

CANTIGAS TROVADORESCAS

da Idade Média aos nossos dias

edição de

Graça Videira Lopes e Manuele Masini



uerri se d's me p'nten
se d's malgun len non ter'
de uos que eu p'z mal ni
tan grane dia uos eu ni
se de uos grato non ouner:
uerri se d's me p'yon.

o deu semno: me guisou

de sempre n' a conta soffrer: en quã

ro no mundo uuer: u mel atal

tona mostrou. ue me fez fillar

S'mno: que

grano: ami e

Cantigas trovadorescas

da Idade Média aos nossos dias

Edição de **Graça Videira Lopes e Manuele Masini**

IEM – Instituto de Estudos Medievais Lisboa 2014

Colecção ESTUDOS

O Instituto de Estudos Medievais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL) é financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

Com o apoio de:

Textus

Associazione Culturale Textus

(Pisa, Itália)

FCSH

FACULDADE DE CIÊNCIAS
SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

FCSH - UNL

(Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa)

CENTRO DE ESTUDOS DE
SOCIOLOGIA E ESTÉTICA
MUSICAL

C|E|S|E|M

Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

Título	Cantigas trovadorescas: da Idade Média aos nossos dias
Coordenação	Graça Videira Lopes e Manuele Masini
Edição	IEM – Instituto de Estudos Medievais
Imagem da capa	Cancioneiro da Ajuda 197-60
Coleção	Estudos 9
ISBN	978-989-98749-4-7 (PT) 978-88-909544-8-7 (IT)
Paginação e execução	Manuele Masini, Sandro Petri

Índice

- 5 Prólogo
Graça Videira Lopes
- 9 Entre João Vélaz e João Airas: Compostela e a lírica galego-portuguesa
José A. Souto Cabo
- 19 Paródia e *contrafactum*: em torno das cantigas de Afonso X, o Sábio
Manuel Pedro Ferreira
- 45 A poesia medieval entre modernismo e tradição
Nuno Júdice
- 55 D. Dinis e o amor tristaniano
Ana Sofia Laranjinha
- 65 Tracce della lirica medievale e tradizionale nella poesia italiana del '900:
un primo *excursus*
Manuele Masini
- 81 Da Lírica trovadoresca ao imaginário cortês. Elementos para um percurso
literário
Maria do Rosário Paixão
- 89 *Mudan-s' os tempos e muda-s' o al*: A varia actualización da poesía
trovadoresca no Brasil e na Galiza
Carlos Paulo Martínez Pereiro
- 133 *Vi Hoje Cantar D'amor*: Ecos dos Cancioneiros Medievais na Poesia
Portuguesa Contemporânea
Ana Raquel Baião Roque

GRAÇA VIDEIRA LOPES

IEM-FCSH-UNL

Prólogo

E pero que é bem que o bem que home faz se nom perça mandamo-lo escrever

Como provável compilador final das cantigas trovadorescas, serão do Conde D. Pedro de Barcelos as palavras acima transcritas, e que hoje se podem ler no Cancioneiro da Biblioteca Nacional, na rubrica que antecede as composições do judeu Vidal. Se bem que, no seu contexto imediato, elas se destinem a justificar a inclusão na recolha de duas composições manifestamente “anómalas” (quer pelo seu autor, quer pelo seu estilo), nem por isso elas deixam de poder ser lidas num sentido mais geral, como interessante e precioso testemunho de uma consciência cultural centrada no que hoje designamos como “defesa e salvaguarda do património”, no caso, através da passagem à escrita de uma arte poético-musical cujo modo de produção oral acarretava o inevitável risco da efemeridade. Para que se não perdesse o que era bom e bem feito, o Conde mandou, pois, que estas e outras composições fossem preservadas por escrito num seu “Livro de Cantigas”, assim legando às gerações futuras um dos mais vivos e ricos patrimónios medievais ibéricos, as cantigas que trovadores e jograis galego-portugueses tinham composto e cantado nas cortes reais e senhoriais ao longo do século XIII e nesses inícios do século XIV.

Lidas muitos séculos depois, as palavras do Conde D. Pedro, na afirmação do valor da arte e no apelo ao futuro que transportam, mantêm toda a sua atualidade. Ao retomá-las, como epígrafe de um encontro internacional sobre as cantigas trovadorescas, realizado a 25 de outubro de 2013 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e no âmbito do grupo “Textos e Imagens” do Instituto de Estudos Medievais,

quisemos, não só homenagear o compilador de Cancioneiros, mas sublinhar igualmente a nossa própria responsabilidade cultural perante um futuro que é agora o nosso. Tomando como mote o percurso das cantigas “da Idade Media aos nossos dias”, este encontro internacional, o primeiro de uma série que se pretende anual, procurava assim contribuir para o necessário esforço continuado de leitura, salvaguarda e estudo da Lírica Galego-Portuguesa, não apenas enquanto legado maior da arte medieval, mas também enquanto fonte criativa de numerosas expressões artísticas dos séculos seguintes.

Ao publicarmos agora os estudos neste volume, mais uma vez fazemos nossas as palavras do Conde D. Pedro, passando a escrito os trabalhos que serviram de base ao diálogo entre os especialistas de várias áreas e nacionalidades, e entre estes e o público, sempre interessado e participativo. E se este diálogo concreto, na efemeridade do oral, dificilmente poderia ser reduzido a letra de forma, as intervenções aqui recolhidas não deixarão, certamente, de continuar a suscitar o diálogo produtivo, agora com os seus leitores.

Na verdade, a arte trovadoresca está longe de ter esgotado a sua capacidade de nos surpreender e interrogar. Desaparecidas durante alguns séculos, desde a sua redescoberta moderna que as cantigas galego-portuguesas não mais deixaram de desafiar os seus leitores, tanto ao nível literário e artístico, como ao nível científico e académico, suscitando, paralelamente a um já vasto conjunto de estudos que procuram responder às dúvidas e interrogações de toda a ordem que colocam, um conjunto alargado e diversificado de criações contemporâneas, que asseguram a sua permanente atualidade artística. Os trabalhos aqui recolhidos abordam, pois, o percurso das cantigas medievais galego-portuguesas nestas duas vertentes: por um lado, e numa abordagem mais filológica, discutindo algumas das específicas questões que ainda hoje nos suscitam as cantigas que chegaram até nós; por outro lado, e numa perspetiva mais literária, discutindo os modos como este riquíssimo património foi sendo lido e retomado por escritores e criadores posteriores, muito particularmente do século XIX aos dias de hoje.

Na primeira destas vertentes se insere o estudo de Ana Sofia Laranjinha, “D. Dinis e o amor tristaniano”, onde a autora, retomando a questão da presença da matéria de Bretanha na Lírica Galego-Portuguesa, discute, de forma inovadora, os traços dessa presença em duas cantigas de amigo, nunca antes analisadas nesta perspetiva, uma de D. Dinis, “Meu amigo, nom poss’eu guarecer” (B 581 / V 184) e outra de João Airas de Santiago,

“Meu amigo vós morredes” (B 1012 / V 602). Nessa mesma vertente, agora na perspetiva do musicólogo, se insere o estudo de Manuel Pedro Ferreira, “Paródia e contrafactum: em torno das cantigas de Alfonso X, o Sábio”, onde o autor, analisando atentamente o modo como algumas composições medievais exploram a intertextualidade musical (assim acrescentando sentidos segundos aos textos), se debruça não só sobre diversos casos de *contrafactura* na obra religiosa e profana de Afonso X (nomeadamente na célebre cantiga “Nom me posso pagar tanto”), como sobre os elementos alusivos ou paródicos detetáveis em várias outras Cantigas de Santa Maria e ainda na cantiga profana “Com’eu em dia de Páscoa queria bem comer” (B 490, V 73). Também a intervenção de José António Souto Cabo nos propõe um novo olhar sobre a arte trovadesca, desta feita no que diz respeito aos seus contextos e espaços, ao defender e revalorizar, apoiado em documentação recente, o discutido papel central de Santiago de Compostela no trovadorismo ibérico, com destaque para os autores da sua primeira fase.

Na segunda vertente, a que diz respeito às repercussões da lírica galego-portuguesa na criação artística posterior, o estudo de Maria do Rosário Paixão, “Da Lírica trovadoresca ao imaginário cortês - elementos para um percurso literário”, parte da Idade Média para analisar a forma como o conceito de *cortesia* se alarga aos restantes géneros da literatura medieval e renascentista, nomeadamente no que toca aos novos heróis do imaginário cavaleiresco, aspirantes à suprema experiência do Amor. Situando-se já em inícios do século XX, Nuno Júdice, em “A poesia medieval entre modernismo e tradição”, centra na obra teórica e poética de Teixeira de Pascoaes e de Fernando Pessoa a sua reflexão sobre o modo como a lírica medieval constituiu uma das peças do combate entre modernismo e tradição, sendo referência central no conflito estético que marcou a definição da literatura desta época. Sumariando este regresso moderno às formas e motivos dos cancioneiros medievais galego-portugueses, Ana Raquel Baião Roque apresenta-nos uma extensa síntese das visitasões da poesia portuguesa contemporânea à lírica medieval, de Afonso Lopes Vieira a Fernando Pessoa, de Teresa Horta a Herberto Helder, entre muitos outros, no seu texto “*Vi hoj’eu cantar d’amor* – ecos dos cancioneiros medievais na poesia portuguesa contemporânea”. Uma outra excelente síntese crítica das diversas, convergentes e divergentes vias de atualização e/ou de apropriação da poesia trovadoresca galego-portuguesa, agora no Brasil e na Galiza contemporâneos, é-nos apresentada por Carlos Paulo Martínez Pereiro, no seu estudo “*Mudan-s’ os tempos e muda-s’ o al* - a varia actualización da poesía trobadoresca no Brasil e na Galiza”. Finalmente, em “A lírica medieval

em Itália e sua projeção na poesia contemporânea” Manuele Masini alarga este inquérito à literatura italiana contemporânea, um contexto criativo onde a atualização da lírica trovadoresca inevitavelmente se cruza com os caminhos da grande tradição lírica de Dante e Petrarca.

São estudos que nos comprovam que poesia trovadoresca continua a ser, neste início do século XXI, uma fonte inesgotável não só de investigação e reflexão inovadoras, mas também de prazer estético e impulso criativo. A todos os autores, mas igualmente a todos os colaboradores que tornaram possível o encontro que os propiciou e também esta recolha, resta-me agradecer, em nome da comissão organizadora, o trabalho e a disponibilidade demonstrada. E fazer votos para que, passados a escrito, eles possam constituir um incentivo para a continuação da leitura, da investigação e do debate futuros em torno da magnífica e sempre surpreendente arte trovadoresca ibérica.

JOSÉ A. SOUTO CABO
UNIVERSIDADE DE
SANTIAGO DE COMPOSTELA

Entre João Vélaz e João Airas: Compostela e a lírica galego- portuguesa¹

O papel da capital galega nas origens e desenvolvimento da lírica trovadoresca é um assunto que, com alguma frequência, tem sido abordado por diversos estudiosos desse movimento literário, entre eles, de modo específico, por Carolina Michaëlis ou Giuseppe Tavani. Porém, não podemos falar de consenso já que ao lado dos autores que consideram Compostela como uma das chaves para explicar a própria existência da moda literária em questão, outros consideraram essa associação abusiva. Tendo como pano de fundo as diversas opiniões a esse respeito, analisamos a vinculação histórica e literária da cidade ao trovadorismo através dos seus protagonistas, com destaque para o grupo mais antigo de cavaleiros e para o dos clérigos compostelanos. Com independência da significação que lhe possa ser atribuída, o protagonismo de Santiago não tem paralelo entre as urbes dos reinos centro-ocidentais da Península.

Cavaleiros

A alínea inicial deste primeiro grupo deve estar integrada por três dos mais antigos representantes da lírica galego-portuguesa: João Vélaz, Osório

1 O carácter sintético desta apresentação leva-nos a prescindir de referências bibliográficas salvo as genéricas que figuram no fim do mesmo.

Eanes e Garcia Mendes de Eixo, peças chave nas origens do trovadorismo galego-português, com atividade poética anterior a 1220. O parentesco que os une, os três foram primos segundos entre eles, enquanto descendentes do conde Pedro Froiaz de Trava, evidencia como era compacta a rede familiar que liga a primeira geração trovadoresca. É precisamente essa integração familiar na casa dos Travas um primeiro argumento para relacioná-los com Santiago, já que essa estirpe tinha uma importante presença na cidade. Assim, temos referência a casas ou palácios que pertenceram ao próprio Pedro Froiaz, ao pai dele Froia Bermudes, à sua irmã Múnia Froiaz, a dois filhos do primeiro Bermudo Peres, esposo de Sancha Henriques (irmã de Afonso Henriques), e Fernando Peres, e a uma filha deste último, Maria Fernandes.

No entanto, para além dessa vinculação genérica, por via familiar, existem outros nexos específicos. No caso de João Vélaz, sabemos que um dos seus irmãos, Pedro Vélaz, foi arcediago da Sé de Compostela (além de chanceler régio) e que este último junto com os restantes irmãos ofereceram, em 1181, a essa instituição a igreja de Oza em sufrágio da alma do nosso trovador, falecido nesse ano. Por outro lado, não devemos esquecer que a já citada Maria Fernandes - além de tia segunda - foi avó de “facto”, embora não de sangue, do primeiro trovador, enquanto segunda mulher de Pôncio Geraldo de Cabrera. Lembremos também que Fernando Ponce o Menor, filho da anterior e tio de João Vélaz, aparece associado à cidade de Santiago segundo se deduz de uma escritura de 1175 pela qual compensava o mosteiro compostelano de Santa Maria de Sar pelos danos que causara a essa instituição.

As evidências sobre o relacionamento de Osório Eanes com a urbe em questão são muito mais expressivas e asseguram que uma parte da vida do trovador decorreu na cidade de Santiago. Com efeito, ele próprio contava com uma casa nesta urbe situada na Boca do Campo - atual praça de Cervantes, que pertencera ao seu trisavô. É assim que consta no último ato documental que dele conservamos pelo qual cedia precisamente esse imóvel, junto com outras propriedades, ao Cabido da Sé de Santiago. Os fortes vínculos do poeta com a cidade e com a Sé explicam-se facilmente levando em consideração o que conhecemos sobre o avô Fernando Peres - já citado, o pai João Airas e a mãe Urraca Fernandes. Além do que foi dito, lembremos que o primeiro foi enterrado num importante monumento no claustro da própria catedral e que a mãe mantinha importantes negócios económicos com o cabido.

Pelo contrário, o relacionamento de Garcia Mendes de Eixo com Santiago é conjectural e de natureza mais hipotética e indireta. Com efeito, baseia-se na identificação do “Roy de Spanha”, a quem, segundo a rubrica explicativa, D. Garcia dedicou o seu único texto conservado, com um membro dos Espanha. Esta linhagem, de provável origem catalano-provençal, instalou-se na Galiza, acabando por se associar à capital galega. Não podemos descartar, portanto, que o senhor de Eixo tenha composto aquela cantiga em Santiago durante o seu exílio.

No segundo grupo de cavaleiros, integramos outros três trovadores: Airas Fernandes Carpancho, Nuno Fernandes Torneol e Afonso Eanes do Cotom. Do ponto de vista sociológico, é possível que se trate de representantes da camada aristocrática média. Airas Fernandes Carpancho, conhecido sob a denominação abreviada de Airas Carpancho, é aquele de biografia mais bem conhecida graças aos vínculos que ele e o seu grupo familiar mantiveram com o mosteiro de S. Martinho e, sobretudo, com a Sé de Santiago. A esta instituição, na qualidade de cónego-arcediogo, pertenceu um dos irmãos, Adão Fernandes, personagem que foi identificada com Adão, o clérigo, a quem se atribui cultivo de poesia latina, em concreto várias sátiras contra as mulheres e sobre a virtude do dinheiro. Ao mesmo tempo sabemos que vários membros dessa estirpe usufruíram benefícios eclesiásticos pertencentes a essa instituição. Precisamente, Airas Fernandes Carpancho é titular de uma escritura pela qual dava - ou restituía - à Igreja alguns desses benefícios situados em terras próximas de Santiago. Estes importantes vínculos, humanos e económicos, com a catedral de Santiago encontram uma explicação se pensarmos que Airas Carpancho terá sido bisneto de Pedro Gelmires, um irmão ou meio-irmão do primeiro arcebispo compostelano.

O especial relacionamento de Airas Carpancho com a cidade e, concretamente, com a Igreja compostelana também se reflete de modo explícito na produção do trovador. Como se sabe, entre o espólio poético do autor encontramos a cantiga de amigo *Por fazer romaria, pug'en meu coração*. Há três motivos que fazem dela um texto singular: (i) constitui provavelmente o exemplo mais antigo da modalidade conhecida como “cantiga de romaria” (ii) é a única que tem como meta o santuário de Santiago e (iii) a primeira que alude explicitamente à cidade de Santiago. Por outro lado, numa cantiga de amor, encontramos uma menção da “cas de Dona Constança” como espaço em que o sujeito viu a sua senhor. Sendo possível identificar essa personagem feminina com a mulher de Múncio Fernandes de Rodeiro, podemos concluir que essa linhagem contava com

paço em Compostela e que nele a família patrocinou o trovadorismo.

A ligação dos outros poetas a Compostela é mais imprecisa já que contamos com menos evidências documentais. Contudo, temos elementos para pensar que ambos puderam ser naturais desta cidade ou dos seus arredores. Relativamente a Afonso Eanes do Cotom, sabemos que, em 1192, o pai, João Cotom, era proprietário de uma casa próxima de uma das antigas portas da muralha, a Porta Faxeira, o que nos leva a pensar que o poeta poderá ter sido oriundo da capital galega.

Quanto ao autor de *Levad' amig, que dormides as manhanas frias*, só contamos com dados históricos relativos aos irmãos do poeta e talvez aos filhos, ou sobrinhos dele. Por esses testemunhos vimos a saber que se tratava de uma família sediada na própria cidade ou nas redondezas, talvez no contíguo concelho de Teo.

Clérigos

“En aquella vila ouve un crérigo / trobador que sas cantigas fazia d' escarneo mais ca d' amor”. Esse retrato que nas *Cantigas de Santa Maria* se faz de Martim Alvites, prior de uma igreja em Alenquer e privado do rei D. Sancho, evidencia a normalidade com que era considerada a prática do trovadorismo por parte de pessoas pertencentes ao estamento religioso. Já Carolina Michaëlis tinha identificado um “cancionerinho com versos de **clérigos** e burgueses gallizianos que floresceram em meados do séc. XIII”. Oliveira, por sua vez, fala de uma “compilação de clérigos”, “recolha de autores cuja junção parece ter obedecido a um critério de ordem sociológica, no caso a condição clerical de todos eles”. Falta, do nosso ponto de vista, definir claramente o estatuto - apenas clerical? - e a extensão desta compilação. Seja como for, ela integra seis clérigos-trovadores vinculados (documental ou literariamente) à Sé de Compostela, o que constitui um elemento importante para avaliar o vigor que a cultura trovadoresca tinha atingido no próprio seio dessa instituição.

Martim Moxa e Pai da Cana encontram-se entre os mais bem conhecidos pela sua relação com a cidade. O primeiro, documentado em 1281, foi cónego-arcediogo da Sé e viveu na rua da Fonte da Rainha. Como noutros casos, alguns membros do seu grupo familiar estiveram vinculados com a catedral: o seu irmão, Pedro, foi porcioneiro e, mais tarde, cónego. Entre os vários poetas do grupo, é o único cujo perfil clerical também se reflete claramente no plano literário pelo tom moralizante e as citações bíblicas que caracterizam uma parte das suas cantigas. Contamos também com um texto (*De Martim Moxa posfaçan as gentes*) em que se descreve a si próprio

(segundo outra opinião essa cantiga seria doutro autor) como clérigo, com os hábitos próprios do cargo e assistindo aos ofícios religiosos no coro.

Diversos registos documentais sobre membros da família dos de (ou da) Cana demonstram que se tratava de uma linhagem instalada no mesmo coração da cidade, concretamente na rua Nova, na do Vilar ou na do Forno da Conga, onde morava uma irmã do poeta. Paio Peres da Cana, nome completo do trovador, é a personagem do grupo em análise que atingiu maior notoriedade pública, já que chegou a ser abade da colegiada de Valhadolid, administrador da Diocese de Santiago (durante o período em que o bispo Gonçalo Gomes foi expulso da cidade) e personagem muito próxima de Afonso X. Refiramos, como curiosidade, que no sudeste de cidade existe o topónimo Pai da Cana que remete, muito provavelmente, para uma propriedade que pertenceu a um membro dessa família, mas não necessariamente o trovador.

Apesar da escassa documentação histórica sobre Airas Nunes, a vinculação deste trovador com a cidade de Santiago está bem atestada na sua magnífica obra poética. Com efeito, duas das suas cantigas referem-se, por motivos diversos, a esta cidade. Em *A Santiag' en romaria ven* a donzela anuncia a vinda a Compostela do rei, muito provavelmente de Sancho IV, de quem ele próprio foi clérigo, ocasião que será aproveitada para ver o rei e para se reunir com o amigo. Por outro lado, a cena da quarta estrofe do seu conhecido sirventês moral (*Porque no mundo minguou a verdade*) desenvolve-se na cidade de Santiago (“En Santiago, seend’ albergado / en mia pousada, chegaron romeus”). Além da referência à “mia pousada”, interessa a alusão aos “romeus”, isto é aos peregrinos que vinham à cidade, interrogados pelo paradeiro da verdade. Finalmente, é possível que esse mesmo cenário compostelano, mais concretamente o catedralício, esteja presente implicitamente na sátira *Achou-se uu bispo que eu sei, uu dia*.

Conhecemos com algum detalhe a biografia de Rui Fernandes de Santiago graças ao seu testamento, redigido em Salamanca em 1273. Nele, o poeta é apresentado como: “Rodericus Fernandi, compostelanus, domini Adefonsi regis Legionis et Castelle clericus ac salamantinus scholaris”, isto é, Rui ou Rodrigo Fernandes, compostelano, clérigo do rei Afonso X e escolar de Salamanca. Estamos, assim, perante um clérigo santiguês integrado na Escola episcopal ou universitária de Salamanca, cidade que, do ponto de vista religioso, estava sujeita à autoridade de Santiago. Por essa manda testamentária também vimos a saber que entre os seus parentes figuravam dois religiosos: o seu tio, Diogo Sanches, cónego compostelano e o seu

sobrinho, João Martins de Avanha, clérigo. A sua popularidade poética está associada à composição *Quand' eu vejo las ondas*, cantiga de amor que, na linguagem e na estrutura formal, se aproxima da de amigo.

Com independência da presença dos clérigos-trovadores na corte régia ou noutras cortes senhoriais, é lógico pensar que a atividade poética também se desenvolveu sob o patrocínio das mais altas instâncias religiosas e no interior desse espaço catedralício, concretamente nos paços do arcebispo, em cujas mênulas aparecem retratadas cenas trovadorescas. Precisamente, o edifício atual data da época de João Airas (1238-1266), prelado compostelano que foi sobrinho segundo de Osório Eanes. Também devemos lembrar o nome de Fernando Afonso, deão da Sé entre 1246 e 1281, que foi filho de Afonso IX e “cunhado”, pelo seu relacionamento sentimental com Aldara Lopes, de João Lopes de Ulhoa.

Como vemos, a compilação clerical em questão parece ter reunido um conjunto de poetas pertencentes ou ligados ao âmbito capitular da Sé compostelana durante o último terço do séc. XIII. Portanto, trata-se de uma recolha estamental mas determinada por critérios de ordem sociológica e temporal. Isto quer dizer que outros religiosos que não reuniam essas condições poderão ter ficado fora da mesma. De facto, pensamos que a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa íntegra, pelo menos, outros três indivíduos pertencentes a esse estamento, em tempos e circunstâncias diversas. Em concreto, falamos de D. Juião, de Bernardo de Bonaval e de Pero Meogo.

De acordo com uma proposta conjectural, D. Juião - identificado erradamente com o nome de *D. Juano* - poderá ter sido filho de D. Cotalia, um dos indivíduos mais influentes de Compostela na segunda metade do séc. XII. Do mesmo modo que no caso do pai, é difícil determinarmos com alguma exatidão qual foi o estatuto social desta personagem, contudo, é possível que nos encontremos com um clérigo originário da mais alta burguesia compostelana. De facto, segundo se depreende do seu testamento, D. Cotalaia contava com um notável património económico que incluía múltiplos imóveis na capital galega. Ele e a mulher também detinham o benefício eclesiástico da igreja de S. Miguel da Cisterna ou dos Agros, precisamente numa zona em que concentravam parte dos seus bens. D. Cotalaia, a benefício do cabido catedralício, encomendou a D. Juião a custódia de uma parte do mesmo. Precisamente, na mesma área da cidade, encontra-se hoje o mosteiro de S. Francisco na portaria do qual encontramos o túmulo de um Cotalai que terá sido um membro dessa

família. A cronologia e a posição que ocupa na tradição manuscrita - situado entre João Vélaz e João Soares de Paiva, fazem de D. Juião um dos mais antigos representantes do lirismo galego-português. Pela sua naturalidade compostelana e provável ofício clerical, ele constitui o precedente para a implantação da cultura trovadoresca no seio da Igreja compostelana, de que o grupo anterior constitui o testemunho mais tangível.

Bernardo (ou Bernal) de Bonaval é poeta associado tradicionalmente a um bairro compostelano em que se situa o convento de S. Domingos de Bonaval. Com efeito, 5 cantigas dele -1 de amor e 4 de amigo- aludem a Bonaval. Apesar das conexões literárias com outros autores, não tinha sido possível identificá-lo com alguma personagem histórica. No entanto, a presença, numa escritura de 1279, de um frei Bernardo que nessa altura era prior de Bonaval, levou-nos a ver nele a personagem do poeta que terá sido cantor do seu próprio santuário. Lembremos de novo o nome daquele Martim Alvites que, como D. Bernardo, foi trovador e prior numa instituição religiosa de Alenquer.

Um dos mais célebres compositores de cantigas de amigo é, justamente, Pedro Meogo, poeta, até há pouco, de biografia desconhecida. No entanto, é muito provável que nele devamos reconhecer um clérigo-presbítero de S. Simão de Ons, freguesia muito próxima da capital galega, documentado em 1260 e 1261. A favor dessa identificação depõe o facto de aparecer acompanhado doutros atores trovadorescos, um deles Sancho Sanches, um poeta que se integra na compilação de clérigos.

Burgueses

João Airas, o segundo dos nomes citados no título desta intervenção, aparece caracterizado nos apógrafos italianos como “burguês de Santiago” ou simplesmente “de Santiago”. A produção poética deste autor, constituída por 81 cantigas (apenas inferior à de D. Dinis), surge intimamente associada à, já citada, compilação de clérigos, o que nos leva a pensar numa origem comum, compostelana, para ambas. Do ponto de vista sociológico, é de grande relevo notar que este importante representante poético de Santiago foi precisamente um burguês, classe que, pela sua presença na cidade, individualiza claramente Santiago doutras urbes. Os aspetos citados sublinham a importante implantação do movimento poético em Compostela, pelo menos até finais do séc. XIII.

Como não podia deixar de ser, várias cantigas de João Airas deixam transparecer claramente a sua naturalidade compostelana. Com efeito, na sua obra encontramos diversas referências à cidade e aos seus habitantes (o

supersticioso Pedro Nunes que “ia-s’a Santiago albergar” ou Mor da Cana, provavelmente sobrinha do clérigo-trovador, que pretende “assassinar” literariamente João Airas em *Ai Justiça, mal fazedes que non*). A composição mais conhecida tem como cenário o espaço rural de Crecente, na freguesia compostelana de Conjo/Conxo. Um souto nesse local, próximo do rio Sar, é o *locus amoenus* em que se desenvolve a famosa pastorela *Pelo Souto de Crexente*. Numa cantiga de maldizer (*Quando chaman Joan Airas reedor, ben cuid’ eu logo*), João Airas queixa-se dos problemas que para ele resultavam da existência doutro “João Airas reedor” (barbeiro). Como nos fez notar a Graça Videira Lopes, num documento de 1260 - que ainda estava em vias de publicação - aparece entre as testemunhas um “Iohannes Arie, rasor domini archiepisco”. A identificação dele com a personagem citada, além do grande interesse cronológico, permite pensar que a “encenação” do texto, pelos possíveis recetores, poderá ter sido feita no interior da Sé, onde exercia o outro João Airas o seu ofício: “veen Joan Airas chamado per aqui todo o dia”.

Talvez não seja João Airas o único burguês compostelano presente nos cancioneiros. Abril Peres, conhecido apenas pela sua participação numa tenção com Bernardo de Bonaval, poderá ter pertencido a esse grupo social, concretamente ao grémio dos cambiadores, já que é esse ofício que praticava o seu irmão, Julião Peres, de acordo com uma escritura de 1269. Sabemos, por esse mesmo escrito, que era familiar de um cônego e irmão de clérigo.

O grupo epigonal

Neste grupo de autores, incluímos os nomes de dois autores cujo percurso biográfico já se situa na passagem do séc. XIII para o séc. XIV, trata-se de Fernando Esquio e de Paio Gomes Charinho. Apesar de pertencer a uma linhagem originária da área de Ferrol, no norte da Galiza, o conteúdo de uma cantiga de amor (*Que adubastes, amigo, alá en Lug’ u andastes*), interpretada em chave autobiográfica, permite deduzir que Fernando Esquio morava em Santiago. Nela, a donzela interroga o amigo sobre o que el tem feito em Lugo, receando a existência doutra mulher. Na sua resposta, o amigo, assegura que continua com o mesmo amor que levou quando foi de Santiago a Lugo.

Quanto a Paio Gomes Charinho, há dados históricos que nos levam a pensar numa conjunção de interesses económicos entre o seu grupo familiar e o arcebispo compostelano (João Airas). Esse vínculo dos Charinhos com a Sé de Santiago pode ser relacionado com a cantiga *Ai, Santiago, padron*

sabido. Trata-se de uma composição de conteúdo muito singular, já que não contamos com outras menções diretas do apóstolo S. Tiago na lírica galego-portuguesa. Como no caso da cantiga de Airas Nunes, poderá ser associada à peregrinação de Sancho IV a Santiago e/ou talvez ao Voto de Santiago.

Viajantes

Para finalizar a nossa intervenção aludimos, em primeiro lugar, a dois autores, João Vasques de Talaveira e Pedro Amigo de Sevilha, com cantigas localizadas em Santiago de Compostela. A relação deles com a cidade parece que foi, de acordo com os dados históricos, apenas temporária. É importante salientar, por outro lado, o nexó poético que existe entre eles através da colaboração de ambos na tenção *Ay Pedr' Amigo, vós que têedes* e, pela mesma via, entre João Vasques e João Airas de Santiago (*Joan Airas, ora vej' eu que á*). Corresponde a João Vasques a elaboração de *Direi-vos ora que oi dizer*, a cantiga em que com mais precisão se menciona o âmbito urbano de Compostela, concretamente a rua da Moeda Velha. Com efeito, Maria Leve, protagonista da cantiga, mora ou vai morar nessa via situada ao lado do mosteiro de S. Martinho Pinário, dado que também se faz constar na terceira estrofe dessa composição (“contra S. Martinho [...] ena Moeda Velha”). O ambiente compostelano, humano e espacial, sugere que o texto foi concebido para o público da nossa cidade. O conhecimento preciso da urbe e dos seus habitantes por parte de João Vasques leva-nos a pensar numa estadia prolongada na cidade.

Pedro Amigo é autor da conhecida pastorela *Quand' eu un dia fui en Compostela* em que, como no caso de João Airas, o espaço compostelano serve como pano de fundo para o encontro entre o cavaleiro e a pastora. Desse texto, podemos aproximar a pastorela do último trovador citado neste trabalho, João Peres de Aboim. Neste caso, o encontro, apenas visual, com a pastora tem como cenário provável o caminho de Santiago: “Cavalgava noutro dia / per un caminho francês”. O texto, interpretado em chave autobiográfica, poderá ser um indício de que o senhor de Portel chegou a peregrinar a Santiago.

A associação prolongada da cidade ao movimento poético através de numerosos representantes leva-nos, finalmente, a concluir que Compostela não foi apenas uma espécie de centro exportador de poetas para outras cortes mas também um palco constante e privilegiado dessa manifestação cultural.

Bibliografia

LÍRICA PROFANA GALEGO-PORTUGUESA. (1996). Coordenado por M. BREA. Santiago de Compostela: CIRP - Xunta de Galicia.

LOPES, G. V. (org.). *Cantigas medievais galego-portuguesas*. (Disponível online: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/index.asp>).

LÓPEZ FERREIRO, A. (1902). *Historia de la Sagrada A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. Vol. V. Santiago: Seminario Conciliar Central.

LÓPEZ SANGIL, J. L. (2005). *La nobleza altomedieval gallega. La familia Froilaz - Traba*. Noia: Toxosoutos.

MICHAËLIS DE V., C. (1904). *Cancioneiro da Ajuda*. Halle: Max Niemeyer [Reimpressão acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do glossário das cantigas (Revista Lusitana, XXIII)]. Vol. II. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990].

MONTEAGUDO, H. (2008). *Letras primeiras. O foral do Burgo de Caldelas, os primórdios da lírica trovadoresca e a emergência do galego escrito*. Corunha: Fundación "Pedro Barrié de la Maza".

OLIVEIRA, A. Resende de (1994). *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros et as recolhas dos séculos XIII et XIV*. Lisboa: Edições Colibri.

PENA, X. R. (2013). *Historia da Literatura Galega I*. Vigo: Xerais.

SOUTO CABO, J. A. (2012). "In capella dominis regis in Ullixbona e outras nótulas biográficas trovadorescas". In: *Actas del XIV Congreso Internacional de la AHLM (Murcia, 6-10 de septiembre, 2011)* Murcia: Universidad de Murcia, 2012, pp. 777-784.

SOUTO CABO, J. A. (2012). *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*. Niteroi: EdUFF.

SOUTO CABO, J. A. (2012). "En Santiago, seend' albergado en mia pousada. Nótulas trovadorescas compostelanas". *Verba*, 39: 273-298.

SOUTO CABO, J. A. / VIEIRA, Y. F. (2003). "Para um novo enquadramento histórico-literário de Airas Fernandes, dito 'Carpancho'". *Revista de Literatura Medieval*, XVI/1: 221-277.

TAVANI, G. (1990). *A poesia lírica galego-portuguesa*. Lisboa: Comunicação.

VIEIRA, Y. Frateschi (1999). *En cas dona Maior. Os trovadores e a corte senhorial galega no século XIII*. Corunha: Laiovento.

VIEIRA, Y. F. / MORÁN CABANAS, M. I. / SOUTO CABO, J. A. (2011). *O amor que eu levei de Santiago. Roteiro da lírica medieval galego-portuguesa. Área de Santiago de Compostela*. Noia: Toxosoutos.

MANUEL PEDRO FERREIRA
CESEM-FCSH-UNL

Paródia e *contrafactum*: em torno das cantigas de Afonso X, o Sábio

O propósito e o arco temporal abarcado pela presente síntese serão definidos pelos dois exemplos iniciais. Estes, contrariamente aos restantes, não provêm da área ibérica, mas permitem, não obstante, dar o tom.

O primeiro é uma antífona processional latina, composta, com grande probabilidade, em finais do século VIII. O segundo é um motete do último terço do século XIII. Ambas as peças têm origem francesa. Separam-nas cerca de 500 anos, os séculos que formam o núcleo central do que se convencionou chamar a Idade Média.

Nos dois casos, a certo ponto do discorrer vocálico do texto, a música reage-lhe de forma inesperada, conferindo-lhe um segundo nível de significação; um segundo sentido que de outro modo seria dificilmente acessível ao ouvinte desprevenido.

1.1 Romanos e gauleses

A antífona processional começa com as palavras *Collegerunt pontifices* et pharisei concilium, “os sumo-sacerdotes e os fariseus reuniram-se em concílio”. O texto é, no seu todo, retirado do Evangelho de São João (11: 47-50, 53) e narra uma decisão política de alto nível, o firme propósito de perseguir Jesus. O texto bíblico é manipulado de forma a colocar em evidência, por repetição responsorial, a frase *Ne forte veniant Romani, et tollant nostrum locum, et gentem*, “sem o qual corremos o risco de que venham os Romanos e nos tirem a nossa terra e independência de nação”

(Ex. 1). Esta frase, que resume a preocupação política que terá levado à condenação de Jesus, serve assim de refrão.

Ant. [47] *Collegerunt pontifices et pharisei concilium, et dicebant:*

“*Quid facimus, quia hic homo multa signa facit?*

[48] *Si dimittimus eum sic, omnes credent in eum: Ne forte veniant Romani, et tollent nostrum locum, et gentem.*”

V. [49] *Unus autem ex ipsis, Cayphas nomine, cum esset pontifex, anni illius, prophetavit, dicens [...]:*

[50] “*Expedit vobis, ut unus moriatur homo pro populo, et non tota gens pereat.*” [53] *Ab illo ergo die cogitaverunt interficere eum, dicentes: “Ne forte veniant Romani, et tollant nostrum locum, et gentem.”*

Exemplo 1: Texto da antifona *Collegerunt pontifices*, com identificação dos versículos do Evangelho e das variantes relativas à Vulgata latina, impressas a negrito

Ora, como observou Kenneth Levy, acontece que inesperadamente, com as palavras *Romani, et tollant nostrum locum*, o estilo melódico muda, passando do idioma expansivo que conhecemos do canto gregoriano para uma lenga-lenga repetitiva, usando um estreio âmbito, que é típico do canto litúrgico velho-romano, ou seja, o repertório que nos foi transmitido num punhado de manuscritos romanos dos séculos XI e XII, e que tudo indica precede o chamado “gregoriano”, que resulta, segundo hoje geralmente se crê, de um compromisso com o gosto gaulês¹.

Deste modo, os Romanos da Palestina surgem de repente como estrangeiros musicais; o ouvinte não pode evitar a impressão de que os cantores romanos enviados pelo papa Estêvão à Gália, a pedido de Pepino o Breve, para ensinarem os clérigos francos a sua tradição de canto, foram recebidos com estranheza, e o seu gosto musical apercebido como uma

1 Kenneth Levy, “Gregorian Chant and The Romans”, *Journal of the American Musicological Society*, vol. 56/1 (2003), pp. 5-41. Para contexto histórico, veja-se Yitzhak Hen, *The Royal Patronage of Liturgy in Frankish Gaul to the Death of Charles the Bald (877)*, London: Henry Bradshaw Society, 2001. Para um exemplo de notação manuscrita da antifona *Collegerunt*, veja-se <http://pemdatabase.eu/image/4324>.

ameaça tão grande às preferências melódicas galicanas como, em seu tempo, os ocupantes romanos tinham sido considerados uma ameaça à sobrevivência de Israel. Esta citação musical forjada pelos gauleses para representar os *Romani* poderá ter servido não só para reforçar a referência bíblica a Roma, como para testemunhar, através da caricatura melódica, a rejeição estética na Gália carolíngia do canto litúrgico ao estilo velho-romano.

1.2 Bufão ou copista?

O segundo exemplo não trata de idiomatismos melódicos, mas de melodias específicas e textos a ela associados.

O motete a três vozes *Entre Adam et Hanikel /Chief bien seans /Aptatur* é atribuído a Adam de la Halle². Na verdade o nome Adam inicia a voz mais aguda (o *Triplum*) e fecha a intermédia (o *Duplum*), sendo que a voz inferior de um motete, por regra, não tem texto vocalizado (Ex. 2).

Triplum

Entre **Adan** et Hanikel,
 Hancart et Gautelot
 a grant esbanoi, qui ot
 lor revel.
 Quant il hoquetent,
 plus tost clapetent
 que frestel
 li damoiseil,
 mais qu'il aient avant baisié
 [Saint Tortuel.
*Et si chantent tout sans livre,
 viés et nouvel;
 Gautelot fait l'ivre*

Duplum

Chief bien seans,
 onés et fremians,
 plains frons reluisans
 et parans,
 regars atraihans,
 vairs, humilians,
 catillans
 et frians,
 nés par mesure au viaire
 [afferans,
 bouchete rians,
 vermellete, a dens blans,
 gorge bien naissans,

2 Pierre-Yves Badel (ed.), *Adam de la Halle: Oeuvres complètes*, Paris: Librairie Générale Française, 1995.

<i>si proprement et si bel,</i>	col reploians,
qu'il samble a son musel,	piz durs et poignans,
qu'il doie traire a sa fin.	boutine soulevans,
Et quant il font le moulin	maniere avenans
ensamble tout quatre	et plus li remanans,
et au plastre batre	ont fait tant d'enchans,
en hoquetant,	que pris est Adans!
sont si deduisant,	
si gay, si joiant	
et si riant	
cil quatre enfant,	
que nule gent tant!	

