

ees

REVISTA DE
HISTÓRIA
DAS IDEIAS



O ESTADO E A IGREJA

HOMENAGEM A JOSÉ ANTUNES

VOLUME 22, 2001

INSTITUTO DE HISTÓRIA E TEORIA DAS IDEIAS
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

COMO IDENTIFICAR O TROVADOR**

Toda a gente sabe o que é um trovador. Deduzo-o a partir da frequência com que a palavra é utilizada na imprensa a propósito de alguns autores da canção urbana contemporânea. A crónica de um espectáculo de Tom Jobim nos Jerónimos pôde incorporar como título "O silêncio lento dos trovadores", do mesmo modo que se pôde falar do "figurino trovadoresco" de Suzanne Vega, para citar apenas dois exemplos recentes(!). Se é certo que a palavra surge sempre como uma homenagem, pretendendo estabelecer um nexó entre estes autores e os compositores medievais que foram apelidados como tal - nexó este nunca devidamente explicitado, como se a associação fosse algo de óbvio —, há sempre margem para desvirtuar discursos e intenções imaginando a medievalidade de compositores que preferem ambiências mais acústicas ou intimistas numa altura em que a ficha eléctrica invadiu há muito a área das cantigas. Como já

* Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

** Na sua versão original este estudo foi concluído em Setembro de 1992 e destinava-se a fazer parte de um dossier sobre a Idade Média programado pela revista *Ler* para inícios de 1993, projecto que acabou por ser abandonado. Pensado, portanto, para um público mais alargado, optou-se por um tom mais coloquial e pela não inclusão de notas. Na revisão feita para publicação mantive-me fiel ao texto inicial, reduzindo as intervenções ao mínimo e introduzindo apenas algumas notas de actualização ou as julgadas necessárias para uma sua compreensão mais cabal.

0) As expressões citadas foram retiradas de crónicas jornalísticas de meados de 1992 sobre os cantores mencionados no texto.

perceberam, não é destes "trovadores" que vou falar mas sim do epígono peninsular dos autores para quem a palavra foi criada e que possibilitou, em última análise, a sua reutilização posterior em contexto diferente. Para isso temos de recuar no tempo a um período em que as funções de escritor, compositor e cantor não se encontravam ainda dissociadas num meio onde predominava a transmissão dos textos através da oralidade.

O termo *trobador* aparece registado pela primeira vez numa composição do jogral provençal Cercamon escrita por volta de 1150⁽²⁾, exprimindo talvez a ideia da criação ligada ao labor poético e musical de autores que produziam cantares onde exprimiam uma nova concepção do relacionamento amoroso decalcada nas relações de dependência ou vassalagem que imperavam na sociedade feudal, mas elevando a mulher à categoria de *domna* ou *midons* (a *mia senhor* dos trovadores galego-portugueses) perante um amante rebaixado à condição de vassalo. É esta, pelo menos, a interpretação que se pode inferir da recepção peninsular do termo feita por D. Afonso X mais de um século depois, ao dizer: "e son *inventores* dig tug li trobador" ⁽³⁾.

O trovador surge, assim, como um alquimista da palavra, um inventor da gramática amorosa das línguas vulgares. Um especialista na árdua tarefa de dispor o discurso em estrofes "iguais" e "rimadas", e ainda de lhes associar o "bon son" reclamado pelos mais exigentes dos seus pares. As dificuldades do processo de composição devem ser entendidas no quadro da deficiente preparação cultural dos meios laicos durante o período medieval e deixaram um eco na *Vida Coetânea* de Raimon Lull (c.1235-c.1315), que "de gramática não

(2) Cf. Martin de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, I, Barcelona, 1983, pp. 19-21 e 230. Ulrich Mõlk, *La lírica dei trovatori*, Bolonha, 1986, p. 51, parece ver Marcabru, autor contemporâneo de Cercamon, como o primeiro a utilizar o termo. Ambos os investigadores situam, no entanto, a génese da palavra em ligação com a influência exercida sobre o meio trovadoresco pelas inovações do canto litúrgico. Cf., no mesmo sentido, Henri-Iréné Massou, *Les Troubadours*, Paris, 1971, pp. 127-131.

