

## OSOIR'ANES, A MULHER-QUE-CANTA E AS TRADIÇÕES FAMILIARES DOS MARINHOS

A linguagem erótica dos trovadores move-se no seio de uma tensão contraditória repetidamente actualizada na forma de um discurso subjectivo masculino que, projectando uma imagem socialmente elevada e psicologicamente obsessiva da mulher desejada, vai dizendo as múltiplas dificuldades de torná-la presente e mesmo de concretizar um desejo de aproximação<sup>1</sup>. É esta situação fundamental, aliás, que unifica o amor trovadoresco um pouco por toda a parte onde teve expressão na Europa medieval – muito embora seja compreensível que, a partir dessa base comum, se originem tendências éticas, estéticas, ideológicas ou outras que individualizam trovadores, grupos de trovadores e, especialmente, manifestações trovadorescas em línguas diversas<sup>2</sup>. O caso galego-português não é mais do que uma forma de concretização dessa diversidade, mesmo quando deliberadamente subverte aquele esquema fundamental<sup>3</sup>.

Os trovadores de maior vulto, quer pela dimensão da obra que deixaram, quer pela construção poética de que foram capazes, souberam exprimir essa tensão, situando-a imagetivamente no interior do campo de expressão do sujeito. É o que

---

<sup>1</sup> Já amplamente glosados, poderá ler-se uma síntese actualizada destes elementos temáticos da poesia occitânica em VÁRVARO, Alberto – *Literatura románica de la Edad Media*, Barcelona, 1983, p. 203 e seg., e ainda em DE GIROLAMO, Costanzo – *I trovatori*, Torino, 1989, pp. 32 e seg. Este último, contém preciosos e discriminados apontamentos bibliográficos.

<sup>2</sup> A proliferação da poesia trovadoresca, mesmo para fora do espaço dominado pelo occitânico, como processo sistemático de recepção produtiva foi estudada por MENEGHETTI, Maria Luisa – *Il pubblico dei trovatori*, Modena, 1984.

<sup>3</sup> Abordámos já o assunto em OLIVEIRA, A. Resende/MIRANDA, J. Carlos – “A Segunda Geração de Trovadores Galego-Portugueses: Temas, formas e realidades”, in *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, 1995, pp. 499/512.

sucede com a oposição entre *joi* e *ira* em Bernart de Ventadorn<sup>4</sup>, em torno da qual se constrói uma linguagem poética oscilante entre dois pólos cuja alternância assume mais uma forma ondulante do que radicalmente antitética. Deste jogo verbal entre a euforia enunciada na *joi* e a incomodidade melancólica da *ira*<sup>5</sup> nasce, porventura, a mestria do poeta que o faz ser ainda hoje objecto de inegável apreço.

Conquanto não desconheça posturas do sujeito mais radicais, Ventadorn possui a arte de criar a ilusão da *joi* escondendo a certeza da *ira*, ou seja, alimenta a expectativa positiva de uma relação de amor consumada quando na realidade se situa num lugar de sistemática disjunção face à mulher solicitada.

Osoir'Anes Marinho, trovador galego da fase inicial do séc XIII, foi certamente um receptor atento da linguagem de amor provençal, como o atesta um apuro sumário da breve obra que deixou à posteridade<sup>6</sup>. Suspeitamos mesmo que os textos de Ventadorn poderão não lhe ter sido alheios, até pela enorme difusão que, nessa altura, tinham já atingido. Todavia, se procurarmos avaliar como se estrutura, no seu breve cancionero, a tensão a que atrás aludimos, facilmente verificamos que a sua polaridade interna é amplamente deslocada. Não que o espírito de *conort* do amor esteja totalmente ausente dos seus versos<sup>7</sup>, mas decididamente não ganha corpo a ficção da sua existência, pelo menos nos termos em que a encontramos no poeta provençal.

---

<sup>4</sup> Cf. AKEHURST, F.R.P. – “Les étapes de l’amour chez Bernard de Ventadorn”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XVI(1973), pp.133/147, e também BEC, Pierre – “La douleur et son univers poétique chez Bernart de Ventadour”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXI(1978), pp.545-571(I) e 25-33(II).

<sup>5</sup> A *ira* como sinónimo de *tristeza*, muito frequente nos trovadores occitânicos, pode, em nossa opinião, encontrar-se no cantar “E porque me desamades” (B 40), v.5, de Osoir'Anes, bem como no “Pois non ci de Dona Elvira”(A 62, B 173), v. 2, de Rui Gomes de Briteiros.