Exemplo 2: Textos poéticos do motete francês *Entre Adam et Hanikel / Chief bien seans / Aptatur*

O *Duplum* descreve os atributos da moça pela qual Adam se apaixonou. O *Triplum* fala-nos dos três amigos de Adam que com ele cantam despreocupadamente e fazem de bobos. Um deles, de seu nome Gautelot, *fait l'ivre*, ou seja, imita um bêbado.

No motete medieval, a composição é previamente planificada nos seus contornos mais gerais de acordo com normas matemáticas; a distribuição de pausas delimita as frases e a sua regularidade fornece coerência numérica e estrutural; as exceções à regra tornam-se assim significativas. A expressão *l'ivre* recai exactamente no ponto central do texto e do motete no seu todo, e a sua importância é sublinhada pelo silêncio que se lhe segue na música, ou melhor, pelo facto de aí haver uma pausa em situação anómala³. Perguntamo-nos que importância pode haver na imitação lúdica de um bêbado. Porque terá sido esta frase posta em destaque?

3 Uma análise pormenorizada das razões proporcionais usadas neste motete pode encontrar-se em Manuel Pedro Ferreira, *Revisiting the Music of Medieval France: From Gallican Chant to Dufay*. Farnham-Burlington: Ashgate, 2012 [Variorum CS1007], ch. VI/ pp. 92-95, VII/ pp. 89-91.

A resposta é sugerida pela música que precede imediatamente esta expressão, uma música que anima a frase *et si chantent tous sans livre, viés et nouvel*, “e cantam tudo sem livro, velho ou novo”; o que aparentemente significa que cantam tudo de cor, sem necessidade de olharem para um qualquer escrito. No entanto, neste ponto a melodia cita o lai *Li viés Testaments et li noveaus*, sugerindo uma segunda interpretação na qual o *livre viés et nouvel* é a Bíblia, com as suas partes judaica, a velha, e cristã, a nova. Isto sugere uma nova leitura da frase seguinte, em que o amigo de Adão, Gautelot, afinal não imita um bêbado na perfeição. O segundo sentido revelado pela citação musical possibilita ser ele aqui identificado como um copista ou iluminador profissional que, com grande cuidado, faz uma Bíblia: *Gautelot fait livre, proprement et bel*.

1.3 Intertextualidade e paródia

Estes dois exemplos sugerem alguma reflexão. Ambos exploram a intertextualidade musical, no sentido em que incorporam um segmento melódico retirado de um diferente contexto musical. Este processo pode envolver quer um estilo reconhecivelmente contrastante, quer uma citação literal de uma melodia específica. Nos dois casos, a sua eficácia como veículo de significação semântica é despoletado pela associação com palavras que carregam o potencial de uma *equivocatio*, um equívoco retórico. De resto, a música flui com naturalidade aparente.

Aparente, já que a música nos impõe um quadro para reacções físicas e emocionais, cumprindo ou desafiando as expectativas de acordo com o género, o registo e a ocasião da actuação musical. Neutralidade, porque, ao contrário das palavras nas línguas naturais, as sequências de notas na música são essencialmente desprovidas de limites, ou níveis hierarquizados, e oferecem grande ambiguidade e adaptabilidade. Devemos portanto distinguir o significado musical *tout court*, ou seja, a dimensão autónoma do som estruturado, das suas extensões semânticas, as quais dependem de marcadores externos.

O conceito de paródia em música junta estas duas dimensões. Uma paródia musical — conceito forjado no século XVI, que se tem aplicado a repertório posterior a 1300 —, é essencialmente uma transferência transformativa de material sonoro estruturado, de um género para outro género. Isto pode implicar elevação de registo — por exemplo, de *chanson* para Missa polifónica —, ou degradação hierárquica — como da *Grand Opéra* para o *Vaudeville*; os géneros podem também equivaler-se em registo

artístico. A identificação de um modelo pressupõe o reconhecimento partilhado das suas qualidades e/ou larga difusão; as extensões semânticas do material podem ser assumidas tanto implícita como explicitamente; contudo, o conceito não implica que uma imitação alusiva de outra prática ou produção cultural tenha carácter relativamente polémico, exigência que se pode aplicar, todavia, à paródia literária⁴.

Atendendo a estas definições, os exemplos atrás apresentados não são realmente paródicos, musicalmente falando, se bem que sejam alusivos. Ao primeiro falta a transferência de género; ao segundo falta a transformação substancial do material. Seguidamente, indagaremos até que ponto haverá elementos alusivos ou paródicos em duas Cantigas de Santa Maria da corte do rei Afonso X, o Sábio (o qual, nascido em 1221, alcançou o trono castelhano-leonês em 1252). Esta colecção conta com mais de 400 canções dedicadas à Virgem, compiladas durante aproximadamente os 20 anos que precederam a morte do rei em 1284. Encontra-se nestas cantigas uma profusão de relações intertextuais.

2.1 Intertextualidade na CSM 90

A primeira destas cantigas é a que tem o número 90 na colecção alfonsina. Do ponto de vista textual, é uma reinterpretação criativa de um responsório mariano, *Gaude Maria Virgo*, que diz:

Gaude Maria virgo,	Alegra-te, ó Virgem Maria,
cunctas haereses sola interemisti,	Pois sozinha pôes fim a toda a heresia.
quae Gabrielis archangeli dictis	Tu que acreditaste nas palavras do
[credidisti,	[arcanjo Gabriel,
dum virgo Deum et hominem	e sendo virgem, deste à luz a Deus e
[genuisti	[homem
et post partum virgo inviolata	e permaneceste, após o parto, inviolada
[permansisti.	[e virginal.

As três estrofes iniciais da cantiga glosam a crença de Maria no anúncio

4 Simon Dentith, *Parody*, London: Routledge, 20.

angélico, a sua virgindade perpétua e o parto solitário do Filho de Deus. Mas Afonso X vai além da mera glosa (Ex. 3)⁵:

*R Sola fusti, senlleira,
Virgen sen companneira.*

Sola fusti, senlleira,
u Gabriel creviste
e ar sen companneira
u a Deus concebiste,
e per esta maneira
o demo destroyste.

R Sola fusti, senlleira...

Sola fusti, senlleira,
ena virgüidade
e ar sen companneira
en teër castidade,
e per esta maneira
jaz **o demo** na grade.

R Sola fusti, senlleira...

Sola fusti, senlleira,
en seer de Deus madre
e ar sen companneira
seend' el fill' e padre,
e per esta maneira
jaz **o dem'** en vessadre.

R Sola fusti, senlleira...

Sola fusti, senlleira,
dada que a nos vallas
e ar sen companneira
por toller nossas fallas,
e per esta maneira
jaz **o demo** nas pallas.

R Sola fusti, senlleira...

Exemplo 3: CSM 90

A ideia de solidão virginal, contida na palavra latina *sola* (conservada em castelhano e occitano, mas só possível em galego-português enquanto arcaísmo) torna-se o motivo recorrente do refrão, que exemplifica a sinonímia ou interpretatio retórica: “Sola fusti, senlleira, Virgen sen companneira”, isto é, “Tu só foste virgem, sozinha e desacompanhada”.

5 Edição de Stephen Parkinson (versão preliminar em linha, Centre for the Study of the Cantigas de Santa Maria, University of Oxford, 2013). Veja-se comentário à cantiga em Elvira Fidalgo (coord.), *As Cantigas de Loor de Santa María*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2003, pp. 146-54.

A palavra *sola* foi retida possivelmente porque também ocorre num verso de Marcabru que refere uma jovem solitária (*sola, ses companhier*)⁶; o jogo retórico do famoso trovador é agora superado em extensão e as palavras correspondentes apontadas a um sentido completamente novo, de “inigualável, sem par”. Uma versão mais curta torna-se também o verso inicial de cada estrofe: *sola fusti, senlleira*. Para mais, a destruidora de todas as heresias torna-se, mais amplamente, a destruidora do Demo, motivo que se repete no final de cada estrofe.

Deve dizer-se de passagem que cerca de um quarto das Cantigas de Santa Maria falam de Satanás (“demo” é a expressão mais comum, mas “diabo” também ocorre): uma percentagem altíssima. Dessas 105 canções, 16 referem-se ao Demo no refrão, e outras 28 insistem na sua presença mais e uma vez nas estâncias⁷.

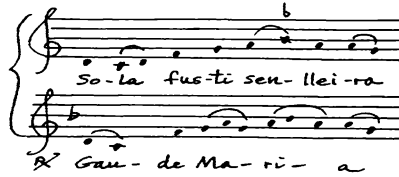
A reforçar esta centralidade, sucede que o famoso milagre sobre o bispo Teófilo, que por volta do século XIII sustentou a reputação da Virgem Maria como sendo o mais poderoso inimigo de Satanás⁸, é narrado logo no início da colecção, na CSM 3. Embora na época de Afonso X os grandes movimentos heréticos tivessem aparentemente sido já derrotados, o Diabo continuava a ser considerado uma entidade activamente influente, inspirando pensamentos ímpios ou heterodoxos denunciados nas próprias Cantigas de Santa Maria⁹; o culto da Virgem estava estreitamente ligado ao anti-demonismo católico. A ligação entre esta cantiga e o responsório *Gaude Maria* é reforçado pelo incipit musical (Ex. 4):

6 Verso da canção “A la fontana del vergier”, comentada por Michel Zink, *Les troubadours: une histoire poétique*, Paris: Perrin, 2013, pp. 143-46.

7 Contagem baseada na ferramenta de concordâncias de <http://cantigasdesantamaria.com/>, sítio criado por Andrew Casson. Para informação adicional sobre cantigas individuais e edições críticas de textos seleccionados, veja-se <http://csm.mml.ox.ac.uk/>, projecto do Centre for the Study of the *Cantigas de Santa Maria* of Oxford University, dirigido por Stephen Parkinson.

8 Resumo: o diabo fez Teófilo assinar um pacto, que implicava negar a virgindade de Maria e a fé em Deus. Teófilo serviu o diabo durante algum tempo, mas acabou por se arrepender e pedir perdão à Virgem, chorando diante da sua imagem. A Virgem fez com que o diabo devesse o contrato a Teófilo para ser destruído.

9 María Dolores Bollo-Panadero, “Heretics and Infidels: The Cantigas de Santa María as Ideological Instrument of Cultural Codification,” *Romance Quarterly*, vol. 55:3 (2008), pp. 163-174.



Exemplo 4: Incipits da CSM 90 e do Resp. *Gaude Maria Virgo*

Dou de barato que a fórmula inicial, de ré-dó a lá, é muito recorrente, com pequenas variações, no canto gregoriano. As melodias não costumam contudo conter o si bemol acima do lá. Uma das poucas que o inclui é a antífona de Magnificat para a Purificação, baseada no Evangelho de S. Lucas (2:27-29), *Cum inducerent puerum Iesum parentes eius*; no entanto uma versão deste *incipit* encontra-se também no responsório *Gaude Maria Virgo*, e esta potencial alusão musical é confirmada pela conexão textual.

Haverá ainda que interpretar a música enquanto gesto artístico intencional. Ocorrem-me duas possibilidades. Ou vemos a música como uma criação independente na qual se incrustou inicialmente uma citação melódica, o que nos remete para um pequeno jogo intertextual; ou podemos supor a transformação radical de um responsório no registo litúrgico prolixo numa canção de tipo repetitivo secular, guardando apenas a identidade inicial, caso em que poderíamos aplicar o conceito de paródia. Podem imaginar-se argumentos para sustentar cada uma destas posições, mas a última, exigindo maior esforço de imaginação, parece-me mais arriscada.

2.2 O *Dies irae* na CSM 350

Viremo-nos agora para a cantiga 350, onde o estatuto da música é igualmente problemático (Ex. 5). Aparentemente não há nada de especial nesta canção, aparte o facto de que as cinco estrofes começam invariavelmente com a expressão “Val-nos”, que ecoa a segunda parte do refrão.



Exemplo 5: A *Cantiga de Santa Maria* 350 no código E (“código de los músicos”)

Se atentarmos na música, porém, verificamos que se inicia com uma citação claríssima, provavelmente a mais antiga de todas, da sequência *Dies irae*¹⁰. Esta sequência tem como tema o dia do Juízo Final:

Dies irae, dies illa,	O dia da ira, esse dia
solvat saeculum in favilla,	Dissolverá o mundo em cinzas
teste David cum Sibylla!	Como profetizaram David e a Sibila!

Assim sendo, o refrão da cantiga, antes mesmo do primeiro “Val-nos” na estrofe inicial, introduz por via melódica algo que está ausente do próprio texto, o Juízo Final como horizonte último das nossas acções.

Desta perspectiva, a cantiga assume até um tom polémico. Na sequência latina, há uma pergunta retórica: *Quem patronum rogaturus / Cum vix iustus sit securus?*, “A que patrono se rogará / se até o justo seguro não está?” O autor responde depois a esta questão endereçando a própria prece directa-

10 Kees Vellekoop, *Dies ire dies illa. Studien zur Frühgeschichte einer Sequenz*, Bilthoven: A. B. Creighton, 1978. Sobre as cantigas relacionadas com o *Dies irae*, veja-se Manuel Pedro Ferreira, “The Influence of Chant on the *Cantigas de Santa Maria*,” *Cantigueiros*, vol. XI-XII (1999-2000), pp. 29-40.; tradução portuguesa em id., *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular, vol. I: Música palaciana*, Lisboa: Imprensa Nacional/ Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, pp. 258-67.

mente a Jesus Cristo. A resposta de Alfonso X é diferente: para ele, qualquer que seja a ocasião, Deus fez de Maria a nossa advogada: *[Deus] fez de ti [...] noss' avogada*. Ela, pois, nos valha até ao fim dos tempos, até ao Juízo Final.

2.3 O Canto da Sibila na CSM 422

Para Afonso X o tema do Juízo Final é claramente crucial. Na primeira versão da sua grande colecção de cantigas, estas chegavam apenas à centena, em vez de quatro centenas (mais suplementos), como se verificava à data da sua morte. Ora, dessas cem cantigas, ele deu um significado programático à primeira, à do meio (nº 50) e à final (nº 100). Na concepção primitiva da colectânea alfonsina, a cantiga final (CSM 422: Ex. 6, à direita), é nada menos, nada mais do que um comentário à Profecia da Sibila, onde se destaca o arrepiante refrão, *Judicii signum: tellus sudore madescet*, “Este é o sinal do Juízo: a terra se embeberá em suor”...



Exemplo 6: Cantigas de Santa Maria 421 e 422 no códice E

A cantiga (*Madre de Deus ora*), descreve a intervenção de Maria em nosso favor durante o Juízo Final: aliás, a epígrafe do manuscrito informa-nos disso mesmo. No entanto, a ocasião não é explicitamente identificada no

texto da canção; os versos da Profecia não são glosados senão a partir da sexta estrofe; e até o refrão — *Madre de Deus, ora por nós teu Fill' essa ora* — é ambíguo: qual hora? O ouvinte só sabe de que hora se trata, porque desde o primeiro momento ele ouve o tom do Canto da Sibila. É a melodia do seu refrão que veicula o refrão da cantiga, providenciando assim o contexto interpretativo em falta. A música da Profecia é transposta no seu todo, com ligeira adaptação, do domínio litúrgico para o domínio da devoção privada; a letra supõe que essa transposição era reconhecida. O jogo intertextual e o *contrafactum* musical são assim inseparáveis.

2.4 O ofertório *Recordare Virgo Mater* e a CSM 421

Um caso semelhante ocorre com a cantiga precedente no “códice de los músicos”, *Nembre-sse-te, Madre* (CSM 421: Ex. 6, à esquerda). Esta canção, de acordo com a epígrafe, pede à Virgem Maria para não nos olvidar no Juízo Final. Contudo, a própria cantiga não corrobora a epígrafe. A letra pede protecção e inspiração divinas. O poema é na realidade uma variação literária sobre o ofertório *Recordare, Virgo Mater*, com o respectivo tropo, *Ab hac familia*; a métrica da canção é largamente baseada na do tropo (Ex. 7).

Recordare,	Nembre-se-te, Madre / de Deus, Maria,
Virgo Mater, dum steteris	que a el, teu Padre, / rogues todavia,
in conspectu Dei	pois estás en sa compania
	e és aquela que nos guia,
ut loquaris	que, pois nos ele fazer quis,
pro nobis bonum,	sempre noit' e dia
	nos guarde, per que sejamos fis
	que sa felonía
Et ut avertas	non nos mostrar queira,
	mais dé-nos enteira
indignationem suam	a sa grãada mercee,
	pois nossa fraqueza vee
ab hac familia. / Tu propitia	e nossa folia, / con ousadia
Mater eximia, /Pelle vicia,	que nos desvia / da bõa via
[...]	[...]

Exemplo 7: Textos iniciais do ofertório *Recordare* e da CSM 421

O autor reteve na cantiga toda a música do ofertório; alguns segmentos (abaixo assinalados a negrito) são livremente repetidos, de modo a que o conjunto da composição, e não apenas a secção correspondente ao tropo, ganhe uma forma de tipo sequência. A estrutura métrica da cantiga pode ser esquematizada como segue:

(5'a+4'b) (5'a+5'b) 8'b **8'b** (8c+5'b) (**9c+5'b**) 5'd **5'd** 7'e **7'e** (5'b+4'b)
(4'b+4'b) (4'b+4'b) (4'b+4'b) (4'b+4'b) (4'b+4'b) 4'b **4'b** 2f

A transformação paródica é evidente no poema; mas a melodia, tal como no exemplo anterior, cabe na categoria de *contrafactum*, dado que a repetição musical não resulta numa mudança substancial de identidade.

3. Paródia e contrafactum

O *contrafactum* contrasta com a paródia musical no sentido em que o modelo retém o essencial da sua identidade e a transformação estilística é evitada, sendo as mudanças limitadas e as adaptações de pequeno alcance. O *contrafactum* melódico pressupõe contudo que o modelo é um desenho relativamente fixo associado a um texto conhecido; de outro modo estaríamos a lidar com entidades genéricas, elásticas, dissociadas de textos particulares: tons formulaicos, tipos melódicos, aquilo a que os franceses chamaram *timbres* ou *mélodies passe-partout*, comuns no canto litúrgico medieval. A fronteira entre melodia individual e melodia formulaica pode ser difusa, já que certas melodias aparentemente únicas participam até certo ponto em famílias melódicas, e traem hábitos de composição transversais a outras criações. Todavia, o *contrafactum* e a paródia textual têm mais em comum do que sugere a dupla terminologia.

Os processos de contrafacção estão documentados desde há muito tempo e são bem conhecidos na tradição cortês medieval, qualquer que seja a região da Europa. As definições podem variar, incluindo não só a reutilização de uma melodia para servir um novo texto, como a reprodução dos padrões métricos do modelo, e outros sintomas de empréstimo ou calco. A Península Ibérica tem precedentes de *contrafacta* particularmente antigos, a começar, o mais tardar, no século X.

Refiro-me aqui à *kharja* da *muwwaxxah* árabo-andalusa. A *kharja* é a segunda parte da última estrofe da *muwwaxxah* e consiste numa citação, real ou forjada, pertencente a um registo linguístico ou social inferior

ao resto do poema; parece-se neste aspecto com o posterior *refrain*, ou rifão, em francês. A *kharja* confere ao poema um remate malicioso mas é também o seu modelo. De facto, a *muwwaxxah* segue servilmente o padrão encontrado na *kharja*, mesmo quando este desafia as regras da poesia árabe. Assim sendo, a *muwwaxxah* é concebida como um jogo poético baseado no *contrafactum*, ideia que não se altera se assumirmos, como alguns comentadores modernos, que o modelo de baixo registo poderia por vezes ser forjado pelo autor.

Na poesia árabe, apreciava-se muito a originalidade individual na invenção de combinações verbais e condenava-se, por conseguinte, o “roubo” de poemas, por implicar o “roubo” da honra devida a um autor inventivo. Era, porém, permitida a imitação poética no espírito da *imitatio* clássica, e valorizava-se o correspondente espírito competitivo. A esta emulação competitiva chamava-se *mu'arada*; e no contexto da *mu'arada*, o “roubo” podia ser digno de louvor. A *mu'arada* era uma competição indirecta na qual um poeta tentava superar o trabalho anterior de outro poeta, imaginando um novo conceito que aproveitasse o conteúdo previamente proposto¹¹. O modelo podia ser imitado de diversas formas: uso da mesma música, da mesma métrica e rima, frequentemente também o mesmo tópico, e até de versos ou palavras seleccionadas.

Quando, em meados do século XIV, alguém em Portugal compilou o exemplar perdido do qual deriva o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, um tratado de poética, chamado *Arte de Trovar*, foi aí incluído. O nono capítulo foi dedicado aos modos de apropriação e paródia¹².

Ao tipo de cantiga que resulta de se tomar outra como modelo, chamaram *cantiga de seguir*. O seu primeiro grau era o *contrafactum* musical, ou seja, a adopção da melodia do modelo, com a correspondente métrica; corresponde também à *mu'arada* incompleta. O segundo grau da *cantiga de seguir*, cumulativo com o primeiro, era o uso do mesmo esquema de rimas. Atingia-se o terceiro grau se o poeta conseguisse também parafrasear versos seleccionados ou encontrar um novo contexto para o refrão de modo que este ganhasse outro significado; esta era considerada a imitação mais

11 Mattitiah Peled, “On the Concept of Literary Influence in Classical Arabic Classicism”, in Sasson Somekh (ed.), *Studies in Medieval Arabic and Hebrew Poetics* [Israel Oriental Studies XI], Leiden: Brill, 1991, pp. 37-46.

12 Facsímile e transcrição: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/artedetrovar.asp>. Comentário: Manuel Pedro Ferreira, *O Som de Martin Codax — Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986, capítulo 2.

difícil e a mais louvável.

Há um episódio histórico, no qual se conta que um literato árabe do século X defendeu um poeta acusado de roubar um verso alheio; defendeu-o com o argumento de que esse poeta tinha dado ao verso outro conteúdo semântico. Isto significa que a *mu'arada* árabe prefigurou, no essencial, as três categorias da *cantiga de seguir*.

A paródia textual está pois, na canção medieval, inseparavelmente ligada ao *contrafactum* musical. Os meus três últimos exemplos, ainda associados ao rei Afonso X, permitirão reforçar esta perspectiva.

4.1 A alba trovadoresca e a CSM 340

O primeiro exemplo é bastante conhecido (Ex. 8). Encontra-se entre as Cantigas de Santa Maria, nº 340. “Virgen Madre groriosa” é um *contrafactum* de uma alba occitânica do trovador Cadenet: *S'anc fui belha ni prezada*. Contrariamente às restantes canções que nos chegaram do mesmo autor, desta conservou-se por escrito a música original.

S'anc fui belha ni prezada
 Ar sui d'aut en bas tornada,
 Quaz un vilan sui donada
 Tot per sa gran manentia;
 E murria,
 S'ieu fin amic non avia
 Cui disses mo marrimen,
 E gaita plazen
 Que me fes son d'alba.

Ieu sui tan corteza gaita
 Que no vuelh sia desfaita
 Leials amors a dreit feita,
 Per que-m don garda del dia
 Si venria,
 E selh que jai ab sa mia,
 Prenda-n comjat franchamen

Virgen madre groriosa
 de Deus filla e esposa
 santa, nobre, preciosa
 quen te loar saberia
 ou podia?
 Ca Deus que é lum' e dia
segund' a nossa natura
non viramos sa figura
se non por ti que fust' alva.

Tu es **alva** dos alvores
 que faze los pecadores
 que vejan os seus errores
 e connoscan sa folia
 que desvia
 d' aver om' o que devia
que perdeu per sa loucura

Baizan e tenen,
 Qu'ieu vei venir l'alba

*Eva, que tu Virgen pura
 cobraste porque es alva*

Exemplo 8: Estrofes iniciais de *S'anc fui belha* e da CSM 340

Esta “canção de amor na aurora” inclui, como é expectável, a repetição da palavra *alba* no final das estrofes: um exemplo de *conversio* retórica. O mesmo som em rima, *-ia*, é mantido nos versos centrais de cada estância. Este é, claro está, o som terminal de *Maria*. O rei sábio não deixou de o notar, já que *-ia* foi mantido na mesma posição na cantiga que concebeu. Com excepção do verso inicial, todas as estrofes começam com a expressão *Tu és alva* e acabam com a palavra *alva*, assim superando a canção original com a figura retórica de *complexio* (repetição tanto da palavra inicial como da palavra final em estâncias sucessivas). Afonso X optou pois por jogar o jogo de emulação num espírito competitivo.

De resto esta canção é instrutiva também porque, tal como sucede com a cantiga antes referida, *Nembre-se-te, Madre*, documenta o leque de variação admitida no *contrafactum*: aqui o esquema de rimas é reproduzido com exactidão mas há ajustamentos métricos a versos no final da estrofe (abaixo assinalados a negrito):

CSM 340 7'a 7'a 7'a 7'b 3'b 7'b 7'c 7'c 7'd
S'anc fui belha 7'a 7'a 7'a 7'b 3'b 7'b 7c **5c 5'd**

Adicionalmente, enquanto a identidade das frases melódicas e a sua sucessão foram respeitadas, o tratamento da articulação neumática e dos finais de frase na música revela que estes aspectos eram flexíveis, como pode ser aqui verificado comparando a distribuição silábica na frase F, cantada com o penúltimo verso das estrofes:

CSM 340 E G E G a c-b-a-a-G F-E-**D** EDC
S'anc fui belha E G-F E G-a-**b**-c-b-a a-G-F-E-FD

(Convencionámos que notas dentro da mesma sílaba são unidas por hífen, e assinalámos a negrito as notas não partilhadas entre as duas canções)

4.2 A CSM 132 como possível *contrafactum*

Ora, se a contrafacção permitia não só a repetição de segmentos de frase mas também outros ajustamentos, talvez a Cantiga de Santa Maria nº 132 seja um *contrafactum* da mais famosa das canções seculares de Afonso X, “Non me posso pagar tanto” (Ex. 9).

Nom me posso pagar tanto
do canto
das aves nem de seu som
nem d’amor nem de missom
nem d’armas – ca hei espanto
por quanto
mui perigoosas som –
come d’um bom galeom
que mi alongue muit’aginha
deste demo da campinha,
u os alacrães som;
ca dentro, no coração,
senti deles a espinha.

E juro par Deus lo santo
que manto
não tragerei, nem granhom,
nem terrei d’amor razom,
nem d’armas, porque quebranto
e chanto
vem delas tod’a sazom;
mais tragerei um dornom,
e irei pela marinha
vendend’azeite e farinha,
e fugirei do poçom
do alacrã, ca eu nom
lhi sei outra meezinha.

Exemplo 9: Estrofes iniciais de *Nom me posso pagar tanto*, de Afonso X, o Sábio

Ambas as canções têm uma métrica muito particular no horizonte do género que lhes é próprio, e não obstante são, desse ponto de vista, muito semelhantes. Valeria Bertolucci observou, para além do mais, que ambas usam o mesmo raro conceito e palavras em rima: a “espinha no coração”: *ca dentro, no coração, / senti delles a espinna*, no caso da cantiga profana, enquanto a devocional tem e *el no coração fito / lle ficou end’a espinna*¹³.

13 Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Morfologie del testo medievale*, Bologna: Il Mulino, 1989, pp. 147-68.



Exemplo 10: CSM 132 (codex E), início

No ex. 10 pode observar-se como cada frase melódica da Cantiga de Santa Maria é de facto composta por dois curtos segmentos, como abaixo esquematizado:

esquema									
métrico	7'a	7'a	7'b	7'c	7'b	7'c	7'b	7'c	7'a
frases									
musicais	A	B	A	B	A	B	C	D	B
segmentos									
melódicos	(v+w)	(w'+x)	(v+w)	(w'+x)	(v+w)	(w'+x)	(v+y)	(z+z')	(w'+x)

As diferenças métricas entre os dois poemas podem dever-se apenas à presença ou ausência de repetição desses segmentos e de uma extensão final. Uma reconstrução hipotética de *Nom me posso pagar tanto* poderia apresentar-se como segue:

7'a	2'a	7b	7b	7'a	2'a	7b	7b	7'c	7'c	7b	7b	7'c
A	x	B	A'	B'	y	B''	C	D	B'''	C	D	B
(v+w)	w	(w'+x)	(v+w'')	(w'''+x')	x''	(w'''+x'')	(v+y)	(z+z')	(w'+x''')	(v+y)	(z+z')	(w'+x)

Os dois versos iniciais podem ilustrar a técnica de eco — o último motivo do primeiro verso é repetido (Ex. 11) — ou de sequenciação (o mesmo motivo será depois transposto uma segunda abaixo com as palavras “das aves”):¹⁴



Exemplo 11: Começo de *Nom me posso pagar tanto*, com música da CSM 132

4.3 Uma paródia de Ventadorn

Nos dois exemplos seguintes, a música não foi escrita juntamente com o texto, mas o modelo melódico pode ser deduzido com razoável certeza através de sintomas métricos e semânticos.

14 Para uma adaptação musical completa, veja-se Manuel Pedro Ferreira, “Alfonso X, compositor”, Alcanate. *Revista de Estudios Alfonsies*, n° 5 (2006-2007), pp. 117-37, <http://www.publius.us.es/alcanate> e http://www.academia.edu/2380714/Alfonso_X_compositor.

O primeiro exemplo é um debate poético, ou *tenso* / *tenção* entre um poeta de expressão occitana, Arnaut (provavelmente, Arnaut Catalan) e o próprio rei Afonso X, que se exprimiu em Galego-Português. O debate começa com a interpolação de Arnaut: *Senhor, ad-ars ie'us venh'querer...*

O esquema métrico-rimático é tão raro que só se encontra numa das mais famosas, e mais citadas canções trovadorescas europeias: *Can vei la lauzeta mover*, de Bernart de Ventadorn (Ex. 12). A conexão com este modelo é sublinhada pelo jogo de palavras em torno ao nome do poeta: Ventadorn é lido como Ventador, ou seja, o que larga ventosidades. De facto esta cantiga é um gozo do princípio ao fim. Arnaut propõe ao rei usar os seus ventos para pôr em marcha a frota veleira do rei; este, bem-humorado, concede-lhe o título de “Almirante das bufas”.

1.

Can vei la lauzeta mover
De joi sas alas contra-l rai,
Que s'oblid'e-s laissa chazer
Per la doussor c'al cor li vai,
Ai! Tan grans enveya m'en ve
De cui qu'eu veyá jauzion,
Meravilhas ai, car desse
Lo cor de dezirer no-m fon.

2.

Ai, las! Tan cuidava saber
D'amor, e tan petit en sai,
Car eu d'amar no-m posc tener
Celeis don ja pro non aurai.
Tout m'a mo cor, e tout m'a me,
E se mezeis'e tot lo mon;
E can se-m tolc, no-m lisset re
Mas dezirer e cor volon.

1.

- Senher, ad-ars ie'us venh 'querer
un don que'm donetz, si vos plai:
que vul[h] vostr'almiral esser
en cela vostra mar d'alai;
e si o fatz, en bona fe,
c'a totas las na[u]s que la som
eu les farai tal vent de me,
c'or la vam totas a mon.

2.

- Dom Arnaldo, pois tal poder
de vent'havedes, bem vos vai,
e dad'a vós devia seer
aqueste dom; mais dig'eu: ai,
por que nunca tal dom deu rei?
Pero nom quer'eu galardom;
mais, pois vo-lo já outorguei,
chamem-vos "Almiral Sisom".

Exemplo 12: Estrofes iniciais de *Can vei la lauzeta mover*, de Bernart de Ventadorn, e *Senher, ad-ars ie'us venh'querer*, debate poético entre Arnaut e Afonso X

Para além do provável *contrafactum* musical, isto é paródia no sentido comum — sentido lúdico, satírico —, muito distinto da competição imitativa, mas o texto original é mantido na sombra: a paródia funciona com base na forma, na música e na autoria. Na terminologia de Gérard Genette, a paródia é aqui, em larga medida, “paratextual”¹⁵.

4.4 Um Kyrie em forma de cantiga

Caso diverso é o da cantiga de maldizer escrita pelo rei sábio, *Com’eu en dia de Páscoa queria bem comer* (B 490 = V 73: Ex. 13). Esta canção denuncia um clérigo João que é tão impaciente e tão apreciador dos prazeres corporais que não aguenta o jejum durante a Quaresma; não aguenta as intermináveis Paixões cantadas, segundo cada um dos quatro Evangelistas, que fazem parte da liturgia da Semana Santa a partir de Domingo de Ramos; e anseia pelo *saeculorum amen* que marca o final das peças de cantochão, cantadas com particular lentidão e monotonia durante o período penitencial que precede a Ressurreição. O dia de Páscoa é a festa que porá um fim a todo este sofrimento, permitindo não só comer e beber bem (salmão, por oposição ao peixe miúdo dos pobres, e branco de Orense, por oposição a vinho carrascão ou adulterado), como também, acabar com a dieta musical.

Com’eu em dia de Pascoa queria bem comer,
 assi queria bom som <e> ligeiro de dizer
pera meestre Joam.

Assi com[o] eu queria comer de bom salmom,
 assi queria n’Avangelhe mui pequena Paixom
pera meestre Joam.

Como <eu> queria comer que me soubesse bem,
 assi queria bom som <d>e saeculorum amen
pera meestre Joam.

15 Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris: Seuil, 1982.

Assi com'eu beberia bom vinho d[e] Ourens,
 assi queria bom som de Cunctipotens
pera meestre Joam.

Exemplo 13: *Com'eu en dia de Pascoa*, de Afonso X

Esta não é, diga-se de passagem, a única canção ibérica na qual os rigores do jejum se opõem ao espírito festivo da Páscoa ou do tempo pascal. Uma *kharja*, presente tanto na série hebraica como na série árabe da *muwwaxxahat*, inclui o seguinte dístico:

bénid la páska ayún sin élli
 xasréya mew quraçon pur élli¹⁶,

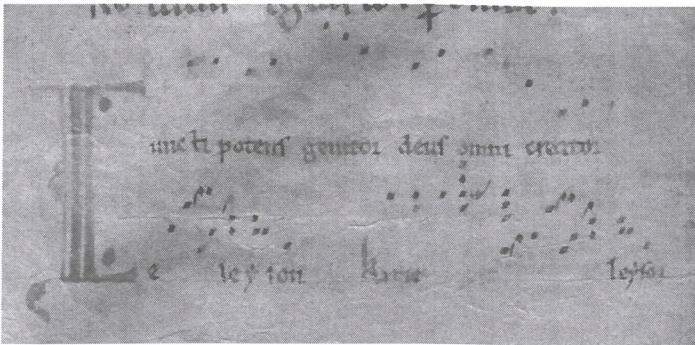
ou seja, “Vem a Páscoa ainda sem ele, o meu coração anseia por ele”; a implicação é que o fim do jejum devia chegar tanto em matéria religiosa como em matéria de amor. A conexão entre o “tempo novo” da Páscoa e o *temps novel* da Primavera (e do amor) foi depois retomada pelos trovadores. A imagem recolhida pela *kharja* é de outro modo algo comparável à da quarta cantiga de Martin Codax, quando a moça se queixa de que, ida a sua acompanhante, e estando portanto sem guarda, o namorado teima em não chegar; o refrão acrescenta “E vou namorada”, como quem diz “E vou-me ardendo em desejo...”¹⁷

A referência, no fim do poema, à agradável música de *Cunctipotens* refere o famoso Kyrie latino *Cunctipotens genitor*. Esta peça começa muitas colecções de melodias do *Kyriale*, tal como no Missal de Salamanca do

16 Alan Jones, *Romance Kharjas in Andalusian Arabic Muwaššah Poetry: A Palaeographical Analysis*, London: Ithaca Press, 1988 [Oxford Oriental Institute Monographs, No. 9], 101-5. Otto Zwartjes, *Love Songs from Al-Andalus: History, Structure, and Meaning of the Kharja*, Leiden: Brill, 1997, 240-41, Arie Schippers, “Style and register in Arabic, Hebrew and Romance Strophic Poetry”, in *Poesía estrófica. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Poesía Estrófica Árabe y Hebrea y sus Paralelos Romances (Madrid, diciembre de 1989)*, ed. F. Corriente & A. Sáenz-Badillos, Madrid: Facultad de Filología, Universidad Complutense / Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe, 1991, 311-24 [320].

17 Edição crítica: Manuel Pedro Ferreira, *O Som de Martin Codax*, cit. Há um interessante comentário em Peter Dronke, *The Medieval Lyric*, 3rd ed., Cambridge: Brewer, 1996, p. 103.

século XII (Ex. 14). Esta toada em particular era cantada só em dias de festa, excepto nos dias feriais das oitavas de Páscoa e do Pentecostes, que prolongavam o sentimento festivo pela semana fora; é uma composição estritamente silábica e a melodia desenvolve-se em torno da mesma nota, regularmente retomada, lá; isto tudo dá-lhe um carácter “ligeiro”, aludido no poema, “bom som <e> ligeiro de dizer”, ou seja, “boa música e fácil de cantar”.



Exemplo 14: Missal plenário com notação aquitana (Península Ibérica, século XII), Biblioteca da Universidade de Salamanca, Ms. 2 (pormenor)

Dá-se o caso de que os editores modernos desta cantiga de Afonso X têm ficado algo perplexos com o seu esquema métrico, o qual, na lição textual que nos chegou, está longe de ser inequívoco. Silvio Pellegrini, depois seguido por Giuseppe Tavani e Juan Paredes, propôs que os versos teriam tido 13 sílabas métricas; já Manuel Rodrigues Lapa, ajustou-os a uma contagem de 15 sílabas, solução que Graça Videira Lopes viria a aceitar. Contudo, grande parte dos problemas, se bem que não todos, desaparecem se se assumir, em geral, uma contagem de 14 sílabas¹⁸. Ora, acontece que a primeira secção do *Kyrie Cunctipotens* mostra versos com uma medida

18 Manuel Pedro Ferreira, “Presenças musicais: do *Cancioneiro de Resende* ao *Cancioneiro de Elvas* (passando pelo *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*)”, in *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende: Um Livro à Luz da História*, ed. Cristina A. Ribeiro & Sara R. de Sousa, Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2012 [ACT, vol. 24], pp. 105-22.

precisamente equivalente. Embora concebidos como hexâmetros dactílicos, esses versos contam 14 sílabas latinas até que o texto grego é retomado com o penúltimo *eleison*:

Cunctipotens genitor Deus omncreator *eleison*, *Kyrie eleison*.

Fons et origo boni pie luxque perhennis *eleison*, *Kyrie eleison*.

Salvificet pietas tua nos bone rector *eleison*, *Kyrie eleison*.

Como antes dissemos, a *kharja* trazia um desvio no tom poético e veiculava a melodia sobre a qual toda a *muwaxxah* se alicerçava. A identidade da melodia era revelada com a citação no final da canção. Tal procedimento não era provavelmente desconhecido de Afonso X, cujo contacto pessoal com a cultura árabo-andalusa está bem documentado; enquanto Infante, teve mesmo a oportunidade de residir durante dois meses no palácio do Emir de Múrcia, que tinha então aceite, sob pressão militar, o protectorado de Castela. Ora na sua cantiga, poderia ter aplicado técnica semelhante: a referência ao Kyrie teria sido a chave reveladora do modelo melódico do poema.

"Com'eu em dia de Pascoa"

Texto: Afonso X

Música: *Cunctipotens genitor*
(adaptação de M. P. Ferreira)

1.Co - m'eu em di - a de Pas - coa que - ri - a bom co - mer,
3.As - si co - m[o] eu que - ri - a co - mer de bom sal - mon,
5.Co - mo <eu> que - ri - a co - mer que me sou - bes - se bem,
7.As - si co - m'eu be - ve - ri - a bom vi - nho d[e] Ou - rens,

(J J)

2.as - si que - ri - a bom som <c> li - gei - ro de di - zer
4.as - si que - ri - a n'A - van - ge - lhe mui pe - que - na Pai - xom

6.as - si que - ri - a bom som <d>e se - cu - lo - rum a - men
8.as - si que - ri - a bom som de Cunc - ti - po - tens

R/ pe - ra me - es - - - - - tre Jo - am

Exemplo 15: *Com'eu em dia de Pascoa*, de Afonso X, reconstruída como *contrafactum* do Kyrie latino *Cunctipotens genitor*

E de facto, se aplicarmos a música do Kyrie ao texto de Afonso X (Ex. 15), não só se encaixa perfeitamente, como, para mais, as primeiras três sílabas da palavra *Cunctipotens* coincidem exactamente com as primeiras notas do Kyrie: ou seja, *Cunctipotens* surge cantado com a sua música inicial; a palavra convoca a própria melodia. O refrão, onde a sílaba “e” em “meestre” é posta em destaque, corresponde ao “eleison”, que se canta quase só com a mesma sílaba “e”. Deste modo, a melodia do refrão traria por implicação uma reviravolta irónica final, uma oração pela misericórdia divina; misericórdia pedida pelo rei para o mestre João. Se de facto, como propomos, a cantiga é um *contrafactum* do Kyrie *Cunctipotens*, a paródia mais profunda, a deslocação irónica do *eleison*, foi confiada apenas à música.