(3) "e são chamados inventores todos os trovadores". A citação é retirada da célebre *Declaratio* de Afonso X sobre o meio jogralesco. Veja-se, nomeadamente, Carlos Alvar, *Textos trovadorescos sobre Espana y Portugal*, Barcelona, 1978, p. 182, vv. 136-137.

aprendera senão muito pouco" e ia construindo e burilando as suas cantigas ao longo de várias sessões de trabalho⁽⁴⁾.

A floração destes autores por todo o ocidente europeu ao longo dos séculos XII, XIII e XIV poderá ajudar-nos a aferir, dada a repercussão da sua obra, a eficácia do equilíbrio conseguido entre a poesia, a música e o canto por eles impulsionados.

Pela mesma altura em que surgia o termo pelo qual passariam a ser identificados, nascia aquele que viria a ser o primeiro ou um dos primeiros trovadores galego-portugueses, João Soares de Paiva, autor da composição mais antiga que conhecemos, uma sátira composta provavelmente entre Março e Maio de 1196⁽⁵⁾. Esta cantiga marca o arranque da cultura trovadoresca em galego-português na Península Ibérica, que se pode situar, portanto, na passagem do século XII para o século XIII. Como em todos os períodos de afirmação de novas correntes culturais, os primeiros anos são ainda titubeantes, de pesquisa formal, e os autores rareiam. Esta situação modifica-se, no entanto, no segundo quartel do século XIII, altura em que o aparecimento de um número significativo de trovadores indica que o movimento se afirmara já no ocidente peninsular. A partir dos anos quarenta do mesmo século a sua vivacidade mantém-se, alargando-se o leque social dos seus autores, que por sua vez conquistam novas audiências cortesãs. A exaustão surge apenas por volta de meados do século seguinte, sendo provável, todavia, que o declínio do movi-

(4) Uma edição acessível da *Vida Coetânea* pode ver-se em Luísa Costa Gomes, *Vida de Ramón*, Lisboa, 1991, pp. 215-234. A citação é retirada do início da obra (p. 216), local onde se encontram igualmente as referências ao passado trovadoresco deste místico catalão do século XIII.

(5) As reflexões mais recentes sobre a cronologia da composição encontram-se em José Carlos Ribeiro Miranda, "João Soares de Paiva e o rei de Navarra. Para uma leitura do cantar *Ora faz ost'o senhor de Navarra*", in *Sentido que a vida faz. Estudos para Oscar Lopes*, Porto, 1997, pp. 326-328, autor que faz um balanço das questões de datação levantadas pela composição.

mento se tenha iniciado algumas décadas antes, dada a rarefacção de autores e composições a partir de 1325⁽⁶⁾.

Quanto aos limites geográficos da sua expansão pela Península, eles não podem ser conhecidos com tanta precisão quanto a dos seus limites cronológicos. Para esta delimitação, todavia, deve atender-se mais à implantação das cortes frequentadas pelo trovador, bem como às deambulações dos séquitos senhoriais e militares de que ele, muitas vezes, fazia parte, do que à elucidação da região de onde era natural. Na verdade, apesar de a maior parte dos trovadores ser originária da Galiza e de Entre Douro e Minho, a sua actividade literária não se desenvolveu apenas dentro dos limites territoriais de ambas as regiões, tendo muitas das composições sido produzidas fora delas, em Leão e, principalmente, em Castela. Esta aparente anomalia compreender-se-á melhor com a definição dos contornos sociais destes autores e a contextualização da sua actividade cultural.

O que separa o trovador de um outro agente cultural que com ele participou na divulgação das cantigas de amor, das cantigas de amigo e das cantigas de escárnio e de maldizer, ou seja, o que o separa do jogral, é, essencialmente, a sua condição nobre⁽⁷⁾. Alguns dos mais conhecidos, D. Afonso X, D. Dinis ou o conde D. Pedro, aliaram-lhe a condição ou descendência régia. A maior parte dos cerca de 130 trovadores conhecidos e a quase totalidade daqueles a quem coube, no segundo quartel do século XIII, a implantação do canto galego-português na Península, proveio, porém, de famílias da pequena nobreza da Galiza e do Norte de Portugal⁽⁸⁾. Muitos deles eram filhos segundos e tinham fortes motivos para desenvolverem as suas obsessões femininas. Na redefinição das estratégias familiares

⁽⁶⁾ Os diferentes momentos da evolução do canto trovadoresco galego-português foram posteriormente caracterizados em A. Resende de Oliveira, *Trovadores e Xograres. Contexto histórico*, Vigo, 1995, pp. 62-86.