<sup>6</sup> Tem sido aceite a identificação do trovador Osoir'Anes como filho de João Froiaz Marinho, considerando OLIVEIRA, A. Resende de – *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos sécs. XIII e XIV*, Lisboa, 1994, p. 398, que terá “pertencido à primeira ou à segunda geração de trovadores”, situando-se a sua actividade entre os finais do séc. XII e meados do séc. XIII. Dentro destes limites, cremos que a sua obra tem fortes probabilidades de remontar ao ambiente leonês da década de 1210 a 1220, o que explicaria não apenas a sua colocação nos cancioneros, mas também o conhecimento íntimo que revela quer dos primeiros trovadores em galego-português, quer de alguns textos provençais. Estes aspectos serão por nós apresentados num estudo em fase de publicação. Algumas destas possibilidades foram entretanto equacionadas em MIRANDA, José Carlos – “Le surgissement de la culture troubadouresque dans l’occident de la Péninsule Ibérique (II). Les genres, les thèmes et les formes”, in *Le Rayonnement des Troubadours*, Amsterdam, 1998, pp.97/105.

<sup>7</sup> A voz feminina, que comparece na composição “Sazon é já de me partir” (B38), está lá exactamente para exprimir uma possibilidade de desenvolvimento da relação amorosa que a voz masculina não ousa sequer mencionar, num processo que antecipa o que virá, mais adiante, a tornar-se corrente nos cantares de amigo.

Se o amor é um horizonte ao qual o trovador não pode escapar – o amor transcende o desejo individual do trovador, já que é ele o verdadeiro cimento das relações sociais vassálicas –, e se força o sujeito a experimentar a *prison* feminina, nada de concreto lhe concedendo em troca – nem mesmo a expectativa benévola de uma qualquer proximidade –, então é compreensível que a dor e o lamento marquem a tonalidade do tecido poético, numa postura disfórica acentuada pela ausência de alternativa de sentido oposto. Está definitivamente em causa o equilíbrio que os trovadores provençais se afadigaram em manter a todo o custo.

É aqui, porém, que Osoir'Anes faz intervir a sua escolha específica no seio das possibilidades que lhe são oferecidas por uma linguagem poética já institucionalizada, refazendo uma polaridade essencial diferente da de Ventadorn e que constituirá doravante a sua imagem poética própria. Perante a inconsequência da expectativa positiva face à dona, e vendo a degradação do sujeito que constrói incrementar-se pelos excessos da privação, da petição de favores sem correspondência, do sofrimento e da metafórica morte, Osoir'Anes opta por uma outra ficção, que é a do abandono do serviço amoroso.

Trata-se de um tema que estava já embrionariamente em Ventadorn e que vem a ser desenvolvido mais amplamente por outros trovadores de *oc* ou de *oïl*<sup>8</sup>. Todavia, no nosso poeta galego, quer a insistência em tal motivo – em três textos seguidos, na sequência em que comparecem no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*<sup>9</sup> –, quer o seu peso relativo no conjunto de um breve cancionero – oito composições num total de cento e cinquenta e oito versos... – conferem-lhe um sentido específico muito mais decisivo do que sucederia caso o seu uso fosse esporádico e descontínuo, ou disseminado por um longo cancionero<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Cf. BERTOLUCCI-PIZZORUSSO, Valeria – “Motivi e registri minoritari nella lirica d’amore galego-portoghese: la *cantiga «de change»*”, in *O Cantar dos Trovadores, Actas do Congresso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de Abril de 1993*, Santiago de Compostela, 1993, pp. 109/120.

<sup>9</sup> Trata-se de B 38, 39 e 40.

<sup>10</sup> Parece ser esta, aliás, a situação a que se assiste em Uc de Saint Circ, trovador frequentemente mencionado como um dos principais glosadores deste motivo. Embora a referência à “autra” seja nele repetida, na extensa maioria dos casos não mais é do que um reforço da devoção à “mesma” e por vezes até de uma manifestação contrária à “change”. “Be fai granda follor” parece ser a única composição em que é visível uma substituição de mulher como objecto do canto e do serviço. Ainda aqui, porém, será de equacionar se a mudança de fidelidade amorosa será ditada pelo facto de a primeira ser “fals senhor” ou antes por a segunda ser a “vescontessa”. Neste caso, a lógica da hierarquia social que comanda todo o processo “erótico” na poesia trovadoresca occitânica acabaria, também aqui, por ditar as suas regras, diminuindo consideravelmente o aspecto desarticulador do motivo da troca de dama.

Não só a *possibilidade*, mas sobretudo a *concretização* do abandono do serviço dedicado à *dona* acaba por se instituir, em Osoir'Anes, como o segundo membro da polaridade tensional sobre a qual assenta o seu fazer poético, agindo em substituição do pólo eufórico de Ventadorn. “Se não posso obter o favor a dona, então abandono-a sempre que o serviço se tornar insuportável e com isso impeço a degradação da minha imagem” – é o que parece transmitir-nos o poeta, numa atitude de altivez e de insubmissão que rompe claramente com o lugar em que os occitânicos situavam o sujeito amador masculino. Nem mesmo os trovadores da segunda geração galego-portuguesa serão capazes de acompanhar esta encenação do sujeito, pelo menos dentro dos limites da linguagem do cantar de amor<sup>11</sup>...