Assim, mesmo que frequentemente na lírica galego-portuguesa só posamos especular sobre música perdida, há que recordar a existência de melodias medievais em profusão e sublinhar a sua contribuição para a construção do sentido poético na criação literária do tempo. Sirvam os exemplos aqui invocados para demonstrar que essa contribuição não deve mais ser ignorada.

NUNO JÚDICE
IELT-FCSH-UNL

A poesia medieval entre modernismo e tradição

A visão literária da Idade Média no nosso tardio Simbolismo, em finais do século XIX, início do XX, não se apresenta como uma reconstituição histórica, como fora feita pelos românticos, mas surge em segunda mão e com os elementos medievais a servirem quase só de fundo decorativo, como um cenário de ópera, sobre o qual o poeta inscreve as suas imagens e os seus temas. Já nos seus sonetos Antero de Quental, depois de se sonhar «cavaleiro andante» em busca do «palácio encantado da Ventura», («O palácio da Ventura»), terá a visão de um «negro cavaleiro-andante» («Mors liberatrix»), ainda dentro do visionarismo romântico dessa era de aventuras cavaleirescas e códigos de honra e morte. É este um quadro que nada deve a uma preocupação de historicidade ou exactidão mas apenas ao imaginário que influenciou a visão poética desse passado na sequência do Romantismo e que irá assim continuar, de Teixeira de Pascoaes a Fernando Pessoa. Muito raramente temos uma referência directa aos Cancioneiros, como em relação às crónicas sucedera em Herculano e noutros romancistas de oitocentos, tratando-se sobretudo do que parece ser o reflexo de uma moda que vinha da pintura pré-raphaelita, utilizando símbolos e figuras da Idade Média de uma forma modernizante e fantasiosa do espaço e da sociedade cavaleirescos a que não faltam, aqui e ali, alguns toques de kitsch.

A Idade Média vai servir sobretudo de alternativa àquilo que os nossos vanguardistas, leia-se Fernando Pessoa, vão rejeitar: a poesia clássica e, em Portugal, o século XVI de Camões cuja poesia lírica Pessoa atacou como sendo uma má tradução do italiano. O que ele anuncia em 1912 é a vinda de um super-Camões e prepara esse advento com propostas para

ele inovadoras, como será o caso do primeiro ismo português, o paúlismo, que irá pôr em prática uma estética que tem nele o seu teorizador fazendo dessa poesia, que muito deve ao decadentismo europeu, um equivalente português do que fora o Simbolismo de Mallarmé e, sobretudo, uma forma de ultrapassar o Saudosismo de Pascoaes que se tornara a sua «bête noire»:

«Toda a literatura portuguesa clássica dificilmente chega a ser interessante; até dificilmente chega a ser clássica. Pondo de parte algumas coisas de Camões que são nobres; várias outras de Antero de Quental que são grandes; um ou dois poemas de Junqueiro que valem a pena ser lidos, quanto mais não seja para vermos até que ponto ele se pôde educar para além de se ter educado em Hugo; um poema de Teixeira de Pascoaes que passou o resto da vida literária a pedir desculpa em má poesia por ter escrito um dos maiores poemas de amor do mundo – se exceptuarmos isto e outras insignificâncias que são excepções precisamente por serem insignificâncias, o conjunto da literatura portuguesa dificilmente é literatura e quase nunca é portuguesa. É provençal, italiana, espanhola e francesa, ocasionalmente inglesa, em alguns, como Garrett, que sabia o francês bastante para ler más traduções francesas de poemas ingleses inferiores e acertar quando eles erram.»¹

Pessoa adopta aqui a atitude das vanguardas de rejeição do anterior, mas vai fazê-lo de um modo produtivo, referindo uma história da literatura que ele interpreta à sua maneira a partir da sua visão de Shakespeare como o autor total. E toda a inovação do nosso Modernismo nasce com o poema de 1913, «Impressões do crepúsculo», cujo primeiro verso tem a palavra de onde nascerá a designação do que será mais uma corrente do que um movimento: «Paúis de roçarem ânsias pela minh'alma em ouro...» Duas palavras, no título, tornam-se emblemáticas: *impressões*, que logo remete para a escola impressionista dos pintores franceses da segunda metade do século XIX; e crepúsculo, que é um dos momentos do dia preferidos quer do simbolismo mallarmeano quer da poesia chamada «crepuscular» que se lhe segue. Duvido que Pessoa tivesse os pintores na sua cabeça ao falar de «impressões»; a palavra tem um outro sentido, ligado à tipografia, à impressão do livro; e é conhecido que Pessoa, nessa época, estava ligado uma tipografia Íbis, num episódio empresarial de curta duração, mas que o pusera em contacto com as técnicas dessa arte. E isto é tanto mais curioso quanto a ideia de «imprimir» o crepúsculo, ou seja, de pôr em página uma

1 F. Pessoa, «Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação», textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Edições Ática, p. 153.

paisagem associada a essa fase do dia, tem tudo a ver com o lado mais radical do último Mallarmé que pretende concentrar na palavra impressa todos os sentidos do mundo.

E é o efeito plástico das palavras que o poeta procura, sem mais, não se preocupando com uma intenção semântica: a comunicação de algo que estaria para além do mero deleite fonético. São muitos os poemas desta fase de 1913 a 1915 em que Pessoa, com uma ou outra variação, segue este modelo; mas vê-se que isto não o satisfaz, levando-o a criar, com «Chuva oblíqua», um outro ismo a que chama «interseccionismo». O paúlismo será, então, um momento inicial a que falta a perspectiva, em que tudo é visto no mesmo plano horizontal da palavra, do início ao fim do poema; enquanto o interseccionismo representa o aparecimento da perspectiva, criado pela imagem; e será a través de imagens que se sucedem, sobrepõem e cruzam ou colam no poema, que é possível viajar num espaço em que a palavra é apenas um dos elementos. Estamos aqui, já no caminho para uma revolução estética na sua linguagem poética.

São três os grandes poemas paulistas de Pessoa: «Imnpressões do crepúsculo», a «Hora absurda» e a «Casa branca nau preta». O que é comum a todos eles é o mundo a que podemos chamar pré-rafaelita, ou seja, essa colagem de elementos de cenários operáticos, quase sempre ligados a cenas e objectos medievais, e um toque de ruína em todos eles que indicia já a consciência de se tratar de um mundo crepuscular, ou mesmo pós-crepuscular. Há aspectos associados à infância, como sejam as casas grandes, a imagem da criança morta no incêndio do colégio, cartas rasgadas atiradas ao lago, e sobretudo a sensação de inutilidade do sujeito no que se pode chamar uma depressão «pós-histórica», em que

«as naus seguiram,
Seguiram viagem não sei em que dia escondido.
E a rota que deviam seguir restava escrita nos ritmos,
Nos ritmos perdidos das canções mortas dos marinheiros do
sonho.»

Já aqui se encontra a temática de «O Marinheiro», publicado em «Orpheu», que será um drama simbolista tardio. Mas, quanto ao paúlismo, são dois, além de Pessoa e Sá-Carneiro, os representantes dessa efémera proposta que, no fundo, terá sido a que melhor consubstanciou o contributo português para o medievalismo pós-simbolista: Alfredo Pedro Guisado (que usaria também o pseudónimo de Pedro de Menezes) e Armando

Côrtes-Rodrigues (com o nome próprio no 1º número e, no segundo, adotando o pseudónimo Violante de Cisneiros em poemas dedicados aos principais poetas de «Orpheu» incluindo ele próprio, num gesto irónico que não é muito comum na revista). Se há um imaginário transversal a todos eles, embora não passe de um fundo artificial, como já se referiu, profusamente decorado à maneira da Arte Nova, é o que representa uma Idade Média de princesas, cavaleiros, claustros, vitrais, ameias, ruínas; e será preciso esperar pelo fim da década de 1910 para termos uma leitura já em primeira mão da nossa literatura medieval no contexto não do Modernismo mas da literatura moderna, que o sucesso posterior de «Orpheu» e de Pessoa tem vindo a ofuscar. Em 1918 António Patrício publica o drama «Pedro o cru» que, embora tratando um tema que percorre a nossa literatura desde Fernão Lopes, é agora revisitado numa nova perspectiva, contemporânea de muitos estudos sobre os túmulos de Alcobaça e a sua iconografia; e logo no ano seguinte o mesmo Patrício regressa ao período medieval com outra peça de teatro, «Dinis e Isabel» que tem como epígrafe uma citação de D. Dinis, retirada do «Cancioneiro da Vaticana-115: «O mui namorado/Tristã sey ben q nõ amou Iseu/quãteu vos amo». Neste mesmo ano de 1918 Teixeira de Pascoaes publica «Os poetas lusíadas» em que faz uma periodização muito pessoal da nossa história poética:

«Durante os primeiros tempos da nossa História, desde D. Afonso Henriques, o criador da Metrópole, até D. João I, o criador do Ultramar, a vida portuguesa é agrícola e pastoril. Foi a idade de ouro, em que a nossa Poesia amanheceu: o período rural ou dionisiano, de D. Dinis, o rei poeta e lavrador. Abrange os séculos XIII e XIV.»²

No longo capítulo dedicado ao Cancioneiro galaico-português, Pascoaes analisa e cita várias cantigas de amigo e duas bailias de diversos trovadores, embora seja D. Dinis aquele que merece a primazia. E é na cantiga «Ay flores, ay flores do verde pino» que ele vê «o sentimento original da Raça aflora(r), transbordante, como as águas de uma veia cortada, que derivam, a cantar e a bailar, ébrias da primeira luz do sol³ e «a alma pátria surg(ir) do primeiro canto dionisiano»⁴. Esse sentimento é, como não pode deixar de ser, a Saudade que, a partir da poesia da Idade Média, vai marcar toda a cultura portuguesa, como Pascoaes defendera desde a criação da revista

2 Teixeira de Pascoaes, «Os poetas lusíadas», Assírio & Alvim, 1987, p. 48.

3 Idem, p. 53.

4 Idem, p. 54.

«A Águia» que ele procura associar ao Saudosismo, termo que surge logo em 1912 numa conferência que faz no Ateneu Comercial do Porto⁵ para divulgação da Renascença Portuguesa, precisamente no mesmo ano em que Pessoa publica nessa mesma revista os polémicos artigos sobre a Nova poesia portuguesa em que anuncia a vinda do super-Camões.

O que é significativo nesta focalização da época medieval na figura de D. Dinis é a importância da personagem como eixo do que Pascoaes designa como uma Idade de Ouro de acordo com o conceito clássico do ideal bucólico que o Rei Lavrador personifica e que também inspira Afonso Lopes Vieira que em «País lilás, Desterro Azul» (1922) tem um poema intitulado «Flores do verde pinho» que se inicia referindo esse espaço de saudade que será o país:

«Ó meu jardim de saudades,
Verde catedral marinha,
E cuja reza caminha
Pelas reboantes naves...

Ai flores do verde pinho,
Dizei que novas sabedes
Da minha alma, cujas sedes
Ma perderam no caminho!

Revejo-te e venho exangue;
Acolhe-me com piedade,
Longo jardim da saudade
Que me puseste no sangue.

Ai flores do verde ramo,
Dizei que novas sabedes
Da minha alma, cujas sedes
Ma alongaram do que eu amo!

- A tua alma em mim existe,
E anda no aroma das flores,
Que te falam dos amores
De tudo o que é lindo e triste.

5 T. de P., «O espírito lusitano ou o Saudosismo», in «A Saudade e o Saudosismo», Assírio & Alvim, 1988.

A tua alma, com carinho,
 Eu guardo-a, e deito-a, a cantar,
 Das flores do verde pinho
 àquelas ondas do mar.»

O tom é melancólico e o «verde pinho» de D. Dinis limita-se a ser o destinatário da interrogação do poeta exilado da sua alma, formando essa «catedral marinha» que tem um paralelo no «cemitério marinho» de Paul Valéry. Mas se Vieira parte de uma relação directa, como faz Pascoaes, com os Cancioneiros, um seu contemporâneo do integralismo, António Sardinha, prossegue o rumo paúlita ainda em 1923, no poema «Toada gótica» de «Chuva da tarde», vendo uma pastorinha conviver com alicornes, talvez numa alusão às tapeçarias de «La dame à la licorne» que Rilke descrevera, logo em 1910, nos «Cadernos de Malte Lauriggs Brigge»:

«Seguem-te os alicornes mansamente,/Pastando neve na
 montanha azul.../Qua a tua mão, Senhora, os apascente/Sem nada
 que os altere ou que os macule!»

E no primeiro terceto surge a referência que o coloca na linha de Pessoa e Alfredo Guisado :

«Ondeiavam nos paus fantasmas brancos.»

Não andava muito longe deste universo o primeiro livro de Florbela Espanca, «Livro de mágoas», onde ela se descreve como uma «castelã da tristeza». Tudo isto se passa nas décadas em que a publicação da poesia medieval vai sendo feita, na sequência da «Crestomatia arcaica» de José Joaquim Nunes, de 1906, muito anterior à sua edição das Cantigas que só sairá em 1926, a par com muitos estudos, nomeadamente de Carolina Michaëlis Vasconcelos que, em 1904, publicara em Halle o «Cancioneiro da Ajuda (mas esta, como outras edições feitas por estudiosos estrangeiros como Nobling, de poucos escassa divulgação pública teriam entre nós).

O que se pode concluir é que da Idade Média poética o que sobretudo emerge é uma figura: o rei D. Dinis. Pascoaes dá-lhe o relevo que já vimos, mas associa-o a essa imagem bucólica, naturalmente conservadora, que

serve de emblema ao culto saudosista do nosso passado de ouro. Será esta imagem da figura do Rei que Pessoa, em «Mensagem», irá alterar num sentido mais dinâmico, regressando ao período paúlco na associação entre as imagens medievais e a viagem. A visão rural e bucólica do «verde pinho» vai ser alterada para a transformação futura das árvores em barcos, fazendo de D. Dinis «o plantador de naus a haver». Não é o som do passado que Pessoa ouve nas cantigas de D. Dinis, mas o futuro desse passado, como ele próprio definiu o seu sentimento anti-melancólico, próprio do estilo profético da «Mensagem»:

«Na noite escreve um seu Cantar de Amigo
O plantador de naus a haver,
E ouve um silêncio múrmuro consigo:
É o rumor dos pinhais que, como um trigo
de Império, ondulam sem se poder ver.

Arroio esse cantar, jovem e puro,
Busca o oceano por achar;
E a fala dos pinhais, marulho obscuro,
É o som presente desse mar futuro,
É a voz da terra ansiando pelo mar.»

Não há ais nem amores no D. Dinis de Pessoa que adquire a estatura não do «lavrador» mas do «fabricador» - cognome que lhe é dado no «Sincope universal histórico» de Manuel Frade de Oliveira, cavaleiro da Ordem do Templo, crónica manuscrita de 1698 que atribui ao rei essa designação que melhor se aplica à intenção que o faz plantar um pinhal, projecto que tem mais de fábrica do que de lavoura. Afasta-nos Pessoa, portanto, da visão pascoaliana de um poeta em cujas cantigas, segundo ele, «a nossa tristeza amorosa se anuncia em versos de uma frescura intacta e infantil, irresponsável quase da sua beleza...» Mas foi, sem dúvida, incompreendida esta sua leitura do rei poeta. Afonso Duarte, precursor do neo-realismo e próximo da «Presença», numa «Canção de el-rei Dinis» do seu livro «Ossadas», já de 1947, regressa à imagem bucólica do Lavrador:

«Maria: anda o gadinho a trabalhar
Em plena florescência;
É um zumbido de oiro
No pasto em flor da abelha,
E temos ˆ Inverno até lá Março.

Um lindo Sol doente,
Como um poeta lírico,
Abre ao Inverno a Primavera:
E ao néctar da abelha
Que é cor na corola
E música subtil do pólen,
Apetece cantar com Dom Dinis:
«Ai flores, ai flores do verde ramo.»

El-rei Dinis esteve no Castelo
Onde eu existo a uma distância pouca,
Troveiro como um choupa à beira-rio.
Ó Maria,
Apetece cantar com Dom Dinis:
«Ai flores, ai flores do verde pinho.»

Com ritmo que leva olhos e tudo,
Filhas de lavradores
Começam a cavar o chão pousio:
Margaridas e crucíferas,
Lírios brancos e roxos,
Maria, há muitas flores para as abelhas.

A terra é graciosa,
Cá mesmo na prisão, descalço e nu,
Na derrota dos anos.
- Cantar velho, Maria,
Com tanta flor de hastes erectas
Toucando o verde prado?»

A tirar uma conclusão, ela é a de que foi neste período que vai da revista «A Águia» até à «Presença» de que Afonso Duarte foi colaborador, que uma Idade Média fundada na poesia dos Cancioneiros, com destaque para D. Dinis, foi ganhando uma presença fundadora de um renascimento do nosso lirismo, tal como é à poesia medieval que vai ser recuperado como traço distintivo da nossa cultura o sentimento da «saudade», de que já Garrett falara em nota ao seu «Camões», referindo o termo «soidade» mas sem

qualquer referência aos Cancioneiros que, na altura, ainda seriam ignorados.

Bem diferente é a situação posterior, em que as cantigas são modernizadas por Natália Correia, ou recuperadas para adaptação ao contexto político da guerra colonial com «Barcas novas» de Fiama Hasse Pais Brandão, daí surgindo uma recorrente utilização de temas e motivos trovadorescos, no que constitui um reconhecimento sempre actualizado desse passado.

ANA SOFIA LARANJINHA
IF/SMELPS UNIVERSIDADE DO PORTO

D. Dinis e o amor tristaniano

A presença da matéria de Bretanha na lírica galego-portuguesa foi já objeto de alguns trabalhos que, tudo levaria a crer, haviam esgotado o tema, pelo menos no que diz respeito à identificação dos autores e das composições que nesta matéria se inspiram¹. Em geral, estes trabalhos põem em evidência a importância relativa das referências arturianas num *corpus* em que as alusões literárias são escassíssimas e também o facto de surgirem a partir de meados do séc. XIII, concentrando-se nos reinados de Afonso III e D. Dinis em Portugal e de Afonso X, em Castela². As referências mais explícitas são as que remetem para o ciclo arturiano em prosa, nomeadamente para o ciclo do Pseudo-Robert de Boron, o que também não surpreende dados os diversos testemunhos deste conjunto textual conservados até os nossos dias em galego-português³. Menos facilmente identificáveis com um

1 Veja-se, entre outros trabalhos, Harvey Sharrer, "La materia de Breña en la poesía gallego-portuguesa" *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*: Santiago de Compostela, 1985, ed. Vicenç Beltrán. Barcelona: PPU, 1988, pp. 561-569; Carlos Alvar, "Poesía gallego-portuguesa y Materia de Breña: algunas hipótesis" in Mercedes Brea (coord.), *O Cantar dos Trobadores: Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, p. 31-51; Santiago Gutiérrez García e Pilar Lorenzo Gradín, *A literatura artúrica en Galicia e Portugal na Idade Media*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2001, pp. 57-94; Santiago Gutiérrez García, "La recepción hispánica de la materia de Breña y la cantiga B479-V62 de Alfonso X", *Actas del XI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*: Universidad de León 2005, León, Universidad de León, 2007.

2 Cf. Gutiérrez García e Lorenzo Gradín, *A literatura artúrica...*, pp. 57 -59.

3 Cf. José Carlos Ribeiro Miranda, "Lancelot e a recepção do romance arturiano em Portugal", *e-Spania* [em linha], 16 (dez. 2013). URL : <http://e-spania.revues.org/22778> ; DOI : 10.4000/e-spania.22778 [consultado em 16-1-2014].

conjunto textual concreto são as alusões à tradição tristaniana. Os «cantares da Cornoalha» referidos por Gonçalo Anes do Vinhal⁴, quer designem os lais líricos do tipo dos que abrem o Cancioneiro da Biblioteca Nacional e que provêm, maioritariamente, do *Tristan en Prose*⁵, quer designem os lais narrativos bretões musicados como os que inspiraram Marie de France, remetem possivelmente para o rei Marc e o par tristaniano através da referência ao reino que, nos textos franceses, é o do marido de Iseu. Quanto a Tristão, é a única personagem da matéria de Bretanha nomeada duas vezes no *corpus* profano galego-português: paradigma do amante infeliz, surge ao lado de Paris em “Bem sabia eu, mia senhor” (B 468bis), de Afonso X; numa composição de D. Dinis que poderá ter sido inspirada pela anterior, “Senhor fremosa e do mui loução” (B 522a, V 115), é o modelo do amante perfeito junto de outra figura literária de tradição francesa – Flores, amante de Brancaflor⁶. A propósito destes dois cantares, Pilar Lorenzo Gradín, afirma:

En los textos de los monarcas hispánicos la alusión al héroe de Cornuailles parece funcionar tan sólo como una marca de cultura que permite inscribir ambas cantigas en una línea marcada por la auctoritas de los modelos ultrapirenaicos. Así, don Denis parece querer reforzar esos lazos de forma particular al otorgar al amante de Iseut el calificativo de *amador*, como había hecho Bernart de Ventadorn en *Tant ai mo cor ple de joia*. En consecuencia, Alfonso X y su nieto sólo recogen la relación Tristán = *amador* y recurren al personaje novelesco para intensificar sus penas de amor. En el proceso de creación, y habida cuenta del carácter único que ofrecen las referencias en el *corpus* transmitido, no parece casual la recuperación por parte de don Denis de la figura de Tristán; el insigne trovador portugués parece querer inscribir su producción en una

4 Cf. “Maestre, tódolos vossos cantares” in CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS [base de dados em linha]. Littera - FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 2011-2012. URL: <http://cantigas.fchsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1430> [consultado em 16-1-2014]

5 Sobre a relação destes textos com as fontes francesas, cf. Gutiérrez García e Lorenzo Gradín, *A literatura artúrica...*, pp. 93-109 e o recente artigo de Pilar Lorenzo Gradín, “Los lais de Bretanha: de la compilación en prosa al cancionero”, *e-Spania* [em linha], 16 (dez. 2013). URL: <http://e-spania.revues.org/22767>; DOI: 10.4000/e-spania.22767 [consultado em 16-1-2014].

6 Sobre estas duas composições, cf. Carlos Alvar, “Don Denis, Tristán y otras cuestiones entre materia de Francia y materia de Bretaña”, *e-Spania* [em linha], 16 (déc. 2013), URL: <http://e-spania.revues.org/22628>; DOI: 10.4000/e-spania.22628 [consultado em 16 de Janeiro de 2014].

cadena 'aristocrática' y establecer un 'dialogismo' con el rey Sabio para renovar la codificada cantiga de amor⁷.

Ora, estas referências não pressupõem um conhecimento profundo e articulado da matéria tristaniana; trata-se de alusões tópicas como as que se encontram às dezenas entre os trovadores de além-Pirenéus⁸. Há, porém, dois cantares de amigo de D. Dinis que parecem revelar uma grande familiaridade, não só do trovador, como do seu público com a narrativa tristaniana, pois aludem de forma indireta a episódios da história dos amantes da Cornualha, isolando-os no seu sentido essencial. Nessas composições, D. Dinis não se limita a evocar Tristão como paradigma do amante perfeito, nem mesmo a rememorar a intriga do intertexto tristaniano como Raimbaut d'Aurenga no seu *Non chant per auzel ni per flor*⁹, mas remete, de forma alusiva, para alguns elementos simbolicamente centrais do mito tristaniano, retendo o «sen» e dando-lhes uma nova «conjointure», para utilizar a terminologia proposta por Chrétien de Troyes. Tal processo só é possível porque, como afirma Maria do Rosário Ferreira, a Matéria de Bretanha «configurava um paradigma» estruturante da mundivisão aristocrática peninsular. Segundo esta autora, no cantar de amigo «Levantou-s'a velida», D. Dinis constrói a figura da virgem rejeitada sobre o modelo de Isolda das Brancas Mãos¹⁰; veremos como, numa outra composição, o trovador evoca novamente o intertexto tristaniano, de uma forma a um tempo subtil e muito objetiva.

7 "Modelos épicos y artúricos en la lírica gallego-portuguesa" in *Epica e cavalleria nel medioevo. Atti del Seminario internazionale, Torino, 18-20 novembre 2009* a cura di Marco Piccat e Laura Ramello. Alessandria: edizioni dell'Orso, 2010, pp. 89-90. Acrescente-se que, como P. Lorenzo refere, a relação com a cansò de Ventadorn já havia sido notada por Anna Ferrari em "Linguaggi lirici in contatto: Trobadors e trobadores", *Boletim de Filologia*, XXIX (1984), p. 52.

8 "Sobre as referências tristanianas na poesia dos *troubadours*, cf. François Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIe et XIIe siècles*, Barcelona, Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 1972 (Memorias de la RALBL, XIV), pp. 449-469 e Rita Lejeune, «The Troubadours», in R. S. Loomis, (ed.), *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Oxford, Clarendon Press, 1959, pp. 393-399.

9 Sobre o significado que adquire a referência a Tristão neste texto e o aceso debate que suscitou com Bernart de Ventadorn e Chrétien de Troyes, cf. Costanzo Di Girolamo, *I Trovatori*, Torino: Bollati Boringhieri, 1989, p. 120-141.

10 "À sombra de Tristão: do potencial estruturante da Matéria de Bretanha na mundivisão aristocrática do Portugal medieval", in *Matéria de Bretanha em Portugal*, coord. Leonor Curado Neves, Margarida Madureira e Teresa Amado, Lisboa: Colibri, 2002, pp. 159-175.

O cantar de D. Dinis “Meu amigo, nom poss’eu guarecer” (B 581 / V 184)¹¹ é uma daquelas composições da lírica galego-portuguesa que, embora sob uma aparência anódina, se revelam, a uma leitura mais atenta, bastante surpreendentes. O léxico é o habitual, a temática da morte por amor é glosada repetidamente com variações mínimas em todas as coblas. No entanto, ao contrário da esmagadora maioria dos cantares de amor e dos cantares de amigo disfóricos, não canta o sofrimento por um amor não correspondido, nem apresenta, sequer, a perspetiva feminina da hostilidade da amada face ao trovador, mas desenvolve o raro motivo do amor recíproco e infeliz¹². A reciprocidade desse amor é, aliás, sublinhada desde os primeiros versos, graças ao quiasmo:

Meu amigo, nom poss’eu guarecer
sem vós, nem vós sem mi

E surge de novo em evidência no refrão com a repetição dos pronomes *vós e mi / eu*:

por vós, amigo, e des i por mi
que nom moirades vós nem eu assi

E, novamente, na finda:

conse’lh, amigo, a vós e a mi.

Nestas três coblas, a total reciprocidade é ainda reforçada pela ocorrência

11 Utilizo a edição de CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS [base de dados em linha]. Littera-FCSH, 2011-2012. URL: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=605> [consultado em 16-1-2014].

12 Muito próxima desta composição em vários aspetos, nomeadamente pela utilização, logo nos dois primeiros versos, do quiasmo que sugere a reciprocidade do amor infeliz («Coitada viv’amigo, porque vos nom vejo / e vós vivedes coitad’e com gram desejo») e pelo tratamento muito original do motivo da morte por amor, está outra cantiga de amigo de D. Dinis, a B 593 / V 196. Ana Raquel Baião Roque aproxima estes dois cantares de “Bem entendi, meu amigo” (B 553 / V 156), visto que nos três textos «a velida equipara o seu sofrimento ao do amigo» (*A ficção da voz feminina nas cantigas de D. Dinis*. Dissertação de mestrado em Estudos Portugueses, Lisboa: Universidade Nova, 2012, pp. 53-57).

de vários verbos na primeira pessoa do plural e pela repetição do pronome nós / nos. A centralidade do tema referido é evidente, tanto mais que a expressão «como morremos» ocorre na segunda, terceira e quarta coblas em posição de destaque, sugerindo a absoluta consonância de dois amantes que experimentam o mesmo grau de sofrimento e partilham o mesmo destino – a morte por amor. Na verdade, a simetria da relação amorosa – tão pouco habitual na lírica trovadoresca – é desrespeitada por um momento na cobla inicial, onde o sujeito poético parece expressar uma preocupação especial pelo destino do ser amado:

Meu amigo, nom poss'eu guarecer
sem vós, nem vós sem mi; e que será
de vós?

Mas este desequilíbrio, posto em evidência pelo encavalgamento, será anulado dois versos à frente com a ocorrência do pronome «eu».

Ora, estes versos iniciais retomam uma das sínteses mais poderosas do amor que unia Tristão e Iseu, porventura o paradigma do amor infeliz e recíproco no imaginário da Idade Média Ocidental. Podemos encontrá-la no “Lai de Chievrefoil” de Marie de France:

Bele amie, si est de nus:
Ne vuz sanz mei, ne jeo sanz vus¹³.

Nestes versos, embora sob uma forma mais condensada, encontramos o mesmo quiasmo introduzido pela interpelação do ser amado. A inversão do género do sujeito poético – masculino no lai, feminino no cantar – explica-se pela hegemonia quase total da hostilidade da senhora no cantar de amor, que impediria a evocação do sofrimento da amada numa composição de sujeito masculino¹⁴. Também o sintagma «si est de nus» encontra eco em «que será de vós»: a alteração do tempo verbal, do presente para o futuro do

13 Marie de France, “Lai du Chèvrefeuille” in *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*. Paris: Librairie Générale Française, 1989, vv. 77-78.

14 Apenas em duas cantigas de amor de D. Dinis, “Em grave dia, senhor, que vos oi” (B 572 / V 176) e “O gram viç'e o gram sabor” (B 532, V 135), a amada parece disposta a acolher o trovador; em nenhuma se refere o sofrimento da senhora, a não ser em “Praz-mi a mi, senhor, de moirer” (B 497, V 80), onde o sujeito poético prevê que a sua morte fará sofrer a amada, antevisão que poderá não ser mais do que uma materialização do seu desejo.

Indicativo, imprime no texto português uma intensidade emocional ausente nos versos franceses citados, mas não no poema em que se inserem, como se pode verificar desde logo na breve referência à história dos dois amantes, que serve de introdução ao episódio do “Chievrefoil”:

Plusur le m'unt cunté e dit
 E jeo l'ai trové en escrit
 De Tristram e de la reïne,
 De lur amur ki tant fu fine,
 Dunt il eurent meinte dolur,
 Puis en mururent en un jur¹⁵.

Como na cantiga de D. Dinis, o sofrimento dos amantes é posto em evidência e a morte de ambos no mesmo dia encontra eco no já referido «como morremos». Aliás, a evocação repetida de Deus como única saída para a situação em que se encontram os dois amantes, embora não tendo paralelo no texto francês, dá bem conta do desespero de quem tem já o destino traçado, tanto mais que o desejo de que «nom moirades vós nem eu assi» é invariavelmente seguido de «como morremos», como se logo após a expressão do desejo, o sujeito poético caísse na dura realidade. O episódio narrado no lai de Marie de France não é retomado por D. Dinis, pelo menos de forma explícita, mas é possível que também ele ecoe na forma muito particular que esta composição assume. Recordemo-lo em traços gerais.

Forçado ao exílio depois da descoberta do adultério, Tristão passa um ano longe da amada, mas o sofrimento leva-o a regressar à Cornualha e a tentar um encontro secreto. Tendo sabido que Iseu se deslocará em breve para Tintagel, o cavaleiro deixa no caminho que ela terá de percorrer com o seu séquito um raminho de avelaneira onde grava o seu nome. Este sinal fá-la-á compreender que o seu destino é semelhante ao da madressilva que se enrola no ramo da avelaneira. Juntas, poderão durar muito tempo,

Mes ki puis les voelt desevrer,
 Li codres muert hastivement
 E li chivrefoilz ensemment¹⁶.

A unidade das duas plantas entrelaçadas poderá estar representada na

15 Marie de France, “Lai du Chèvrefeuille”, vv. 5-10.

16 *Ibid.*, vv. 74-76.

forma «atehuda ata a fiinda» do cantar de D. Dinis. Também a ideia de duração está presente, embora curiosamente invertida. No lai, salienta-se a longa vida das plantas enquanto se mantêm entrelaçadas em oposição à morte rápida que se segue inevitavelmente à separação. No cantar, pelo contrário, está em evidência a duração do sofrimento dos amantes:

mui gram temp'há que este mal passou
per nós, e passa, e muito durou;

Mas o verbo «durar» é mais um ponto de contacto entre os dois textos. Por outro lado, esta intensificação do sofrimento não é surpreendente em D. Dinis, que também neste aspeto faz jus à sua tão referida capacidade de assumir a disfórica herança galego-portuguesa.

Com efeito, se se aceitar que o trovador parte do lai de Marie de France ou de um texto muito próximo, fácil será constatar que, além das peripécias de uma ação inexistente – o que poderá explicar-se pela transferência do modo narrativo para o lírico – falta aqui qualquer referência, mesmo elíptica, mesmo simbólica, à união amorosa. Enquanto no poema anglo-normando o sinal deixado por Tristão tem uma função prática muito importante, dando a conhecer a Iseu a presença do amante e possibilitando assim um encontro furtivo, no cantar de D. Dinis a passividade dos protagonistas é total e por isso o sujeito poético se volta para Deus, descrendo das suas capacidades de inverter a situação, nem que seja por um breve momento.

Se relacionarmos o cantar do trovador português com outro possível intertexto, teremos porventura uma noção mais definida da arte de amar dionisina. Trata-se do cantar de amigo de João Airas de Santiago “Meu amigo vós morredes” (B 1012 / V 602), que, embora sem evocar a lenda tristaniana, partilha com o cantar de D. Dinis vários elementos a meu ver muito significativos. Em primeiro lugar, a estrutura em quiasmo da primeira cobla:

Meu amigo, vós morredes
porque vos nom leixam migo
falar e moir'eu, amigo,
por vós (...)¹⁷

17 CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS [base de dados em linha]. Literatura-FCSH, 2011-2012. URL: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1030&pv=sim> [consultado em 16-1-2014].

onde não faltam nem a interpelação inicial ao amigo, nem o sintagma «por vós» em início de verso. Mais significativo ainda será o facto de serem estes os únicos cantares, em todo o *corpus* profano galego-português de temática amorosa¹⁸, onde o verbo «morrer» é conjugado na primeira pessoa do plural, o que dá bem conta da raridade, neste âmbito, do tema do amor recíproco e infeliz. Também os sintagmas em que ocorre este verbo têm semelhanças óbvias, com a presença do advérbio «assi»: «que nom moirades vós, nem eu assi / como morremos» no cantar de D. Dinis; «ante que assi moiramos» na composição do burguês de Santiago. No poema de João Airas está presente, também, a referência à intervenção divina («Se Deus vos valha»), que aqui não é mais que uma fórmula perfeitamente secundária, pois não é a Deus, mas à sua própria capacidade de enfrentar os obstáculos que a amiga confia o seu destino, como se pode ver no refrão:

algum conselh'i hajamos
ante que assi moiramos

aparentemente tão próximo dos três últimos versos do cantar de D. Dinis:

que nom moirades vós, nem eu assi
como morremos; e Deus ponha i
conselh', amigo, a vós e a mim.

No cantar de João Airas, porém, a solução (o conselho) só poderá advir da ação dos próprios amantes, que terão de auxiliar-se a si próprios, como se verifica na finda («E por que o nom guisamos / pois nós tant'o desejamos?»), onde se confirma o processo de esvaziamento do conteúdo feudo-vassálico do termo «conselho». Em D. Dinis, pelo contrário, o conselho só poderá vir de Deus, última esperança de um sujeito poético paralisado pelas circunstâncias, mas também representação hiperbólica de um senhor feudal poderoso que uma distância irredutível separa dos seus súditos. Veja-se, na primeira coblá: «Deus que end'o poder há», na segunda: «Deus escolha se a El prouguer» e na terceira: «Deus escolha come bom senhor».

As relações intertextuais que aproximam os dois trovadores foram já

18 A forma «morrermos» ocorre numa cantiga de escárnio de Fernan'Esquio, "Disse um infante ante sa companha" (B 1607, V 1140).

notadas por vários autores, entre os quais se destacam Elsa Gonçalves¹⁹ e José Luis Rodriguez²⁰. Dadas as parcas informações que podemos retirar da obra do João Airas, nomeadamente no que diz respeito ao diálogo que estabeleceu com outros trovadores – das cortes de Afonso X e, possivelmente, Afonso III –, o mais provável é que tenha sido o autor português a inspirar-se no galego, e não o contrário²¹. Assim, D. Dinis teria transformado o quiasmo inicial para o aproximar do intertexto tristaniano, eliminando a mãe (o obstáculo que separa os amantes na composição de João Airas e impediria objetivamente a sua identificação com os amantes da Cornualha) e reforçando o tom trágico, que no jogral de Santiago é invalidado pela finda («E por que nom o guisamos / pois nós tant'o desejamos»), à luz da qual podemos reler a composição como uma hábil tentativa da amiga de convencer o amigo a encontrar-se com ela apesar da oposição materna²².

Não admira que a relativa indiferença do burguês de Santiago pela dimensão feudo-vassálica do canto trovadoresco dê lugar, no rei D. Dinis, a uma celebração do poder em tom disfórico²³. Mas surpreende que este elogio da autoridade e da hierarquia se faça graças à convocação de um mito cujo poder transgressor é talvez a característica mais saliente. Ou talvez não surpreenda, pois o que está aqui em jogo é exatamente a representação da anulação desse potencial subversivo, que também subtendia o cantar de

19 Elsa Gonçalves defende que o cantar de D. Dinis “Grave vos é de que vos ei amor” (B 511 / V 94) tem como modelo o de João Airas “Tan grave m’é, senhor, que morrerei” (B 943 / V 531). Cf. “Intertextualidades na poesia galego-portuguesa”, in *Singularidades de uma cultura plural. XIII encontro de professores universitários brasileiros de Literatura Portuguesa*, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992, p. 150-152.

20 Este autor chama nomeadamente a atenção para as semelhanças entre as duas composições em apreço. Cf. *El Cancionero de Joan Airas de Santiago. Edición y estudio*. Santiago de Compostela: Universidade de S C, 1980 (Verba, Anuario galego de filoloxia, anexo 12), p. 168-169.

21 José Luis Rodríguez vê como muito pouco provável que João Airas tenha chegado a frequentar a corte de D. Dinis (cf. *El Cancionero...*, p. 17-21); já António Resende de Oliveira é menos taxativo (cf. *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos sécs. XIII e XIV*, Lisboa: Colibri, 1994, p. 356-357).

22 Note-se, ainda, que a morte por amor está longe de ser a única saída e a angústia parece resultar fundamentalmente do desejo não satisfeito (veja-se a repetição de «falar», cujo sentido rótico foi já salientado por vários críticos).

23 Sobre a importância que a condição régia adquire na sua obra poético-musical, cf. Elsa Gonçalves, “D. Denis: um poeta rei e um rei poeta”, in: A. A. Nascimento e C. A. Ribeiro (ed.), *Literatura medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa: Cosmos, 1993, vol. 2, pp. 13-23 e Manuel Pedro Ferreira, *Cantus Coronatus. Sete cantigas d’El-Rei D. Dinis*, Kassel: Reichenberger, 2005.

João Airas. Na verdade, embora na composição do jogral galego nenhum dado concreto autorize a aproximação a qualquer dos textos tristanianos conhecidos, vindo a presença da mãe invalidar definitivamente tal aproximação, a verdade é que a atitude de rebelde autonomia do sujeito poético daquele cantar é bem mais típica dos protagonistas dos poemas mais antigos que nos transmitiram a história dos amantes da Cornualha do que a angustiada passividade das personagens dionisinas. Era assim, também, que Raimbaut d'Aurenga via Tristão – como aquele que não recuava perante os entraves à realização do amor, que, tendo bebido o filtro, não dominava os seus impulsos amorosos mas se entregava à «joi» da união amorosa:

Car ieu begui de la amor
 ja.us dei amar a celada.
 Tristan, qan la il det Yseus gen
 e bela, no.n saup als faire;
 et ieu am per aital coven
 midonz, don no.m posc estraire²⁴.

É provável que D. Dinis tenha conhecido esta cansò do trovador provençal²⁵. Mas é óbvio que, no que diz respeito à reinterpretação do paradigma tristaniano, não podia ser mais discordante. Partindo embora de dois textos que exaltam a subversão dos códigos sociais e trovadorescos – refiro-me, como é evidente, à cantiga de João Airas e à narrativa tristaniana das origens –, D. Dinis apaga-lhes os elementos disruptivos. Seguindo uma tendência que se faz sentir em toda a sua obra trovadoresca, revisita a tradição para a reconfigurar à luz do seu projeto ideológico: seja através da passividade dos amantes, seja através da renúncia ao amor²⁶, D. Dinis exalta o poder e estanca na raiz a rebelião.

24 Martin de Riquer, *Los Trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975, T. I, p. 431.

25 Anna Ferrari pôs em evidência o conhecimento direto, por parte de D. Dinis, da obra de alguns trovadores provençais, nomeadamente Bernart de Ventadorn e Raimbaut d'Aurenga (cf. "Linguaggi lirici in contatto: Trobadors e Trovadores", *Boletim de Filologia*, 29 (1984), p. 35-58.

