhora, o que está bem explícito nos versos *Ca todo o sen perderá / com gran sabor de a veer*²⁹. É a experiência quase mística de admiração da senhora, experiência que causa um intenso prazer, e não sofrimento, que leva o trovador a perder o controlo dos seus actos e a alhear-se de tudo o que o rodeia: *nen me nembrar / de quantos m(e) enton veeran*³⁰.

Já em Bernart de Ventadorn, na celeberrima *Lausetà*, o sujeito poético afirma ter perdido o poder sobre si próprio ao deixar-se afogar no olhar da senhora como Narciso na fonte³¹. Mas são talvez mais dignas de nota, neste caso, as convergências com as experiências extáticas vividas pelos heróis do romance cortês. Quando Lancelot, no romance em prosa epónimo, se encontra pela primeira vez face a face com Guenièvre, a beleza da rainha de Logres enche-o de espanto a ponto de o

²⁶ Trata-se de duas composições de quatro estrofes de sete versos octossilábicos, com rima aguda e coblas doblas, apresentando o mesmo esquema rimático: *abbacca*.

²⁷ Utilizo aqui o conceito tal como é definido por G. Genette em *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, pp. 11-12. Note-se, porém, que esta recuperação, por Joan Soares, dos temas tratados por Osoir'Anes se deve incluir no que Meneghetti define como «dialogismo» (*the repetition works above all at the level of the signified*) e não propriamente como «intertextualidade» (*above all at the level of the signifier*) – fenómeno evidenciado no início deste trabalho – ainda que os dois tipos de *comunicação anafórica* identificados pela erudita italiana nunca se encontrem em estado puro, sendo mesmo mutuamente induzidos. Cf. Maria Luisa Meneghetti, *Intertextuality and dialogism*, in Simon Gaunt & Sarah Kay, *The Troubadours. An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 181-196.

²⁸ Nos cantares *Punhei eu muit'en me guardar* (vv. 22-24) e *Quen bõa dona gran ben quer* (vv. 27-28), a coita também está na origem da perda do *sen*.

²⁹ *Quen bõa dona gran ben quer*, vv. 25-26.

³⁰ *Ja foi sazõ que eu cuidei*, vv. 18-19.

³¹ *Anc non aguí de mi poder / Ni no fui meus deslòr en çai, / Que'm laissèt en sos òlhs vezer / En un miralh que mout mi plai. (...) Qu'aissí'm perdèi com perdèt se / Lo bèlhs Narcisus en la fon.* (Edição de Pierre Bec, *Anthologie des Troubadours*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1979, p. 133)

impedir de falar e mesmo de a ouvir³². Apercebendo-se de que o donzel está *esbahiz e trespanseiz* (espantado e pensativo) e suspeitando de que poderá ser ela a causa deste estado, Guenièvre faz um comentário sobre a inexperiência do jovem, levando os presentes a atribuir o emudecimento e a paralisia que o tolhem ao seu desconhecimento das normas corteses e não ao poder do amor. Só a argúcia da rainha salva Lancelot da perigosa situação que o sujeito poético das duas composições de Joan Soares teme não poder evitar.

No *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes, o alheamento de Lancelot é motivado não pela visão, mas pela recordação da amada. Numa cena que será retomada por diversas vezes no romance em prosa, o jovem herói, absorto nos seus pensamentos, não reage ao desafio que lhe dirige um cavaleiro e é facilmente derrubado. Atentemos na descrição do estado de alienação do amante, particularmente sugestiva pelos ecos que, como veremos, parece suscitar nos textos galego-portugueses em apreço:

Et ses pansers est de tel guise
Que lui meïsmes en oblie,
Ne set s'il est ou s'il n'est mie,
Ne ne li manbre de son non,
Ne set s'il est armez ou non,
Ne set ou va, ne set don vient,
De rien nule ne li sovient
Fors d'une seule, et por celi,
A mis les autres en obli,
A cele seule panse tant
Qu'il n'ot ne voit ne rien n'antant³³.

Pese embora o sucesso deste motivo narrativo no romance arturiano em prosa, que o utilizará com alguma regularidade, a verdade é que estas experiências em que a alienação do herói se resume a uma falha na percepção do mundo exterior e de si, impedindo-o de agir³⁴, perderão grande parte do seu impacto a partir do momento em

³² Quando Guenièvre lhe segura na mão, *si tressaut tout autresi com s'il s'esveillast, et tant pense il a li durement qu'il ne seit qu'ele li a dit* (*Lancelot. Roman en Prose du XIIIème siècle*, ed. Alexandre Micha, T. VII, Genève, Droz, 1980, p. 274).

³³ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, Paris, Librairie Générale Française, 1992, vv. 714-724.