É claro que, como dissemos atrás, *o amor força*, ou seja, o serviço de amor terá de ser renovado, porque não é possível ao poeta abandonar os quadros mentais e sociais onde o amor se insere, nem isso seria sequer pensável. Mas a sua atitude poética é reveladora de uma postura, de uma “psicologia” de independência e de defesa da integridade do sujeito deveras notável e da qual será necessário extrair as devidas consequências.

É no contexto deste impulso centrífugo, repetidamente assumido pelo poeta, que surge uma curiosa composição na qual as situações, as imagens e a argumentação que lhes está subjacente procuram mostrar-se à altura de justificar um renovado apelo do império do amor:

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

8 E pois me assi desemparar  
ũa senhor foi, des enton,  
e cuid'eu ben per ren que non  
podesse mais outra cobrar;

---

<sup>11</sup> Sobre o assunto, reiteramos o que foi já dito em OLIVEIRA/MIRANDA – “A Segunda Geração”, pp. 505/512

12 mais forçaron-mi os olhos meus  
 e o bon parecer dos seus  
 e o seu preç'e un cantar,

que lh'ói, u a vi estar,

16 en cabelos dizend'un son.  
 Mal dia non morri enton  
 ante que tal coita levar  
 qual levo, que nunca vi maior,

20 qual levo onde estou a pavor  
 de mort'ou de lho mostrar<sup>12</sup>.

À luz do que temos vindo a dizer, as palavras do poeta adquirem um sentido muito claro, sem procedimentos ornamentais que as obscureçam. Dera-se o abandono do serviço a uma dona. Estava o poeta gozando os prazeres da ausência de cadeias que o prendessem, quando amor lhe cativa de novo o *coraçõ* e, uma vez mais, o faz sentir o temido cárcere, com o irremediável coro de “desamparos”. Como foi tal acontecer? Sentimos que o poeta tem dificuldade, neste momento, em aceitar uma simples e mecânica renovação da dependência amorosa, que redundaria numa fastidiosa circularidade de processos que, porventura, outros não hesitarão em utilizar. Mas não Osoir'Anes. Por isso, procura justificar o carácter irremediável desse apelo pintando um quadro feminino que possuísse algo de verdadeiramente irresistível. E é assim que se desenha o conhecido retrato da formosíssima mulher em cabelos, cuja voz é audível através do canto, deixando o sujeito masculino sem outra alternativa que não seja o “pavor de morte” ou a revelação do seu amor, com a previsível decepção que daí decorrerá.

Esta figura feminina, que não tem passado despercebida aos vários quadrantes da opinião crítica<sup>13</sup>, sobressai, então, no seio do cancionero de Osoir'Anes, como

<sup>12</sup> B 43. Seguimos o texto publicado em BREA, Mercedes – *Lírica Profana Galego-Portuguesa*, Santiago de Compostela, 1996, II, p. 703, (que reproduz a edição de Carolina Michaëlis, inserida no seu *Cancioneiro da Ajuda*, I, p. 650), tendo procedido a alterações de pontuação e restituindo a forma do v. 20 que está no manuscrito.

<sup>13</sup> Podemos mesmo afirmar que se trata do denominador comum de tudo o que se tem dito sobre o poeta: “A *niña em cabelo*, dizendo um *som*, sem ser pastora, merece atenção...”, afirmava Carolina Michaëlis VASCONCELOS – *O Cancioneiro da Ajuda*, II, p. 526; por sua vez, Armando COTARELO-VALLEDOR – “Los hermanos Eans Mariño, poetas gallegos del siglo XIII”, *Boletín de la Academia Española* (1933), p. 18, transcreve Carolina Michaëlis, com alguns acrescentos verbais...: “Subitamente, o poeta eleva-se acima deste convencionalismo para declarar que se apaixonou quando viu a sua amada *en cabelos* e a ouviu cantar *un son*...”; JENSEN, F. – “Osoir'Anes”, in *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, 1993, também não aduz nada de novo..

um reforço do pólo da *ira/sofrimento*, que momentaneamente vence o pólo do *abandono do serviço/alívio da dor* com o qual alterna. Mas que poder particular terá tal dama “en cabelos dizend’un son” para se tornar tão inevitavelmente arrebatadora, renovando uma forma de sedução que o trovador tão obstinada e repetidamente se propusera recusar?