26 Cf. Rip Cohen, *Thirty-two cantigas d'amigo of Dom Dinis: Typology of a Portuguese Renunciation*, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987 e Maria do Rosário Ferreira, *Águas doces águas salgadas. Da funcionalidade dos motivos aquáticos na Cantiga de Amigo*, Porto: Granito, 1999, p. 129-137 e 175-179.

MANUELE MASINI
IELT-FCSH -UNL

Tracce della lirica medievale e tradizionale nella poesia italiana del '900: un primo *excursus*

Considerando il contesto iberico in cui si dette la ripresa di istanze poetiche medievali, e soprattutto il confronto con la lirica galego-portoghese, e in particolare esaminando i sistemi letterari galego e portoghese del '900, di cui si tratta in due interventi di questo stesso volume, dovremmo prima di tutto sottolineare la diversità del caso italiano, sebbene si possa notare un'affinità di fondo della cultura romantica prima, e positivista poi, che costituirono per così dire un *humus* condiviso. Il vizio di forma dell'estetica romantica, che vede nella produzione lirica medievale, in special modo in quella dai toni popolari, e parallelamente nella così detta lirica tradizionale, una manifestazione dell' "infanzia della patria" e di una poetica dalla freschezza e spontaneità ancora operative in epoca moderna, oltre che il prodotto di una sorta di *genio* collettivo, è elemento che, soprattutto in sede critica, domina ancora la lettura moderna e contemporanea, di ispirazione romantica, che della poesia medievale, soprattutto pre-stilnovistica (lo *Stil Novo* sarà un vero snodo per le esperienze successive che porteranno a Dante e Petrarca), si farà in Italia: lettura limitata anche dalla mancanza di edizioni critiche valide. Presto però (e ancor prima che in Spagna e in Portogallo) sarà soppiantata da una critica di ispirazione idealistica che, al contrario, collocherà l'accento sulla produzione individuale, e sulla formazione di una identità e autonomia dei poeti e delle loro caratteristiche distintive che stanno alla base di un nuovo concetto di autore, già riscontrabile in Dante ma operativo soprattutto in Petrarca, fra l'altro anche grazie alla pratica

innovativa dell'autografo. La filologia materiale ci insegna quale grande diversità di approccio dobbiamo impiegare rispetto all'autografo, ma la questione è soprattutto una questione di poetica, e non possiamo prendere in considerazione solamente nell'ambito della storia della tradizione le modalità e i supporti attraverso i quali il *corpus* poetico di determinati autori ci è stato tramandato, trattandosi anzi dell'esplicitazione di un contesto di produzione e di *performance* (o mancanza di *performance*) della poesia, in costante cambiamento.

Questione di non poco conto se, collocandosi nel XIX° secolo, essa si proietta almeno per tutta la metà del XX°, e genera polemiche, dovute anche alla prospettiva ideologica dei critici coinvolti, che, ancora una volta, sono di natura squisitamente poetica (quella fra Rodrigues Lapa e Silvio Pellegrini, sulle *cantigas de amigo* e la loro estrazione "popolare", fu certamente esemplare). Con l'affermarsi dello *Stil Novo* e di una lirica di tipo alto dalle elaborate strutture formali e di complesse basi filosofiche, cui seguiranno l'opera enciclopedica di Dante e il modello petrarchesco, il caso italiano diviene caso di interesse e influenza internazionale, e in un modo così esteso sia geograficamente sia diacronicamente, che cercare di tracciare un quadro delle influenze e delle riprese di quella tradizione in epoca moderna e contemporanea rischierebbe di ridursi a mero repertorio, sempre e necessariamente insufficiente, e peraltro tanto vasto da figurarcisi come un *corpus* indifferenziato, e quindi privo di connotati specifici che ne evidenzino una comunione di intenti e una affinità, che sia dell'ordine di una poetica condivisa. Ma la poesia medievale precedente allo *Stil Novo*, ricca di quelle inquietudini che saranno necessarie alla formazione di nuovi paradigmi, si ricorderà, anche in epoca moderna, come tappa fondamentale per la formazione di una identità della letteratura italiana e, assieme alla lirica tradizionale o al genere della *romanza* (affine al *romance(i)ro* iberico), e alle esperienze dialettali, si configurerà sempre più come un possibile paradigma alternativo rispetto la poesia aulica che dai siciliani (in parte) arriva fino al Petrarca e ci conduce oltre, potendo funzionare così, anche nella visione dei contemporanei, come alternativa poetica. È limitatamente a questi temi, insomma, e evitando l'eccesso del dantismo e del petrarchismo, che vorremmo svolgere il nostro discorso, anche perché a questo livello esso troverà molti punti di contatto con ciò che si afferma in altri lavori di questo volume. Cercando pertanto di mantenere una linea comparativa rispetto alle esperienze iberiche, possiamo notare affinità e distanze. Affinità e distanze che, lo si dica di passaggio, in parte dipendono dalla lettura critica che diacronicamente autori e studiosi hanno offerto dei testi, del loro codice

linguistico (dialetto o lingua) e della relazione ambigua fra questi codici: i fatti linguistici e poetici lo sono nella misura in cui vengono riconosciuti e rivendicati, in piena coscienza, all'interno di determinati ambiti. Altro discorso andrà affrontato circa la relazione (anch'essa ambigua) fra poesia aulica o "alta" e poesia popolare e tradizionale o "di tipo tradizionale-popolare", tutte etichette che già di per sé ci rivelano un'incertezza e il tentativo di costruire frontiere fra ambiti fino ad un certo punto fluidi e comunicanti. Per questo crediamo che il modello provenzale abbia prima di tutto prodotto, come caso unico all'interno delle esperienze romanze, un paradigma *alto*, o *aulico*, ricercato e preziosistico, per la poesia lirica, rispetto al quale si sarà collocata immediatamente la questione (in Italia come in Francia o in Spagna e in Portogallo), della sua relazione con le esperienze liriche o narrative popolari in un momento in cui la non esistenza del libro come oggi lo concepiamo o, ancora, di un concetto di autore che a livello europeo a ben vedere si impone solo a partire da Petrarca, garantiva ancora una certa contaminazione. Le *cantigas de amigo*, in ambito galego-portoghese, così come l'interpolazione di poesia popolare o la pratica della glossa, sono prova di questa contaminazione. Il discrimine non sarà tanto di genere, quindi, ma si darà, crediamo, nella maggiore o minor coscienza dell'uso (colto) della così detta lirica di tipo tradizionale all'interno di una produzione aulica, uso che accompagnerà la poesia ispanica fino al '900, con momenti di più o meno florida produttività e istaurando così ulteriori filtri successivi; gli autori del '900, per esempio, potranno attingere tanto alla tradizione orale *ancora viva*, quanto ai *repertori eruditi* che la tramandano per altre vie, quanto, infine, alle esperienze poetiche di *autori colti* che, fin dal medioevo, *agiscono con uno stesso spirito*. Ecco che, per fare due esempi evidenti, Lorca, pur collocandosi dalla parte di una squisita poesia popolare, coltiverà e studierà anche la poesia medievale, affiancando la sua opera poetica agli studi folklorici (debitore, in questo senso, nei confronti dei fratelli Machado); e il primo Rafael Alberti, per nulla estraneo alla freschezza della poesia tradizionale, volgerà però il suo sguardo soprattutto alla lirica medievale, e in special modo ai canzonieri di palazzo e alla *summa* lirica contenuta nelle opere teatrali di Gil Vicente (altro autore colto che, nel suo tempo, pratica e ricrea la poesia popolare). È interessante notare che l'esempio della generazione del '27, e prima dei fratelli Machado, sarà così produttivo da favorire analoghi fenomeni in Portogallo e in Italia, in generazioni successive, esperienze che però passano, appunto, per l'ulteriore filtro del primo novecento spagnolo – e sono in un certo senso di seconda mano. Esiste poi un ulteriore discrimine, con cui chiudiamo questo

rapido *excursus* su Spagna e Portogallo, che riguarda l'accessibilità degli autori moderni da un lato alle fonti popolari, che o è diretta, o garantita dalle antologie compilative degli studiosi, almeno fin dal secondo '800; e dall'altro alla lirica medievale galego-portoghese, che a fine '800, inizio '900, era accessibile solo a quegli scrittori di estrazione erudita che potevano conoscere le edizioni filologiche (relativamente rare e poco diffuse), mentre sarà ampiamente letta e conosciuta soprattutto grazie alle edizioni antologiche di José Joaquim Nunes, molto più accessibili, e grazie a quelle dei singoli "canzonieri d'autore" che poco a poco vengono prodotte. Per concludere, dovremmo anche notare che il sistema letterario portoghese non è mai diglossico, sebbene sia bilingue per un lungo periodo (a causa dell'influenza e del prestigio del castigliano), e che qui la relazione fra lingua colta e dialetti semmai è tutta giocata, fin da Gil Vicente, nel recupero giocoso, espressionista e comico di certi idiotismi, e mai nel tentativo di recupero cosciente di dialetti o idiomi con funzione di lingua (collocandosi, in sostanza, nell'ambito del *pastiche* e della parodia); nella Spagna del regionalismo prima e dei nazionalismi poi, con tutte le incertezze e ambiguità del caso, è invece evidente il recupero dei vernacoli, poi considerati lingue nazionali, come codici poco a poco dignificati, e adatti all'espressione poetica: di tipo tradizionale prima, e universale poi. Movimento che non si dà né in Portogallo né in Italia, e che fa del caso spagnolo, e di quello galego che più da vicino ci tocca, un caso esemplare e a parte. Questa complessa rete di fatti è una delle causa dell'ambiguità e delle incertezze che anche studiosi rigorosi hanno manifestato nell'uso di etichette quali *poesia popolare* o *lirica (di tipo) tradizionale*, e nella definizione di un *corpus* in cui confluiscono tanto le testimonianze dirette registrate dagli studiosi contemporanei di folklore, quanto i testi pubblicati e/o raccolti in antologie ottocentesche o anteriori, meno rigorose, quanto infine quei componimenti che compaiono citati nelle più svariate opere (dal teatro alla cronaca), o che sono frutto di *rifacimenti* o *glosse*, rendendo complesso il discrimine fra testi *autentici*, o *originali*, e testi frutto di *imitazione* o *ricreazione* (peraltro crediamo che in questo contesto i concetti di *originale*, *rifacimento* e *imitazione* perdano il loro peso specifico, essendo le modalità proprie in cui una determinata tradizione si tramanda, modalità in cui l'accento è spostato dalla *composizione* alla sua *esecuzione*; cfr. FRENK 2014¹⁶)

Dante Alighieri, nel suo *De Vulgari Eloquentia*, ci offre un primo discorso critico sulle lingue neolatine e sulla poesia romanza del suo tempo, con un grado di approssimazione all'analisi contemporanea della complessa rete di relazioni fra idiomi e dialetti in Italia, e della relazione fra

questi e la lingua della letteratura, sorprendente per l'epoca. Nel primo libro dell'opera, infatti, possiamo rilevare una precocissima coscienza di quella "dialettalità" che fa della realtà socio-linguistica italiana uno dei casi di maggiore varietà linguistica, per ragioni storiche e geografiche. Ma quelle che dal punto di vista del linguista sono con tutta evidenza delle vere e proprie lingue, e non dei dialetti propriamente detti, se osservate in una prospettiva storico-culturale e letteraria svolgono funzioni distinte: in sostanza quelle "lingue" operano in modo macroscopico all'interno di una dialettica fra *lingua alta o aulica* e *lingua bassa*, fra distinti registri linguistici, fra modelli e anti-modelli, che certamente è presente in tutte le letterature romanze coeve, ma che qui si articola e si espande per via dell'eccezionale numero di "dialetti" (lingue) presenti sul territorio nazionale. Del resto è difficile stabilire cosa si debba intendere per nazione italiana, e se non possiamo negare che un'idea di unità culturale e identitaria esista fin dalle origini, tale idea, in un territorio diviso in un numero altrettanto eccezionale di stati, in cui peraltro il municipio ha un ruolo politico preponderante, non può che essere proiettata in un immaginario culturale, linguistico e letterario piuttosto artificiale. Esiste il tentativo politico-culturale di Federico II, all'interno di un progetto di fondazione e affermazione di uno stato moderno centralizzato in cui la produzione di una letteratura colta e la nobilitazione del volgare come *koiné* sovraregionale di base siciliana (che tuttavia accoglierà elementi provenienti da altre aree linguistiche) sono un tassello fondamentale. Fallito quel progetto, esso sopravvive, e Dante lo raccoglie, ma sopravvive in un contesto che man mano nega l'unità e l'identità voluta. Ricordiamo che l'unità d'Italia si avvia ed è portata a compimento (parziale) fra gli anni '20 e gli anni '70 del XIX° secolo, e non si concluderà almeno fino alla fine della Prima Guerra Mondiale, fra forzature e frizioni, e con differenze sociali, linguistiche e culturali che in ogni caso permarranno e che ancora oggi sono evidenti.

Quello che Dante intuisce è l'estrema frammentarietà politica e linguistica italiana, e il sorgere di altrettanti possibili filoni di creatività in volgare; a questo municipalismo politico e linguistico-culturale, egli cercherà di contrapporsi, imponendo un progetto unitario. Se consideriamo, con Contini, la scarsa attuabilità di un tale progetto, se non nel modo artificioso con cui da qui in avanti in effetti si produrrà in Italia fra mille contraddizioni e interferenze linguistiche, è evidente che quella di Dante è anche una involontaria (o *riflessa*) teoria della poesia dialettale, che avrà un peso decisivo per le esperienze contemporanee (e più in generale dell'800 e del '900). È evidente che in tale contesto quella pratica del gioco (pluri)lin-

guistico già presente in Raimbaut de Vaqueiras e nei suoi contrasti, e che le letterature romanze continueranno a produrre (per esempio nell'uso di gerghi, parlate o dialetti caratterizzanti, nel teatro europeo; o ancora nell'uso del bilinguismo, che non è mai neutro, nel teatro vicentino in Portogallo), si svilupperà fino alle sue estreme conseguenze, e non solo nel senso dell'espressionismo e del *pastiche* linguistico (un esempio precoce di contrasto è quello, molto noto, di Cielo d'Alcamo). È questa diglossia lingua-dialetto così espansa che rende il caso italiano un caso particolare e distinto da quelli portoghese e iberico in generale, sebbene in Spagna qualcosa di analogo succedesse con quei "vernacoli" che per tutto l'800, e in sostanza fino alla formazione di teorie linguistiche tese al nazionalismo (in Galizia e Catalogna, soprattutto), tali saranno considerati, e utilizzati, nei relativi sistemi letterari, con i vantaggi e gli svantaggi che una tale classificazione comporta: tautologicamente possiamo affermare che galego e catalano tornano ad essere lingue quando come tali vengono pensate, e dal momento in cui si cerca di strutturarle, normalizzarle e potenziarle affinché vi si possano esprimere tutti i contenuti possibili, e non solo quelli di una poesia lirica di estrazione popolare, o di "tipo popolare". È curioso notare come negli stessi anni in cui, in parte anche in seguito alla crisi coloniale, il Portogallo riscopre le sue potenzialità "interne" e in Spagna cominciano ad affermarsi quei regionalismi che stanno alla base dei nazionalismi novecenteschi, in Italia il movimento risorgimentale e l'ideologia unitaria portino ad una mitografia analoga ma opposta: quella di un sentimento unitario che avrebbe attraversato la storia italiana anche nell'estrema frammentazione del suo tessuto geopolitico, e che per un lunghissimo periodo avrebbe trovato in quella lingua della letteratura, discendente diretta del toscano illustre di Dante, l'unico polo di aggregazione. Ciò comportò l'uso di una lingua sostanzialmente artificiale per la letteratura, del tutto scollata dalla realtà del paese, e la mai conclusa "questione della lingua", che Manzoni, per la prima volta, cercherà di affrontare su di un piano squisitamente socio-linguistico, e provando a chiedersi, soprattutto, a quale progetto linguistico effettivamente condivisibile su (larga) scala nazionale si potesse lavorare. Questioni che del resto provocano un distacco fra la letteratura italiana e il suo potenziale lettore medio, e che porteranno fino alle riflessioni di Antonio Gramsci di *Letteratura e Vita Nazionale*, e alle sue fortunate teorie del nazional-popolare: temi di una ampiezza e complessità che qui non possiamo far altro che accennare.

Se volessimo sintetizzare e accogliere le teorie di Contini, vedremmo come per l'illustre filologo, e fin dalle origini delle letterature volgari in

Italia, esiste una coscienza diglossica che distingue i tentativi aulici e alti (siano essi espressi in qualsiasi lingua) da quelli parodici, bassi e popolari-schi. Questo bipolarismo caratterizzerebbe la letteratura italiana fin dai suoi primi passi. Tuttavia, almeno fino all'affermazione dei toscani e soprattutto delle opere di Dante, Petrarca e Boccaccio, la cui influenza generale è così poderosa da tradursi necessariamente anche in una influenza linguistica, e ancor di più con il prestigio di una "forma" toscana che è quella poi imposta dal Bembo, non è sempre agevole distinguere fra tentativi aulici in volgare e uso cosciente del registro comico-giocosso, né identificare sempre una dialettica lingua-dialetto. Del resto Contini, con sguardo retroattivo, tende a inscrivere nella categoria dell'espressionismo tutta una serie di esperienze. Esse però, se consideriamo le più recenti teorie sul comico e sulla parodia o sul *pastiche*, e se applichiamo una attenta analisi linguistica ai testi delle origini, costituiscono in verità esempi di una ramificazione di possibili paradigmi, modelli e poetiche contrapposte. Se vi aggiungiamo il diffuso fenomeno della poesia religiosa e edificante, sempre alla ricerca di un linguaggio accessibile e ampiamente condiviso, vedremo come la casistica si apre in modo ulteriore. L'epoca medievale per tutti questi motivi fu una fucina di esperienze variegata che in parte perderanno la loro operatività dall'Umanesimo in poi, sebbene per altri versi si mantengano nell'ambito di generi specifici come quello della poesia per musica o del teatro. Il modello di una letteratura alta, artificiosa e prodotta in una sorta di lingua morta, o mai nata, allargherà poco a poco la sua area di influenza, ma l'esperienza dialettale, al suo interno molto articolata, come abbiamo visto, continuerà ad affiancarglisi come contro-modello o contro-cultura (il dialetto è del resto la lingua del teatro, quando realmente pensato per la scena e non per la lettura o l'oratoria).

Sono questi gli elementi in gioco in quella che consideriamo la teorizzazione novecentesca più rilevante e ampia, e poeticamente interessante (anche per la capacità di sintesi e trattazione articolata) sul problema della poesia dialettale in Italia, quella del poeta e intellettuale Pier Paolo Pasolini. Dobbiamo pur confessare che lo spazio limitato non ci permette di addentrarci nelle riflessioni che sullo stesso tema si producono nell'800, le quali, sebbene frammentarie, sono certamente di grande interesse, anche perché si legano, come nel resto d'Europa, a quel movimento di raccolta, trascrizione e recupero della così (mal) detta "letteratura orale" e che potremmo meno maldestramente definire *testualità orale*. Nonostante la sua importanza a livello sia teorico che di pratica poetica, l'800 è pur caratterizzato da una certa rigidità anche nel recupero del dialetto, perché ad

esso si attingeva soprattutto attraverso la *fissità* (culturale e sociale) delle comunità che lo praticavano, tendendo a mantenerne la cristallizzazione (quasi con gesto archeologico). Se vi aggiungessimo però le possibilità offerte dai dialetti urbani, o, ancora una volta, dai gerghi, le cose si complicherebbero ulteriormente. Basterà ricordare almeno i casi notevoli di due grandi precursori (e fra i migliori poeti “italiani” del loro tempo): il romano Giuseppe Gioacchino Belli e il milanese Carlo Porta (per una casistica assai più puntuale e dettagliata cfr. BREVINI 1999). Esistono in questo senso varie vie che conducono l’ambito colto a quello popolare (e, per certi versi, quello centrale, o dei grandi centri culturali, verso la periferia): non sempre, e non solo, si tratta del parallelo dialetto-popolare-genuino (peraltro tipico anche delle esperienze romantiche iberiche, intendendo per tali anche quelle “riviste e aggiornate” del ‘900), e nemmeno la visione estetizzante di Benedetto Croce, che considera la produzione in dialetto una sotto-categoria (degradata) dei modelli dominanti in “lingua”.

Se è vero che la parodia o l’imitazione si appropiano di modelli estranei ricreandoli (dall’alto al basso) in modo non poche volte fuorviante e piatto, si avviano tuttavia anche quelle esperienze che potremmo definire “primitiviste”, che cercano nei modelli orali e popolari (come in quelli cronologicamente o geograficamente remoti), una sorta di rigenerazione culturale e poetica che riguarda un’intera visione del mondo e del linguaggio che lo nomina; e del resto assistiamo anche a dinamiche di relazione fra popolare e colto (con diversi movimenti di andata e ritorno) che, superando il limite del concetto romantico di autoria collettiva, rifondano questa stessa relazione in modo denso e reciproco, fuori da qualsiasi imitazione di “ingenuità e freschezza”, e fuori, anche, da qualsiasi interpretazione da “bozzetto ingenuo e pudico” di una materia al contrario assai provocante e realistica: è lungo questa linea che si muove la migliore poesia dialettale del XX° secolo. Queste forme più complesse di relazione interessano un po’ tutto il ‘900 europeo, e non solo europeo, e sono analoghe a quelle che in Spagna si formulano soprattutto a partire dall’opera dei fratelli Machado, e successivamente con García Lorca, Alberti, e, se vogliamo, vari autori galeghi fra cui ci piace ricordare Eduardo Blanco-Amor e Álvaro Cunqueiro. Analoghe esperienze si vivevano in quegli anni in ambiti artistici circoscrivibili come quello delle arti plastiche o performative, e non è un caso che l’artista plastico, teorico e scrittore galego Alfonso Rodríguez Castelao, parlando del folklore galego, si riferisse più volte ai balletti russi visti a Parigi. In Italia, a livello di riflessione critica, esistono dei precedenti possibili già in Carducci (che cerca di recuperare la cultura

municipale e inserirla a pieno titolo nella tradizione italiana) e in Giovanni Pascoli. Carlo Dionisotti, con il suo *Geografia e Storia della Letteratura Italiana* (fondamentale per aver inserito la variabile geografica nello studio delle esperienze letterarie italiane) ne traccerà, in pieno '900, l'affresco completo.

Come accennavamo, per quanto ci riguarda, sarà Pier Paolo Pasolini ad offrire una sintesi organica, oggi ancora operativa, della questione, interessante per di più poiché è in certa misura *interna* alla poetica di un autore anch'egli in parte poeta dialettale, nonché fondatore di un'Accademia di lingua e cultura friulana. Pasolini peraltro, nella sua successiva produzione narrativa, farà abbondante uso di registri linguistici dialettali e gergali, in modo diverso, sebbene non del tutto estraneo, a quello di uno dei suoi maestri, Carlo Emilio Gadda, che aveva risolto in modo sperimentale (o meglio ne aveva tracciato una metafora linguistica con un vertiginoso *pastiche*) la varietà culturale e sociale del paese, nell'utilizzare, all'interno di una prosa personalissima, dialetti e gerghi d'Italia, mescolati ulteriormente ad arcaismi, prosa trattatistica barocca e neologismi.

Le prime mosse del Pasolini poeta e teorico sono di ambito dialettale; la maggior parte di questi saggi, riuniti poi nella raccolta delle opere complete ("Saggi sulla Letteratura e sull'Arte" cfr. PASOLINI 1999), recuperano il discorso su dialetto, lingua e stile, affiancandolo a quello della così detta "volontà poetica o stilistica", e della poesia popolare. Temi peraltro analogamente intrecciati anche in un poco noto saggio del galego Rafael Dieste, "A Vontade de Estilo na Fala Popular", discorso d'ingresso alla *Real Academia Galega*, del 1970, che tuttavia riassume posizioni maturate nell'epoca giovanile dello scrittore, e legate alla nascita del nazionalismo galego. Del resto Pasolini convoca, in modo acuto (e grazie alla divulgazione che questi autori cominciarono allora ad avere in Italia in ambiti affatto diversi: quelli dell'ermetismo fiorentino, grazie all'operato di Oreste Macri), le opere di Antonio Machado e Federico García Lorca. Fondamentale, in questi primi saggi (cfr. per esempio "Dialet, lenga e stil", del 1944, o "Academiuta di Lenga Furlana", del 1945) l'uso parziale del friulano anche per la saggistica, affermando (cosa in seguito assai rara), la validità della promozione (e riscrittura/invenzione) del dialetto come lingua veicolare ad ogni livello. Fatto consumato in Spagna, per ciò che concerneva galego e catalano, già alcuni decenni prima, e con risultati, oggi evidenti, che in Italia non si dettero, e che oggi timidamente si danno in alcuni casi isolati come quello del sardo. Questo gruppo di saggi (dedicati alle varie espressioni dialettali italiane, e non solo al friulano, il che costituisce un altro el-

emento da porre in rilievo) costituisce un *corpus* identificabile all'interno della saggistica pasoliniana, e considerevole sia per la sua qualità che per la sua consistenza. Pur aprendo il suo primo saggio su lingua e dialetto con una citazione di Shelley ancora di tenore romantico (“Nell’infanzia della società ogni autore necessariamente è un poeta, perché il linguaggio stesso è poesia”), Pasolini sposta però poco a poco la riflessione su temi sempre più complessi e articolati fino a tracciarne una vera e propria teoria, che in parte confluirà nella estesa introduzione alla sua antologia di poesia popolare e dialettale, “Canzoniere Italiano”, pubblicata per la prima volta nel 1955 (cfr. PASOLINI 1992).

In un primo momento il Friuli è visto come una piccola patria romana fra alcune altre (Pasolini cita la Catalogna), richiamo questo per noi decisamente interessante. È poi la scelta di uno speciale dialetto friulano, per caratteristiche interne, e nel suo caso quello di Casarsa, a costituire la base necessaria per la formazione di una lingua poetica che sappia travalicare i limiti d’uso propri delle plurime espressioni dialettali, sebbene Pasolini riconosca queste varianti dialettali come i veicoli linguistici dell’espressione delle principali esperienze di intere classi sociali: qui si riprende il tema della scarsa vitalità di una lingua artificiale come l’italiano della tradizione alta, e si inserisce un elemento chiave della poetica pasoliniana, che è quello sociale. È chiaro che il lavoro svolto attorno ad una di queste varianti per farne la base di una lingua poetica e veicolare, sarebbe riuscito in ogni caso a saldare le relazioni e l’identità di una comunità riconoscibile. Questa lingua “ritrovata” possiede allo stesso tempo il fascino di una arcaicità (di una “lingua antichissima”), e quello di una freschezza, di una assoluta verginità (verginità nel senso dell’uso letterario, per lo meno). È importante notare che tali topici di derivazione romantica sono riletti soprattutto alla luce del simbolismo, in una linea che è poi quella pascoliana¹, e che oggi possiamo reinterpretare grazie alla lettura luminosa di Giorgio Agamben (cfr. AGAMBEN 1996 e AGAMBEN 1977). La lingua “ritrovata” è non soltanto, anche se non smette di esserlo, lingua dell’infanzia individuale e collettiva, come lo era stata per i romantici, ma è anche, e soprattutto, lingua che cerca di svincolarsi dal formalismo della tradizione attraverso varie strategie, tra cui, in Pascoli, grande importanza rivestono elementi tanto disparati come l’onomatopea, la filastrocca popolare, il recupero della poesia in latino, ma anche il tentativo di ripensare una poesia

1 Su Pascoli, Pasolini scriverà la sua tesi di laurea, discussa nel 1945, e lo riconoscerà come precursore del suo sperimentalismo linguistico: cfr. PASOLINI 1993.

“romanza”² o infine l’arcaismo tanto più osato quanto più capace di farsi materia di espressività affatto nuova (talvolta straniante). In questo senso Pasolini riconosce il fallimento del romanticismo italiano, incapace, nella lingua astratta, sorda come metallo, della tradizione alta italiana (ferma, e necessariamente ferma al lessico e alle forme classiche), di reggere il confronto con le grandi esperienze europee, e di recuperare tutta la fisicità della lingua a cui invece l’esperienza dialettale si consacra e quasi sacrifica. A questa forza impreveduta e riscoperta si affianca in Pasolini lo studio di tutta la tradizione popolare e dialettale italiana, ma anche degli studi folklorici e filologici che la conservano, come quelli del poeta dialettale e folklorista molisano Eugenio Cirese, o di Ernesto de Martino. Ad un’idea socialista (pre-fascista) di “popolo” come proletariato rurale, si affianca quella della forte religiosità popolare come testimonianza di appartenenza ad un luogo, anche questa idea estremamente cara a Pasolini: egli si muove ormai, poco a poco, già all’interno di una teoria complessa che coordina alternativa poetica, estetica ed etica. È in questo senso che, compilando l’antologia citata, ci offre un *excursus* esaustivo sugli studi folklorici in Italia e sulle tipologie della poesia dialettale e popolare (riconoscendo un filone maggioritariamente lirico a Sud e uno lirico-epico, e narrativo, a Nord: importante sarà in tal senso l’inclusione di raccolte di canti militari), superando i limiti evidenti del lirismo falso-popolare e ingenuo, o del canzonettismo meridionale, per ricongiungersi con la materia infuocata di una poesia ancora estremamente viva. Il cuore del problema è certamente il problema etico, ma l’arma sarà il linguaggio, e quella reinvenzione del linguaggio che non lo abbandonerà più.

Se è già difficile per il caso spagnolo e portoghese discriminare in modo netto gli ambiti delle tendenze neo-tradizionali o neo-popolari e di quelle specificamente neo-trovadoriche (se così le vogliamo chiamare), e se questi ambiti sono rilevabili soprattutto quando la pratica abbondante dell’intertestualità si fa in relazione ad autori e testi noti, e riconoscibili (*cantigas de amigo*, lirica palaziana, lirica vicentina...), pur non esaurendo, come abbiamo visto in apertura, tutta la problematica, possiamo affermare, dopo le considerazioni svolte fino a qui, che in Italia tale tipo di intertestualità nei confronti della poesia medievale è riconoscibile in modo

2 In toni risorgimentali, da riconnettere forse alla sua vena patriottica socialista, e alla sua simpatia municipalista, compone una lunga romanza dedicata ad uno dei figli di Federico II, vicario imperiale nell’Italia Centro-Settentrionale, e imprigionato in seguito al collasso della dinastia sveva: *La Canzone di Re Enzo*, 1908-1909, in cui sono inseriti anche rifacimenti della *Chanson de Roland*.

sicuro proprio, *e solo*, in relazione a quei grandi modelli che volevamo escludere a priori dalla nostra trattazione: Dante e Petrarca e, al limite, lo *Stil Novo* e il modello colto della *Scuola Poetica Siciliana*.

Tornare ai *Canzonieri* o a Gil Vicente era, nella Penisola Iberica della prima metà del '900, una dichiarazione di poetica, e di *alternativa poetica*, chiaramente identificabile, cui si affiancava tutto il lavoro di recupero cosciente e critico del folklore, svolto, fra gli altri, dai fratelli Machado o da García Lorca, come abbiamo visto. Questa alternativa, in Italia, si sposta decisamente sul terreno della poesia dialettale, nel recupero, ancora una volta critico e cosciente, di quella tradizione viva, e di una matericità e fisicità del linguaggio, che la linea alta aveva potuto rasurare. Certamente sarebbe arduo rilevare una effettiva influenza, per esempio, della poesia medievale pre-dantesca del Nord Italia, nella poesia italiana moderna e contemporanea, o magari di qualche elemento di quel modello alternativo che in Toscana fu la poesia di Guittone d'Arezzo, o ancora della poesia religiosa di un Jacopone. Molto più macroscopico rimane il fenomeno della poesia dialettale, ed esso in qualche modo si può comparare, nella sua diversità, alla situazione iberica. Vorremmo tuttavia chiudere con un primo accenno di repertorio, che potrà forse in futuro essere allargato fino a costituire un vero *corpus*, che ci consenta di rispondere alle domande collocate in partenza in modo più ampio

Alcuni stilemi e forme (o cadenze) della poesia religiosa medievale e del dramma liturgico possono essere individuati nel teatro in versi di Mario Luzi (cfr. PIAZZA 2012), e tuttavia dobbiamo pur confessare il suo molto più esplicito omaggio allo *Stil Novo* in *Quaderno Gotico*; si veda, ad esempio, la poesia *Ah, tu non resti inerte nel tuo cielo*, ispirato al componimento *Chi è questa che vèn, ch'ogn'òm la mira*, di Cavalcanti:

Ah, tu non resti inerte nel tuo cielo
 e la via si ripopola d'allarmi
 poiché la tua imminenza respira contenuta
 dal silenzio di lucide pareti
 e dai vetri che fissano l'inverno.
 Camminare è venirti incontro, vivere
 è progredire a te, tutto è fuoco e sgomento.
 E quante volte prossimo a svelarti
 ho tremato d'un viso repentino
 dietro i battenti d'un'antica porta
 nella penombra, o a capo delle scale.

(in *L'Opera Poetica*. Milano: Mondadori, 1998)

Giorgio Caproni da parte sua avrà potuto omaggiare quell'intimità delicata, quella relazione intima con la scrittura del componimento e con la materialità del poema quando "fa il verso" al Cavalcanti della *ballatetta* (forma per altro di per sé più "leggera"), ribassandone ancora di più il tono ad un livello prosaico e colloquiale, in vari componimenti:

Anima mia, leggera
va' a Livorno. Ti prego.
E con la tua candela
timida, di nottetempo
fa' un giro; e, se n'hai il tempo,
perlustra e scruta, e scrivi
se per caso Anna Picchi
è ancor viva tra i vivi.
[...]

in cui la *ballatetta* si trasforma direttamente nell'anima, anch'essa leggera, del poeta; o ancora:

Mia mano, fatti piuma:
fatti vela; e leggera
muovendoti sulla tastiera,
sii cauta. E bada, prima
di fermare la rima,
che stai scrivendo d'una
che fu viva e fu vera.
[...]

dove si fa riferimento, come era consueto nella poesia siciliana e toscana, agli strumenti scrittori, in questo caso la macchina da scrivere; e infine:

Anima mia, fa' in fretta.
Ti presto la bicicletta,
ma corri. E con la gente
(ti prego, sii prudente)
non ti fermare a parlare
smettendo di pedalare.
[...]

(in *Tutte le Poesie*. Milano: Garzanti, 1999)

in evidente ripresa delle precedenti. Tutti questi componimenti fanno

parte di una sezione dedicata dal poeta alla madre, la Anna Picchi del primo testo.

Per concludere potremmo ricordare un singolare volume (pensato e strutturato come canzoniere autonomo con precise rispondenze numerologiche a livello delle suddivisione e del numero totale dei versi) di Giovanni Giudici, *Salutz*. Si tratta di un libro nato da un dialogo fra l'autore e il filologo Gianfranco Folena sulla "lettera epica", una sorta di testamento morale, del trovatore Raimbaut de Vaqueiras. Da questo dialogo nacque, come l'autore spiega nella *Nota* al volume, l'idea di scrivere anch'egli un "saluto" (*Salutz-Salut*, appunto), genere al quale in parte si può ascrivere la lettera di Vaqueiras. Giudici imita soprattutto un "gesto" poetico, e, attraverso un *pastiche* e un preziosismo che qualcosa devono al recupero del *trobar clus*, compone a più riprese questo canzoniere, in cui agli intertesti (minimali) più o meno espliciti della lirica provenzale o del *minnesang*, si aggiungono riferimenti criptati a vari personaggi e situazioni, alla maniera di Pound o Eliot, all'interno di un testo tutto giocato nella costruzione di un linguaggio volutamente ricercato e mistilingue (cfr. COLELLA 2007):

Domna ce que vous vouldrez! –
 Come una freccia il sèdulo servizio
 Scoccava al cielo del vostro pianeta
 Ma declinava bizzarra la stella
 A un altro dove la mia giusta mèta –
 Nel minimo frattempo
 Diverso era mutato il vostro intento:
 Così nel triste vizio
 Allo scoperto aspetto
 Del nero onniveggente
 Del vostro schermo i chiodi del giudizio
 Roteante infallibile intelletto –
 Ovunque è mio difetto
 Voi mi forate e io rimango fisso

("Salutz", in *Tutte le Poesie*. Milano: Mondadori, 2014)

Bibliografia Minima

AGAMBEM, Giorgio. "Pascoli e il Pensiero della Voce", in G.Pascoli, *Il Fanciullino*. Milano: Feltrinelli, 1996.

--- *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino: Einaudi, 1977.

BREVINI, Franco (a cura di). *La Poesia in Dialetto (3 tomi)*. Milano: Mondadori, 1999.

COLELLA, Gianluca. *Salutz di Giovanni Giudici. Note sulla Lingua e lo Stile*. Roma: Aracne, 2007.

DE MAURO, Tullio. *Storia Linguistica dell'Italia Unita*. Roma-Bari: Laterza, 1963.

FRENK, Margit. *Lirica española de tipo popular*. Madrid: Cátedra, 2014¹⁶ (1ª ed. 1977)

ISELLA, Dante. *Carlo Porta*, in Emilio Cecchi e Natalino Sapegno (a cura di), *Storia della Letteratura Italiana*. Milano: Garzanti, 1982.

MUSCETTA, Carlo. *Cultura e poesia di Giuseppe Gioachino Belli*. Milano: Feltrinelli, 1961.

PASOLINI, Pier Paolo. *Antologia della Lirica Pascoliana*. Torino: Einaudi, 1993.

--- *Saggi sulla Letteratura e sull'Arte (2 tomi)*. Milano: Mondadori, 1999.

--- *Canzoniere Italiano*. Milano: Garzanti, 1992. (1ª ed. 1955)

PIAZZA, Laura. *Il Gesto, la Parola, il Rito. Il Teatro di Mario Luzi*. Genova: Il Melangolo, 2012.

MARIA DO ROSÁRIO PAIXÃO
IEM-FCSH-UNL

Da Lírica trovadoresca ao imaginário cortês. Elementos para um percurso literário

A questão que nos trouxe hoje aqui prende-se com a influência da lírica trovadoresca na construção de um imaginário comumente designado cortês, quer no domínio literário quer cultural.

Sabemos como esta prática poética, ligada à corte, influenciou uma literatura mais vasta, escrita também em língua vulgar, face ao latim (que era língua dominante até aí, enquanto veículo de um saber regulado pelo saber divino e pela igreja).

Os elementos agora apresentados pretendem ajudar a reflectir sobre esse percurso de influências, que vai partir dos trovadores do Sul de França (os “troubadours”) ao longo do século XII.

Entre estas primeiras composições distingue-se, como género maior, podemos dizer, a “cansó”, versos intimistas cantados pelo trovador que incidem sobre o desejo amoroso, raiz de uma falta projectada no feminino, onde se conjuga dor e prazer e que assume muitas vezes conotações místicas.

Ao mesmo tempo que esta corrente poética se estende para o Norte, com os “trouvères” (designação que distingue esses trovadores do Norte) desenvolve-se, igualmente num contexto de corte e em língua vulgar, uma forma de composição literária longa, em verso narrativo (“roman courtois”), e que vem criar, através da personagem principal, um novo modelo heroico, que nos interessa aqui destacar, bem diferente do herói celebrado até aí pela tradição oral.

Ao modelo do cavaleiro de gesta, que integrava a voz colectiva da época em defesa dos valores da cristandade (e que encontra na figura célebre de Roland o seu expoente máximo) sucede agora, com estes textos, um modelo de cavaleiro que resulta, tal como na poesia do trovador, da construção literária de uma voz própria, em aventura solitária.

Neste caso são personagens apresentadas como cavaleiros andantes, com um perfil psicológico cujo eco trovadoresco, na relação com o feminino, irá agora articular-se com as artes do combate.

Também a acção desenvolvida por eles projecta uma visão do mundo e uma cultura igualmente pautadas pelos valores da corte, reforçando assim a sua visibilidade e valor, face à cultura dominante da igreja.

Este novo paradigma do imaginário cavaleiresco medieval tem os seus mais conseguidos exemplos em personagens como Perceval ou Lancelot, ambos heróis de histórias a que dão nome e ambos cavaleiros vassalos de Artur, o rei lendário que alimenta este fio narrativo, desenvolvido igualmente ao longo do século XII e associado principalmente à obra de Chrétien de Troyes.

- Onde é a Corte de Artur? - pergunta Perceval a um homem que encontra no caminho, após ter conhecido alguns cavaleiros desta corte, que o maravilharam desde logo pela imagem de beleza que irradiavam, decidindo tornar-se num deles:

- *Mais vous, vous êtes plus beau que Dieu. Ah! Si je pouvais être pareil à vous, fait comme vous et comme vous éclatant de lumière!*¹, comentara o jovem, face aos artefactos que distinguiam aqueles seres.