³⁴ Sobre as implicações políticas, psicológicas e filosóficas destas experiências de alienação de Lancelot, veja-se Elspeth Kennedy, *Royal Broodings and lover's trances in the First Part of the Prose Lancelot*, in

que, já perto do fim do *Lancelot en Prose* não cíclico, o amante de Guenièvre sofre o seu primeiro acesso de loucura³⁵. Nos mais tardios *Lancelot en Prose* cíclico e *Tristan en Prose*, a perda do *sen* traduzir-se-á fundamentalmente em estados prolongados de demência em que a inacção dá lugar à violência sem freio. As fases de loucura vividas por Lancelot e Tristan são agora o resultado, não da contemplação da amada ou da recordação da sua beleza, mas dos obstáculos que impedem os amantes de viver plenamente o amor³⁶.

Ora, se exceptuarmos a tenção de Pai Soares e Pero Velho de Taveirós de que nos ocuparemos em breve, em nenhum dos autores da geração de Joan Soares de Valadares se estabelece uma relação directa entre a visão da *senhor* e a perda do *sen*. A loucura é, pelo contrário, o resultado da impossibilidade de ver a amada e do sofrimento que daí decorre³⁷ ou, muito simplesmente, da coita que a hostilidade da senhora provoca³⁸. A incapacidade do servidor de desviar o olhar da *senhor* também ocorre por vezes³⁹, mas nunca ligada à perda do *sen*. Necessário será portanto concluir que a progressiva substituição, já detectada em âmbito romanescos, da alienação como resultado do êxtase amoroso pela loucura como consequência do sofrimento está plenamente consumada entre os que são habitualmente considerados contemporâneos de Joan Soares, mas não na obra deste trovador.

Mélanges Jeanne Wathelet-Wilhem, ed. J. De Caluwe, Liège 1978 pp. 301-314, Jean-Charles Huchet, *Les esbahissements de Lancelot (dans le Lancelot en Prose)*, in Danielle Buschinger (ed.), *Lancelot. Actes du Colloque des 14 et 15 janvier 1984*, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1984, pp. 75-83 e Carlos Carreto, *Et panse tant qu'il s'oblíe... As amnésias do herói medieval, uma singular experiência estética*, «Sigila», 2, (Out. 1998), pp. 41-57.

³⁵ Cf. *Lancelot* cit., VIII, pp. 452ss. Note-se, porém, que os momentos de ausência já referidos são também explicitamente assimilados à loucura. Cf. E. Kennedy, *Royal Broodings* cit., pp. 302ss.

³⁶ Lancelot perde a razão quando Guenièvre o surpreende nos braços da filha do rei Peles e o expulsa da corte (*Lancelot* cit., T. VI, CVI, 37, p. 176); Tristão enlouquece quando se convence de que Iseu o traíra com Kaherdin (*Le Roman de Tristan en Prose*, ed. Renée L. Curtis, Cambridge, D.S. Brewer, 1985, T. III, 871, pp. 173ss).

³⁷ Veja-se, por exemplo, o cantar de Martim Soares *En tal poder, fremeosa mia senhor* (A 50, B 162) ou a composição de Vasco Praga de Sandim, *A Deus grad'oje, mia senhor* (B 89).

³⁸ Veja-se, por exemplo, o cantar de Martim Soares *Senhor, pois Deus non quer que mi queirades* (A 52, B 164) ou os de Vasco Praga de Sandim, *Se vos prouguesse, mia senhor* (B 82) e *Senhor fremeosa, grand'enveja ei* (A 2, B 92).

³⁹ Vejam-se os cantares de Martim Soares *Pero que punh'en me guardar* (A 61, B 151) e *Quando me nenbra de vos, mia senhor* (A 47, B 159) e o de Nun'Eanes Cêrzero *Senhor, que coitad'og'eu no mundo vivo* (B 136).

Se regressarmos, porém, ao breve cancionero de Osoir'Anes e atentarmos na sua mais extensa composição, *E por que me desamades*, depararemos com uma expressão que se inscreve no campo semântico do alheamento patológico tão frequente no romance arturiano. Refiro-me ao «pensar», verbo substantivado recorrente tanto no romance em verso, como no romance em prosa⁴⁰ mas raríssimo, com este sentido de «andar pensativo», entre as primeiras gerações dos trovadores peninsulares⁴¹. Vejamos a cobla em que se inscreve o inusitado termo:

De muitos som **perguntado**
de que ei este pensar,
e a min pesa aficado
de que me vai demandar.
Ei log'a buscar sem grado
razon por me lhe salvar
e **a guardar**
m'eï deles a r[a]ncurar,
e andar i come nembrado⁴².

A curiosa expressão *andar i come nembrado*, que se opõe a «rancurar» e traduz a necessidade em que se vê o sujeito poético de aparentar um equilíbrio psicológico que não corresponde ao seu estado interior (e por isso ele anda **como** nembrado) ganha plena significação se a relacionarmos com o motivo do êxtase amoroso tal como é tratado nos romances franceses. *Nembrado*, adjectivo que segundo Corominas significa «sensato, entendido, lúcido⁴³» é o particípio passado do verbo *nembrar*, forma arcaica de *lembrar*. Ora, uma das ideias mais recorrentes nas cenas de contemplação extática ou de errância introspectiva do romance arturiano é, justamente, a do esquecimento de si e do mundo, ideia que a fórmula *panse tant qu'il*

⁴⁰ Cf., a título de exemplo, *Le Chevalier de la Charrette* cit., vv. 737, 745 e *Lancelot* cit., VII, p. 352.