Para um leitor do séc. XXI, imerso em imagens ruidosas e insignificantes que avassaladoramente tomam conta do quotidiano, esta figura feminina, na brevidade do seu perfil, pouco dirá. Mas para um homem culto do início do séc. XIII, e para o restrito público a quem dirigia os seus versos, tudo se passaria de um modo necessariamente diferente. Atentos à ressonância profunda das palavras, num universo mental onde estas eram ainda um bem raro e precioso, a imagem feminina que através delas se desenhava, na qual se tornava saliente o canto que enleia e atrai, num serpentear que o abrupa cavalgamento da segunda para e terceira *cobla* acentua, só poderia convocar um mundo de encantamento. O irresistível e mortífero canto da sereia, em primeiro lugar. Não havia nenhum *Bestiário* que deste meio animal-meio gente não tratasse e com uma notável consistência: era sempre um ser a evitar, que conduzia os homens à perdição e à morte<sup>14</sup>. Para os mais espiritualizados destes textos, o canto da sereia constituía mesmo uma das várias materializações do mal, irremediavelmente associado à figura feminina. Ao clérigo Osoir’Anes, nutrido de cultura parisiense<sup>15</sup>, dificilmente esta sugestão passaria ao lado. Aliás, é uma das que mais se ajustam à situação retratada no seu texto, ou seja, a presentificação de um chamamento feminino que a um tempo se mostrasse irrecusável e produtor de malefícios e de sofrimento.

Além disso, se Osoir’Anes era mesmo “Marinho”, quem melhor do que uma sereia, uma mulher marinha, poderia dar corpo ao feminino erigido em sua *dona*? De realçar ainda que, a ser essa uma das motivações da escolha de tal imagem poética, então esta desdobrar-se-ia também, cumulativamente, num funcionamento de tipo emblemático, o que, a suceder, não constituiria caso único na poesia galego-portuguesa<sup>16</sup>. Mas será certamente um dos mais temporãos, sobretudo se a cronologia do nosso poeta for mesmo bastante recuada.

<sup>14</sup> Em MALAXECHEVERRÍA, Ignacio – *Bestiário Medieval*, Madrid, 1999, pp. 183/187, é possível encontrar um convincente florilégio de textos referentes a esta matéria.

<sup>15</sup> Que Osoir’Anes fez estudos em Paris, parece ser um dado seguro da sua biografia. Sobre o assunto, ver documentação publicada em COTARELO-VALLEDOR – “Los hermanos”, pp. 27 a 32.

<sup>16</sup> São emblemas as flores de que fala Paai Gomes Charinho em “As flores do meu amigo”(B 871/V 401), também presentes no brasão de armas do poeta – cf. COTARELO VALLEDOR, Armando – *Payo Gomes Chariño. Almirante y poeta (siglo XIII)*, Madrid, 1934, p. 104–, e ainda o cervo-que-bebe-

A possibilidade de interpretar 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, pode receber alguma confirmação se tivermos em conta o património narrativo e simbólico que veio a ser fixado por escrito na literatura genealógica. Com efeito, o *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, acolhendo as mais variadas tradições familiares correntes no séc. XIV, abre o título dedicado aos Marinheiros com um conhecido relato lendário que é imprescindível ter em conta para avaliar a recepção e posteridade do poema, conquanto não seja possível atribuir, à partida, uma data segura para a elaboração de tal narrativa genealógica. Aí se diz que

*“O primeiro foi ùu cavaleiro boo que houve nome D. Froiam e era caçador e monteiro. E andando ùu dia em seu cavalo per riba do mar, a seu monte, achou ùa molher marinha jazer dormindo na ribeira. E iam com ele tres escudeiros seus, e ela, quando os sentio, quise-se acolher ao mar, e eles foram tanto empos ela, ataa que a filharom, ante que se acolhesse ao mar. E depois que a filhou a aqueles que a tomarom fe-a poer em ùa besta e levou-a pera sua casa. E ela era mui fermosa e el fe-a bautizar, que lhe nom caia tanto nome nem ùu como Marinha, porque saira do mar. E assi lhe pôs nome, e chamaram-lhe dona Marinha. E houve dela seus filhos, dos quaes houve ùu que houve nome Joham Froiaz Marinho. E esta dona Marinha nom falava nemigalha. D. Froiam amava-a muito e nunca lhe tantas cousas pode fazer que a podesse fazer falar. E ùu dia mandou fazer mui gram fugeira em seu paaço, e ela viinha de fora e trazia aquele seu filho consigo, que amava tanto como seu coração. E D. Froia foi filhar aquele filho seu e dela e fez que o queria enviar ao fogo. E ela, com raiva do filho, esforçou de braadar e com o braado deitou pela boca ùa peça de carne. E dali adiante falou. E D. Froia recebeu-a por molher e casou com ela<sup>17</sup>.*

---

na-fonte, de Pero Meogo, visível no selo da Ordem da Santíssima Trindade para a Remissão dos Cativos (Trinitários). Sobre o assunto, ver FERREIRA, Maria do Rosário – *Águas Doces, Águas Salgadas. Da funcionalidade dos motivos aquáticos na Cantiga de Amigo*, Porto, 1999, pp. 71 e seg. e 83 e seg..