Serão estas personagens, associadas a uma ideia de cavalaria atractiva e luminosa, a trazer para cena uma expressão da afirmação humana enquanto sucessão de acontecimentos que dão voz a um percurso pessoal e de aprendizagem na relação com o outro, dando também à mulher, nesse jogo de alteridade, um papel de relevo.

Nasce uma nova corrente literária, agora em verso narrativo, igualmente portadora de valores oriundos de um ambiente de corte em que o herói, cavaleiro andante, faz do combate e das armas uma nova linguagem para o Amor.

Se o trovador, amante poeta (“fin’amant”), vive projectado na sua “senhor”, ícone de uma beleza suprema que na simbologia medieval está

1 *Le Conte du Graal (Perceval)*, p. 16.

associada ao Bem, aspirando à recompensa (“le merci”) e à alegria suprema (“joie d’amour”), também os combates do cavaleiro em aventura encontram justificação, neste novo imaginário, nessa mesma recompensa do feminino.

À abstracção poética da linguagem trovadoresca, na expressão complexa do Amor entre dor e prazer, corresponde uma linguagem nova para o combate físico, manifestando ambos os discursos idêntica sensibilidade de sentido regenerador, expressa pela contínua afirmação do desejo e recompensa face à amada, comum aos dois imaginários.

Assim, dando continuidade ao sentido poético dos versos e canto do trovador, temos, agora num outro contexto literário, o caminho traçado pelo cavaleiro Lancelot, cuja personagem se impõe como modelo cortês pelas suas aventuras com a rainha, “sua senhor”, imagem (ou projecção terrena) do Bem e Perfeição, num sentido absoluto.

Disputando-a ao rei enquanto a salva do aprisionamento a que estava sujeita, dá voz, nos vários passos e combates do seu percurso, a uma tenção emocional levada ao limite - fronteira com o interdito, entre o desejo e ausência, a humilhação e perseverança, entre a vida e a morte, revelando também nesse percurso libertador, segundo alguns críticos, os próprios passos da figura crística².

Neste novo discurso, as feridas do cavaleiro, conduzido pelo desejo, ganham um valor simbólico que as aproxima da dor do trovador, assumindo também conotações místicas. Tal como acontece na poesia trovadoresca, a exacerbação dos sentidos no momento do encontro com o feminino sedutor (“Fête des sens”, para usar a expressão do texto) surge em articulação com a dimensão sacralizada que essa imagem feminina também projecta, numa revelação que o texto assume como sendo da ordem do maior secretismo, à margem da ordem social:

Devant elle il s'encline et lui rend une adoration, car il ne croît autant aux reliques des saints. Mais la reine lui tend à sa rencontre, et puis l'enlace et l'étreint sur son coeur, et l'a bientôt près d'elle attiré dans son lit. Elle lui fait le plus beau des accueils, avec une ferveur sans retenue, car Amour et son coeur inspirent son transport ...

Dans son plaisir d'amour il goûte un tel bonheur, né des baisers, de toutes la fête des sens, qu'il leur advint en verté un prodige de joie. Jamais encore on

2 Cf. Ribard, Jacques, *Le Chevalier de la Charrette*, essai d'une interpretation symbolique.

*n'entendit parler de pareille merveille*³.

Em “Perceval”, outra das histórias de cavalarias já referidas e que faz parte desta constelação em verso narrativo que está também na gênese de um imaginário cortês, o encontro do herói com o feminino surge cruzado com um novo motivo literário indiciando mistério, assumindo este idêntica importância para a construção da personagem heróica na sua singularidade identitária.

Blanchefleur, o nome dado aqui ao ícone de beleza sedutora que simultaneamente desafia Perceval a revelar as suas capacidades combativas, tem o seu paralelo, na economia da narrativa, num objecto maravilhoso, o Graal, que se cruza no caminho do jovem cavaleiro. O feminino belo e sedutor (conotado com o Bem) e o Graal, objecto qualificado no texto por uma luminosidade intensa que nada tem a ver com a luz natural, coincidem na trama narrativa como símbolos de mediação e transcendência. Reveladores de uma realidade superior interpelam ambos o herói, simultaneamente fragilizado e desperto, nessa fronteira de vida entre o visível e invisível.

Também o imaginário iconográfico, ilustrando essas histórias exemplares da época, chama a atenção para a importância da simbologia amorosa destes textos, que vão utilizar uma fraseologia e um vocabulário idênticos ao da poesia meridional. As imagens literárias e iconográficas destas fontes medievais continuam a constituir-se, na sua forma codificada, como um desafio, remetendo a sua leitura e interpretação para um sentido que se convencionou designar de cortesia; cortesia num sentido que ainda hoje, segundo George Steiner, pode ser apenas descortinado, a partir dos textos dessa época que o veiculam, de forma singular, enquanto fórmulas de vida⁴.

À medida que esta cultura de corte das origens se foi consolidando e

3 *Lancelot, Le Chevalier de la charrette*, pp. 130/1

4 Consolida-se assim um discurso tecido por vozes que enunciam, de forma singular, fórmulas de vida para aquilo que Georges Steiner chama “soberanias secretas de coração para coração, hesitações que acompanham a premência da revelação nos encontros com o ser amado, com o adversário, com o que nos é estranho e familiar”; “uma árvore de sentido que conjuga os encontros de que só parcialmente nos apercebemos entre o nosso ser consciente e inconsciente com esses outros encontros que têm lugar nos espaços diurnos do comportamento social, moral e político. São essas características “desenvolvidas nas formulações do amor cortês” que justificam na actualidade, segundo Steiner, a capacidade instrumental de cortesia. Cf. Steiner, George, *Presenças Reais – As Artes do Sentido*, p.136.

expandindo, ainda durante a Idade Média, inclusivamente em Portugal, onde foi sobretudo representada por D. Dinis (o nosso grande trovador), ela entra também em diálogo com outros géneros literários de orientação clerical e conventual, mais directamente ligados ao poder da igreja no que respeita à vivência da espiritualidade.

O texto português “Demanda do Santo Graal”, um dos textos mais antigos da prosa medieval portuguesa, surge como resultado de traduções e recriações deste imaginário cavaleiresco arturiano de origem francesa e cortês, revistos agora à luz da influência moralizadora da igreja.

Ainda que se mantenham as mesmas personagens cavaleirescas herdadas dessa cultura de corte do século XII, essas personagens surgem sobretudo em conflito com elas próprias.

A aventura trona-se colectiva e centrada na demanda do Graal, que passa a ser descrito e interpretado já não como um objecto maravilhoso, mas como sinal do milagre divino.

A narrativa encontra na linguagem bíblica a sua justificação, numa associação dos cavaleiros à última ceia.

O modelo heroico passa a ser representado por um cavaleiro virgem e puro (Galaaz), a par da condenação, pela voz do narrador, das referências cavaleirescas cuja história literária está mais ligada à cultura cortês, no que diz respeito à simbologia do Amor.

Lancelot é agora retratado como sofrendo de má consciência face a um comportamento considerado irregular e condenável. A descrição das suas visões, ardendo nas penas do inferno a par da rainha Guenièvre (ambos vistos como traidores face ao rei Artur) remetem para uma visão naturalista e uma moralidade de costumes que prevalece em detrimento do simbolismo dos escritos iniciais.

E Lançarot, que estas vozes tam dooridas ouvia ... catava na cova e viia ua gram cadeira de fogo assim acesa como se i ardesse todo o fogo do mundo. E em meo daquele fogo ua cadeira em que siia a rainha Genevra toda nua e suas mãos ante seu peito; e siia escabelada e havia a língua tirada fora da boca e ardia-lhe tam claramente como se fosse ua grossa candeia.

_ Ai, Lançarot! Tam mao foi o dia em que vos eu conhoci! Taes sam os galardões do vosso amor!⁵

5 A Demanda do Santo Graal, p. 161.

A nudez dos amantes, associada à fealdade, ao pecado, mostra neste texto o avesso de um mundo luminoso projectado pelas personagens do heroísmo e do universo cortês.

A aventura, própria das nascentes desta literatura cavaleiresca, perde a substância, para dar lugar a uma sucessão de descrições adjectivas, com referências a comportamentos marcados pelo pecado e ameaçados pelas penas do Inferno, representado este por um imaginário que se sobrepõe à simbologia do Amor.

Perde-se o sentido criativo do discurso literário que foi, na sua génese, não só herdeiro, mas também gerador dos valores da cortesia.

Se ao longo do tempo, no período medieval, o discurso literário mudou no que respeita à construção do género cavaleiresco, ficou para o futuro, de forma preservada, essa linguagem original centrada no simbolismo do Amor, gerada num período áureo (século XII), que Jean Frappier designa como “renaissance medieval”, onde a lírica trovadoresca e o “roman courtois” se encontram num mesmo espírito humanista.

Bibliografia

Textos e Antologias

Anthologie des troubadours, textes choisis, présentés et traduits par Pierre Bec, série “Bibliothèque médiévale” dirigée par Paul Zumthor, Union Générale d’Éditions, 1979.

A Demanda do Santo Graal, ed. Irene Freire-Nunes (2ª ed. revista), Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2005.

Chrétien de Troyes, le Chevalier de la Charrette, publié par Mario Roques, Paris, Librairie Honoré Champion, 1983.

Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal (Perceval)* Ed. Honoré Champion, 1984.

D. Dinis – *Cancioneiro*, organização, prefácio e notas de Nuno Júdice, Lisboa, Teorema, 1997.
Gonçalves, Elsa; Ramos, M. Ana, *A lírica galego-portuguesa* (Textos escolhidos, Editorial Comunicação, Lisboa, 1985.

Prosa medieval Portuguesa, ed. de Hélder Godinho, Lisboa, Editorial Caminho, 1986.

Estudos:

Castro, Ivo de, "Matéria da Bretanha", in *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, dir. G. Lanciani, G. Tavani, Lisboa, 1993, pp. 445-450.

Frappier, Jean, *Amour courtois et Table Ronde*, Genève, Droz, 1973.

Le Goff, Jacques, *O maravilhoso e o quotidiano no Ocidente medieval*, Edições 70, 1985.

Ribard, Jacques, *Le Chevalier de la Charrette, essai d'une interpretation symbolique*, Paris, Nizet, 1972.

Rougemont, Denis de, *O Amor e o Ocidente*, Trad. Ana Hatherly, Lisboa, Ed. Moraes, 1982.

Steiner, Georges, *Presenças Reais- As Artes Do Sentido*, Lisboa, Ed. Presença, 1993.

CARLOS PAULO MARTÍNEZ PEREIRO
UNIVERSIDADE DA CORUÑA

Mudan-s' os tempos e muda-s' o al **A varia actualización da poesía trobadoresca no Brasil e na Galiza***

Al doctor Harold Bloom lamento decirle
que repudio lo que él llamó “la ansiedad de las influencias”.
Yo no quiero matar a López Velarde ni a Gorostiza ni a Paz ni a Sabines.
Por el contrario,
no podría escribir ni sabría qué hacer
en el caso de que no existieran

Zozobra, Muerte sin fin, Piedra de sol, Recuento de poemas.
(José Emilio Pacheco: «Contra Harold Bloom»)

Nas páxinas seguintes, trataremos de mostrar unha panorámica moi xeral das tentativas diversificadas de actualización e de paralela revivificación da poesía trobadoresca. Restringirémonos ás tentativas que, a partir de finais do século XIX –en que se redescobre e, aos poucos, se comeza a divulgar e coñecer a súa textualidade–, se producen en dúas das tres literaturas e culturas derivadas do impar movemento lírico do medievo galego-portugués.

É obvio que, no espazo de que dispomos, abordaremos este tema con

* Este traballo supón, por un lado, un resultado parcial do Proxecto de Investigación *Cronología de la literatura gallega contemporánea (1801-1900) – CROLIGA* (Ref.: FFI 2012-37891), subsidiado polo Ministerio de Economía y Competitividad español. Por outro lado, para a realización do mesmo, contouse cunha axuda do Vicerreitorado de Investigación da Universidade da Coruña para unha estada realizada, entre o 8 de outubro e o 26 de novembro de 2013, no *Instituto de Estudos Medievais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa*.

simplificación crítica. Simplificación, aliás, pola cal, desde xa, pedimos desculpas, pois como bons spinozistas que nos consideramos, somos daqueles que sempre preferirían un erro a unha simplificación.

Por outro lado, partindo desta limitada e asumida abordaxe, satisfaceríanos o feito de nela ter a capacidade de diminuír a non rara minusvalorización, cun algo de incompreensión, deste estética e eticamente eficaz ‘modo’ poético, resultante da mudanza xeral que, coa dos ‘tempos’, explicita o verso do coñecido sirventés moral de João Airas de Santiago que preside esta digresión. De feito, algo que resultará evidente, de se nos permitir referir o peso dunha tripla e autorizada opinión, que, en repetidas conversas, nos foi transmitida, en diferentes momentos e ao longo do tempo, por diversos, mais sempre agudos observadores e xustos avaliadores do literario. Menos valía, portanto, posta de manifesto, no último cambio de século, pola saudosa e lucidísima Luciana Stegagno-Picchio e, con posterioridade, por dous poetas –non menos saudosos para quen isto escribe–, con maior ou menor intensidade e orientación, neomedievalizantes e/ou neotroadorescas: o catalán, artista plástico da vangarda rupturista, Joan Brossa, xa en 1979, e o portugués, tamén crítico e profesor, David Mourão Ferreira, unha década despois.

Sería tan gravoso disentir desta repetida apreciación, canto difícil resulta explicar a evidencia do exacto xuízo que a sostén. Neste sentido, coído que é facilmente constátabel que a depreciación destas manifestacións poéticas está directamente relacionada con que a maioría das aproximacións realizadas a estas escritas ‘derivadas’ teñan obedecido ao *diktat* do máis restrito, arqueoloxizante e estéril filoloxismo dos ‘peritos en momias’. Isto é, descurando o feito incontornábel de que os textos *só lidos* debeñen *sólidos*, os máis de entre os interesados e curiosos aplicáronse, por un lado, á procura e identificación das fontes, dos paralelismos e das coincidencias, nas diversas e paralelas manifestacións epocais. Por outro lado, eses mesmos indagadores do pasado non se serviron da máis respectuosa e precisa perspectiva da nietzschianamente filolóxica ‘arte de ben ler’, interpretar e ponderar, así como secundarizaron –temos para nós– a emisión de incontornábeis e equilibrados xuízos de valor. Desexábeis actitudes estas referidas que, no entanto e moi en especial, si utilizaron con rigor nos seus coñecidos e imprescindíbeis estudos *ad hoc* as profesoras Teresa López, no caso do ‘neotroadorismo’ galego, e María do Amparo Tavares Maleval, no

caso do difuso 'neomedievalismo' brasileiro¹.

Con estes parámetros e no sentido de xustificarmos os gritantes silencios a respecto de certas obras e explicarmos o feito de, nestas páxinas, só referirmos o, para nós, digno de ser lido neste campo escritural por un ou outro motivo, reparemos naquilo que, xa na primeira metade do século XIX, dicía o filósofo alemán Schopenhauer das posibles lecturas: “a arte de non ler é sumamente importante; para ler o bon, unha condición é non ler o ruín, porque a vida é curta e o tempo e a enerxía son escasos”.

É por isto que pretendemos só – e non é pouco! – referir algunhas coordinadas e seleccionar algúns textos que, *grosso modo*, centrados nas (re)-escritas actualizadoras das maneiras trobadorescas, poden (e deben) ser considerados de maneira moi parcial e até facciosa, por tamén estaren alicerzados na harmonización tanto do doestado e máis actual gusto, canto de previas reflexións datadas, propias e alleas, así como da opinión dos teimosos e diversos lectores que ao longo do tempo temos sido. E, ademais, seremos tendenciosos, si, no sentido, en que xa o surrealista portugués Mário Cesariny lexitimaba en exclusivo “antologías só tendenciosísimas, apaixonadamente tendenciosas”, polo que achamos que unha real e posíbel vía de aproximación criteriosa ao ámbito literario en foco, honestamente, non debía ser dun outro modo menos partidista.

É así que, partindo de *exercices d'admiration*, á Cioran, de maneira propositada, deseñaremos, para o lector curioso e avisado, esclarecedoras abscisas e ordenadas do duplo espazo poético que nos (pre)ocupa; insistimos, catagrofamos, pois, com coordinadas subjectivas porque, de maneira paradoxal, coidamos que tamén son facilmente obxectivábeis nesta dubidosa, etérea e rememorativa tendencia poética.

1 Con independencia de que, dado o teor ensaístico destas páxinas e pola súa, habitualmente, doada localización, esperamos desculpen desde xa a enfadoña mención doutras concretas referencias bibliográficas, si mencionaremos as obras *Névoas de antano* (Laivento, Santiago de Compostela, 1991) e *O neotrobadorismo* (A Nosa Terra, Vigo, 1997) de Teresa López e *Poesía medieval no Brasil* (Ágora da Ilha, Rio de Janeiro, 2002) de Maria do Amparo Maleval, a que remitimos para unha máis completa e detallada información, a respecto dos respectivos ámbitos e temáticas que visan, e de que, alén de partirmos delas nesta disertación, libremente tamén nos servimos para algunhas das nosas digresivas consideracións e comentarios. Por outro lado, advirtamos nestes inicios expositivos de que nós nos referimos –e nos referiremos aquí case en exclusiva– só ao neotrobadorismo *tout court*, dado que baixo a etiqueta do 'neomedievalismo' se engloba toda aquela produción poética do que poderíamos denominar, de maneira anacrónica, *medida velha*: isto é, toda aquela textualidade lírica, indistinta e indeferenciada, que, alén de um intempestivo camonianismo, se serve de elementos poéticos trobadorescos, palacianos, tradicionais e do romanceliro, nunha consideración en exceso alargada e moi pouco funcional da amplísima e inexacta conceptualización do 'medieval'.

As actualizacións da poesía (profana) trovadoresca medieval galego-portuguesa son, nos diversos espazos e culturas –en galego na Galiza, mais tamén no exilio e/ou emigración na Arxentina, Uruguai ou Cuba–, de moi diferente condición. Nós centrarémonos, na Galiza, na corrente – dita de maneira comunal– ‘neotrobadoresca’, de recreación e apropiación actualizadora poético-literaria, e, no Brasil, só nos elementos desa mesma intencionalidade neotrobadoresca con coincidentes alicerces de noso, seleccionando, de maneira restrita, textualidades líricas *ad hoc* na heteroxeneidade compósita da amalgama chamada, nun sentido lato e impreciso, de ‘neomedievalismo’.

Aquén ou alén oceano, o neotrobadorismo –que ten un seu paralelismo, previo no tempo, na literatura occitánica, na moda literaria que entre os prerrománticos anos de 1780 e 1820 se desenvolveu baixo a denominación de *genre troubadour*– pretende unha vizosa revitalización, un facer asequíbel e un dotar de frescura os seus modelos, no sentido da apropiación e do renovamento de que falara Ezra Pound –lémbrese, a este respecto, a súa máis do que coñecida e (ben) conceptualizada palabra de orde *make it new*.

De feito, unha tal actitude actualizadora e apropiadora ao seu respecto víase (e vese) facilitada porque, se para o seiscentista visionario Padre Vieira o profeta Isaías era digno de ser considerado como parte da literatura portuguesa, polas numerosas veces que se referiu profeticamente á heroica expansión marítima lusa, os nosos poetas medievais son tamén merecedores de figuraren na nosa sensibilidade moderna, polas non menos numerosas ocasións en que se referiron con autenticidade aos nosos –e deles– sentimentos, grandezas e limitacións, hai ben máis de setecentos anos.

É indubitábel, pois, que as cantigas posúen a potencialidade de poder continuar a falarnos, salvando todas as distancias nunha viaxe dos séculos recuados en nós. Neste sentido, permítannos pór un único exemplo, relacionado co Brasil e tirado da nosa memoria persoal: en Niterói, no comezo dos noventa, cando diariamente transitabamos pola baía de Guanabara para o centro de Rio de Janeiro, lembramos nitida e repetidamente sentir polos altifalantes da estación das ‘barcas’ a canción «Love song» –que integraba o disco de 1991 *Legião Urbana V*– do mítico grupo de rock brasileiro Legião Urbana. Canción que, por un lado, tiña como letra a da coñecida cantiga do ‘amor matador’ de Nuno Fernandez Torneol «Pois naci nunca vi amor», e que, por outro lado, infelizmente pronunciaba a morte polo SIDA en 1996 do invulgar lider do grupo, Renato Manfredini Jr. –de nome artístico Rena-

to Russo, como homenagem aos seus admirados Jean-Jacques Rousseau y Bertrand Russell.

Mais, en fin, cada un destes movementos revivificadores das villonianas *neiges d'antan*, con independencia da súa concreta realización xeográfico-cultural, foron un híbrido de erudición e creación literaria, en épocas diferentes en que por diversas razóns socio-contextuais, un reducido público literario brasileiro, galego (e portugués) –ou, no seu caso, francés e/ou occitano–, estaba listo para facer súas as diferentes textualidades verbi-vocais medievais. Obras que, obviamente, precisaban sufrir unha transformación, nada superficial, que dese unha representación actualizada e *aggiornata* da lírica medieval.

De todos os xeitos, digámolo desde xa, a dispersión e a falta de constan-tes e de teimosía escritural neste ámbito fai con que digamos, xa de inicio, que, por vía de regra, nos parece máis axeitado falar preferibelmente de textos do que propiamente de autores trobadorescos.

Na Galiza, o coñecemento do trobadorismo galego-portugués iníciase no século XIX, difundíndose a partir de 1886 por medio da obra antolóxico-reivindicativa de noso *El idioma gallego* de Antonio de la Iglesia. Nos anos vinte do século a seguir, prodúcese o seu gradual e lucidío desvelamento estético, constituíndose nun dos argumentos centrais na configuración ideolóxica galeguista e nacionalista. Desta utilidade identitaria pode servir como exemplo significativo que, xa en 1919, se celebra na Coruña, promovido polo alcalde da altura, Manuel Casás, o “I Congreso do Instituto de Estudos Galegos”, en que se conta coa participación de Carolina Michaëlis de Vasconcelos –para falar das relevantes achegas de Ernesto Monaci ao campo editorial do trobadorismo– e de José Joaquim Nunes –para intervir cunha palestra por volta do tema das «Paralelísticas e muinheiras».

En ámbito galego, a tendencia literario-cultural finalmente coñecida como ‘neotrobadorismo’ –consolidada nos anos 70 do pasado século²– tamén foi rotulada, antes de esta a súa definitiva denominación³ e entre

2 De todos os xeitos, debemos ter tamén presente que, na verdade, o termo “neo-trobadorismo” foi acuñado e conceptualizado por Manuel Rodrigues Lapa, en carta privada, cualificando a escrita poética de *Nao senlleira* (1935), repetíndoo, xa publicamente en 1952, no prólogo á *Escolma da Poesía Galega (I: Poesía Medieval)* de X. M^a. Álvarez Blázquez.

3 Na verdade, a pesar de pretendermos evitar o bizantino, gasto e consabido debate nominalista, fuxindo da discusión cuantitativa e cualitativa, característicos –digámolo así– de tautolóxicos *sorbonnards* e *papelards*, débese atentar a que a práctica neotrobadoresca devén, aínda

outras varias etiquetas de menor axeitamento descritor, en exhaustivo levantamento da profesora Teresa López, como 'super-tradicionalismo' (Couceiro Freijomil, 1935), 'primitivismo' (Fernández del Riego, 1951), 'xénero cantiga' ou 'tendencia neotrobadoresca' (Ricardo Carvalho Calero, 1955), 'retorno da forma inmóvil' (Filgueira Valverde, 1959), 'poesía de cancioneros' (González-Portocarrero, 1965), 'cancioneirismo' ou 'tendencia medievalizante' (Losada, 1971), 'poesía de imitación trobadoresca' (González Garcés, 1974), 'recreación dos cancioneros' (Varela, 1976) ou, aínda, 'neoprimativismo' (Guerra da Cal, 1983).

É fácil reparar en que o conglomerado de significados, precisións e/ou ambigüidades semánticas, con que van sendo rotuladas as diferentes e, paradoxalmente, tamén unitarias prácticas, non fan máis do que mostrar, ás claras, a paradoxal diversidade unitarista de concepcións a que, de maneira desigual, responden: partindo dos mesmos alicerces, unhas e outras levan a concretas e paralelas, mais matizadamente distintas, realidades poético-escriturais.

Por outro lado, deberíamos anotar que, no nacemento na Galiza do neotrobadorismo, tivo importancia a obra do portugués Afonso Lopes Vieira, basicamente debido á difusión e ao coñecemento entre nós da súa antoloxía *Os versos de Afonso Lopes Vieira*. De feito, estes seus tendencialis textos puideron influír, mesmo axindo como modelos, tanto na xénese do neotrobadorismo galego como na corrente medievalizante brasileira⁴.

.....

así e com moi poucas excepcións, unha especie de complicado e problemático 'a-lugar', un algo secundarizado por, no seu pretense e xeral seguidismo reduplicador e arqueoloxizante, non alcanzar a etérea altura da, *bref*, 'Grande Literatura' modernamente orixinal. Cousa, aliás, perfectamente explicábel –coidamos que non tanto xustificábel–, nestes e noutros momentos, pola convencional consideración displicente ao seu respecto, da parte daqueles que, erixidos em gardiáns de restritivas esenciais, renden culto, en termos xerais, a unha levitante –quizais tamén imposíbel– e exclusivizante 'literatura da orixinalidade'.

4 Lémbrase, neste sentido, que o poema «O pão e as rosas» de Afonso Lopes Vieira ten sido considerado como o primeiro poema neotrobadoresco, de maneira equivocada, pois xa antes João de Deus, partindo dunha, cantiga de Conçalvez de Porto Carreiro, inaugurara as posibilidades da inspiración medieval en «Desalento».

Por outro lado, debe atentarse ao feito de que, no Brasil, o seu papel matricial foi exercido por medio, de autores moi ligados ao saudosismo lusitano (e mesmo galeguista) como Guilherme de Almeida, mentres que, na Galiza, o autor é máis do que coñecido nos medios político-culturais (para)galeguistas: sirvan como dous posíbeis exemplos, o da publicación en 1917, en *A Nosa Terra*, do poema «A Galiza», da súa obra *En demanda do Graal* (1912), co verso e/ou moi significativa *mot d'ordre* "Deixa a Castela e vén a nós!"; ou a referencia de Vicente Risco á súa obra, na autobiografía intelectual do Grupo Nós, *Nós, os inadapitados* (1933), como unha das lecturas de referencia dos seus integrantes, tamén no contexto saudosista do maxisterio de Teixeira de Pascoaes.

No caso galego, pódese falar, *grosso modo*, de tres etapas no decorrer neotrobadoresco como relectura da tradición poética medieval, entre a tradición clasicista e a ruptura modernizadora. A primeira etapa, previa á guerra civil, conflúe co simbolismo e coas vangardas líricas, podería ser adxectivada como historicista, identitaria, nacionalista, lusista e popularizante, desenvolvéndose da segunda metade da década de 20, con Fermín Bouza Brey e Álvaro Cunqueiro como edificadores deste modo escritural e precursores do que deviría moda lírica, ao nefando ano bélico de 1936, coas *Primeiras cantigas de Amor* de Díaz Xácome. A segunda etapa, sitúase na conturbada posguerra e, en lugar de servirse dos modelos textuais orixinais da escola poética medieval, sèrvese xa dun intermediario e cunqueirán modo neotradoresco, ocupando de 1941, con *Seis cancións do mar 'in modo antico'* de Xosé Filgueira Valverde e coa consecuente e maciza utilización do aséptico modo como vía pretensamente 'escapista', a 1953, coa proposta límite do *Cancioneiro de Monfero* de que logo falaremos. Xa a terceira e lasa etapa englobaría, até a máis inmediata actualidade, as diversas –cando non diverxentes ou contrapostas– e libérrimas actualizacións apropiadoras tanto do 'clásico trobadoresco', como do 'moderno neotrobadoresco'⁵.

No que di respecto ás prácticas poéticas neotrobadorescas no interior do, como xa dixemos, máis amplo 'neomedievalismo' do Brasil, as súas primeiras mostras remóntanse á terceira década do pasado século, acentuándose, xa como progresivamente sólida tendencia, despois da Semana da Arte Moderna de 1922, no modernismo rectificad polo clasicismo das tres seguintes décadas e, posteriormente, diversificándose até a actualidade de maneira non menos proteiforme do que na Galiza, ora con ocasionais e mimetizantes retrocesos, ora con innegábeis e renovadores avances estéticos.

5 Da persistente, confusa e contraditoria presenza dun permanente 'neotrobadorismo-ou-tro', en especial, a partir da década de 80, poden dar idea: por un lado, a coexistencia no tempo de obras epigonais como *Roldas de Compostela* (1992), en paralelo a obras primas como as de Uxío Novoneyra; por outro lado, a convocatoria de concursos poéticos desta tendencia como, por exemplo, o gañado por Paulino Vázquez no ano 1993, ligado á celebración do Xacobeo, tendo sido finalista o actual presidente da Real Academia Galega, o profesor Xesús Alonso Montero; ou, por só falar dunha última mostra, a extensión neotrobadoresca para outros espazos fronteirizos do literario, como o teatral, realizada por Xosé María Álvarez Cáccamo, a partir da *cantiga* de Meendinho, con *Soidades de amor que non chega* (2007), ou de Marica Campo, a partir da figura e a textualidade escarniña referida á María Balteira, en *Confusión de María Balteira* (2006) que, á súa vez, reformula dúas narrativas contidas no seu libro de relatos, publicado dez anos antes, *Confusión e morte de María Balteira*.

Pola súa relevancia para un bon entendimento e conceptualización deste fenómeno –que se sitúa no sinuoso proceso de aproximación e distancia da construción identitaria en relación cos referentes culturais ‘patriciais’–, retomando a idea mencionada nunha anterior nota de rodapé, permítannos insistir na amplitude do ‘neomedievalismo’ brasileiro. Nesta auténtica ‘expresión-omnibus’, en que, de non caber todo, na verdade pode entrar moito e diverso, unha tal abranxencia vén dada historicamente pola distancia provocadora da (con)facción dos límites do medieval.

É así que, na expresión, se poden (ou facilmente se poderían) considerar integrados, á maneira de *exempla*, casos extremos na súa condición e localización temporal, como os seguintes: en primeiro lugar, parte da obra de Gonçalves Dias –como mostra, lembremos o pastiche de portugués antigo das súas *Sextilhas* (1848)–, de un dos poetas brasileiros por antonomasia que, por contraste co antilusitanismo dos outros románticos, foi o que mantivo a máis íntima ligazón co lirismo peninsular ibérico, co vocábulo arcaico e arcaizante, coa temática medievalizante e coa sintaxe ‘castizamente’ purista; en segundo lugar, “a conversa con Severina antes de o menino nascer [que] obedece ao modelo da *tenção galega*”, en palabras de João Cabral de Melo e Neto, o autor desta ‘conversa’ inserida en *Morte e vida de Severina* –obra que segue o modelo do romance ibérico e quere ser unha homenaxe a “todas as literaturas ibéricas”; poemas de moitos dos poetas aquí presentes e antoloxizados –Onestaldo de Pennafort, Cecilia Meireles ou Stella Leonardos– que tamén se serviron, por veces, nun maior grao, dos modelos do romanceiro; ou, finalmente, as danzas nordestinas, pretensamente ‘medievais’, e as diversas ‘cantigas’ dos tamén nordestinos repentistas ou do ‘desafío’ gaúcho ou até de tantas cancións do movemento MPB (Música Popular Brasileira).

Resulta curiosamente anecdótico o feito de un dos primeiros textos neotrobadorescos brasileiros consistir nun novo «Planh por El Rey Don Denis», elaborado, en reivindicación “do pai pidadoso do meu Portugal”, polo prolífico poeta santista José Martins Fontes (Santos, 1884-1937). Este médico humanista, titular da ‘Academia das Ciências de Lisboa’ e pasadista luso-galaico, compón un (neo)pranto, partindo daqueloutro catrocentista dun tal Joan, morador en León, xerado pola morte do ‘Rei Lavrador’ e que os apógrafos quiñentistas italianos nos transmitiron.

Se podemos considerar a cantiga medieval como un símbolo do inicio da decadencia da escola trovadoresca galego-portuguesa, este texto de *Sombra*,

silêncio e sonho (1933), co seu datado e intempestivo laio – pois “é morto o Troveiro do tempo da frôl” – e a súa non menos anacrónica e convencional temática, baliza, en parámetros de intertexto lingüístico-literario arcaizante e de glosa en *amplificatio* epidermicamente seguidista, o comezo da reescrita brasileira da lírica trobadoresca, así como inicia un modo epigonalmente imitativo, hoxe (e xa na altura) esteticamente ultrapasado.

Com composicións deste mesmo teor, mais cun apuramento lírico maior do que o pranto de Martins Fontes, o tradutor e poeta tardosimbolista carioca Onestaldo de Pennafort Caldas (1902-1987) inaugura a textualidade neotrobadoresca con textos como o «Cantar de Amigo», da obra *Espelho d'água* (1922-1931), en que, a pesar do título, se glosa o mote inicial por volta do motivo da reserva do nome da amada, mais na perspectiva masculina do espazo xenérico da cantiga de amor:

*Et todosos que me veem preguntar
qual est a dona que eu quero bem.*

Fiz esta canção para a minha amiga
bem simplesmente
como o oleiro faz o seu vaso
de cera nova ou de argila antiga.

Se alguém vier perguntar-me por acaso
para quem fiz esta cantiga,
eu o olharei nos olhos tranqüilamente
e em meus olhos ele há de ler
o nome da minha amiga!

Pola súa banda, quen, no seu discurso de entrada na ‘Academia Brasileira de Letras’, chegou a explicitar, teorizando *ad hoc*, os seus considerandos a respecto da reapropiación da nosa lírica medieval, o paulista Guilherme de Almeida (1890-1969), utiliza de novo o mesmo (e moi habitual) procedemento de mote alleo e glosa propia no delicado poema «Passai...» do volume *Cancioneirinho*, recollido en *Poesia Vária* (1944-1969):

*Levad' amigo, que dormides as manhâas frias:
todalas aves do mundo d' amor dizian:
leda m' and' eu.*

NUNO FERNANDEZ TORNEOL

Passai, lembranças, que passais pelas tardes claras;
todas as tardes de amor por mim já passaram:
só fiquei eu.

Passai, lembranças, que passais pelas claras tardes:
das tardes todas de amor de que vos lembrades
só fiquei eu.

Todas as tardes de amor por mim já passaram:
das sombras todas que então na sombra deixaram
só fiquei eu.

Das tardes todas de amor de que vos lembrades,
dos restos todos de dor das suas saudades
só fiquei eu.

Como é facilmente perceptíbel, este primeiro 'Príncipe dos poetas brasileiros', tamén aquí cultor de un saudosismo de ascendencia portuguesa e galega –que, xa desde antes da guerra civil, confraternizou amicalmente con Valentín Paz-Andrade e o conxunto dos intelectuais galeguistas–, reescribe, complexa e persoalmente, o clásico motivo do *florebat olim*, servíndose en especial da estrutura, da repetición en diferenza, da medida ou do estilo formal da bela cantiga de amigo paralelística de que parte, aínda que sen deixaren de ecoar tamén, nesta bela composición crepuscular, os entrecruzados e efectivos símbolos da cantiga orixinal.

En poemarios como *Antônio Triste* (1946) e, especialmente, *Cantiga do desencontro* (1954), o elixido terceiro 'Príncipe dos poetas brasileiros', o paulistano Paulo Bonfim (1926), na esteira do seu mentor Almeida, segue a servirse dos modelos de antano, mais estilizándoos e reconverténdoos en sintética expresividade da interioridade torturada, como podemos comprobar no pequeno 'poema esparso' «Serenata»:

Em meu silêncio
de rua antiga,
– És serenata.

Em minha angústia
de casi deserto,
– És o oceano.

Em meu lirismo
de tarde triste,
– És o destino.

Ese espazo de leve deslocamento entre tempos vitais, modos poéticos e maneiras expresivas pode tamén ultrapasar os límites da textualidade restritamente literaria en que, por norma, se move o movemento neotrobadoresco. Referímonos ao feito equivalente e paralelo de se poder constatar un tal *décalage* na estética suavemente distorcida que, nos primeiros anos da década de cincuenta do pasado século, se produce como resultado da amálgama resultante da posta en música, da parte de autores como Camargo Guarnieri ou Oswaldo Lacerda, de non poucas *cantigas* de noso autor.

Ora ben, nestas primeiras décadas en que se vai desenvolvendo a apropiación verdeamarela do legado poético medieval, non todos os autores proceden a serio en relación a este lirismo doutrora. De feito, nunha actitude palmariamente ‘descontraída’, o académico ‘gaúcho’ e folclorista Augusto Meyer (1902-1970) elabora os *Poemas de Bilu* (1929). É así que con humorismo lúdico, na esteira do poema-piada e/ou da *blague*, tan presente na poesía modernista xerada à volta da ‘semana de 22’ en São Paulo, de que poderían ser mostras paradigmáticas a “malmaridada” alma-vida “sem chus nem bus” da «Canção de Chus» ou, valéndose da irreverencia coloquializante riograndense, entrecruzada coa literalidade trobadoresca de Airas Nunes e/o Joan Zorro, a seguinte «Bailada» meyeriana, onde se levanta o ánimo a un desanimado e desiluido Bilu:

Ai Bilu de corincho caído,
 ai Bilu de corincho quebrado,
 quem te viu tão desenxabido,
 quem te vê tão desenganado.

Ai Bilu, já não serás bom jogral,
 já não serás nem jogral, nem segrel.
 Nem trovarás, ai! como proença,
 nem cantarás, ai! qual menestrel!

Mas bailemos, mentr' al non fazemos.
 Bailemos poemas, cantigas, bailadas,
 bailemos, ai Bilu, bailemos ao menos
 no ritornelo destas retornadas!

Ora ben, falando de modernismo e modernistas, non há dúbida do tardío reaproveitamento da materia poética dun dos seus máis conspicuos representantes e impulsores, o Mário de Andrade (1893-1945), en volumes como *Remate de males* (1941) ou *Lira Paulistana* (1944-1945). Tardío, entendámonos, por moito que, no programático «Prefácio interessantísimo» de *Paulicéia desvairada* (1920-1922), xa manifestase a peculiar *mot d'ordre* “Sou um tupi tangendo um alaúde”, que modula en paradoxo o paródico e expresivo “Tupi or not tupi” posterior, programático e dilemático.

Deste xeito, nos dísticos da «Cantiga do ai», onde Mário de Andrade retoma poliedricamente o motivo da “malvada ingrata” e a conseguinte despedida causada pola “pena tamanha que me quebrou”, ou na liricamente exacta «Ruas do meu São Paulo», en que a inxusta realidade do político e do social –emblematicada na inhumana industrialización e no terríbel nazismo, en contraste coas primaverís rosas paulistanas– é o pano de fondo do angustiante cuestionamento da voz poética à procura do humano –do humanizado amigo e do máis xeral amor culpado–, en paralelo ás codaxianas ondas, ás silentes ruas e aos xordos camiños de Sampa:

Ruas do meu São Paulo,
 onde está o amor vivo,
 onde está?

Caminhos da cidade,
corro em busca do amigo,
onde está?

Ruas do meu São Paulo,
amor maior que o cibo
onde está?

Caminhos da cidade,
resposta ao meu pedido,
onde está?

Ruas do meu São Paulo,
a culpa do insofrido,
onde está?

Há de estar no passado,
Nos séculos malditos,
aí está.

Abre-te a boca e proclama,
em plena praça da Sé,
o horror que o Nazismo infame
é.

Abre-te boca e certaia,
sem piedade por ninguém,
conta os crimes que o estrangeiro
tem.

Mas exalta as nossas rosas,
esta primavera louca,
os tico-tico mimosos,
cala-te boca.

Da característica “libertinagem” poético-creativa do pernambucano Manuel Bandeira (1886-1968), son algúns dos fascinantes e circunstanciais textos (para)modernistas, en tanto en canto, como os de Mário de Andrade, supoñen unha certa e produtiva ‘guinada’ classicizante no ámbito dun non menos específico *retour à l’ordre*. De entre os varios que poderíamos referir do seu excelente poemario *Lira de Cinqüent’anos* (1940), suliñemos en particular o coñecido «*Cossante*», en que, nunha entretecida e suxestiva intertextualidade, nace a polisémica “Avatlântica”, avenida e/ou ave, e os sen par, inarmónicos e dolosos “olhos verdes”:

Ondas da praia onde vos vi,
olhos verdes sem dó de mim,
ai Avatlântica!

Ondas da praia onde morais,
olhos verdes intersexuais,
ai Avatlântica!

Olhos verdes sem dó de mim,
olhos verdes, de ondas sem fim,
ai Avatlântica!

Olhos verdes, de ondas sem dó,
por quem me rompo, exausto e só,
ai Avatlântica!

Olhos verdes de ondas sem fim,
por quem jurei de vos possuir,
ai Avatlântica!