⁽⁷⁾ Refiro-me, naturalmente, ao jogral cortesão e sobretudo ao jogral compositor, isto é, ao segrel. Cf. a entrada respectiva em Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, 1993, pp. 609-611.

⁽⁸⁾ Os dados biográficos conhecidos sobre o conjunto dos trovadores galego-portugueses foram fornecidos em A. Resende de Oliveira, *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, 1994, Apêndice II, e sintetizados em *Idem*, *Trovadores e Xograres...*, pp. 97-184.

que se concluía nos meios nobiliárquicos no sentido da preservação do poder senhorial alcançado, acabavam de ser afastados, juntamente com as mulheres, da possibilidade de herdarem o património familiar em condições idênticas às do irmão mais velho, a quem competiria a salvaguarda do nome e poder familiares. E, naturalmente, dificultava-se-lhes o acesso a um bom casamento numa altura em que as mulheres, dependentes dos chefes de linhagem, começavam a ser distribuídas com mais parcimónia⁽⁹⁾.

Com efeito, a manutenção dos senhorios pressupunha acautelar a eventualidade da sua fragmentação por via das alianças matrimoniais. Resguardar a mulher, evitando o seu casamento, passou a fazer parte, conseqüentemente, dos mecanismos de salvaguarda da riqueza e poder das linhagens. Ou seja, os olhares não convergiam sobre a mulher apenas do lado trovadoresco. Mobilizaram toda a nobreza e os enfoques foram, por isso, diversificados. Do lado dos chefes de linhagens importava preservá-la do contacto masculino num meio ainda rude e guerreiro e mais aberto, portanto, ao desregramento propiciado pelos sentidos. A solução mais eficaz terá sido encontrada com os mosteiros femininos. Malfadada inovação para filhos segundos e cavaleiros menos dotados. Com esta medida, as linhagens não somente a afastavam do bulício das cortes, mas forjavam também um novo pretendente à altura, direi mesmo, demasiado alto para as potencialidades da pequena nobreza: o próprio Deus. Concorrência deslealíssima! No jogo das trocas matrimoniais descobria-se, assim, um aliado preferencial que colocava a mulher a salvo dos malefícios da ambição e luxúria cavaleirescas⁽¹⁰⁾. Por parte

(9) As transformações da nobreza na segunda metade do século XII foram abordadas por José Mattoso em vários dos seus trabalhos. Em *Identificação de um País. Oposição*, Lisboa, 2001, pp. 172-174, pode encontrar-se uma súmula actualizada das suas posições que remete para os principais estudos sobre o tema. Apoiado na reconstituição e análise de um número significativo e diversificado de linhagens, José Augusto Pizarro pôde precisar recentemente os diferentes mecanismos utilizados pela nobreza portuguesa com o objectivo de tentar travar a perda de poder político resultante da fragmentação do respectivo património. Cf. José Augusto de Sotto Mayor Pizarro, *Linhagens Medievais Portuguesas. Genealogias e estratégias (1279-1325)*, vol. 2, Porto, 1999, parte III.

(10) Para as ligações entre o monaquismo feminino e a nobreza veja-se José Mattoso, "A nobreza medieval portuguesa e as correntes monásticas dos

dos cavaleiros era todo um processo educativo de integração familiar que ruía.

As respostas aos novos obstáculos que se interpunham entre eles e as damas foram diversificadas. Provavelmente o candidato a trovador não era um homem de acção, se atendermos ao lugar que lhe coube no dinamismo detectado no meio aristocrático para procurar, na passagem do século XII para o século XIII, resolver a crise social então aberta. Na verdade, os mais afoitos dos deserdados não perderam tempo: "Levarõ-na Codomiz/de casa de D. Rodrigo...", cantava o trovador D. Gonçalo Garcia na única composição sua preservada pelos cancioneiros⁽ⁿ⁾. Desengane-se quem poderia pensar, pela leitura dos dois primeiros versos da composição, numa sátira ao roubo daquela ave, eventualmente um exemplar de estimação, do paço do magnate galego D. Rodrigo Gomes de Trastâmara. Tratava-se, sim, do rapto de Maria Rodrigues Codorniz, pertencente à importante linhagem dos Limas e ainda familiar daquele magnate, por João Bezerra. O apelido familiar deste beirão, cuja acção mencionei aqui apenas como exemplo de um dos muitos raptos ocorridos pela mesma altura, já diz tudo acerca do seu estatuto social no seio da nobreza. Outros cavaleiros, porventura mais agressivos, mas vocacionados para outras guerras, encontraram nas ordens militares a que se acolheram - e que conheceram então uma maior projecção depois de um início pouco auspicioso⁽¹²⁾ - o enquadramento ideal para a reorientação da sua agressividade. Tal como os mosteiros femininos, estas ordens institucionalizaram, deste modo, a adaptação dos marginalizados pelas linhagens, contribuindo para a instauração de uma nova ordem no corpo social da nobreza. Houve, ainda, os que terão optado pelo ingresso no clero secular, esperando talvez alcançar por