<sup>17</sup> *Portugaliae Monumenta Historica, Nova Série*, vol.II/2, “Livro de Linhagens do Conde D. Pedro”, ed. José Mattoso, Lisboa, 1980, p. 169. Procedemos a alterações de pontuação e na separação de palavras.

É verdade que podemos também aceitar a hipótese de que, ao tempo em que o trovador escreve os seus versos, os Marinheiros possuíam já a sereia como emblema heráldico<sup>18</sup>. A ser assim, o poeta não mais teria feito do que verbalizar uma imagem que efectivamente fazia já parte do património do seu clã familiar, apenas não lhe tendo precisado totalmente os contornos, o que não seria anormal no contexto de um breve poema, por natureza elíptico e alusivo. Porém, se tal tiver sucedido, duvidamos que essa sereia familiar possuísse já os contornos que se evidenciam no relato incluído no *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, visto o conteúdo da narração entrar em flagrante contradição, em pontos absolutamente centrais, com a imagem poética feminina eleita pelo trovador.

Na realidade, embora o consórcio do fundador de uma dada linhagem com uma mulher de natureza fantástica seja processo conhecido da escrita genealógica<sup>19</sup>, a identificação dessa mulher com uma sereia já o é bem menos. O modo como a presente sereia é retratada, então, torna tudo bem mais difícil, visto a primeira característica que lhe é apontada ser a incapacidade de falar. Ora a palavra e o canto são dos poucos traços definidores que o trovador deixa entender da sua mulher-sereia, pelo que a contradição entre os dois textos é absolutamente flagrante – demasiado flagrante, até.

O que nos parece razoável é que, sendo o texto de *Osoir'Anes* mais de cem anos anterior ao relato genealógico, terá sido a sua recepção – para mais em âmbito estritamente familiar – que potenciou a associação da sereia aos Marinheiros, abrindo caminho a uma narrativização mais ampla que servisse de relato fundacional da linhagem. Mas é neste ponto que o processo se complica, vindo essa figura feminina fantástica a ser alterada e corrigida nesse novo contexto de construção da memória familiar da qual o relato do *Livro de Linhagens* é resultante. Resta averiguar por que motivos terá tido lugar tal processo de subversão imagética.

É nossa opinião que este tão estranho relato genealógico deve ser interpretado à luz de uma outra possibilidade de leitura da imagem da mulher-que-canta presente

---

<sup>18</sup> Com efeito, a heráldica conhecida dos ramos galegos desta linhagem contempla a sereia, num dos casos, e bandas azuis ondulantes, em dois outros, embora não tenhamos encontrado atestações medievais de tais figurações. O mais antigo brasão do ramo português dos Marinheiros, que se pode encontrar no *Livro do Armeiro-Mor* manuelino, não contém tais elementos, parecendo assim alheio à tradição instituída quer pelo poema quer pelo relato genealógico. Em todo o caso, aceitando o esquema linhagístico proposto pelo *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, o nosso poeta, embora não mencionado – apenas o são os irmãos que tiveram descendência (cf. LL,A,2) – é neto da mulher marinha...

<sup>19</sup> Sobre esta matéria, veja-se KRUS, Luís – “Uma variante peninsular do mito da Melusina: a origem dos Haros no *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*”, in *Passado, memória e poder na sociedade medieval portuguesa*, Redondo, 1994, pp. 171-196; e também PRIETO LASA, J. Ramón – *As leyendas de los señores de Vizcaya*, Madrid, 1994.



em Osoir'Anes, que reforça e matiza a primeira, tendo por pano de fundo a emergência literária dessas arcaicas deusas femininas – as fadas – que se dá particularmente na cultura francesa da segunda metade do séc. XII, mas cedo se difundindo por toda a Europa ocidental<sup>20</sup>. Note-se, porém, que mesmo que a mulher-que-canta de Osoir'Anes constitua uma muito precoce ocorrência da fada em âmbito galego-português, e até ibérico, isso em nada altera o carácter negativo e ameaçador de que é portadora, ou seja, utilizando a classificação destes seres fantásticos na literatura realizada por Laurence Harf-Lancner, tratar-se-ia sempre de uma fada não melusiniana, mas sim morganiana<sup>21</sup>, categoria à luz da qual a sereia deverá necessariamente ser reinterpretada no contexto da cultura medieval. Lembre-se que, se ambas – fadas morganianas e melusianas – estão lá para seduzir os homens, as primeiras atraem-nos para fora dos limites do social, para um mundo outro onde os espera a morte e a esterilidade, enquanto as segundas, sendo produtoras de descendência, deixam-se encaminhar para o mundo humano, por aí se mantendo enquanto não for quebrado o interdito que impuseram ao homem<sup>22</sup>.