Olhos verdes sem lei nem rei,
por quem juro vos esquecer,
ai Avatlântica!

Ben é certo que, en contraste coa delicada invención –tamén no sentido etimolóxico– neotrobadoresca do poema anterior, Manuel Bandeira é quen

de mimetizar o pasado poético medieval nun –para nós– algo máis estéril «Cantar de amor»:

*Quer'eu em maneyra de proença
fazer agora hum cantar d'amor*

D. DINIS

Mha senhor, com'oje dia son,
atan cuitad'e sen cor assi!
E par Deus non sei que farei i,
ca non dormho á mui gran sazon.
Mha senhor, ai meu lum'e meu ben,
meu coraçõ non sei o que ten.

Noit'e dia no meu coraçõ
nulha ren se non a morte vi,
e pois tal coita non mereci;
moir'eu logo, se Deus mi perdon.
Mha senhor, ai meu lum'e meu ben,
meu coraçõ non sei o que ten.

Des oimais o viver m'é prison:
grave di'aquel en que naci!
Mha senhor, ai rezade por mi,
Ca perç'o sen e perç'a razon.
Mha senhor, ai meu lum'e meu ben,
meu coraçõ non sei o que ten

Do anacronismo trecentista que mimeticamente –e cal ‘pasto filolóxico’– plasma, así como da expresión dun hoxe sentimental que, intempestiva e rendibelmente, incorpora, en obediencia á súa condición de profesor universitario de literatura, o grande poeta produce *a posteriori*, catorce anos despois da súa publicación, un comentario-explicación en *Itinerário de Pasárgada* (1954) que, na súa clareza, abondará, pura e simplemente, con reproducir:

O *cantar de amor* foi fruto de meses de leitura dos cancioneiros. Li tanto e tão seguidamente aquelas deliciosas cantigas, que fiquei com a cabeça cheia de “velidas” e “mia senhor” e “nula [*sic*] ren”; sonhava com as ondas do mar de Vigo e com romarias a San Servando. O único jeito de me livrar da obsessão era fazer uma cantiga (a obsessão era sintoma de poema em estado larvar). Escrevi o “Cantar de amor” no vão propósito de fazer um poema cem por cento trecentista. E para ficar seguro de não ter cometido nenhum anacronismo, submeti os versos à crítica de Sousa da Silveira. A juízo do meu amigo, não havia anacronismo na linguagem: havia-o, sim, no sentimento. A observação é finíssima.

Oito anos depois do ‘cantar’, na interessante miscelânea *Mafuá do Malungo* (1943), Bandeira publica unha benhumorada «Cantiga de amor» que, polo seu abasileiramento temático, o seu egotismo (auto)erotizante e a súa grande elegancia hiperbólica, non nos resistimos a reproduzir:

Mulheres neste mundo de meu Deus
tenho visto muitas – grandes, pequenas,
ruivas, castanhas, brancas e morenas.
E ameia-as, por mal dos pecados meus!
Mas em parte alguma vi, ai de mim,
nenhuma que fosse bonita assim!

Andei por São Paulo e pelo Ceará
(não falo em Pernambuco, onde nasci),
Bahia, Minas, Belém do Pará...
De muito olhar de mulher já sofri!
Mas em parte alguma vi, ai de mim,
nenhuma que fosse bonita assim!

Atravessei o mar e, no estrangeiro,
em Paris, Basiléia e nos Grisões,
Lugano, Gênova por derradeiro,
vi mulheres de todas as nações.
Mas em parte alguma vi, ai de mim,
nenhuma que fosse bonita assim!

Mulher bonita não falta, ai de mim!
Nenhuma porém, tão bonita assim!

No mesmo proceso dun modernismo lato, para a composición de obras como *Mar absoluto* (1945) ou *Amor em Leonoreta* (1951), a referencial escritora carioca Cecília Meireles (1901-1964) parte do poético pasado, medieval e tradicional, sen nunca abandonar de todo o seu espiritualismo trascendente ou o claroescuro da súa reflexión humanística e existencial. Nun tal reaproveitamento retroactivo, nas coordenadas dialécticas do confronto dunha realidade apagada e dunha acesa sombra ilusoria, en non poucas ocasións destila con elegancia os referentes trobadorescos, como nos dísticos deste «Cantar de vero amor (I)»:

Assim aos poucos vai sendo levada
a tua Amiga, a tua Amada!

E assim de longe ouvirás a cantiga
da tua Amada, da tua Amiga.

Abrem-se os olhos – e é de sombra a estrada
para chegar-se à Amiga, à Amada!

Fechem-se os olhos – e eis a estrada antiga,
a que levaria à Amada, à Amiga.

(Se me encontrares novamente, nada
te faça esquecer a Amiga, a Amada!)

Se te encontrar, pode ser que eu consiga
ser para sempre a Amada Amiga.

O cantor e exímio poeta Vinícius de Moraes (1913-1980), de quen, neste 2013, se conmemora o centenario do seu nacemento, xa desde 1946, en *Poemas, sonetos e baladas*, emprende a relaxación do ‘formalismo’ medievalizante –que, como é sabido, constrañiu a expresividade dalgúns dos poetas que, nesta liña poética, o precederan– con poemas como «Barcarola» ou, entrelazando o rigor rilkeano místico-existencial coa mecanicidade paralelística proveniente do trobadorismo, como «Imitação de Rilke».

De todos os xeitos, no poemario agora referido e alén dos dous referidos,

os seus textos máis conseguidos nesta tendencia van desenvolver o motivo mariño, como na evocación das “águas-vivas”, “volitivas” e “entre vivas” de «Marinha» ou na memorábel melancolía amorosa de «Mar», en que o eu, “náufrago” namorado, rememora o son das “cantigas antigas”, entre o “silêncio” e o “fluxo forte da morte”.

Mais, coidamos que o poema escrito en 1951, «A que vem de longe», podería ser un seu poema neotrobadoresco representativo da cara escura e crepuscular dun erotismo lírico que, polo xeral, Vinícius mostra luminoso e esplendente:

A minha amada veio de leve
A minha amada veio de longe
A minha amada veio em silêncio
Ninguém se iluda.

A minha amada veio da treva
Surgiu da noite qual dura estrela
Sempre que penso no seu martírio
Morro de espanto.

A minha amada veio impassível
Os pés luzindo de luz macia
Os alvos braços em cruz abertos
Alta e solene.

Ao ver-me posto, triste e vazio
Num passo rápido a mim chegou-se
E com singelo, doce ademane
Roçou-me os lábios.

Deixei-me preso ao seu rosto grave
Preso ao seu riso no entanto ausente
Inconsciente de que chorava
Sem dar-me conta.

Depois senti-lhe o tímido tato
Dos lentos dedos tocar-me o peito
E as unhas longas se me cravarem
Profundamente.

Aprisionado num só meneio
Ela cobriu-me de seus cabelos
E os duros lábios no meu pescoço
Pôs-se a sugar-me.

Muitas auroras transpareceram
Do meu crescente ficar exangue
Enquanto a amada suga-me o sangue
Que é a luz da vida

O ton sombrío e as reservas aos efectos do amor, contrastan vivamente co poema xocoso-humorístico e circunstancial-propagandístico «O Margarida's», presente, en moldes paralelístico e con refrán modulado, na obra miscelánea *Para viver um grande amor – Crônicas e poemas* (1962), dedicado “A d. Margarida, pelos seus bons pratos, pelos seus bons tratos” no restaurante do hotel desse nome em Petrópolis.

Sendo certo que unha actitude paralela á do peculiar neotrobadorismo de Vinícius se vai facer notar, de maneira certamente moi diseminada e en maneiras diverxentemente particulares, noutros excelentes cantores e poetas como, para só referir catro exemplos dos máis coñecidos, Chico Buarque, Caetano Veloso ou o tamén artista Arnaldo Antunes ou Waly Salomão –ou ‘Sailormoon’–, non é menos verdade – digámolo desde xa– que discordamos desa visión dun neotrobadorismo tan difuso e dilatado que os seus elementos definitorios parecen estar, de maneira voluntarista, en todo, pois, de tal actitude e falta de rigor, o agora referido dos cantautores pode ser unha boa mostra na súa descurada caracterización por extenso.

Seguindo con este veloz e sintético percorrido por algúns dos textos trobadorescos que se suceden no decorrer da lírica brasileira, contemplemos o feito de parte da moi persoal obra poética da paulista Hilda Hilst (1930-2004) estar instalada no espazo de sombra situado entre a medievalizante e trobadoresca “medida velha” e a palaciana, renacentista e camoniana “medida nova”. O aproveitamento estético da primeira destas dúas

modalidades poéticas do 'antigamente' xera, de feito, o poemario *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), de que, na súa aparente simplicidade e enganosa inxenuidade, pode ser mostra o «Poema XVII»:

Moças donzelas
Querem cantar amor
Sem mais aquelas.

Canto eu por elas.

Se forem belas
Ficam melhor à tarde
Ai, nas janelas

Fico eu por elas.

E se as cancelas
Das casas onde vivem
Ai cuidam delas,

Saio eu por elas.

E em sendo belas
Pretendem conseguir
Grinalda e perlas

Velo eu por elas.

Mas ai daquela
Que em vós deitar o olhar...
Solteira e bela.

Ai, pobre dela.

De todos os xeitos, a liña de forza desta súa poética recreativa está

conformada por unha poesía amorosa da *coita*⁶, de perspectiva feminina e feminista. As composicións deste teor de quen a un tempo se mostraba como “mulher”, “vate” e “trovador” redimensionan as posibilidades do histórico xénero de amigo, co pano de fondo da *fin amor’s*. E tamén problematizan outras interesantes aportacións, previas e isoladas, como a de «A amiga deixada» da antes mencionada Cecília Meireles ou varias composicións posteriores, ora na esteira feminista hiltiana, da manauense Miriam Coeli (1926-1982), ora no modulado desenvolvemento intertextual das cantigas de amigo da carioca Stella Leonardos (1923), publicadas no *Códice ancestral* de *Amanhecência* (1974), como o da «Alva» que se segue:

*(Levou-s’ a louçana),
levou-s’ a velida...*

PERO MEOGO

Levou-se, louçana.
Ja tanjo minh’ alva,
con alva ja venho.

*(Levou-s’ a louçana,
levou-s’ a velida:
vai lavar cabelos
na fontana fria,
leda dos amores,
dos amores leda.)*

Levou-se, louçana
Ja canto minh’ alva,
con alva ja chego.

6 Pola non correspondencia, ousaríamos falar lacanianamente dunha poesía de *lamur* – explicando este *Witz* no sentido en que *l’amour est un mur*.

(Levou-s' a ben viinda,
 velida cor d' alva,
 dos olhos de cervo
 dos montes sem magoa,
 leda dos amores,
 dos amores leda.)

Por ve-la louçana
 tan d' alva nas águas
 alvoro tan ledo.

A partir da década de oitenta do pasado século, a presenza neotrobadoresca vai diminuindo e esmorecendo, aínda que, moi ocasionalmente, perviva diluída en ocasionais e etéreos rastros de isoladas composicións, como a egotista, lúdica e grácil que reproducimos a continuación da “edición independente” –con relevo do fotográfico– da obra *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase* (1980), do iconoclasta poeta curitibano, o “samurai malandro” –Leyla Perrone-Moisés, *dixit*–, Paulo Leminski (1944-1989):

aquário de água limpa
 olavo limpa
 olavo lava
 aquário de água clara
 olavo aclara
 olavo eleva
 na água do aquário
 olavo é adão
 olavo é eva
 na água do aquário
 o peixe pisca
 olavo paga
 na água do aquário
 olavo risca
 o tempo apaga

sombras no pomar
 cores no cocar
susto no lugar
 do aquíario para o mar

Deste mesmo cultivo ocasional, pode tamén ser exemplo a «Cantiga de maldizer» publicada en *Cântiga proençal* da cearense Marly Vasconcelos (1944), que, xa desde o seu título, vemos a revelía da tendencia maciza dunha reescrita neotrobadoresca só a partir dos xéneros amorosos canónicos e, en especial do de amigo⁷, aínda que manteña a perspectiva feminina deste:

Nenhuma molher cantou
cantiga de maldizer
mas meu ódio é tão grande
tão feroz e assassino
que maldigo sempre o dia
em que amei teu sorriso
o teu falso juramento
Filho dalgo desprezível!

Molher nenhuma cantou
cantiga de maldizer
mas imenso é meu ódio
raiva que queima recintos
e aos poucos apaga o tempo
em que louvei teu sorriso
a palabra mentirosa.
Filho dalgo desprezível!

7 Que, de maneira paralela, vai acontecer tamén no neotrobadorismo galego. No entanto, debido probablemente ás circunstancias contextuais sociopolíticas de carácter opresivo, na Galiza hai, polo contrario, un relevante cultivo do xénero satírico trobadoresco, especialmente nas décadas de cincuenta, sesenta e setenta do pasado século. Esta produción ora utiliza pseudónimos, como o de Aristides Silveira, con que Celso Emilio Ferreiro (1914-1979) publica, entre outros, «Un bipedo ronzal» de *Cantigas de escarño e maldecir* (1968), ora, con posterioridade, emprega o anonimato de denominacións como “O Gaiteiro” para difundir, en subrepticias follas voandeiras, textos interventivos anónimos –por moito que producisen dúbidas atribucións autorais– do tipo do vituperante e amezador «Adiviña que é».

Cantar ninguém me escuta
 cantiga de maldizer
 mas o ódio tem o brilho
 do ferro que esgota o sangue
 e se foste meu amado
 se sonhei com teu sorriso
 hoje já não és mais nada.
 Filho dalgo desprezível!

Xa nestas últimas décadas, produciuse un diversificado fenómeno de práctica poética e de apropiación experimental neotrobadoresca, na esteira do que, a respecto do omnipresente e derivado petrarquismo, o poeta Alexei Bueno denominou “nossa [dos brasileiros] sensibilidade poética ocidental”. Fenómeno que, a pesar de difuminados –por veces, case apagados– os seus alicerces medievais, se percebe na base da escrita poética, amorosa e torturadamente vitalista, de autores como, entre moitas outras que poderíamos mencionar, a da psicanalista lacaniana e profesora universitaria Nadiá Paulo Ferreira ou a do profesor e medievalista vitoriense Paulo Roberto Sodré (1962). Corrente que pode representar, nun outro exemplo, o conxunto dos poemas da obra *Trovar claro* (1997) do profesor e tradutor carioca Paulo Henriques Britto (1951) e, en concreto, o exame reflexivo *ad hoc* desta tradición poética amorosa, entre as varias que integran o apartado da obra constituído polos «Dez exercicios para os cinco dedos».

En fin, esta tendencia ligada aos círculos universitarios, cuxos resultados globais, esteticamente non exentos de interese, sen dúbida poden ser representados, nun último exemplo, polos *Três cantos de amor e*, especialmente, polas composicións de *Cancioneiro*, partes terceira e cuarta do *Poemário do Desterro* (2005), do excelente poeta e tamén profesor carioca Henrique Marques Samyn (1980), como a singularmente erotizante «Cantiga de amigo (III)» contra a *common decency*:

Meu amigo é feito uma ave
 que meu corpo sobrevoa
 e me canta sem cessar.

Meu amigo é feito um tigre
que me rasga, me maltrata,
cala os meus cálidos gritos.

Meu amigo é feito um rio
que, sem margens, corre solto,
e, quando quer, me naufraga.

Nas coordenadas antes expresas e sen pretendermos nin a exaustividade nin a representatividade –cousa, aliás, que, de non ser imposíbel, é cando menos moi dificultosa nun ámbito literario tan sigular e plural como o brasileiro–, habería que contemplar tamén esa pegada difusa do trobadorismo medieval que, por diferentes motivos e a un nivel máis ben de temas e motivos, está presente en certas obras e autores, como, pola súa ascendencia galega, no caso dos textos da excelente obra *Das rias ao mar oceano* (2000) ou dos exactos sonetos de *Diáspora ou aprendiz de galego* (2008), do poliédrico e recoñecido poeta carioca Reynaldo Valinho Álvarez (1931).

Pois ben, como será facilmente deducíbel, no discorrer do neotrobadorismo galego, hai non poucos paralelismos coa casuística brasileira que acabamos de cartografar velozmente. Dígase, para comezar, que en paralelo á aproximación ‘sentimental’ recén referida, ao movemento poético galego de recuperación do trobadorismo, incorpórase, xa desde os seus inicios e por veces cunha problemática adscrición ao mesmo, unha relevante produción poética alófona, de que podemos citar dous exemplos significativos.

No referente á unha alofonía *tout court*, si podemos considerar plenamente neotrobadorescos os *Cantares d'amor e d'amigo* do poeta catalán Carles Riba (1893-1959) á galega Pepita de quen namoraba, escritos en 1911 e só publicadas en 1987; mais, xa no sentido da dubidosa adscrición ao movemento, dificilmente poderían ser contemplados do mesmo modo os *Seis poemas galegos* (1935) do granadino Federico García Lorca (1898-1936), agás que se considere esta corrente poética como un ‘caixon de xastre’, nun sentido moi lato (*mutatis mutandis*, equivalente, nas súas características, o da problemática e confusa asunción no movemento da impronta ‘medievalista’ no Brasil), pois o conxunto deste breve poemario, escrito entre 1932 e 1934, é, realmente, máis ‘neopopularista’ –á maneira da xeración do 27 e de Alberti– do que ‘neotrobadoresco’.

Realmente, na Galiza, a textualidade neotrobadórica nace de maneira oculta –pois, aínda que escrita en 1905, só foi divulgada en 1998– coa «Cantiga trovadoresca ao estilo de Joan Zorro» de Eduardo Pondal (1835-1917), mais, de maneira efectiva, en 1930 –aínda que escrita en 1919– coa primeira das cinco partes do «Poemeto da vida» do poeta e pensador Johán Vicente Viqueira (1886-1924), introducida coa seguinte anotación de carácter ambiental e intencional: “Ao raiar do sol, Amiga, gracia de lua, dona das donas, foi, c’as suas compañeiras, se bañar e, con reminiscencias raciais, cantou esta alborada”:

Vinde, amigas, da beira ás frondas
e bañar-nos-emos nas ondas
cantando amores.

Vinde, vinde, no albeo do dia
cando no ceu alto sobe a cotovia
cantando amores.

Vinde, amigas, na riba do mar
con moito tola sede d’amar
cantando amores;

santifica-la vida, entre bruma,
envolveitas, de florida escuma,
cantando amores!

Se o paralelismo nestes primeiros textos alicerza unha expresividade anacrónica só levemente matizada, no caso dos puntuais poemas en modo cancioneril publicados en *Romances gallegos* (1928), como «Nova canzón d’Amor» ou o «Descordo» que se segue, Eduardo Blanco-Amor (1897-1979), sen prescindir da *repetitio* e incorporando unha invulgar dose de *variatio*, actualiza requintadamente os sempiternos motivos sentimentais:

Se o certo é teu amor
i é cobiza a sospeita
perdóame.

Se son eu o que fuxe
i eres ti quen te quedas
perdóame.

Se é engado teu querer
e o certo é miña dúbida,
engádame.

Se para a tua ledicia
precisas miña anguria,
engádame.

Este inconformismo renovador –que xa se vai difuminar nos poemas de *Seitura* (1955)– está tamén presente nalgúns dos textos inaugurais, de Fermín Bouza Brey (1901-1973), como «Soutelo do teu ollar» de *Na senlleira* (1933):

Soutelo do teu ollar,
Ermida do teu lentor,
Congostra das tuas verbas...
Romaxe do meu amor;

Cántiga do teu refaixo,
Lelía do teu corpiño,
Música do teu mantelo...
Foliada do meu cariño!

Este poema, datado en 1928, foi concebido propositadamente polo autor, ao imbuílo de tradicionalismo popular, como distante refacción dos seus modelos medievais, pois é el mesmo quen, ao seu respecto, afirma: “Na miña obra poética procurei recobrar a tradizón perdida da lírica galega, xunguindo o lirismo dos Cancioneiros galego-portugueses co presente emanado do pobo galego, dentro das normas e do gosto da moderna poesía”.

De todos os xeitos, se quixermos apuntar á canonicidade referencial do neotrobadorismo que, sen dúbida, acompaña un dos momentos autoriais de máis alta categorización estética, resulta evidente que, con conciencia

fundacional, esta reside no fulgor estetizante da escrita de Álvaro Cunqueiro (1911-1981):

Cando eu era rapaz, despois de escribir *Mar ao norde* –libro meu que saíu no ano 32– a miña xeración (xeración miña nun senso bastante amplo e metendo nela, por exemplo, a Filgueira Valverde e Bouza Brey) foi a primeira xeración de escritores galegos que, mais ou menos, manexaron ou coñeceron ós trovadores galego-portugueses. Hai que ter en conta o feito de que, nin Rosalía, nin Pondal, nin Curros, nin Noriega Varela, nin Ramón Cabanillas, etc., hai que ter en conta [sic] o que supón o feito de que non coñeceran, en certa maneira, a literatura galega medieval. Porque non a coñecían, era unha grande descoñecida para eles. Nós, nesa edición de Nunes, pois estábamos ó tanto. Entón eu escribín unhas cantigas levado por aquel fermosísimo vento da nosa literatura medieval.

Destarte, podemos exemplificar pracerosamente esta escrita canonizante con dous textos paradigmáticos do mellor neotrobadorismo galego, dispostos en discutíbel continuidade, como «Esta é a noite de moer o grau do vento» de *Cantiga nova que se chama Riveira* (1933) e «Agora trobo o vento e máila lúa fría» de *Dona do corpo delgado* (1950):

Esta é a noite de moer o grau do vento.
Bortela que bortela,
muiñeira

Esta é a noite de muxir a vaca do vento.
Muxe que muxe,
leiteira.

–Eu teño medo de que o vento perdido
a min e ao bortel nos leve consigo!

–Eu teño medo de que o vento irado
me turre na fita que por teu amor traio!

Agora trobo o vento e máila lúa fría,
non o cervo do monte que a ágoa volvía.

Agora trobo o mare e máila nao veleira,
non a amiga que canta só da abelaneira.

Agora trobo a lúa e máilo vento irado
non o cervo do monte, meu amigo pasado.

Agora trobo a nao e máila mar maior,
e non aquela amiga, miña branca señor.

Non menos praceroso para nós sera reproducir a precisa e revitalizadora
'neocantiga' amorosa, tamén metaficcional, «Pero Meogo no verde prado»,
recollida en *Herba de aquí e acolá* (1980):

–Dime a onde vas, miña cerva ferida,
dime a onde vas, polo meu amor!

–Vou para o verso dunha cantiga,
meu cazador!

–Dime a onde vai o teu cabelo, doncela,
dime a onde vai, polo meu amor!

–Vai para unha fita verde de seda,
meu cazador!

–Dime unha cita de alba, amiga,
dime unha cita, polo meu amor!

–Onde o cervo do monte a i-auga volvía,
meu cazador!

Nunca vi cerva nos beizos deitada,
 Nunca vi fita que atese no vento,
 Nunca vi cervo que volve-se o alto,
 Polo meu amor!

Fermoso poema que ten o seu paralelo no excelentemente delicado texto en castelán –unha entre varias outras linguas (catalán, italiano, francés, inglés, etc.) en que Cunqueiro ocasionalmente ‘neotrobou’–, «¿Dónde bebieron, amigo, las ciervas?», escrito para o album dunha “bella señorita coruñesa”, sendo o refrán –“*Autant en emporte ly vens*” da “Ballade en vieil langage françoys” de François Villon– retomado do lema dunha cadeira vacante do “Muy Noble Cabildo de las Señoras Damas de Remiremont, en Borgoña de Francia”. A pesar do seu explícito carácter circunstancial, que obviamente non resta nada á súa innegábel cualidade, van permitírnos a liberdade de reproducirmos este poema, publicado na imprensa por volta de 1960:

–¿Dónde bebieron, amigo, las ciervas?
 ¿dónde durmió la luna en las hierbas?
autant en emporte ly vent!

–¿Dónde cantaba la alondra el día,
 dónde el clavel a la rosa decía?
autant en emporte ly vent!

Amor que pasa, alba a la puerta,
 La fecha con que Amor acierta:
autant en emporte ly vent!

Dejadlas ir, las claras mañanas,
 Bocas al sol y rosas tempranas.
autant en emporte ly vent!

En paralelo á textualidade cunqueirá, prodúcese un repetido cultivo, nas décadas de cuarenta e cincuenta, das mesmas fórmulas, de xeito que

estas acabaron por xerar un tipo de textos gratuítos e lexicalizados en exceso. Desa progresiva degradación, é evidente que se libran autores e textos esteticamente de relevo, de que, a pesar do seu punto de partida convencional, se pode considerar un exemplo significativo a composición «Amiga», publicado en *Poemas de ti e min* (1949) por Xosé María Álvarez Blázquez (1915-1985):

–Ai, meu amigo,
anda o vento rifando conmigo.
–Ai, miña amada,
non é o vento que son eu quen che fala.

–Ai, meu amor,
anda a i-auga a cantarme arredor.
–Ai, miña amante,
como coidas que a i-auga che cante?

Ai, meu amado,
Anda o sol a deitarme no prado.
Ai, miña amiga,
Il non é, que son eu quen che obriga.

De feito, a presenza da poesía medieval na obra de Xosé María Álvarez Blázquez para como unha constante ao longo da súa traxectoria, tanto na súa faceta de estudo e intervención cultural canto no campo da súa creación poética. Como poeta, pode considerarse que unha parte da súa escrita aproveita o seu coñecemento aprofundado da poesía trobadoresca para inserir en non poucos dos textos un revestimento neotrobadoresco superficial que se entrelaza cunha expresividade basicamente neopopularista. Isto é, á diferenza da escrita poética, por exemplo, dun Cunqueiro, esa parte da súa poesía, para alén da superficie, case nunca desenvolve unha ‘cantiga nova’, pois, a respecto da cantiga medieval, non pretende obedecer á xa referida *mot d’ordre* poundiana do *make it new*.

De feito, o *Cancio[n]eiro de Monfero (Século XIII)*, a varios títulos, a súa aportación máis salientábel por volta do movemento neotrobadoresco, foxe de todo *aggiornamento* e distánciase de toda actualización apropiadora, construindo en modo de parodia unha obra mimética que non pretende facer progresar a expresividade poética medieval: ben polo contrario, a

obra busca facer regresar ás fontes o esgotado percurso á deriva dun, xa na altura de 1953, degradado, formalizado, repetitivo e estéril movemento poético. Se os neotrobadores da posguerra pretenderon realizar a poética viaxe dos séculos recuados en nós (que só poucos e en moi poucas ocasións conseguiron), o noso autor quixo realizar un seu *divertente* percurso nos séculos recuados mimetizando aqueles seus modos poéticos primixenios.

A verdade é que, con independencia das súas causas e dos seus efectos, no decurso da historia da poesía galega contemporánea, o pequeno poemario supón unha inmensa, extraordinaria e benhumorada *blague* que, para as festas de Nadal e co trasfondo do Día dos Santos Inocentes, ofrece aos suscritores das Edicións Monterrey, o 28 de decembro de 1953. Álvarez Blázquez edita e introduce unha mostra da pretensa copia apógrafa oitocentista –realizada polo frade bieito Frei Ramón Pazos a partir dun catrocentista *Cancio[n]eiro de Monfero*– ‘descuberta’ polo noso autor e o seu amigo Lois Viñas Cortegoso, ambos promotores da editorial viguesa en que se publica. Como nos di o suposto editor e real autor, “leixando pra outra ocasión o demorado estudo –xa encetado arestora– e a publicación de todas as cantigas, co rigor crítico que o caso require”, a mostra reproduce só oito cantigas –tres de amigo, tres de escarnio e dúas de amor– das vintenove –quinze de amigo, dez satíricas e catro de amor– que tería o apógrafo manuscrito, sendo todos eles textos a acrecentar ao até daquela corpus trobadoresco coñecido. Tamén dous dos autores medievais agora aparecidos son irrealis e novidosos –o fidalgo Don Álvaro de Soutomor e o xogral Riandiño–, xunto cos reais e xa sabidos Pero Amigo, Fernando Esquío e Pero de Armea e quizais Roi Paes de Ribela e Golparro a que ‘razoadamente’ se lle atribúen outras cantigas.

Unha mostra posíbel do que agora estamos a comentar pode ser a representada pola ‘editada’ cantiga «Maria Balteira, da saya cintada» (CM, 25), fantásticamente atribuído aos poetas medievais Pero Amigo ou Roi Paes de Ribela:

María Balteira, da saya çintada,
foy por guanhar mui boa soldada
ena sazón que se fezo cruzada.
Por én, bailemos aquesta bailada.

Pero d'Ambroa quis [guanhar] perdón
e logo lhi deron Bal[teira] per don,
porque tragesse levado o pendón.
Por én, bailemos aqueste bóo son.

[María] Balteira e Pero d'Ambroa
foron guanhar perdón e coroa,
que mui mais valen que vinho e boroa.
Por én, bailemos bailada mui boa.

Pero d'Ambroa e Maria Balteira
Punham agora pela deanteira
Et per cousir quen chus se marteira.
Por én, bailemos bailada legeyra.

De todos os xeitos, o limiar supón un moi feliz exercicio de finximento emotivo e duplicidade erudita, en que se encubre con verismo e se descubre con reservas a fraude do suposto manuscrito e o engano do auténtico autor –tamén do facsímil que se reproduce–, manexando estratexias persuasivas e permitindo albiscar a disuasoria revelación, o indirecto coñecemento oblicuo ou o presentido saber lateral do auténtico apócrifo debido a aquel que Otero Pedrayo considerara “xentil deportista das grorias do mito”.

O *falso cancionero* e as ‘cantigas vellas’ –cuxo “resultado non é académico senón verdadeiramente poético” (Ferrin *dixit*)–, como exercicios de admiración literal servíndose dunha certa glosa, responden realmente ao saber poético e ao coñecemento erudito que o autor posuía pola súa demorada frecuentación da textualidade lírica trobadoresca, mais, ao mesmo tempo (e non ‘por outra parte’), o seu *modus operandi*, a respecto da poética medieval, abala entre a dimensión reprodutora e fabricante de puros poemas replicantes e a creación condicionada duns textos canónicos cos cales se nos demostra que lúdico e serio son calquera cousa menos antónimos.

A dose representativa dos xéneros e a escolla dos modos poéticos presentes na *inventio* das cantigas monferinas son unha representación a escala do que, en especial, lle interesa da poesía medieval ao autor: as modalidades xenéricas e os modos estruturais e expresivos máis próximos

do percibido como máis tradicional, popular e galego. Preferencia de que, aliás, é emblema a consideración de excelencia que, para o noso autor, atinxiría a obra de Pero Meogo.

Aténtese a que un ano antes do neocancioneiro, en 1952, aparecera o primeiro volume da súa *Escolma de Poesía Galega*, dedicada á produción da escola medieval galego-portuguesa, que, ampliada e corrixida, logo deviría a importante *Escolma da Poesía Medieval* publicada en 1975 nas vaguesas Edicións Castrelos, promovidas así mesmo polo noso autor. Esta obra, que supón a súa persoal e enciclopédica visión de conxunto do trobadorismo galego-portugués, basicamente obedece, na súa progresiva selección das cantigas amorosas e satíricas –e, en menor medida, das *Cantigas de Santa María*– doutrora, á mesma procura do *genius loci*, entrecruzado de expresividade popular e espírito galego, a que tamén obedecía a creación mimetizante do anacrónico cancionero.

O resultado desa arriscada e rendíbel actitude foi o dunha obra de grande impacto, en tanto en canto favoreceu a accesibilidade rigorosa e vivida á materia trobadoresca de noso, estableceu o *status quaestionis* dos estudos ao seu respecto, permitiu a reflexión erudita á súa volta e, en ámbito galego, coadxuvou á fixación de certos *topoi* ou *loci* na súa apropiación e avaliación como lugares comúns e puntos de vista amplamente consensuais –tamén para a xa gasta e lexicalizada corrente neotrobadoresca.

Entenderáanse mellor as vantaxes e inconvenientes desta marcante antoloxía e estudo do trobadorismo galego, se nos situarmos *ut aliena umbra latentes*, na esteira das opinións de Manuel Rodrigues Lapa e Xosé Luís Mendez Ferrín. O admirado investigador portugués e editor do noso cancionero satírico, no «Limiar» á primeira versión da obra, atribúe ao feito de Álvarez Blázquez tamén ser poeta que “a erudição pesada foi felizmente substituída pelo juízo estético da obra de cada artista”, concluíndo que á vista dos óptimos resultados “só um poeta, ou um erudito que o seja, está em condições de compreender certas coisas delicadas dos nossos artistas medievais”. Pola súa vez, o editor do cancionero de Pero Meogo e excelente escritor galego, prologando a publicación da poesía completa do noso autor en 1982, manifestaba a relevancia de que o responsábel da *Escolma* fose un grande poeta, afirmando: “fico admirado –agora mesmo– de que os xuízos críticos formulados entón e as valoracións estéticas alí feitas sigan a ser válidas nos nosos días”.

Esta fabulosa obra que se quixo símbolo final dunha maneira mimetizante de entender a repetida escrita do pasado poético, fixo devir a poética

neotrobadoresca un real traballo *in progress* de distanciación e paradoxal alicerzamento ao seu respecto.

É así que un tal proceso de actualización *aggiornata* dos modelos dos cancioneiros medievais, como o anteriormente referido de maneira puntual, deixará a súa impronta tamén na obra de Xosé Díaz Jácome (1910-1998), Luís Seoane (1910-1979) ou Manuel María (1929-2004), ben é certo que, a partir das súas respectivas poéticas, con diverso doseamento e presenza. Proceso, aliás, que sería levado xa, co paso do tempo, para o lado dunha paroxística diferenza extrema, que podemos xustificar co poema «Amigo sem necessidade», publicado en *Cantigas de amigo e outros poemas* (1986) de Ricardo Carvalho Calero (1910-1990); texto lírico cuxa relación fundamental coas cantigas de amigo, en palabras da ensaísta e escritora Pilar Pallarés, “radica máis na alteración do código que aquelas desenvolvían que no seu seguimento”:

Amigo, sem necessidade
de refrám nem paralelismo,
darei a minha angústia e menos o meu gozo.
Como cando eu vestia o brial da brancura,
coberta hoje de púrpura ou despida,
elevo a minha voz como umha pomba ou lóia
no amanhecer ferido polo lume do amor
ou co chumbo na asa da arela estrelecida.
Amigo, já nom cavalgas
para a fronteira cando vem o maio,
nem eu teço já a trança dos meus dias de ausência
com báguas de amargura resignada,
dogal dos meus suspiros no teu colo
que os meus braços nom premem.
Voando vás ao longe, vés num voo,
beijas-me por telefono,
acendes-me as entranhas cabogramicamente.
Eu monto a égua apocalíptica
da liberdade de ventas fumegantes,
e a minha boca é doce e azeda a um tempo,
madurada em fatal celme de pressa e fogo.
Amigo, talvez és

plural e intermitente,
 fragmentário e efémero.
 E eu som eterna e múltipla,
 moribunda e incólume.
 Fumando as horas de violento pulso,
 batendo cos meus calcanhares as ilhargas da vida,
 galopo contra ti ou fujo-te, cantando
 sem leixa-prem nem dobre,
 agora feliz morte, magoado nacemento
 agora, alegre pranto, duro riso,
 eu, voz em viva carne, dor e gozo, cantando
 o teu amor, amigo.

En equivalentes, mas certamente acentuados, modos diluídores, podemos considerar máis un outro exemplo, neste caso, tirado da extensa e varia obra do poeta chairego Miguel Anxo Fernán-Vello (1958), que, no seu *nom du plume*, xa refere ao homónimo trovador medieval. Trátase do poema versicular «Veu este vento cheio de árbores verdes e navios» do volume *Entre água e fogo – Cantos da terra posuída* (1987):

Veu este vento cheio de árbores verdes e navios.
 Que luminosas láminas delgadas de frescura ferven no corpo alto da mañá.
 Os dedos soleados da brisa tocan a seiva cálida do bosque.
 Brilla a água e os ollos, brilla a fronte mais limpa do silencio.
 Veu este vento grande de meio-día e aves de luz mariña.

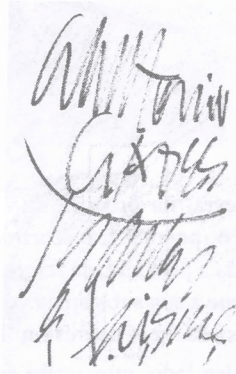
Como tremen as ervas de alegría finísima no corazón da sombra.
 Como as ondas da praia beben no verde prado onde alivian os ollos unha
 / cor de soedades.

Veu este vento novo de mar salgado aos montes verdes e entrou no soño
 / vivo deste rumor que leva à eternidade.

Contodo, agradeceríanos finalizar esta veloz panorámica co cultivo diferencial –tanto polo que supón de duplicación interartística, canto polo que ten de coloración política e socialmente comprometida– desta produtiva tendencia lírica da parte do poeta do Courel Uxío Novoneyra

(1930-1999), examinando algunhas mostras paradigmáticas do seu labor como calígrafo, aliado ao –e con base no– peculiar e abundante exercicio poético neotrobadoresco do autor.

Neste sentido, o poema caligráfico de 1965, «BAILAS e faisme libre», pode ser considerado como exemplo-outro –isto é, en termos artísticos gráfico-xestuais– deste proceso de dilución e esvaimento dos alicerces líricos do pasado galego-portugués. Este texto, *doublé* tamén en deseño, está dedicado ao mítico e engaxado bailarín español Antonio Gades, e, na súa intención de representación do movemento, aparece en significativo paralelo á caligrafía árabe e cunha evocativa e sinuosa referencialidade a respecto das bailadas galego-portuguesas:



Coidamos que esta representación cinética do baile flamenco, en moldes caligráficos harmonica e suxestivamente arabizantes, peneirada dun libertario antifranquismo compartido polo bailarín e o poeta, pode supor un bon exemplo paradigmático do enriquecemento significativo con que a súnica versión plástica dá a ver –reorientándoos para unha nova dimensión– os sentidos potenciais e subterráneos da enunciación voco-verbal primeira con que se xeraran.

Ben é verdade que a asumida dialéctica instantánea entre a *repetitio* e a *variatio* gráfica se inclina, nesta ocasión, a favor do segundo termo, modificando a renovada elaboración xestual a mesma substancia poemática e gráfica, de maneira notoria. É así que, como mostra significativa, podemos remitir ao despoamento, en 1966, deste mesmo texto novoneyriano:



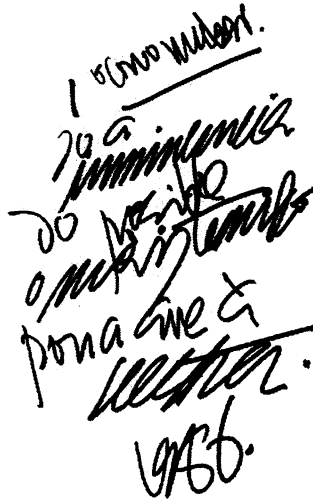
Novoneyra, na procura dunha máis apurada representación cinética, actualiza o poema transcrito un ano, eliminando a dedicatoria e acentuando a plasticidade referencial de teor visualmente arabizante, de tal maneira que a súa substancia verbal fica agora reducida á pura transitividade sentenciosa da mera expresión “BAILAS e faisme libre”.

Por outro lado, nun recuo estilístico en relación a esta tendencia non explicitante das fontes, o poema a seguir, tamén artisticamente deseñado *alla prima* –isto é, a pulso e sen un só esquema previo–, coa tinta da china do rotulador e con leves trazos de *pentimenti* –isto é, de cambios de opinión do escritor ao trazar-deseñar–, multiplica nas grafías as súas texturas e tamaños e, ao tempo, varía os trazos e as direccións na procura, no manuscrito, dunha representación plástica paralela á itálica, con que se diferencia a citación puntual e a remisión, máis ben explícita –por medio da reprodución do arcaísmo *seestra*–, a un escaño medieval de Joan Airas de Santiago⁸:

8 Trátase, en concreto, da sátira «Os que dizen que veen ben e mal» deste trovador medieval, transmitida, como cantiga número 601, polo apógrafo quinentista colocciano do *Cancioneiro da Vaticana*. Nela, o burgués de Santiago satiriza de maneira burlesca os que preferen as aves para agoirar –queren, ao partir ou ao entrar, como bon sinal “corvo seestro”, “grande corvo carnaçal”, “bulhafre”, “voitre” ou “viaraz”–, mentres que el prefere as aves –outras: “capon

SÓ a inminencia do posible / o máis temido / pon
a ave á seestra

Compostela
1986



SÓ a inminencia
do posible
o máis temido
pon a ave á
seestra.
VAGB.