séculos XI e XU", in *Portugal Medieval. Novas interpretações*, Lisboa, 1985, pp. 219-223 e M. Helena da Cruz Coelho e Rui Cunha Martins, "O monaquismo feminino cisterciense e a nobreza medieval portuguesa (séculos XIII-XIV)", *Theologica*, 2.- série, 28,1993, pp. 481-506.

⁽ⁿ⁾ Mercedes Brea (dir.), *Lírica Profana Galego-Portuguesa*, 2 vols., Santiago de Compostela, 1996, n.º 61,1. A partir de agora a citar através da sigla LP seguida da indicação numérica atribuída à composição.

⁽¹²⁾ Para a evolução das ordens militares no século XII e inícios do seguinte, José Mattoso, *Ricos-homens, Infanções e Cavaleiros. A nobreza medieval portuguesa nos séculos XI e XII*, Lisboa, 1982, pp. 227-232.

essa via aquilo que lhes era retirado no seu meio de origem. Muitos, finalmente, preferiram manter-se, apesar da degradação do seu estatuto, junto dos familiares ou em círculos aristocráticos mais afastados. Escolhiam, assim, a vassalagem, a dependência junto de linhagens mais abastadas, encorpando os séquitos militares que vemos rodearem infantes e magnates ao longo do século XIII. Será destes, que mantinham todos os laços com os meios nobiliárquicos e, por isso, estavam mais próximos da mulher, isto é, podiam ainda ameaçá-la, que sairá a "instituição" trovadoresca⁽¹³⁾.

Reverendo as biografias de alguns dos trovadores a quem coube impulsionar esta manifestação cultural não parece restarem grandes dúvidas quanto a este ponto. Por outro lado, as suas ligações, como vassalagem, a alguns senhores de renome, cujas linhagens gozavam de um prestígio social e político evidentes, remetem a canção trovadoresca para a sua função primordial enquanto manifestação cultural: contribuir, através da construção de um mundo ficcional no qual o acesso à mulher não era vedado, para o necessário apaziguamento das tensões provocadas nos círculos aristocráticos pela manutenção neles de um elemento perturbador, capaz de desencadear a desordem pondo em causa a reorganização do mundo senhorial. O movimento floresce assim, inicialmente, junto dos Trastâmaras, na Galiza, junto dos Sosas, em Portugal, ou nos séquitos que acompanham as deambulações de alguns infantes portugueses, para mencionarmos apenas as cortes principais às quais vemos associado o trovador. Mas ele terá frequentado seguramente um leque cortesão bem mais alargado, como poderá depreender-se do facto de Martim Soares, trovador cujas composições sobressaíram pelos meados do século XIII, nos aparecer vinculado aos Refoios/Parada, linhagem menos conceituada no meio político português.

As alterações de meados do século, com a subida ao trono de D. Afonso III, em Portugal, e de D. Afonso X, em Castela, transformaram ambas as cortes régias nos grandes centros de apoio da canção trovadoresca durante a segunda metade do século XIII. Mas esta

⁽¹³⁾ Retomei aqui algumas ideias desenvolvidas em "A mulher e as origens da cultura trovadoresca no ocidente peninsular", in *A Mulher na Sociedade Portuguesa. Actas do Colóquio*, vol. II, Coimbra, 1986, pp. 21-34, e em "Afinidades regionais. A casa e o mundo na canção trovadoresca portuguesa", *Via Latina*, Inverno de 1989/90, pp. 45-48.