Assim sendo, resulta claro que, por muito apelativo que fosse o emblema da sereia – e sedutor de um ponto de vista heráldico –, a sua associação inevitável com as fadas de natureza morganiana a tornavam completamente desajustada para dar corpo a um relato que, no fundamental, é melusiano, ou seja, visa justificar o surgimento de uma linhagem pelo recurso nobilitante ao consórcio do seu fundador com uma figura que encarna a terra e a natureza. A menos que se retirasse a essa

---

<sup>20</sup> Há uma referência explícita à fada num texto de Martin Moxa – B 896 /V 481 –, mas são bem mais relevantes as figuras de fada implícitas nos cantares de amigo de temática naturalista estudadas por FERREIRA – *Águas Doces*, pp. 83 e seg. Em ambiente castelhano as fadas melusinas estão presentes, pelo menos, na *Gran Conquista de Ultramar*, por meio do relato do *Cavaleiro do Cisne*, e sabemos ainda da existência de uma obra castelhana do séc. XIV contra as fadas, da autoria de Alfonso de Valladolid (cf. DIEZ BORQUE, Jose Maria, *Historia de la Literatura Española. I.- La Edad Media*, Madrid, 1980, p. 140).

<sup>21</sup> HARF-LANCNER, Laurence – *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Genève, 1984, pp. 77 e seg..

<sup>22</sup> O interdito que o homem não deve ultrapassar, sob pena de ser afectado pela perda – da mulher, da riqueza, da descendência, da própria vida –, parece ser um traço constante dos contos que envolvem fadas e humanos. Sobre o assunto, ver ainda VINCENSINI, Jean-Jacques – “Comment définir un récit mélusinien?”, in *Mélusine*, ed. D. Buschinger/W. Spiwck, Greifowald, 1996, pp. 205/225; GUERREAU-JALABERT, Anita – “Fées et chevalerie. Observations sur le sens social d’un thème dit merveilleux”, in *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge*, Paris, 1995, pp. 133/149. Já a existência de uma dádiva de riqueza ou descendência, e sua preservação por parte do homem, parece ser uma característica dos contos “melusianos” na acepção restrita de HARF-LANCNER, sendo privilegiada a descendência nos textos que revelam uma maior inserção na cultura aristocrática. Constituem actualizações de uma imagem arcaica minuciosamente descrita em GALLAIS, Pierre – *La Fée à la Fontaine et à l’Arbre*, Amsterdam-Atlanta, 1992.

figura feminina o que ela possuía de ameaçador, que era a voz, instrumento do canto. Ora é exactamente isso que é feito, mas não só...

Na realidade, não é de arredar a possibilidade de que alguma narrativa envolvendo a relação entre um humano e uma sereia circulasse já no espaço ibérico, tendo servido de modelo para a nossa história da “Dona Marinha”. Tal parece confirmar-se pela simples leitura, recentemente proposta<sup>23</sup>, da “Melusina siciliana”, constante de um dos sermões *Super Apocalypsim*, de Geoffroi de Auxerre, obra datada do séc. XII<sup>24</sup>. Também lá vemos o encontro entre um homem e uma sereia que não fala; o consórcio entre ambos gerador de prole; a ameaça à mãe e ao filho tendente a obrigá-la a falar, quebrando, assim, um implícito pacto de silêncio; e, finalmente, o desaparecimento da mulher nas águas, mais tarde seguida do filho, restando de toda a história apenas um ensinamento moral que aponta no sentido da desconfiança face às mulheres fantásticas...

Como facilmente se percebe, a eliminação da voz que encanta e leva à perdição está já feita neste conto cuja estrutura accional é, no fundamental, partilhada pelo relato da “Dona Marinha”. Para os propósitos linhagísticos de quem redigiu o texto que abre o “Título dos Marinheiros” no *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, porém, isso não se mostra suficiente por duas razões: a primeira, é que se torna necessário que se mantenha a prole para que o relato sirva a sua função de explicação do surgimento da linhagem; a segunda, menos imediata mas de repercussões mais profundas, é que transparece de todo o conto uma profunda recusa dessa liberalidade que consiste em ser a mulher quem determina o que quer que seja do seu mesmo destino e do devir do clã familiar.

E é provavelmente aqui que os ecos ainda vivos da fada-sereia de Osoir’Eanes se fazem sentir, suscitando uma reacção de recusa, quase de esconjuro, que se traduz no processo de apropriação e domesticação desse ser feminino aqui repetidamente assumido com uma requintada violência<sup>25</sup>. A mulher marinha começa por ser raptada, sendo depois transportada à força e, por fim, violada – pelo menos, ao contrário do que sucedia na “Melusina siciliana”, não transparece nenhuma manifestação de

---

<sup>23</sup> Cf. CARDIGOS, Isabel – “Dona Marinha: uma figura melusínica?”, in *Figura, Faro*, 2001, pp. 209/218.