⁴¹ Nun'Eanes Cêrzo, autor interessantíssimo pelo poder sugestivo da sua obra, é, segundo creio, o único dos trovadores activos na primeira metade do século XIII, para além de Osoir'Anes, que desenvolve o *topos* da alienação do amante pensativo. Neste trovador, aliás, a proximidade relativamente aos textos narrativos é ainda mais evidente, como se vê na passagem que se segue: *Toda'-las gentes mi-a mi estranhas son, / e as terras, senhor, per u eu ando / sen vos; e nunca d'al i vou pensando / se non no vosso fremoso parecer* (B 130; edição de C. Michaëlis, *Cancioneiro* cit., I, p. 384).

⁴² B 40; edição de J. C. Miranda (*Aurs* cit., p. 156); sublinhados meus.

⁴³ Joan Corominas — José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1984 (1ª reimp.).

s'oblie⁴⁴, presente em várias cenas de diferentes romances, admiravelmente condensa. Ideia que poderá, também, ter levado Joan Soares a utilizar o mesmo verbo *nembrar* na composição, há pouco referida, *Já foi sazón que eu cuidei*, onde o sujeito poético afirma o seu temor de, fascinado pela visão da *senhor*, *nem me nembrar / de quantos enton me veeran*. As óbvias semelhanças entre a parte final do cantar de Osoir'Anes e a passagem que aqui transcrevemos da composição de Joan Soares corroboram esta hipótese:

**e punharei de me partir
de quen me quiser preguntar**
por mia senhor; que sei, de pran,
ca dos que me **preguntaran**
e **dos outros m'ei a guardar**.⁴⁵

Podemos concluir, deste breve percurso por terras de Galiza e Portugal, que o *topos* da perda do *sen* como consequência da intensidade da experiência amorosa, funcionando ainda, em Osoir'Anes, como uma elíptica condensação de um motivo narrativo, assume nestas composições de Joan Soares de Valadares um lugar central, afinando-se numa imagem que, mantendo embora a densidade simbólica, se adapta à ausência de acção dos textos líricos. Mais tarde, quando surgir apenas como consequência do sofrimento do amante não correspondido, transformar-se-á num *topos* mecanicamente repisado, à semelhança do que acontece no romance em prosa, e nomeadamente no *Tristan en Prose*, onde os amantes de Iseut enunciam, invariavelmente, o mesmo discurso aparentemente insano e convencionalmente repetitivo.

É a esta tendência normalizadora que se referem os irmãos Pêro Velho e Pai Soares de Taveirós na tenção que trocam «en cas dona Mayor», na corte galega dos Trastâmara. Excepcionalmente, mantêm ainda, glosando-o embora em tom satírico, o tema da perda do *sen* do amante no momento em que vê a senhora amada. Pêro Velho avista duas donzelas que, de tão belas, não consegue distinguir; para o seu

⁴⁴ Cf. C. Carreto, *Et panse cit.*, p. 44, nota 5.

⁴⁵ Comparem-se as expressões por mim sublinhadas nesta passagem e na cobla, acima transcrita, de Osoir'Anes.

interlocutor, esta incapacidade explica-se pela perda «do siso» (do juízo) e «do viso» (da visão) do trovador, consequência objectiva da contemplação das senhoras:

Ali perdeste-lo siso
quando as fostes veer
ca no falar e no riso
poderades conhec[er]
qual á melhor parecer
mais fali[u]-vos i o viso⁴⁶.

É portanto de uma perda das competências cognitivas e sensitivas que se trata, como em Joan Soares ou Chrétien de Troyes. Mas o poder medúxico da senhora sofre já os primeiros golpes, desferidos pela arma poderosa da ironia: a identidade física das donzelas surge como uma tradução jocosa do carácter abstracto e vago da amada⁴⁷, tal como será invariavelmente representada nos cantares de amor da segunda geração de trovadores galego-portugueses.

⁴⁶ B 142; edição de G. Vallín, apud *Lírica Profana Galego-Portuguesa*, coord. Mercedes Brea, Santiago de Compostela, Centro Ramon Piñeiro, 1996, p. 876.

⁴⁷ A interpretação de Lindeza Diogo é, quanto a mim, ajustada: «...a semelhança destas duas sócias é o rigoroso equivalente daquela caracterização da *senhor* que se atém "a uma abstracta e indeterminada qualificação estética (...) ou a uma igualmente imprecisa e totalizante valoração positiva do aspecto físico", associadas por vezes a qualidades não físicas e apenas aludidas (...). O amor cortês, como nesta verdadeira escola de trovadores se configurou, parece, no plano normativo do texto que é o seu, dever corresponder a uma incapacidade de discernir o que no ser "amado" é característico e único (ou tão-somente discernir).» A. A. Lindeza Diogo, *Origens sem originalidade* in *A Língua das Cantigas. Congreso de Língua medieval galego-portuguesa na rede*, (<http://vello.vieiros.com/galego.org/linguadascantigas/relatorios/lindeza.html>).