En liña coa necesidade do título, para denotar significados e asociacións na pintura e no deseño, Novoneyra acrecenta, no inicio e de maneira (tr)avesa, “o corvo nuclear”, ao poema reproducido en letras de molde⁹. Desta maneira, explicitase –ou cando menos se indicia– o sentido inicial do poema voco-verbal que nós mesmos tiñamos ouvido da sonora e tronante voz do poeta, en impresionante e sentencioso canto, con motivo dos actos e das manifestacións antimilitaristas da campaña contra a entrada do Estado Español na Organización do Tratado do Atlántico Norte (OTAN). Entrada

.....

cevado”, “patela gorda” ou “perdiz” – para comer.

9 De todos os xeitos, a referencia ao ‘corvo’ –presente noutros varios textos do orientalizante e telúrico autor– deriva tamén da súa presenza na simplicidade paradigmática dun ‘haiku’ setecentista do clásico Matsuo Bashó: “Serán de outono, / Un corvo pousado / Nunha póla núa”.

que, no referendun do 12 de marzo de 1986, infelizmente se fixo efectiva contra todo prognóstico.

Esta incorporación significativamente engaxada intensificouse –e foi tamén realimentada polo poeta cun aquel de augurio oracular– cando se produciu o accidente nuclear ucraíno de Chernobil –entón parte da Unión Soviética– o día 26 de abril de 1986, que, ocultado, só comezou a divulgarse pouco despois, cumpríndose os peores agoiros fronte ao pretenso imposible do máis temido...

Ora ben, este uso do caligráfico a respecto da nosa lírica medieval non acaba cos casos exemplares e diferentes até agora referidos. Como proba de tal afirmación, pode servir a apropiación, na prolongación da tendencia neotrovadoresca, que preside unha grande parte da obra *Arrodeos e desvíos do Camiño de Santiago e outras rotas* (1999). En concreto, o poema «Dicía Pero de Ambroa», para alén das formas (pseudo)medievalizantes á maneira de cantigas ou de trazos lingüísticos arcaizantes, está acompañado cun grafismo manuscrito da denominación do trovador medieval:



Este grafismo, en caligrafía novoneyriana, quere reproducir, por aparente (de)semellanza caligráfica, as rubricas atributivas manuscritas do humanista Angelo Colocci ou dos copistas dos cancioneiros apógrafos quíentistas italianos, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e *Cancioneiro da Vaticana*, que nos transmitiron a súa obra¹⁰, usando a caligrafía manuscrita como *marginalia* –no sentido tamén en que o usa a lingua inglesa para designar as notas escritas nas marxes dos libros.

Porén, xa para finalizar e por regresar ao textual, máis convencionalmente literario, abordemos un exemplo ás avesas dese procedemento de

10 Esta '(de)semellanza' caligráfica pode ser considerada como unha variante visual do recurso do 'nomear (re)presentativo' –aliás, tan pondaliano– con que, noutros poemas voco-verbais, Novoneyra se apropia dos "trovadores do pensar" e actualiza a memoria poética medieval, como acontece, por só citar dous casos significativos, de maneira plural, no poema «CONVOSCO falo...» (1985), e, con Juião Bolseiro e co poeta tardomedieval Macías, na «Cantiga de Amigo» (1999).

contraditoria aproximación distanciadora dos basilares modelos líricos galego-portugueses. Falemos, portanto, da obra de Bernardino Graña (1932) que, xerando harmónicos de ecoantes sentidos complementares, polo seu convivio co lirismo galego moderno e contemporáneo, abala circularmente para a explicitación recompiladora dos referentes textuais e autorais omnipresentes no auténtico *name dropper* trobadoresco do poema «Descordo aos nosos poetas» de *Se o noso amor e os peixes Sar arriba andasen* (1980):

Cantares novos de amigo,
Pedro Amigo de Sevilla,
no teu Betanzos con viño,
quixera agora aprender.

Galos poetas, cantade,
Xoan de Requeixo, Mendiño,
El-Rei don Denís en Coimbra,
Pero da Ponte, Meogo,
Martín Codax, mar de Vigo,
Paio Gómez, flor de brío,
meu irmán pontevedrés.

Cantigas novas decote
onde circulan navíos
e as mozas movan as saias.
Un canto de agora e onte
con “mar levado”, con ritmos,
para nel bañarmos en praias
e cara o amor renacer.

Ven, meu tocaio Bernaldo
de Bonaval, e Xoan Airas,
E Xoan de Cangas, paisano,
de San Mamede segrel.
E o grande Esquíu das ribas
do lago con aves ledas,

e Torneol prás garridas
nas albas de fermosura,
e que resoen as rúas
de Compostela e aldeas
e haxa ledicia outra vez.

Ven, Airas Nunes. Con danzas
pranta un novo avelanal.
As noites de Xoan Bolseiro
con lei de amor hei cruzar.

A Bonaval quero eu,
lelia doura, ir con tal lei.

Vaiamos, amigos, vaiamos sentir,
nos ríos, nos lagos, nas beiras do mar,
as aves que axudan ao sol saír.

Os sapos de Curros raufiñan ao luar,
Rosalía atende un moucho a xemer,
polo Norte grallan corvos de Pondal.

Vaiamos ao monte de Lugo, ao Caurel.
quero en Novoneyra aprender a ouvear,
lembrando a Noriega e a Luis Pimentel.

Quero a maruxía que refresca a pel
de Manuel Antonio, trovador naval,
brisa en Cabanillas con sal cambadés.

Quero por Trasalba, catar o xamón
de Otero Pedrayo á luz dun quinqué.
Quero o niño novo de Álvaro Cunqueiro
para un vento de pombas zurando ao mencer.

Loubara a Lorenzo, a Iglesia Alvariño,
aos que o ar nos limpan co seu limpo son.

En Lugo Díaz Castro, Cuña en Pontevedra.
En Ourense, Eduardo, que é Blanco de Amor.

Xuntara poderes, como Miño e Sil,
de Emilio Ferreiro, Bodaño, Ferrín.

Érguete, ti, transida, cos galos do albor,
Galiza de vento vaca e de chuvía mol.

Dedicado ao profesor e poeta Ricardo Carvalho Calero e ao medievalista José Luís Rodríguez, así como presidido, non por acaso, por fragmentos das composicións «Un cantar novo de amigo» de Pedro Amigo de Sevilla e «Érguete miña amiga» de Federico García Lorca, aparece, perante os nosos ollos, como un texto cunha certa vontade testamentar que pon en limpo a vizosa e complexa realidade da plural e dilatada escrita neotrobadoresca galega en diálogo cos poetas galegos.

En fin, despois desta heteróclita digresión, acompañada dunha moi parcamente comentada e non menos parcial –nos dous posíbeis sentidos do vocábulo– *selecta* de textos neotrobadorescos brasileiros e galegos, esperamos e desexamos que quen lea estas páxinas poda atinxir unha xusta e non moi apoloxética visión –aínda que, cando o consideramos pertinente, non non nos furtamos ás adxectivacións opinativas, nin á descarada emisión de xuízos de valor.

Afinal, con tantas expositivas elipses como conteudísticas eclipses, ficaríamos contentes se resultase evidente –e canto de difícil hai en facer ver o evidente!– que, con José Emilio Pacheco e contra Harold Bloom, nos dous lados do Atlántico, a plural singularidade poética do neotrobadorismo tamén non se podería ter escrito sen a existencia literaria dun noso/seu lonxincuamente fascinante e humanamente especular trobadorismo galego-portugués, pois xa ben dixera Pascal Quignard que “comme pour le rêve, il faut parler la langue du rêveur”.

ANA RAQUEL BAIÃO ROQUE
IEM-FCSH-UNL

Vi Hoje Cantar D'amor

Ecoss dos Cancioneiros Medievais na Poesia Portuguesa Contemporânea

Ao longo dos tempos, desde a data simbólica que normalmente se aponta para o seu término, 1350, a lírica medieval galego-portuguesa tem servido de base intertextual a várias manifestações artísticas, tanto ao nível da literatura – nos mais variados géneros – como da música, na Península Ibérica e no Brasil.

Este artigo tem, assim, um objetivo algo arrojado, pretendendo demonstrar, através da análise dos ecos que as cantigas dos séculos XII-XIV tiveram ao longo dos tempos – e, mais concretamente, nos séculos XX e XXI – na literatura portuguesa, que estas criações artísticas tão longínquas do ponto de vista cronológico, contextual, ideológico e cultural têm sido sucessivamente recriadas e, por isso, tomadas e difundidas como *contemporâneas* e *clássicas* por autores atuais – daí o título do nosso trabalho, que glosa o *incipit* de uma pastorela de D. Dinis: “*Vi hoje cantar d'amor*”.

Tal projeto seria inviável se não houvesse um *corpus* de textos atualmente considerados “contemporâneos”; no uso corrente do termo, com vestígios explícitos da tradição medieval suficientemente significativo ou se a influência dos Cancioneiros galego-portugueses se resumisse a breves citações de versos ou à mera utilização de formas, vocabulário ou temas marcadamente trovadorescos em produções atuais. Tanto em relação a uma hipótese como a outra, não é, de todo, o caso: de facto, são numerosos os textos redigidos

nos séculos XX e XXI em que se notam inegáveis ecos dos Cancioneiros trovadorescos. Por outro lado, estas notas medievais não são, de modo algum, inocentes ou destituídas de significado: são, pelo contrário, bastante simbólicas e significativas e demonstram tanto a ressonância que estes versos antigos ainda têm, tantos séculos depois, nas mentes atuais como a extrema modernidade – curiosamente decorrente da semelhança de sentimentos, situações e visões do mundo que se verifica entre as vozes medievais e o Homem contemporâneo, ou seja, da manutenção, a muitos níveis, da *tradição* –, requinte, complexidade e riqueza destes textos aparentemente tão distantes de nós.

Além disso, pretendemos também demonstrar que, paradoxalmente, é através da reabilitação do passado que um autor contemporâneo se torna de facto *contemporâneo*, pois quando os escritores mais atuais partem de um material antigo e o impregnam de ideias, símbolos, temas e artifícios literários do seu tempo, comprovam que não se restringem apenas às formas e valores da sua época e criam, eles mesmos, uma nova tradição, resultado da fusão de estilos e géneros, o que mais facilmente lhes poderá garantir o estatuto tanto de clássicos como de contemporâneos.

Dada a brevidade do nosso estudo e havendo, principalmente no século XX, inúmeros autores portugueses que, de alguma forma, exibem ecos dos Cancioneiros galego-portugueses, foi necessário restringir o nosso *corpus* de análise. Assim, iremos centrar-nos essencialmente nas composições líricas em língua portuguesa – sem esquecer, contudo, os muitos exemplos de influências medievais nas literaturas galega e brasileira – que apresentem marcas explícitas e significativas de intertextualidade em relação à lírica trovadoresca¹.

Deste modo, partindo de uma tentativa de definição dos conceitos de “contemporâneo” e de “clássico” que utilizaremos neste trabalho, analisaremos depois os exemplos mais salientes de intertextualidade entre as cantigas galego-portuguesas e os autores ditos “contemporâneos”, dos séculos XX e XXI – não sem antes fazer uma breve resenha histórica sobre os ecos das cantigas desde o século XIV até ao alvorecer da “modernidade” –, a fim de verificar como, de facto, a voz dos trovadores continua viva ainda na atua-

1 Neste estudo, seguiremos a edição das cantigas trovadorescas constante da base de dados eletrónica Cantigas Medievais Galego Portuguesas, disponível *online* em <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>> (2011-), resultado do projeto “*Littera – edição, atualização e preservação do património literário medieval português*”, coordenado pelos Professores Doutores Graça Videira Lopes, Manuel Pedro Ferreira e Nuno Júdice.

lidade e como a sua inegável influência nos autores que nos são cronologicamente mais próximos comprova simultaneamente a sua *modernidade*, a sua *contemporaneidade* e o seu estatuto entre as obras literárias *clássicas*.

1. Sobre os Conceitos de Contemporaneidade e de Classicismo

A necessidade de distinguir o “contemporâneo” do “não-contemporâneo”, o “moderno” do “antigo”, a “inovação” e a “tradição”, o “clássico” e o “efêmero” acompanhou, desde muito cedo, a história da Humanidade. Mas, atualmente, o que poderemos considerar “moderno”, “contemporâneo” ou “clássico”? E que outras noções teremos, então, para lhes opor?

Na verdade, a definição destes conceitos não é, de forma alguma, absoluta ou categórica, é antes extremamente relativa e passível de ser alterada ao longo do tempo, na medida em que um autor pode ser encarado como “moderno”, “contemporâneo” ou “clássico” numa determinada altura e depois deixar de o ser, podendo ainda, posteriormente, ser de novo elevado a este estatuto.

Neste estudo, utilizaremos os termos “moderno”, “contemporâneo” e “clássico” como conceitos intemporais e trans-históricos, aplicáveis a qualquer época e situação, não atendendo a constrangimentos cronológicos ou históricos.

1.2 O “Contemporâneo” como Extemporâneo

Começando pelo conceito de “contemporaneidade” – que, no nosso trabalho, anda sempre a par com a noção de “modernidade” –, entendemos que este não marca uma concordância temporal, histórica ou biográfica mas sim uma consonância num tempo psicológico, textual, interior.

Segundo esta perspetiva, um autor pode ser-nos biograficamente contemporâneo mas, intimamente, não o ser, ao mesmo tempo que uma figura temporalmente distante da nossa época pode ser por nós considerada como contemporânea, na medida em que o “nosso tempo” – o tempo que sentimos como nosso – coincide com o da sua obra.

Neste sentido, na nossa opinião, os autores contemporâneos serão, então, não aqueles que nos são coetâneos, ou seja, os que vivem na nossa época, mas sim aqueles que, partilhando connosco o mesmo “tempo interior”

ou o mesmo “tempo textual” – por nos identificarmos com a sua visão do mundo e com a sua escrita, na qual nos revemos, mesmo dadas as diferenças temporais, geográficas, situacionais e culturais –, são por nós sentidos e considerados *atuais* e nossos *contemporâneos*.

Daqui se conclui que os autores contemporâneos são aqueles que têm a capacidade de ultrapassar a sua época e de se manterem atuais ao longo do tempo, sendo constantemente evocados, invocados e reinterpretados por leitores e criadores.

Assim, segundo a nossa perspetiva, a atemporalidade é uma das principais características que define um autor contemporâneo. O mesmo já referia Roland Barthes, ao resumir a posição de Nietzsche sobre o contemporâneo, afirmando, numa das suas lições no Collège de France, que “*o contemporâneo é o intempestivo*”² (no original, “*le contemporain est l'inactuel*”), do que se deduz que o contemporâneo é, então, o que é inatual, extemporâneo, o que está fora do tempo, que não faz parte da temporalidade como normalmente a concebemos.

Com efeito, a “contemporaneidade”, assim vista, só pode constituir o elo de ligação, o momento de encontro do passado e do presente, da tradição e da modernidade, do fugitivo e do imutável, do eterno e do efémero. Assim, podemos dizer que o eterno presente ou o presente eterno é o que mais caracteriza o contemporâneo.

Por outro lado, segundo Giorgio Agamben, a contemporaneidade não marca apenas uma conciliação de tempos mas assinala também uma atitude paradoxal de um autor face ao seu tempo, na medida em que, sendo um dos melhores paradigmas do espírito e da contemporaneidade da sua época, não se revê, contudo, nela, sentindo-se desfasado face ao seu contexto histórico, do qual se tenta, então, afastar:

Aquele que pertence deveras ao seu tempo, que é deveras contemporâneo, é alguém que não coincide perfeitamente com ele nem se adapta às suas exigências e é por isso, nesse sentido, inatual; mas, precisamente por isso, precisamente através do seu distanciamento e do seu anacronismo, é capaz de perceber e captar o seu tempo melhor do que outros.³

2 Citado por Giorgio Agamben, *Nudez*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa: Relógio D'Água, 2010, p. 19.

3 Ibidem, p. 20. Mais à frente, na mesma página, o autor desenvolve esta ideia: “*a contemporaneidade é, assim, uma relação singular com o nosso próprio tempo, que a ele adere e dele se distancia em simultâneo; mais precisamente, é essa relação com o tempo que a ele adere através de um desfasamento e de um anacronismo. Os que coincidem demasiado plenamente*”

Deste modo, o contemporâneo experimenta, face ao seu tempo, sentimentos contraditórios: não pode afastar-se totalmente da sua época – algo que seria, aliás, impossível – e, simultaneamente, não se pode deixar ofuscar pelo contexto, valores ou estéticas vigentes, como se percebe nas palavras de Agamben: “*só pode dizer-se contemporâneo quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue apreender nelas a parte da sombra, a sua obscuridade íntima*”⁴.

Para colmatar essa “obscuridade” que encontra no seu tempo, do qual não se sente totalmente contemporâneo, o autor recorre então ao material de outras épocas, da tradição, que lhe possa ser, de algum modo, contemporâneo, como desenvolve o mesmo autor:

O contemporâneo não é somente aquele que, percebendo o escuro do presente, capta a sua luz invendável; é também alguém que, dividindo e interpolando o tempo, está em condições de o transformar e de o pôr em relação com os outros tempos, de ler de modo inédito a sua história, de a «citar» segundo uma necessidade que não provém de modo algum do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se essa indivisível luz que é o escuro do presente projectasse a sua sombra sobre o passado e este, tocado por esse feixe de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas da hora.⁵

Esta “*tensão entre a vontade do novo (...) e a nostalgia das origens*”⁶ é característica da época moderna, na qual é perceptível a ávida necessidade – aparentemente paradoxal –, sentida por parte dos criadores de todas as áreas artísticas, de regresso ao passado, à tradição, na tentativa de encontrar o espírito do tempo que lhes é, de facto, contemporâneo, como nota Agamben:

Entre o arcaico e o moderno há um encontro secreto, e não tanto porque precisamente as formas mais arcaicas parecem exercer sobre o presente um fascínio particular, como porque a chave do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico. Assim o mundo antigo no seu termo volta-

.....

com a época, que condizem em todos os pontos perfeitamente com ela não são contemporâneos, porque, precisamente por isso, não conseguem vê-la, não podem fixar o olhar sobre ela”.

4 Ibidem, p. 23.

5 Ibidem, p. 28.

6 João Barrento, “Que Significa «Moderno»?”, *Interact - Revista Online de Arte, Cultura e Tecnologia*, ed. 13, 2001, disponível online em <<http://www.interact.com.pt/memory/interact3/ensaio/ensaio1.html>> [consulta em 23 de janeiro de 2014].

se, para se reencontrar, para os primórdios; a vanguarda, que se perdeu no tempo, põe-se no rasto do primitivo e do arcaico. É neste sentido que se pode dizer que a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia.⁷

Assim, esta “contemporaneidade” – frequentemente apelidada de “pós-modernismo” – de que falamos não visa já a rutura, tão aclamada pelos movimentos de vanguarda do início do século XX, mas antes a conciliação de contrastes, de tempos e de estéticas diversas, com o intuito de, através da conjugação de passado e presente, criar uma nova “modernidade” e encontrar uma base para edificar o futuro.

E, de facto, segundo alguns autores, como João Barrento, uma das características do tão falado pós-modernismo – e que também o distingue do modernismo – é, além da conceção do “*fim da história*” como a conhecemos, a “*reciclagem*” textual, assim como os “*revivalismos*” e o “*culto da intertextualidade*”⁸.

A cultura pós-moderna – dentro da qual nos podemos, neste sentido, situar – é, desta forma, plural, “*transgénica, híbrida e permeável*”⁹, promovendo um diálogo frutífero entre tempos, estéticas, artes e tradições, como se percebe também através das palavras de Antoine Compagnon: “*le post-modernisme réévalue l’ambiguïté, la pluralité et la coexistence des styles; il cultive à la fois la citation vernaculaire et la citation historique. La citation est la plus puissante figure postmoderne*”¹⁰.

Deste modo, e curiosamente, pode daqui concluir-se que um autor contemporâneo, ou seja, moderno, será aquele que menos contemporâneo for do seu tempo, pois, para demonstrar a sua contemporaneidade, é necessário que encontre noutros tempos, estéticas e autores algo de contemporâneo, algo que possa retomar como seu contemporâneo, num processo que demonstrará tanto a sua contemporaneidade como a do(s) autor(es) que recupera¹¹.

7 Giorgio Agamben, *Nudez*, Op. cit., p. 27.

8 João Barrento, “Que Significa «Moderno»?”, Op. cit.

9 Ibidem.

10 Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris: Seuil, 1990, p. 151.

11 Isto mesmo nota Agamben: “os autores nossos contemporâneos são também contemporâneos se o forem não só do nosso século e do «agora», mas também das suas figuras nos textos e documentos do passado” (Giorgio Agamben, *Nudez*, Op. cit., p. 29).

Contudo, este regresso não é a um passado ou tradição qualquer: visa encontrar o que há de eterno, imutável e universal na obra de um autor inscrito numa determinada época – e que é dela um dos melhores paradigmas – mas que não se restringe a ela, que não está preso, rotulado ao espírito, valores e estéticas do seu tempo, que não se esgota numa leitura meramente historicista.

Deste modo, o próprio facto de uma obra poder ser reaproveitada por gerações posteriores, que a recriam imbuindo-a de novos sentidos e significados, através da sua sensibilidade e do espírito da sua época, é demonstrativo da sua contemporaneidade, que é tanto mais significativa quanto mais a obra for flexível, maleável, adaptável a vários tempos, contextos e culturas, quanto mais possibilidades de leitura e de recriação possibilitar, como sugere Roland Barthes:

A obra ultrapassa, atravessa o que quer que as sociedades pensem ou decretem, como uma espécie de forma que sentidos mais ou menos contingentes, históricos, vêm preencher: uma obra é “eterna” não porque imponha um sentido único a homens diferentes, mas porque sugere sentidos diferentes a um homem único, que fala sempre a mesma linguagem simbólica, ao longo de um tempo múltiplo: a obra propõe e o homem dispõe.¹²

No entanto, esta necessidade de regresso ao passado sentida pelo autor contemporâneo não significa a simples retoma de formas, versos ou temas da tradição: é uma verdadeira recriação que renova o material literário antigo, insuflando-lhe uma nova alma e um novo universo de sentidos, o que se percebe também nas palavras de Cristina Mainardi Silva: “a produção pós-moderna (...) repensa e revisita – não inocentemente o passado”, fá-lo antes “com a intenção de complementaridade”¹³.

Assim, o regresso à tradição serve não apenas para mostrar a afinidade do autor contemporâneo face a um tempo que, não lhe sendo contemporâneo, é sentido por ele como tal, mas também para melhor ilustrar, de forma contrastante, as diferenças que os separam.

12 Roland Barthes, *Crítica e Verdade*, trad. Ana Mafalda Leite, Lisboa: Edições 70, 2007, p.49.

13 Cristina Mainardi Silva, “Neotrovadorismo: Manifestação Pós-Moderna?”, *Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM*, org. Maria do Amparo Tavares Maleval, Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001, pp. 582-589, p. 583. Mais adiante, a autora desenvolve esta ideia: “a suplementação pretende dar ao já-escrito e ao já-dito, dos quais o texto pós-moderno sabe que não pode escapar, um aditivo pessoal, do seu tempo, da sua vivência, adicionando o que é possível dizer também junto com a tradição.” (p. 588).

Segundo esta perspectiva que adotamos, um autor é, então, contemporâneo de outro quando as suas escritas se relacionam, nomeadamente, através da intertextualidade, mecanismo que promove a recuperação dos textos do passado, revisitados através de uma perspectiva presente, através da qual o criador mais recente refunda a tradição na sua atualidade, projetando-se a si e à obra que reabilita do passado – e que, desta forma, torna presente –, em ecos múltiplos, no futuro.

Deste modo, e explorando ludicamente os diversos sentidos do termo “contemporâneo”, podemos dizer que os autores que comumente aceitamos como contemporâneos, no sentido de “mais atuais”, utilizam recorrentemente formas e temas que para eles são contemporâneos – ou seja, que eles sentem como seus contemporâneos –, dando-lhes uma nova roupagem através das ideias e contextos verdadeiramente seus contemporâneos para tornar os modelos antigos, assim, contemporâneos.

É esta reformulação de material antigo visto por um autor dito contemporâneo como seu contemporâneo que torna o modelo intertextual, por mais cronologicamente distante que seja, contemporâneo: o autor que nos é coetâneo e contemporâneo revela, assim, a contemporaneidade dos textos que considera seus contemporâneos.

Por tudo isto, podemos, então, concluir, que, nesta perspectiva que defendemos, um autor será tanto mais contemporâneo quanto for extemporâneo: ou seja, sê-lo-á quanto menos contemporâneo for do seu tempo, isto é, quanto menos rotulada e restringida ao seu contexto histórico e cultural a sua obra for e quanto mais facilmente esta possa ser vista como contemporânea em épocas que não a sua.

1.3. A Possível Aproximação entre os Conceitos de *Clássico* e de *Contemporâneo*

Ao ler e recriar a obra de um autor de uma época anterior, visto por si, de alguma forma, como contemporâneo, o escritor contemporâneo torna o modelo em que se baseia não só seu *contemporâneo* mas também um *clássico*, ou seja, um autor que, a mais ou menos tempo de distância da atualidade, adquiriu uma consagração plena e duradoura, continuando a ser lido e revisitado ao longo do tempo¹⁴. Assim, um contemporâneo é também um

14 Como se conclui das palavras de Italo Calvino: “aquilo que distingue o clássico (...) talvez seja só um efeito de ressonância que vale tanto para uma obra antiga quanto para uma mo-

clássico, na medida em que é um autor que se mantém sempre vivo, imortalizando-se através das sucessivas repercussões da sua obra em textos de outros escritores.

Deste modo, a intertextualidade permite tanto a contemporaneidade como o classicismo das obras retomadas. Contudo, um ou mesmo vários exemplos de intertextualidade de certa tradição numa única geração não são suficientes para tornarem um autor contemporâneo ou clássico: é necessário que a obra de um autor seja retomada por diferentes gerações – e, preferivelmente, até por diversas artes – para que este adquira este estatuto. Quando um autor é transversal a vários criadores, gerações, correntes e artes, então ele mostra que se mantém vivo no imaginário coletivo e garante o seu carácter de contemporâneo, clássico, intemporal e atual¹⁵.

Desta forma, um texto clássico é algo que é sempre visto como novo pelo seu leitor¹⁶; tal como sucede com um texto contemporâneo, é uma fonte de energia constante e inesgotável ao longo dos tempos, renovada e propagada por outros autores. Assim se percebe a afirmação de Italo Calvino segundo a qual: “*um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer*”¹⁷, ou seja, é aquele que continua a ser citado e recriado, aquele que não se esgota, que é intemporal, que não deixa o leitor, mesmo à distância, indiferente, sendo, por isso, simultaneamente contemporâneo e clássico.

Neste sentido, os conceitos de contemporâneo e de clássico, se bem que não sinónimos, aproximam-se, uma vez que um autor que nos é contemporâneo pode ser, simultaneamente, um clássico, deve sê-lo, aliás, pois, para ser contemporâneo, as suas ideias e palavras terão de ultrapassar as barreiras do seu tempo, continuando a ecoar nas gerações posteriores.

Por mais surpreendente que esta aproximação de clássico e contempo-

.....

derna mas já com um lugar próprio numa continuidade cultural!” (Italo Calvino, “Por Que Ler os Clássicos”, *Por que Ler os Clássicos*, trad. Nilson Moulin, São Paulo: Companhia das Letras, 1994, pp. 9-16, p. 14)

15 O mesmo parece referir Italo Calvino quando afirma que “*os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente colectivo ou individual.*” (Ibidem, pp. 10-11)

16 Como se percebe nas palavras de Antoine Compagnon: “*un classique, c’est un écrivain toujours nouveau pour son lecteur.*” (Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*, Paris: Seuil, 1998. p. 282).

17 Italo Calvino, “Por Que Ler os Clássicos”, Op. cit., p. 11

râneo possa parecer, ela é já sugerida por Sainte-Beuve, no artigo “Qu'est-ce qu'un classique?”, de 1850: “*Un vrai classique (...) c'est un auteur (...) qui a parlé à tous dans un style à lui et qui se trouve aussi celui de tout le monde, dans un style nouveau sans néologisme, nouveau et antique; aisément contemporain de tous les âges*”¹⁸.

Assim, um autor clássico, percebido desta forma, é aquele que se mantém atual mesmo no contexto mais distinto e afastado de si¹⁹ e que consegue estabelecer uma síntese entre os opostos: o antigo e o moderno, a tradição e a inovação, o específico e o universal, como se percebe nas palavras de Antoine Compagnon: “*le classique transcende tous les paradoxes et toutes les tensions : entre l'individu et l'universel, entre l'actuel et l'éternel, entre le local et le global, entre la tradition et l'originalité*”²⁰.

Falar dos conceitos de clássico e de contemporâneo implica também a noção de “tradição”, que, desta forma, precisa também de ser reformulada, pois passa a ter um significado não temporal mas qualitativo: a tradição já não remete apenas para o passado, podendo referir-se a qualquer movimento, expressão artística, conjunto de valores ou estética que se tenha consagrado como tal e que seja vista como modelo tanto pelos seus coetâneos como pelas gerações futuras.

Recorrendo simultaneamente à tradição diacrónica (aos modelos literários mais antigos) e à tradição sincrónica (o espírito e a estética do seu tempo) para construir a sua obra, o autor contemporâneo refunda essa mesma tradição, dá origem a uma nova tradição, mescla de antigo e de moderno, de antigo e de novo, de tradicional e de contemporâneo, de influência e de originalidade, no fundo, um verdadeiro diálogo polifónico com o passado, o presente e o futuro, devir este no qual se projeta, assim como ao intertexto em que se baseia.

Por tudo isto, esperamos ter clarificado o significado dos conceitos de “contemporâneo”, de “moderno”, de “clássico” e de “tradição” que utilizaremos neste estudo, os quais serão, então, utilizados na análise do diálogo entre a lírica galego-portuguesa e a literatura atual ou “contemporânea”, como comumente é entendida.

18 Citado por Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie (...)*, Op. cit., p. 278.

19 Como refere Italo Calvino: “*é clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível*” (Italo Calvino, “Por Que Ler os Clássicos”, Op. cit., p. 15).

20 Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie (...)*, Op. cit., pp. 278-279.

2. Breve Resenha Histórica da Recriação das Cantigas Medievais até ao Século XX

Depois desta breve introdução teórica, seguiremos então o rasto das cantigas trovadorescas até ao século XX, vendo os vestígios que têm deixado na literatura portuguesa desde a segunda metade do século XIV – época da sua decadência – até ao alvorecer da dita “época moderna”.

Depois de quase dois séculos de fulgurante vigor e dispersão, a lírica medieval parece ter entrado num rápido processo de decadência, na medida em que, a partir de 1350²¹, não se conhece nenhum texto que dê continuidade à estética galego-portuguesa²², como refere Manuel Rodrigues Lapa: “*após a morte de D. Dinis, em 1325, a nossa poesia arrasta ainda uma vida obscura, até que se extingue em meados do século XIV*”²³.

Contudo, a ausência de documentos que comprovem a continuidade da tradição trovadoresca galego-portuguesa não significa que esta se tenha extinguido de forma imediata ou brusca ou que se tenha calado absoluta e definitivamente, como observa Viegas Guerreiro:

Nenhum documento escrito subsistiu do lirismo galego-português no período que vai dos meados do século XIV aos meados do século XV. (...) Escrevemos subsistiu, porque é absurdo pensar que a voz poética de um povo se cale, durante cem anos, quaisquer que sejam as vicissitudes históricas por que passe, e, para mais, de um povo com tão forte tradição lírica. (...) Ou se perderam as coleções ou faltaram compiladores.²⁴

De facto, tudo parece demonstrar que as formas e temas dos Cancioneiros terão continuado a ser cultivados na Península Ibérica nos primeiros decénios do século XV, como é comprovado através de composições de origem castelhana contidas em diversos Cancioneiros que revelam a sua

21 Ano de que data o testamento do conde D. Pedro de Barcelos – trovador e figura de proa da cultura portuguesa do século XIV –, documento onde este lega ao seu sobrinho, Afonso XI de Castela, o seu “Livro das Cantigas”, provável arquétipo dos Cancioneiros atuais, que não foi, até à data, encontrado.

22 Os possíveis motivos da decadência da escola trovadoresca são vários. Não havendo espaço, neste estudo, para os enumerar, remetemos para Manuel Rodrigues Lapa, *Lições de Literatura portuguesa: época medieval*, Coimbra: Coimbra Editora, 1966, pp. 320-325.

23 *Ibidem*, p. 319.

24 Manuel Viegas Guerreiro, *Para a História da Literatura Popular Portuguesa*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1993, pp. 53-54.

influência, como atestam Manuel Rodrigues Lapa²⁵ e Viegas Guerreiro²⁶.

Além disso, não é apenas de Castela que nos chegam notícias das influências medievais já em período renascentista. De facto, muitas composições do *Cancioneiro Geral*, compilado por Garcia de Resende em 1516, manifestam ainda alguns vestígios das formas galego-portuguesas, tanto ao nível dos géneros amorosos como dos satíricos, como nota Marina Machado Rodrigues: “a poesia palaciana – estética de transição entre o trovadorismo galego-português e a poesia dita clássica – introduz algumas novidades, no tocante à forma e ao conteúdo, mas em muitos aspetos continua os temas e motivos dos cancioneros medievais”²⁷.

Com efeito, vários autores quinhentistas, como João Roiz de Castelh- Branco – com a sua célebre “Cantiga sua partindo-se” –, Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda, António Ferreira ou mesmo Luís Vaz de Camões, exibem, também, vestígios trovadorescos nas suas poéticas. Só a título de curiosidade, cite-se, a este propósito, o soneto de Sá de Miranda cujo *incipit* é “O sol é grande: caem coa calma as aves”, em que o último verso do primeiro terceto, “as aves todas cantavam d’amores”, remete imediatamente para a cantiga de Nuno Fernandes Torneol “Levad, amigo, que dormides as manhanas frias” (B 641, V 242), onde se lê, a certa altura: “tôdaldas aves do

25 “Foi tão merecidamente grande o prestígio da escola galego-portuguesa, tão profunda e douradora a sua influência, que persistiu o seu espírito até fins do século XV e a sua língua até princípios do mesmo século. Simplesmente, persistiu, mas não em Portugal, onde não encontrava ao temo (...) ambiente propício e acolhedor; emigrou para Castela, onde teve melhor fortuna” (Manuel Rodrigues, *Lições de Literatura portuguesa: época medieval*, Op. cit., p. 299).

26 “É nos cancioneros castelhanos, sobretudo no que organizou João Afonso de Baena (1445), que encontramos continuidade do trovar galego-português, mas de tão frouxa inspiração que podemos dizê-lo agonizante. De cunho popular, pouco mais do que as formas métricas.” (Manuel Viegas Guerreiro, *Para a História da Literatura Popular Portuguesa*, Op. cit., pp. 53-54).

27 Marina Machado Rodrigues, “A Recorrência da Tradição Medieval na Poesia Quinhentista”, *Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM*, org. Maria do Amparo Tavares Maleval, Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001, pp. 539-546, p. 540. Mais à frente, a autora desenvolve esta mesma ideia: “amalgamaram-se na poesia do período [quinhentista] as formas cultas consagradas pela tradição clássica, revigoradas pela lírica petrarquista e as formas e temas populares que consagraram a poética dos trovadores galego-portugueses e ainda hoje ecoam na moderna poesia portuguesa.” (p. 546). Semelhante opinião é defendida por Márcia Maria de Arruda Franco: “a tradição galego-portuguesa é revisitada pelos poetas quinhentistas como uma fonte antiga peninsular, cujas formas poder-se-iam prestar a uma reflexão humanística”. (Márcia Maria de Arruda Franco, “As aves Todas Cantavam D’Amores: Ritmo e Imagem Medievais no Soneto «O Sol é Grande...», de Sá de Miranda”, *Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM*, Op. cit., pp. 374-378, p. 378).

*mundo d'amor cantavam*²⁸.

Muito interessantes, neste sentido, são também as cantigas posteriores a finais do século XIV que se encontram nos Cancioneiro da Biblioteca Nacional e da Vaticana. De autoria desconhecida, estes textos denunciam o seu carácter tardio por utilizarem formas linguísticas ausentes das cantigas medievais e nitidamente posteriores à época trovadoresca – como “pesares”, ou “senhora” ao invés de “senhor”, por exemplo. Oito destas “cantigas espúrias”, como são normalmente referidas, são de amor, havendo apenas uma que segue a tradição das cantigas satíricas. Apesar desta sua evidente posteridade face aos textos medievais, até porque algumas seguem o esquema renascentista do mote glosado em voltas ou do vilancete, estas composições não deixam de ser bastante significativas do ponto de vista da permanência da literatura galego-portuguesa no imaginário coletivo, na medida em que as formas, temas, motivos e mesmo o vocabulário utilizado demonstram uma vontade explícita de seguir minuciosamente os modelos antigos.

Também nos autos de Gil Vicente encontramos, pela voz de algumas personagens, composições paralelísticas perfeitas que são notoriamente herdeiras das cantigas de amigo, como é o caso de «Donde vindes filha» (do *Auto da Lusitânia*), que se aproxima bastante de algumas cantigas de amigo em que se encena um diálogo entre mãe e filha (como, por exemplo, o cantar de Pero Meogo “Digades, filha, mia filha velida” (B 1192, V 797)), ou de «Um amigo que eu havia» (da *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela*), cantada pelo pastor Lopo, que também parece continuar a lírica trovadoresca de voz feminina.

A partir do século XVI e até ao alvorecer do século XIX, são mais escassos os testemunhos da influência das cantigas trovadorescas, apesar de estas não terem desaparecido totalmente da memória popular, como refere Manuel Simões:

Os ecos literários mais assíduos da lírica medieval parecem atenuar-se a partir desta experiência intertextual vicentina. Tais ecos, porém, não cessam de produzir-se no itinerário intertextual da literatura portuguesa, como um rio mais ou menos caudaloso que deixa traços específicos na tradição lírica portuguesa. Basta pensar, por exemplo, nos vilancicos musicais dos séculos XVI e XVII e, noutro plano, nas cantigas retornadas (ou de desafio) de Trás-os-Montes, que atravessaram o tempo até aos nossos dias e que

28 Sobre a comparação destes dois textos, Cf. Márcia Maria de Arruda Franco, “«As aves Todas Cantavam D'Amores»: (...), Op. cit., pp. 374-378.

manifestam uma estrutura paralelística igual à dos antigos cantares trovadorescos.²⁹

No século XIX, o interesse generalizado dos intelectuais e dos artistas do Romantismo pela cultura medieval e a descoberta dos Cancioneiros galego-portugueses, objeto de sucessivas edições e análises, levaram ao renascer desta literatura aos olhos do público e dos escritores, que começaram a evidenciar cada vez mais a influência destes textos, como é o caso, por exemplo, de João de Deus, que, com o poema “Desalento”, recria a cantiga medieval “Par Deus, coitada vivo” (B 918, V 505), de Pero Gonçalves de Portocarreiro, o que, aliás, é comprovado pela anotação do autor ao poema: “retoque da lírica 505 do Cancioneiro da Vaticana”. Apesar de este texto ser, praticamente, uma mera reformulação, adaptada à língua da época, da composição trovadoresca referida, exhibe já o interesse pela lírica medieval e um primeiro esforço de reabilitação do material trovadoresco.

O regresso às formas literárias medievais tornar-se-á ainda mais flagrante com o ocaso do século XIX, como nota Manuel Simões:

A literatura portuguesa dos fins do século XIX e princípios do século XX, caracterizada pelas marcas simbolistas ou decadentistas, revisitou frequentemente os textos (e os mitos) medievais, desde António Nobre (1867-1900), Eugénio de Castro (1869-1944), António Patrício (1878-1930), até Afonso Lopes Vieira (1878-1946), cuja poesia oferece um campo de sugestões verbais evocadoras das formas dos Cancioneiros e do Romanceiro.³⁰

3. Ecos dos Cancioneiros Medievais Nos Séculos XX e XXI

3.1 Trovadores e Autores contemporâneos: um diálogo à distância

Chegados agora ao cerne do nosso trabalho, vejamos, então, de que forma as cantigas medievais continuaram e continuam a inspirar e a influenciar, a tantos séculos de distância, os criadores dos séculos XX e XXI, dando origem, em sucessivas gerações, em solo galego, português ou brasileiro e tanto ao nível da música como da literatura, a inúmeras adaptações e recriações, o

29 Manuel Simões, “Os textos medievais, intertexto da literatura moderna e contemporânea”, *História da Literatura Portuguesa, vol. I (Das origens ao Cancioneiro Geral)*, Lisboa: Alfa, 2001, pp. 583-599.

30 *Ibidem*, p. 585.

que lhes garante simultaneamente a sua contemporaneidade e o seu lugar entre os “clássicos” das letras portuguesas.

Este diálogo recorrente e produtivo entre a Idade Média e a contemporaneidade é ainda mais interessante dada a distância temporal que afasta estas duas épocas, as diferenças entre os contextos sociais e culturais de cada uma e a multiplicidade e diversidade de produtos gerados a partir deste fértil intercâmbio literário, demonstrando que, como nota Teresa Guerra: “*depois de seis séculos decorridos, continua a haver relações culturais muito fortes entre o modo de trovar medieval e a poesia contemporânea, há um veio que ainda seduz.*”³¹.