<sup>24</sup> Ver também PRIETO LASA – *As leyendas*, p. 145.

<sup>25</sup> Sobre a frequente violência que acompanha a assimilação cortês deste mito, ver VINCENSINI, Jean-Jacques – “Viol de la fée, violence du fêérique. Remarques sur la vocation anthropologique de la littérature médiévale”, *Senefiance*, 36(1995), pp. 543/549. Uma perspectiva mais ampla da violação e da violência no cruzamento entre a literatura cortês e o testemunho histórico pode ler-se em RIEGER, Dietmar – “Le motif du viol dans la littérature de la France médiévale: entre norme courtoise et réalité courtoise”, *Cahiers de civilisation médiévale*, XXXI(1988), pp. 241/267.

concordância da mulher perante o que lhe está a suceder. Adiante, o filho é-lhe ameaçado de morte para que ela assuma uma voz que a negue enquanto fada-sereia e a faça integrar, desfigurada, o mundo social por meio do casamento. A violência é tal que até o pacto de silêncio, implícito em Geoffroi de Auxerre, desaparece<sup>26</sup>. Não havendo pacto, a mulher não possui qualquer tipo de vontade e assim não pode tomar a iniciativa de fugir. Mais ainda: o trânsito para o mundo da palavra – da palavra masculina, não a do canto da sereia, já aqui profundamente recalcado... – faz-se através da desintegração física, representada na peça de carne que é expelida pela boca na urgência do desespero. Não temos notícia da existência de qualquer outro relato semelhante<sup>27</sup>!

Entre a mulher-que-canta de Osoir'Anes e a sereia violentada e silenciosa do “Título dos Marinheiros” do *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* há, assim, não apenas uma relação íntima – não se compreende o relato sem a prévia recepção da figura poética como emblema heráldico da sereia...–, mas, acima de tudo, uma relação contra-discursiva, em que o relato procura contrariar algumas das virtualidades do texto poético, julgadas agora de uma forma claramente negativa.

Osoir'Anes foi um trovador de um tempo e de um contexto em que provavelmente muito estava ainda por decidir sobre o alcance e os limites de tal condição. Não era em vão que se trabalhava as palavras, dando-lhes a forma de versos cantados, tendo como destinatários os *potentes* do mundo, aqueles que comandavam os homens e as coisas. “Trobar” terá comportado sempre algum risco, algum potencial de perturbação, ainda para mais quando o canto repetidamente se insinuava por entre as mulheres do clã dominante, aquelas que formavam a tribuna recuada desse mundo senhorial – cortês, mas guerreiro.

Ora, esse risco, esse comércio de fronteira entre diferentes universos de significação, transporta-se inteiro para a argumentação amorosa da composição, quando o trovador decide convocar a imagem feminina do outro mundo – a sereia, a fada... – para justificar a inutilidade do seu esforço de fuga para o exterior do

---

<sup>26</sup> Curiosamente, um elemento comum à fada-sereia de Osoir'Anes e ao relato siciliano – a referência aos cabelos da mulher – está também ausente do conto do *Livro de Linhagens*. É possível que se trate de um silêncio pleno de significado, tendo em vista o processo de apagamento da figura da fada a que o texto procede.

<sup>27</sup> As tradições orais recentes, mencionadas por CARDIGOS – “Dona Marinha”, p. 216-218, sobretudo aquela que tem origem em Marrocos, até pelo carácter parcelar que revela, pode bem ter-se originado na difusão da lenda da “Dona Marinha” que foi tendo lugar em ambiente castelhano, como é atestado pelo *Nobiliario de los linajes de Castilla*, de Diego Hernández de Mendoza (finais do séc. XV), e pelas *Leyendas genealógicas de España*, de António de Trueba, publicadas em 1887 (cf. PRIETO LASA – *As leyendas*, pp. 135-139).

amor e do que ele representa. É claro que o homem que é membro da aristocracia, sobretudo quando esta adopta uma cultura cortês, terá sempre a mulher de nível social elevado como objecto de louvor e referência, porque nessa atitude se reproduzem os fundamentos da ordem social vassálica. Nem mesmo a sua condição de clérigo o isenta de assumir uma ideologia que é pertença do grupo e não património individual de cada um. Mas a sereia-fada tem em si, como vimos, um potencial destruidor e desarticulador do equilíbrio da relação feudo-vassálica, reproduzida no serviço de amor, que se situa nos limites do comportável. Terão os contemporâneos tido consciência disso? A julgar pela falta de posteridade imediata desta figura, é de crer que sim.