inflexão para a corte régia, complementada pela quebra de importância da cantiga de amor perante os restantes géneros poético-musicais e ainda pelo alargamento sociológico dos seus cultores - com um número significativo de jograis, por um lado, e a participação mais incisiva de magnates e dos próprios reis, por outro -, anunciava o alargamento da funcionalidade dos textos, agora menos presos às aspirações dos secundogénitos. A cantiga de amor desdobra-se em cantiga de amigo e abre-se, de um modo mais evidente, à sátira, condicionada, por sua vez, pelas diferentes fracturas observadas numa estratigrafia que contempla, não só o microcosmos do autor ou do meio trovadoresco no qual se encontra inserido, mas também da elite política ou das diversificadas camadas sociais com as quais, de algum modo, o trovador entra em contacto. O grande pólo é, mais do que a corte de D. Afonso III, a corte régia castelhana, onde a actividade trovadoresca vive paredes meias com as preocupações científicas e jurídicas de D. Afonso X, o Sábio, e com a actividade de recolha de cantares de pendor religioso em galego-português que hoje conhecemos sob o nome de *Cantigas de Santa Maria*.

Somente pelos finais do século XIII, quando na corte castelhana se parece ter perdido o interesse pela canção trovadoresca, é que a corte portuguesa se mostra mais receptiva ao movimento. O sintoma mais palpável da nova situação encontramos-lo na obra de D. Dinis, cuja quase centena e meia de composições fazem dele, a grande distância, o autor mais produtivo de quantos nos foram preservados pelos cancioneiros. A afirmação do papel da corte portuguesa e de meios cortesãos próximos, como o do conde D. Pedro, ocorria já, no entanto, num momento em que a canção trovadoresca dava mostras de algum esgotamento. Na primeira metade do século XIV, com efeito, numa altura em que os meios senhoriais portugueses sofriam o embate da política de centralização régia que conduziu à guerra civil de 1319-1324, as novas circunstâncias políticas exigiam o concurso de correntes literárias que fizessem sobressair a importância política da nobreza portuguesa e, em particular, das suas principais linhagens. Exigia, em conclusão, um discurso legitimador de uma preponderância social e política ameaçada.

O meio trovadoresco entra, neste contexto, em acelerada decomposição, sendo já reduzido o número de autores que vemos ainda activos no segundo quartel do século. Não admira, portanto, que a feitura de novas composições tenha dado lugar, no que ao canto

trovadoresco diz respeito, à actividade de recolha encetada pelo conde D. Pedro, a partir da qual podemos hoje ter uma ideia minimamente segura do trajecto do trovador⁽¹⁴⁾.

Na aproximação a este importante barómetro de algumas das vicissitudes dos meios nobiliárquicos dos séculos XIII e XIV deve ainda mencionar-se um último aspecto, apenas aflorado e de um modo indirecto. O trovador galego-português não recebeu do Sul de França apenas o nome pelo qual o conhecemos. Se os *trobadors* foram os responsáveis pela designação deste novo agente cultural, a aclimação da canção trovadoresca na Península dependeu igualmente do influxo por eles exercido. Associarei dois ângulos de abordagem para localizar essa influência.

O primeiro diz respeito à presença de trovadores provençais no Norte peninsular. Os primeiros indícios dessa presença conduzem-nos ao segundo quartel do século XII e centram-se nas cortes de Afonso VII, rei de Leão, e de Ramon Berenguer IV, responsável pela unificação dos territórios catalão e aragonês. Nas décadas seguintes vêmo-los já a frequentar com maior assiduidade as cortes de todos os monarcas cristãos - com a excepção da mais ocidental, isto é, da corte portuguesa —, presença que se alarga também ao contacto com algumas cortes de magnates de Castela e de Navarra. Com efeito, as linhagens dos Haro, Lara, Cameros e Azagra vêem alguns dos seus membros mais influentes serem mencionados ou elogiados pela sua liberalidade nas composições de alguns provençais pelos finais do século XII e inícios do seguinte⁽¹⁵⁾.

As primeiras cantigas dos trovadores galego-portugueses, e entramos já no segundo ângulo de abordagem do problema, reflectem de um modo claro, pela sua cronologia, características e locais onde foram produzidas, a influência de além-Pirenéus na sua génese. A primeira, uma sátira política ao jeito do sirventês provençal, do já mencionado João Soares de Paiva, foi produzida na região fronteiriça castelhano-navarro-aragonesa nos finais do século XII, ou seja, em local e num momento que, de acordo com o quadro anteriormente traçado e por um processo de imitação e adaptação da matriz proven-

(14) Para as diferentes fases da trajectória trovadoresca galego-portuguesa veja-se A. Resende de Oliveira, *Trobadores e Xograres...*, pp. 62-86.