Algumas gerações mais tarde, porém, os dados do problema irão alterar-se profundamente. O linhagista – e, antes dele, a linhagem preservadora da memória – terá em vista exaltar não indivíduos isolados, mas sim membros de uma personagens colectiva cuja existência se alonga a partir de um tempo passado e da qual os vivos constituem a representação visível. A linhagem é uma realidade comprovada, um fundamento por todos conhecido. Qualquer evocação de origens fabulosas teria de estar sempre condicionada a esta ideia, convocando narrativas seguras e nobilitantes, consagradoras da varonia sobre a qual assenta incontestavelmente a estrutura linhagística no séc. XIV<sup>28</sup>. Neste contexto mental, qual a utilidade de contar histórias “do tempo em que as mulheres falavam” e – pior ainda – quando podiam usar a voz para fazer vacilar o poder masculino?

Como dissemos, a literatura genealógica soube com frequência recuperar as mulheres que nobilitam e engrandecem, mesmo aquelas que possuíam um carácter fabuloso, como o comprovam as abundantes fadas “melusinas” que enxameiam as genealogias medievais e das quais a “Dama-pé-de-cabra” é um dos exemplos mais acabados. Eram mulheres portadoras de prestígio, representantes das forças mais recônditas da natureza. Do ponto de vista simbólico, o consórcio com uma destas criaturas equivalia ao que noutros casos era o casamento hipergâmico, que entrocava a linhagem com condes, reis e imperadores. Evocavam, assim, os tempos em que a fidelidade e o serviço guerreiro se trocavam por terra e por descendência, sobretudo para os jovens cujo futuro estava ainda por construir.

No caso vertente, porém, nem mesmo essa forma de recuperação do passado se oferece com facilidade, atendendo ao simbolismo intrínseco da fada-sereia e à sua inaptidão fundamental para cumprir a função encomiástica e nobilitante de

---

<sup>28</sup> Sobre a evolução da estrutura familiar aristocrática, com particular incidência no caso português, ver MATTOSO, José – *A Nobreza Medieval Portuguesa: a família e o poder*, Lisboa, 1981, pp. 351 e seg; ROSA, Maria de Lurdes – *O Morgadio em Portugal. Sécs. XIV-XV*, Lisboa, 1995.

genitora de uma linhagem. Além disso, no contexto donde sai este relato genealógico, o tempo do desafio feminino e da aventura hipergâmica, que atravessou a cultura trovadoresca galego-portuguesa na sua fase mais pujante, era já menos do que uma recordação: era uma inutilidade perigosa, e ainda mais quando a mulher convocada estava longe de assegurar a fecundidade e a fidelidade imprescindíveis à ideia de linhagem enquanto memória<sup>29</sup>.

Está implícito na redacção da narrativa da “Dona Marinha” que a ideologia da linhagem ultrapassou claramente o espírito primitivo da vassalagem, feito de aventura e de imprevisto, evolução que, aliás, é conforme à que se pode observar noutras sedes<sup>30</sup>. Entre o poema e o relato genealógico há, assim, o trânsito de um paradigma social e literário para outro diverso, embora ambos pertençam por direito ao mundo da aristocracia medieval.

*José Carlos Ribeiro Miranda*

---

<sup>29</sup> Conquanto sedutora, a hipótese adiantada por KRUS, Luís – *A Concepção Nobiliárquica do Espaço Ibérico. Geografia dos Livros de Linhagens Medievais Portugueses (1280-1380)*, Lisboa, 1989, p. 469, segundo a qual o autor deste relato seria Paai Gomes Charinho, parece-nos difícil de aceitar sem alguma problematização. Se é certo que o trovador-almirante é Marinho por parte da mãe – cf. COTARELO VALLEDOR – *Payo Gomes Chariño*, p. 15 –, ele é também um trovador profundamente aderente aos códigos éticos e comportamentais do serviço de amor, ideologicamente incompatível com a forma como a mulher – uma genitora da linhagem – é aqui retratada. É claro que alguma ambivalência, na abordagem do feminino, está já inscrita nas entrelinhas da poesia trovadoresca galego-portuguesa, sobretudo na fase em que prevalecem os mecenatos régios. Veja-se, por exemplo, a sobranceira com que João Soares Coelho encena uma figura facilmente assimilável à fada no cantar “Fui eu madre lavar meus cabelos” (B 689/V 291), incisivamente posta em relevo por FERREIRA – *Águas Doces*, pp. 122 a 129.

<sup>30</sup> O romance arturiano em prosa, sobretudo os textos que transitaram para Portugal durante a Idade Média, pauta-se claramente pelo mesmo tipo de evolução, como tentámos demonstrar em várias ocasiões, das quais destacamos MIRANDA, José Carlos – *Galaaz e a Ideologia da Linhagem*, Porto, 1999, pp. 191/194.