(15) A presença dos autores provençais na Península foi sistematizada por Carlos Alvar, *La poesia trovadoresca en Espana y Portugal*, Madrid, 1977.

çal, eram propícios ao aparecimento das primeiras composições em galego-português. A presença deste autor nessa região e a sua proximidade, nos cancioneiros, em relação ao trovador castelhano D. Rodrigo Dias dos Carneiros - uma das personalidades elogiadas pelos provençais e detentor de um importante senhorio perto da região onde ocorreram os acontecimentos narrados na sátira de João Soares - permitem mesmo aventar a hipótese da ligação entre ambos os autores e colocar igualmente as três composições de D. Rodrigo Dias, hoje perdidas, entre as primeiras do legado trovadoresco galego-português⁽¹⁶⁾. A composição que podemos datar como segunda em antiguidade, tendo sido confeccionada por D. Garcia Mendes de Eixo (ou de Sousa) por volta de 1215, quando ele se encontrava, muito provavelmente, na corte leonesa, integra-se, mais uma vez, numa das cortes que sabemos frequentada por autores provençais e reflecte os multifacetados processos de mimetismo que encontramos entre os primeiros autores peninsulares. Trata-se, com efeito, pese a naturalidade portuguesa do autor e a sua presença no ocidente peninsular, de uma composição em língua occitânica; e é um indicador seguro de que os trovadores galego-portugueses não se tinham ainda libertado por completo da matriz linguística das composições que circulavam já pelos paços de reis e senhores peninsulares⁽¹⁷⁾. Na verdade, teremos de aguardar pelo segundo quartel do século XIII para que a pequena nobreza portuguesa e galega assumia os valores veiculados pela *cansó* provençal e os vaze na língua por ela utilizada.

Então sim. Dos constrangimentos acima esboçados e do contacto com os provençais poderia sair a verdadeira arte de

(16) O enquadramento dos primeiros cantares em galego-português foi feito em A. Resende de Oliveira, "A caminho da Galiza. Sobre as primeiras composições em galego-português", in *O Cantar dos Trovadores*, Santiago de Compostela, 1993, pp. 249-261. A trajectória de foão Soares de Paiva foi abordada mais recentemente em José Carlos Ribeiro Miranda, "João Soares de Paiva: perfil histórico do primeiro trovador em galego-português", in *2º Congresso Histórico de Guimarães. Actas do congresso*, vol. 5, Guimarães, 1997, pp. 7-16.

(17) Cf. A. Resende de Oliveira, "Le surgissement de la culture troubadouresque dans l'occident de la Péninsule Ibérique (I): Compositeurs et cours", in Anton Touber (éd.), *Le Rayonnement des Troubadours*, Amsterdam-Atlanta, 1998, pp. 85-95.

amar retirada da obra de um dos principais autores das primeiras gerações:

"Quen bõa dona gran ben quer,
de pran, todo dev' a soffrer
quanto lh' ela quiser' fazer;
e se lh' algún pesar fezer',
ben-no dev' a soffrer en paz
e mostrar sempre que lhe praz
de quanto a eia prouguer'.

E pois que lh' esto feit' ouver',
outro conselho á i d' aver:
guardar-se ben de lh' o saber
per ren null' ome nen molher.
Ca tod' est' en dereito jaz,
e se lh' om' aqesto non faz,
de mais viver non lh' é mester..."⁽¹⁸⁾

O trovador chamava-se João Soares Somesso, ou, se se quiser, João Soares Submisso, e terá integrado o grupo de cavaleiros ao serviço de D. Martim Gil de Soverosa, magnate a quem dá voz na sua composição satírica⁽¹⁹⁾. E a sua alcunha é, desde logo, um manifesto da nova atitude destes rudes cavaleiros perante a mulher.

H LP 78,20.

⁽¹⁹⁾ Sobre a responsabilidade deste compositor no deslocamento do serviço amoroso para uma atitude de maior subserviência em relação à mulher, elemento que se transformará numa das imagens de marca da adaptação galego-portuguesa do legado provençal, veja-se José Carlos Ribeiro Miranda, "Le surgissement de la culture troubadouresque dans l'occident de la Péninsule Ibérique (II): Les genres, les thèmes et les formes", in Anton Toubert (éd.), *Le Rayonnement des Troubadours*, Amsterdam-Atlanta, 1998, pp. 101-103.