É ainda de realçar que este regresso massivo e ininterrupto às formas trovadorescas que se operou ao longo de todo o século XX se torna ainda mais significativo na medida em que permitiu, muito frequentemente, a conjugação da literatura e da música, na medida em que muitos poemas modernos de inspiração trovadoresca foram também musicados e cantados, restabelecendo a ligação entre estas duas artes que se verificava na época medieval.

Sobre o conceito de “Neotrovadorismo”. Os Casos Galego e Brasileiro

Como já referimos anteriormente, dada a brevidade do nosso estudo, restringiremos o nosso *corpus* de análise às produções literárias portuguesas e, dentro destas, às reformulações mais significativas e explícitas das composições trovadorescas.

Contudo, antes de nos debruçarmos exclusivamente sobre a literatura portuguesa, talvez seja útil fazermos uma breve referência ao conceito de “Neotrovadorismo”. Referido pela primeira vez por Manuel Rodrigues Lapa, em 1933, em carta ao poeta galego Fermín Bouza Brey, para assim caracterizar o novo movimento que, com a obra *Nao Senlleira*, este último autor iniciava, este conceito tem sido, daí para cá, utilizado com diversos sentidos e alcances, ora abrangendo apenas as produções galegas das primeiras décadas do século XX que manifestam marcas da influência das cantigas trovadorescas, ora incluindo todas as produções literárias em que se verifique algum vestígio da lírica dos Cancioneiros medievais, tanto na Galiza³² como

31 Teresa Maria Duarte Pinto Guerra, *Traços da poesia trovadoresca em autores contemporâneos: Eugénio de Andrade e o neotrovadorismo*, diss. não publicada, Covilhã: Faculdade de Letras da Covilhã, 2006, p. 119.

32 Sobre o regresso às formas medievais na Galiza, Cf. Teresa López, *O neotrovadorismo*, 2ª ed. Vigo: A Nosa Terra, 1997.

em Portugal ou no Brasil³³.

Contudo, e como notam vários autores, não se pode falar, e muito menos no caso português, de um movimento “neotrovadoresco” uno e organizado, pelo que evitaremos, no nosso estudo, utilizar tal designação, que, aliás, cremos algo redutora, dada a multiplicidade de abordagens e de resultados que se verificaram com o regresso às formas medievais em diferentes contextos, épocas, países e gerações literárias.

3.2 A Influência da Lírica Trovadoresca na Literatura Portuguesa Contemporânea

No que concerne à literatura portuguesa, as cantigas medievais influenciaram várias gerações de autores dos séculos XX e XXI, pelo que, longe de constituir um movimento único, restrito e coeso, a retoma de formas e temas trovadorescos tem sido um fenómeno transversal, adquirindo diferentes vertentes e sentidos segundo a época e o estilo próprio de cada autor, como nota Paulo Alexandre Pereira:

Ausentes a coesão grupal e a consciência programática que a certificariam como escola, esta orientação neotrovadoresca deixa perscrutar, ainda assim, um timbre intertextual comum a muitas vozes líricas da nossa modernidade poética. De Afonso Duarte a José Régio, de Jorge de Sena a Eugénio de Andrade, de David Mourão-Ferreira a Fiamma Hasse Pais Brandão, de Maria Teresa Horta a Manuel Alegre, parecem ser poucos os autores a, num assomo espúrio ou em ensaios mais perseverantes, ter-se furtado à tentação desta “arqueologia produtiva”.³⁴

Para além dos autores referidos por Paulo Alexandre Pereira, William Myron Davis nota ainda ecos trovadorescos em Sebastião da Gama, José Fernandes Fafe, José Gomes Ferreira, Campos de Figueiredo, Leonardo Jorge, Alberto de Lacerda, João Maia, Carlos Lobo de Oliveira, João de Castro Osório, António Manuel Couto Viana e Maria Manuela Couto Viana³⁵.

33 De entre os autores que se debruçaram sobre a recepção da lírica medieval nos autores brasileiros, a que mais se destaca é Maria Maria do Amparo Tavares Maleval, principalmente na obra *Poesia medieval no Brasil*, Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002.

34 Paulo Alexandre Pereira, “Uma «arqueologia produtiva»: Natália Correia e a tradição trovadoresca”, disponível *online* em <<http://www2.dlc.ua.pt/classicos/arqueologia.pdf>> [consultada em 10 de janeiro de 2014], p. 1.

35 William Myron Davis, *Neo-trobadourism in Galicia, Portugal, and Brazil*, diss., New

A esta lista, nós acrescentaríamos ainda os nomes de Afonso Lopes Vieira, Alberto Osório, António Sardinha, José Bruges de Oliveira, Fernando Pessoa, Guilherme de Faria, António de Navarro, Vitorino Nemésio, Pedro Homem de Mello, Manuel da Fonseca, Joaquim Namorado, Fernando Namora, José Saramago, Matilde Rosa Araújo, Mário Cesariny, Alexandre O'Neill, Fernanda Botelho, Natália Correia, Armindo Mendes de Carvalho, Luís Andrade, Manuel Alberto Valente, José Carlos Ary dos Santos, Herberto Helder, Deana Barroqueiro, João Clemente, Nuno Júdice, Vasco Graça-Moura, Hélder Macedo, Manuel Pedro Ferreira, Graça Videira Lopes, Adília Lopes, Rui Lage e Catarina Nunes de Almeida.

É esta multiplicidade e diversidade de gerações, movimentos e estilos a que pertencem os vários autores que recriam o material medieval que garante às cantigas trovadorescas o seu carácter contemporâneo e clássico, demonstrando a pluralidade de possibilidades de leitura e de recriação que abrem, a tantos séculos de distância, a vezes tão distintas das letras portuguesas, adaptando-se a qualquer estética, fim ou sentido, como observa Paulo Alexandre Pereira:

Esta “philia dialógica,” que torna comunicantes, em iluminação recíproca, dicções poéticas tão alienadas temporalmente, está longe de se esgotar na agenda nacionalista inaugurada por um certo neo-romantismo saudosista ou lusitanista, (...) instituindo-se, ao invés, como verdadeiro exercício de arqueologia produtiva, no sentido em que a exumação dos textos líricos galegoportugueses – e a correlativa operação de mimetismo ideotemático ou formal por ela implicada – ductilmente se sintoniza com as solicitações dos específicos idiolectos poéticos.³⁶

Apesar de, como vimos, o regresso às formas medievais ser uma característica comum a vários autores dos séculos XX e XXI, isto não se verifica de igual maneira em todos os casos, tanto ao nível quantitativo como qualitativo. Além disso, a recuperação da lírica galego-portuguesa não é feita nem com os mesmos fins e sentidos nem da mesma forma pelos vários autores, podendo distinguir-se, no mínimo, três formas diversas de exploração do material dos Cancioneiros, sintetizadas por Paulo Alexandre Pereira: “a reprodução mimética dos módulos poéticos medievais”, a “retextualização da atmosfera, símbolos, estrutura e procedimentos retóricos” da lírica medieval e a “transferência de fórmulas e estilemas medievais, que, em virtude do seu

.....

York: New York University Press, 1969.

36 Paulo Alexandre Pereira, “Uma «arqueologia produtiva»: (...)”, Op. cit., p. 1.

*carácter simuladamente popular ou exoticamente arcaizante, permitem gerar uma imagística de matriz vanguardista (...) da qual, em regra, não se encontra ausente uma pronunciada vertente lúdica*³⁷.

Veamos, então, através de alguns dos exemplos mais expressivos de intertextualidade entre as cantigas medievais e os textos contemporâneos, a forma como autores de diferentes gerações e pertencentes a tempos, correntes e estilos distintos recriaram os modelos galego-portugueses, analisando o que neles conseguiram encontrar de contemporâneo, ou seja, de passível de ser retomado e reelaborado na atualidade.

3.3 Os autores saudosistas: Afonso Lopes Vieira, Afonso Duarte e António Sardinha

Na transição do século XIX para o século XX, muitos foram os autores que começaram a exibir sistematicamente, nas suas obras, influências trovadorescas, principalmente aqueles que se relacionavam, de alguma forma, com o grupo saudosista. Entre eles, o autor que mais visivelmente demonstra uma marcada influência das formas e dos temas medievais é, sem dúvida, Afonso Lopes Vieira (1878-1946)³⁸, que elaborou vários poemas tendo como base a lírica galego-portuguesa e, em especial, as cantigas de D. Dinis.

Creemos ser importante deter um pouco mais a nossa atenção sobre a produção poética deste autor na medida em que são vários os textos da sua lavra que refletem a influência dos Cancioneiros e também porque, como nota Teresa López, Afonso Lopes Vieira é o primeiro autor português a recorrer de maneira sistemática às formas e motivos medievais³⁹.

Afonso Lopes Vieira teve uma importância fulcral no movimento de regresso à lírica medieval, visto que este seu gesto de recuperação intertextual exerceu uma forte influência sobre os escritores portugueses, brasileiros e galegos, estando, aliás, na origem da constituição do “neotrovadorismo” galego, como observa Teresa López: “*os poemas de Afonso Lopes Vieira pui-*

37 Ibidem, pp. 1-2.

38 Sobre a influência medieval em Afonso Lopes Vieira, *Vide* os estudos de Paulo Alexandre Pereira *A Beleza Imortal das Catedrais - Afonso Lopes Vieira e a imaginação medievalista*, diss., Aveiro: Universidade de Aveiro, 2005 e “Trovarador de Portugal - neotrovadorismo, saudade e filologia em Afonso Lopes Vieira”, *Boletim galego de literatura*, n.º. 36-37, 2006-2007, pp. 121-148.

39 Teresa López, *O neotrovadorismo*, Op. cit., p. 131.

deron influir na xénese do neotrobadorismo galego, mesmo atuar como modelo, no sentido de vir a descobrir unha nova possibilidade de facer poesía”⁴⁰.

Guiado pelos ditames da escola saudosista e vendo nas cantigas trovadorescas o “símbolo dun período de esplendor da nacionalidade portuguesa”⁴¹, Afonso Lopes Vieira regressa às formas medievais e à linguagem e temas da literatura tradicional para compor alguns dos seus poemas, inspirando-se, principalmente, na cantiga de amigo, talvez por este género ser considerado, no conjunto das cantigas medievais ibéricas, o mais caracteristicamente português, supondo-se que seja de origem autóctone, embora esta questão das suas origens seja bastante nebulosa e polémica.

Em termos quantitativos, é bastante significativo o *corpus* poético de Afonso Lopes Vieira que apresenta marcas de recuperação intertextual das cantigas medievais. De entre estes, por mais expressivos, citem-se os casos de três “Cantigas de amor (sobre velhos motivos)”⁴², inspiradas em composições de D. Dinis; os poemas “Pinhal do rei”⁴³, “Flores do verde pino”⁴⁴ e “Cantar do neotrovador”⁴⁵, ambos baseados na cantiga “Ai Flores do Verde Pinho” (B 568, V 171), de D. Dinis; a “Cantiga da lavadeira”⁴⁶, cuja epígrafe retoma a cantiga de que parte: “Levantou-s’ a velida” (B 569, V 172), também de D. Dinis; “La mar”⁴⁷, que tem como modelo a cantiga de amor “Quand’eu vejo las ondas” (B 903, V 488), de Rui Fernandes de Santiago; “As barcas”⁴⁸, poema criado a partir da cantiga de amor “En Lixboa, sobre

40 Ibidem, p. 19. Também William Davis considera que “with regard to the comparative emergence of neotroubadourism (...) this vein was probably first tapped in Portugal by Afonso Lopes Vieira.” (William Myron Davis, *Neo-trobadorism in Galicia, Portugal, and Brazil*, Op. cit., p. 4).

41 Teresa López, “Lírica Trovadoresca e Poesía Contemporánea. Se o nosso mar e os peixes Sar arriba andasen de Bernardino Graña”, *Estudos galego-brasileiros*, org. Maria do Amparo Tavares e Francisco Salinas Portugal, Rio de Janeiro: H. P. Comunicação, 2003, pp. 257-280, p. 260. Logo adiante, na mesma página, a autora acrescenta, neste sentido: “a saudade do império é que guia a leitura e a incorporación de elementos das cantigas medievais ao discurso poético [de Afonso Lopes Vieira].”

42 Afonso Lopes Vieira, *Canções do vento e do sol*, Lisboa: Typ. “A Editora”, 1911.

43 Idem, *Ilhas de Bruma*, Coimbra: F. França Amado Editor, 1917.

44 Idem, *País Lilás, Destêrro Azul*, Lisboa: Sociedade Editora Portugal-Brasil, 1922.

45 Idem, *Onde a terra se acaba e o mar começa*, Lisboa: Bertrand, 1940.

46 Idem, *Canções do vento e do sol*, Op. cit.

47 Idem, *Ilhas de Bruma*, Op. cit.

48 Idem, *País Lilás, Destêrro Azul*, Op. cit.

lo mar” (B 1151 e 1152/V 754), de João Zorro; “A Ribeirinha”⁴⁹, que parte da cantiga de amigo “Ay eu, coitada” (B 398), atribuída quer a D. Sancho I, rei de Portugal, quer a Afonso IX de Leão, ou, ainda, a Afonso X de Castela⁵⁰.

Entre estes poemas, elegemos, para uma breve análise, a composição “Pinhal do Rei”, na medida em que cremos que constitui o exemplo mais expressivo da conjugação de matizes marcadamente medievais e de elementos de cariz saudosista, que se percebem através das várias referências à saudade e à conceção pessimista e nostálgica acerca de Portugal.

Aqui, se a forma, à partida, não remeteria para a lírica trovadoresca, a expressão “Ai flores, ai flores” aponta, de imediato, para o intertexto de D. Dinis – evocado implícita e explicitamente –, tal como se verifica outrossim através da alusão às “*velidas*”, ao “*mar*” e ao “*verde pino*”. Interessante é também a relação que aqui se estabelece entre o pinhal de Leiria e as futuras navegações – o próprio autor confirma, num texto em prosa, esta ideia, referindo que, com este poema, pretendeu “*exprimir o destino atlântico da floresta iniciadora e, com o dela, o da própria terra de Portugal*”⁵¹ –, associação também feita no célebre poema “D. Dinis” da obra *Mensagem*, de Fernando Pessoa; conheceria o criador dos heterónimos este texto de Afonso Lopes Vieira? É algo a que não podemos, de momento, responder, mas que seria matéria interessante para um estudo de outra natureza.

A composição intitulada “Cantar do neotrovador” é outrossim bastante relevante para o nosso estudo, pois constitui, como o próprio título indica, uma adaptação de motivos medievais à sensibilidade moderna, visto que, neste caso, sob o prisma da saudade, o sujeito lírico invoca as “flores do verde pino” para manifestar a sua angústia pela inexorável passagem do tempo e pela perda de quem, no passado, fora:

Ai flores, ai flores das verdes idades,
que tão depressinha perdeis viço e côr!
- A vida é assim.

49 Idem, *Ilhas de Bruma*, Op. cit.

50 Sobre esta questão, Vide a anotação desta cantiga feita por Vide Graça Videira Lopes, Manuel Pedro Ferreira et al., *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online], Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA, 2011-, disponível em: <<http://www.cantigas.fch.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=457&pv=sim>> [Consulta em 3 de janeiro de 2014].

51 Afonso Lopes Vieira, “Passeio nas Minhas Terras” (1940), *Nova Demanda do Graal*, Lisboa: Bertrand, 1942, p. 249.

Ai flores, ai flores de tantas saudades,
saudades que sinto, que são nova dor,
saudades de mim⁵².

Estes e outros poemas de Afonso Lopes Vieira demonstram, assim, a forma harmoniosa e interessante como os modelos medievais se conjugaram com a lírica moderna de cariz saudosista e ganham particular relevância por inaugurarem o regresso massivo dos autores portugueses ao material dos Cancioneiros Medievais.

Coetâneo de Afonso Lopes Vieira, Afonso Duarte (1884-1958), que acompanhou praticamente todos os movimentos literários portugueses da primeira metade do século XX, desde o Saudosismo à Renascença Portuguesa, passando pela *Seara Nova*, *presença* e *Novo Cancioneiro*, escreveu também alguns poemas onde se notam influências das cantigas trovadorescas, nomeadamente a composição intitulada “Cantar de amigo” ou o texto “Canção de El-Rei Dinis”, em que afirma “*apetece cantar com Dom Dinis*” e onde são retomados os célebres versos do monarca português “*Ai, flores, ai, flores do verde pinho*”.

Por fim, também António Sardinha (1887-1925), ligado ao Saudosismo e mentor do Integralismo Lusitano, recria a lírica galego-portuguesa em vários poemas, como “Paixão da Raça”⁵³, “Anunciação”⁵⁴, “Soneto da Conquista”⁵⁵ e “Maio-Moço”⁵⁶, em que são evocadas as “*flores do verde pino*” de D. Dinis, ou nas suas “Variações da Saudade”⁵⁷, onde glosa versos de cantigas de amigo de D. Dinis, como se percebe na IV, em que o sujeito lírico clama “*ai, Deus, i u é, Saudade, / sem ti não posso passar!*”, ou na VII, em que cita, para além da já referida cantiga de amigo de D. Dinis endereçada às “*flores do verde pino*”, o cantar “Nom chegou, madre, o meu amigo” (B 566, V 169),

52 Curiosamente, “saudades de mim” é também a expressão que dá título a uma obra de um autor próximo do Modernismo: António Ferro.

53 Da obra *Quando as nascentes despertam... Poemas da turbação & da boa-estrela*, Lisboa: Livraria Ferin, 1921.

54 De *Chuva da Tarde. Sonetos de Amor*, Lisboa: Lumen Editora, 1923.

55 De *Pequena Casa Lusitana. Sarcasmos, Esperanças e Elegias*, Porto: Livraria Civilização Editora, 1937.

56 De *A Epopeia da Planície. Poemas da Terra e do Sangue*, Lisboa: Editorial Restauração, 1960.

57 Da referida obra *A Epopeia da Planície. Poemas da Terra e do Sangue*.

também da autoria do monarca: “*Ay, madre Santa Maria, / ay, verde pino com flor! / O meu amigo que é dele? Sem ele moiro de amor!*”;

Interessante fusão dos motivos das cantigas de amigo com o lamento amoroso masculino da cantiga de amor é o poema “Ay, Deus, e hu é?”⁵⁸, em que o sujeito lírico se filia na “coita” de D. Sancho – referir-se-á aqui, decerto, a D. Sancho I, a quem se atribuía, na época, a cantiga “Ai eu coitada” –, a quem chama, expressivamente, “*meu irmão antigo*”, para “à provença maneira”, exprimir a sua ânsia por novas da amada, como se percebe na terceira estrofe da composição:

Coyta de Sancho – à provença maneira...

Ay, Deus, e hu é, Senhor, o verde pino?!

Ay, Deus, e hu é, Senhor, a minha Amada?!

Neste texto, António Sardinha estabelece uma absoluta comunhão com os trovadores – metonimicamente referidos através da figura de D. Sancho –, assimilando a sua coita àquela que se ouve nas composições galego-portuguesas (*Coyta de Sancho dentro em mim sangrando... / (...)* *À sua coyta a minha coyta ligo! / Nã mesma pena as penas ajuntando, / teci com elas um Cantar-de-Amigo!*), afirmando até ter-se (re)encontrado a si nos Cancioneiros medievais: “*mas a que longes não vim dar comigo?!*”, assumindo-se, assim, como contemporâneo espiritual dos autores das cantigas.

3.4 Tradição e Vanguarda no Modernismo Português: Fernando Pessoa

Entre as figuras que, de alguma forma, estiveram relacionadas com o Modernismo português, poucas são aquelas que exibem, na sua obra, ecos dos Cancioneiros. O mais saliente entre estes é, sem dúvida, Fernando Pessoa (1888-1935), que, como sabemos, não desconhecia as composições trovadorescas, como se percebe através da referência, na obra *Mensagem*, ao “*cantar de amigo*” que, “*na noite*”, D. Dinis escreve, ouvindo “*o rumor dos pinhais*” – que tanto simboliza o som dos pinheiros que anseiam tornar-se caravelas como a voz do “*verde pino*” que responde à voz feminina do cantar

58 De *Na Côte da Saudade (Sonetos de Toledo)*, Lisboa: Lumen Editora, 1922.

de amigo. Assim, como nota Graça Videira Lopes, verifica-se, neste texto, uma “sobreposição de planos entre o texto da cantiga e o seu momento de criação”⁵⁹, entre texto e contexto de escrita, sendo D. Dinis concebido, assim, como plantador de naus e de poesia a haver.

Mais relevante ainda é um esboço pessoano por nós encontrado no espólio do autor (com a cota) que, apesar de muito rasurado e praticamente ilegível, aparentemente manifesta a intenção de glosar o referido poema em que D. Dinis interpela as “*flores do verde pino*”; aliás, uma indicação rasurada parece indicar que Pessoa ponderou intitular esta composição “O poeta el-rei”. Este texto, ao que sabemos, ainda inédito, apresenta pequenas mas relevantes modulações face ao intertexto: as flores invocadas são aqui “flores de Portugal”, a quem o sujeito lírico demanda novas não da amada mas de si mesmo, do seu “mal”:

Ai flores ai flores de Portugal
Quem sabe novas sobre o meu mal?⁶⁰
(...)

Infelizmente, dada a dificuldade de leitura deste rascunho pessoano, não conseguimos perceber o sentido e a finalidade desta recriação da lírica medieval, que, todavia, atesta a vontade deste vulto maior da literatura portuguesa de recuperar, também ele, as cantigas galego-portuguesas.

Ainda no âmbito pessoano, Lênia Márcia Mongelli⁶¹ compara também uma pastorela de João Airas de Santiago, “Pelo souto de Crexente” (B 967, V 554), com o soneto XII de “Os passos da cruz”, afirmando que “*seiscentos anos depois, como se o tempo não passara, Fernando Pessoa, em outro registo histórico mas por mistérios da linguagem, (...) recebe os ecos dessa voz de penumbra e, tão silente quanto seu ancestral, vai atrás do “vulto” de uma*

59 Graça Videira Lopes, “Na noite escreve um seu cantar de amigo: Pessoa, D. Dinis e o Império”, *Memórias Gestos Palavras – Textos oferecidos a Teresa Rita Lopes*, Lisboa: Assírio e Alvim, 2010, pp. 255-263, p. 261.

60 A leitura, conjectural, é nossa. Este texto, que tem a cota 73-2v, encontra-se manuscrito sobre indicações bibliográficas dactilografadas e surge no verso de um esboço do Barão de Teive, pelo que deverá datar dos últimos anos da vida de Pessoa.

61 Lênia Márcia Mongelli, “As fontes da lírica profana galego-portuguesa”, *Série Estudos Medievais 2: Fontes*, disponível online em <http://www.fclar.unesp.br/poslinpor/gtmedieval/publicacoes/serie02_fontes/fontes_lenia-mongelli.pdf> [27 de janeiro de 2010], pp. 101-102.

*pastora qualquer*⁶². De facto, há semelhanças entre os dois textos, uma vez que em ambos o sujeito poético segue e observa uma pastora, mas não é possível afirmar com certeza se o autor do século XX tinha em mente esta relação com a lírica medieval quando escreveu este poema.

De forma mais arrojada, Massaud Moisés⁶³ compara ainda o fingimento poético e o desdobraimento psíquico de Pessoa com o dos trovadores, comparação assaz interessante na medida em que além de, nas cantigas de amigo, darem voz a sujeitos líricos femininos, por vezes, os autores medievais encenam interessantes diálogos no limiar entre a ficção e a realidade, sendo disto o exemplo mais expressivo as cantigas de amigo de João Garcia de Guilhade nas quais, referindo-se a si mesmo pela voz das protagonistas e enunciadoras dos seus cantares, este trovador concebe uma verdadeira “proto-heteronímia”, como já notou Graça Videira Lopes⁶⁴.

3.5 A presença das cantigas medievais no grupo da *presença*: José Régio e António de Navarro

Também os presencistas não ficaram indiferentes ao apelo dos Cancioneiros. António de Navarro (1902-1980), colaborador ativo da *presença*, assinou um “Cantar d’Amigo”, publicado pela primeira vez em 1926, na revista *Contemporânea*, n.º 2. Curiosamente, esta composição não se aproxima das cantigas de amigo, como sugestionaria o seu título, mas sim dos cantares de amor, manifestando a “coita” de amor sentida em relação a uma “dona *fermosa*” que leva o eu lírico a desejar a morte. Neste caso, a relação com a poesia trovadoresca é estabelecida não só através do tema mas também de expressões arcaicas e típicas das cantigas, como se percebe nos primeiros versos: “*Mia leda/dona/fermosa*”, ou na expressão “*me moiro*”.

Também um dos fundadores de *presença*, José Régio (1901-1969), foi cativado pela lírica medieval, tendo elaborado um poema significativamente intitulado “Cantar de amigo” – que segue as regras deste género medieval,

62 Lênia Márcia Mongelli, “As fontes da lírica profana galego-portuguesa”, Op. cit., p. 101

63 Massaud Moisés, *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*, 2.ª ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

64 Graça Videira Lopes, “Ecos internos na poesia galego-portuguesa: a proto-heteronímia em João Garcia de Guilhade”, *Ensinar a pensar com liberdade e risco, volume de homenagem ao Prof. Basílio Losada*, Barcelona: Universidade de Barcelona, 2000, disponível online em: <http://www.fcsh.unl.pt/docentes/gvideiralopes/index_ficheiros/guilhade.pdf> [consulta em 13 de junho de 2013].

sendo enunciado por uma voz feminina –, incluído em *Música Ligeira*, obra póstuma de 1970, composição que se aproxima bastante das baillias trovadorescas, como se percebe na primeira estrofe:

À beira do rio fui dançar... Dançando
Me estava entretendo,
Muito a sós comigo,
Quando na outra margem, como se escondendo
Para que eu não visse que me estava olhando,
Por entre os salgueiros vi o meu amigo.
(...)

Neste poema, a influência dos textos galego-portugueses não se nota apenas ao nível do vocabulário – como se verifica, por exemplo, através das referências ao “*amigo*” e ao autoelogio, por parte da voz feminina que enuncia a cantiga, da sua “*formosura*” – e da linguagem simples e popularizante mas também e principalmente por remeter para motivos e temas típicos dos Cancioneiros medievais, nos quais encontramos várias cantigas (de, ente outros, João Zorro, Martim Codax ou Pero Meogo) que se referem, como aqui também se verifica, ao encontro dos amantes no rio e à dança de sedução da donzela perante o olhar do amigo. Todavia, neste caso, e contrariamente ao que é sugerido nalgumas destas composições medievais, o amigo terá apenas contemplado a donzela ao longe, já que esta termina a sua enunciação com uma nota graciosa, dizendo que se não fosse o rio a separá-los, “*Nem eu me amostrara tão de mim segura....*”.

3.6 A lírica medieval no neorrealismo português: Fernando Namora e Joaquim Namorado

Também os autores ligados ao grupo neorrealista foram seduzidos pelo encanto dos Cancioneiros: Joaquim Namorado (1914-1986) escreveu um poema intitulado “Cantar de amigo”, publicado pela primeira vez sob a forma de um panfleto, em 15 de maio de 1938⁶⁵, e posteriormente reeditado em 1984, na *Antologia de Poetas Alentejanos*, que se relaciona com as

65 Como refere Alexandre Pinheiro Torres, *O neo-realismo literário português*, Lisboa: Moraes Ed., 1977, p. 20.

cantigas medievais pela repetição anafórica da expressão “eu e tu” mas que se afasta tematicamente do seu intertexto, dada a sua carga ideológica de intervenção social.

“Cantar d’amigo” é também o título de um poema de um outro neorrealista, Fernando Namora (1919-1989). Esta composição surge na primeira antologia da poesia do autor (1959), cujo título, “As Frias Madrugadas”, também parece evocar os Cancioneiros, nomeadamente, a composição de Nuno Fernandes Torneol “Levad, amigo que dormides as manhanas frias” (B 641 / V 242). Em comum com a lírica galego-portuguesa este texto só tem o título e a repetição anafórica da palavra “estrangeiro”, já que, tematicamente, dada a proximidade de Fernando Namora do núcleo neorrealista português, este seu “cantar d’amigo” adquire um cariz mais específico, de espelho e de crítica social da indiferença face ao outro, incitando à união de vontades e de esforços. Na mesma obra de Fernando Namora, encontramos ainda outro texto, “Poema”, que, através da repetição da expressão “Ai moiro”, atesta a sua filiação à lírica medieval: todavia, tal como no caso anterior, este indício trovadoresco é apenas uma leve réstia, um ponto de partida para uma reflexão de tom contemporâneo.

Deste modo, é interessante notar que apesar de não terem ficado alheios à sedução dos modelos medievais, estes autores ligados ao neorrealismo recriaram a lírica trovadoresca de forma bastante específica, retomando apenas certos lexemas e expressões medievais em composições imbuídas de uma forte consciência social.

3.7 Exercícios surrealistas: Mário Cesariny e Alexandre O’Neill

Em sentido diametralmente oposto ao neorrealismo, também encontramos vestígios da influência das cantigas trovadorescas em autores próximos do Surrealismo. Talvez, a este nível, o caso mais flagrante seja o de Mário Cesariny (1923-2006), que inclui na sua obra *Pena Capital*, editada pela primeira vez em 1957, um poema intitulado “Cantiga de Amigo e de Amado”, o qual, como observa Sílvia Cunha, é um interessante exemplo de “*intersecção da tópica convencional da cantiga de amigo com o tom elegíaco do planh [=pranto] trovadoresco*”⁶⁶, formas medievais aqui subvertidas pelo tom pa-

66 Sílvia Marisa dos Santos Almeida Cunha, “Un Chant Novel” – *A inspiração (neo)trovadoresca na poética de Jorge de Sena*, diss. mestrado não publicada, Aveiro: Universidade de Aveiro, 2008, p. 99, nota 55.

rodístico e provocador próprio de Cesariny.

Com efeito, este texto é um excelente exemplo de fusão de épocas e de estéticas, sendo, no fundo, um exercício engenhoso de colagem – prática tão cara aos surrealistas – de lexemas e de motivos medievais, que se sucedem de forma tão vertiginosa que se cria um certo efeito – também tão característico do Surrealismo – de *nonsense*.

Ao nível formal, é de salientar o paralelismo decorrente de as primeiras três estrofes se iniciarem com a expressão tipicamente medieval “*Ca morreu*” – que lembra versos de muitas cantigas trovadorescas – e o refrão presente nas primeiras três estrofes (“*vou pôr outro Dolviran*”, que na terceira apresenta uma leve alteração: “*vou pôr outro Deprimil*”) e cujo eco ainda se ouve no verso final: “*irei pôr o Dolviran i*”). Também o vocabulário filia o texto na tradição cancioneril, abundando aqui expressões características dos Cancioneiros, como, por exemplo, “*amigo*”, “*sabor*”, “*fossado*”, “*mau grado*”, “*corpo delgado*”, “*catar*”, “*Corte*”, “*delgadas*”, “*i*”, “*migo*”, “*todolo*” ou “*las*”, e surgindo até, curiosamente, neologismos medievalizantes, como “*escurana*”. Mais significativamente ainda, tal como se verificava em relação às cantigas de amigo, esta composição, apesar de ser de autoria masculina, é aparentemente enunciada por uma voz feminina (como se percebe no verso “*que gostosa eu lavava aqui*”) e remete para muitas imagens típicas do universo feminino galego-português, como a da donzela que lava e seca “*delgadas*” (camisas) – motivo que recorda imediatamente a cantiga de D. Dinis “*Levantou-s’a velida*” (B 569, V 172), em que a donzela “*vai lavar delgadas*”.

Apesar desta sua proximidade com a cantiga de amigo, este texto relaciona-também com as cantigas satíricas, visto que retoma de forma parodística o tema medieval do sofrimento pela ausência e, neste caso concreto, pela morte do amigo, acontecimento trágico que aqui, tal como acontecia nos Cancioneiros, é meramente metafórico. O carácter cómico da composição acentua-se no refrão, que denuncia a contemporaneidade da cantiga, sugerindo a cura moderna para tal angústia: “*vou pôr outro Deprimil*”.

Deixámos para o fim desta nossa breve análise uma das notas mais importantes deste texto: a alusão a Alexandre O’Neill, que, aparentemente, será o “*amigo*” simbolicamente morto por ter continuado no grupo surrealista de Lisboa, abandonado por Cesariny em 1948, e por não se ter juntado ao grupo surrealista dissidente fundado por este seu amigo, ideia sustentada pelos versos iniciais do poema: “*Ca morreu o meu amigo/o que surrealista migo*”.

Curiosamente, o visado nesta cantiga, Alexandre O’Neill (1924-1986),

escreveu também uma composição inspirada num cantar trovadoresco: a célebre “Cantiga da Garvaia” (A 38), de Paio Soares de Taveirós. Este poema, intitulado “Requeixa de Taveirós”, mistura o código das cantigas amor com um tom algo satírico, efeito que já se vislumbrava, aliás, na composição original, tratando ambas, de forma cómico-dramática, o tema do sofrimento causado pelo desejo amoroso insatisfeito. Ao nível formal, a proximidade entre a composição medieval e o texto moderno é também inegável, retomando O’Neill a referência à *“senhora branca e vermelha”* e alguns termos recorrentes nas cantigas trovadorescas, como *“razão”*, por exemplo.

Todavia, apesar das semelhanças, existem, obviamente, diferenças: face ao modelo seguido, O’Neill denuncia, de forma mais reveladora, o “fingimento” intrínseco à cantiga de amor: a sublimação espiritual de um desejo carnal por uma mulher que, *“com altivez e altavoz”*, frustra as aspirações masculinas, como se percebe na quarta estrofe:

Dizeis-me, o que eu já sabia,
 que é melhor sofrer poesia,
 pensando em vós,
 que alimentar veleidade
 de possuir vossa carne
 e arrastar-vos, empós,
 ao tumulto dos sentidos
 que entreve e entretém
 mortos e vivos.

Este poema é, assim, bem revelador do humor refinado característico de Alexandre O’Neill e lembra, desta forma, os chamados “escárnios de amor”, cantigas medievais que se situavam na linha de fronteira entre a lírica e a sátira e que constituíam, na verdade, uma paródia jocosa às formas e temas dos cantares de amor – categoria em que que, aliás, como alguns críticos têm suposto, se poderia enquadrar o intertexto desta composição, devido às referências explícitas à identidade da “senhor” e à forma pouco deferente com que o trovador a ela se dirige.

3.8. Laivos Medievais em Vitorino Nemésio, Jorge de Sena, Armindo Mendes de Carvalho, Eugénio de Andrade, Sebastião da Gama e David Mourão-Ferreira

Entretanto, e à medida que iam surgindo cada vez mais movimentos literários diferentes e que se notava uma pluralidade cada vez maior de estilos e estéticas na obra de um mesmo autor, as cantigas continuaram a ser um dos intertextos privilegiados dos escritores portugueses.

Um dos autores que não ficou indiferente à lírica galego-portuguesa foi Vitorino Nemésio (1901-1978), que compôs vários textos nitidamente inspirados na lírica galego-portuguesa: num deles, “Fonte clara”, retoma o motivo da fonte e a rima “fonte/monte”, bastante comum nos Cancioneiros. Um outro poema sintomático desta releitura dos textos medievais intitula-se, expressivamente, “Cantigas de amigo ao pinheiro” (publicado em 1989, no primeiro volume das suas *Obras Completas*), que, apesar de se aproximar mais da literatura tradicional do que da dos Cancioneiros, mostra a sua filiação à lírica medieval não só através do título mas também da invocação “Ó pinha do verde ramo”. Assim, concordamos com Carlos Nogueira, que afirma que, neste texto, “*num jogo de reconhecimentos a três vozes – a da cantiga de amigo, a da poesia oral insular e a sua própria voz, mais adivinhada do que ouvida –, Nemésio escreve sobre escritas precedentes, opera uma fecunda visitação intertextual de textos supostamente incomunicantes*”⁶⁷.

Por fim, outro exemplo claro da retoma do material dos Cancioneiros por parte de Vitorino Nemésio é a “Bailia a Guipúscoa”, onde o autor recupera claramente as bailias medievais:

Bailemos no céu de Espanha,
Meninas dos olhos dele,
O triste mais do que nós.
Alegria do poeta,
Seus olhos aves contentes!
Dancemos ora já todas:
Só duas,

67 Carlos Nogueira, “A Poesia Popularizante De Vitorino Nemésio”, *E.L.O.*, n.º 13-14 (2007-08), pp. 207-230, p. 223, disponível *online* em <<https://sapientia.ualg.pt/bitstream/10400.1/1699/1/13-14-Nogueira.pdf>> [consulta em 12 de fevereiro de 2014].

Como nas bodas:

Primeiro em cós

E depois nuas

Aqui, se é nítido que o autor recupera, como refere Sílvia Cunha “*a repetição estratégica do exortativo, estruturas paralelísticas e variações sinonímicas que evocam o aparato formal e fraseológico do texto trovadoresco subliminar*”⁶⁸, nomeadamente, as baillias de João Zorro (“Bailemos agora, por Deus, ai velidas” (B 1158bis, V 761)) e de Airas Nunes (“Bailemos nós já todas três, ai amigas” (B 879, V 462)), é inegável, simultaneamente, o tom moderno do canto, já que o ambiente festivo da dança é manchado por algumas notas dissonantes, nomeadamente, pela referência crua à “*peçonha / do sangue vivo em chão de abrolhos*”, que nos mostra que não estamos perante uma mera glosa das baillias medievais mas sim ante um poema contemporâneo de cariz reflexivo.

Se estas várias recriações da lírica galego-portuguesa não chegassem para comprovar que Vitorino Nemésio considera os trovadores seus contemporâneos, citemos, então, um passo de um texto ensaístico seu, que expõe claramente esta ideia:

E «todo um poeta», como *todo un hombre*, é um ser de que dependem mundos inestimáveis. Que cuidado e que amor não são precisos para reter os sonhos das virgens numa teia de aranha de palavras, ou as façanhas dos homens numa frase que as valha! O senhor D. Dinis pôde trazer a sua «pastor», que «sigo medês falava», até à nossa vista adiantada e ao nosso gosto já falho de apetite... Nuno Fernandes Torneol ainda hoje faz levantar «alva» a «velida» e nem parece senão que as roupas brancas dela ainda fraldejam ao vento! Que outro testemunho ou voz não poética de tão recuados tempos pôde fazer outro tanto?⁶⁹

Um outro caso paradigmático de recuperação recorrente da lírica medieval é o de Jorge de Sena (1919-1978), que, em vários textos, se assume como leitor e recriador de todos os géneros maiores dos cancioneiros galego-portugueses⁷⁰, num percurso simultâneo de recuperação e de subversão,

68 Sílvia Marisa dos Santos Almeida Cunha, “*Un Chant Novel*” – *A inspiração (neo)trovadoresca na poética de Jorge de Sena*, Op. cit., p. 39.

69 Vitorino Nemésio, *Conhecimento de Poesia*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997, p. 167.

70 Sobre a influência da lírica galego-portuguesa em Jorge de Sena, *Vide* Sílvia Marisa dos

como observa Sílvia Cunha:

(...) quando nos confrontamos (...) com as incursões neotrovarescas de Jorge de Sena, encontramos um poema que supõe, no fundo, duas linhas de leitura: uma, a primeira, que nos remete para o universo medieval dos trovadores e jograis (pela forma, pelos motivos glosados ou mesmo pela referência direta a um intertexto em particular); a segunda, mais intrincada, que nos transporta para a *forma mentis seniana*, através da subversão dos *topoi* trovarescos e da construção daquilo que é um código poético-expressivo singular e inimitável.⁷¹

Tal como temos vindo a reparar em relação a outros autores, Jorge de Sena não colheu muitas influências das cantigas de amor, apenas evocadas através da composição “Alados Idílios”, privilegiando antes as de amigo, que serviram de intertexto a vários dos seus poemas, nomeadamente, “Variações sobre cantares de D. Dinis”, “Existência” e “Cantar do amigo perfeito”. O primeiro texto referido, composto ainda na juventude de Sena, em 1938, e que abre a compilação póstuma *40 anos de Servidão*, é, como o título indica, uma glosa de cantigas de amigo de D. Dinis, principalmente, do já referido poema “Ai, flores, ai, flores do verde pinho”, como se percebe logo na primeira estrofe:

Ramo verde florido,
 florido de bela flor,
 do meu amor tão querido,
 onde está o meu amor?

Outra das composições referidas, “Cantar de Amigo Perfeito” (presente na obra *Pedra Filosofal*, de 1950), ilustra de modo bastante expressivo a fusão entre a influência medieval e a originalidade e modernidade deste autor. Além de apresentar um refrão que apresenta variações pouco relevantes ao longo das várias estrofes, este texto parece invocar a figura abstrata do amigo medieval, cuja memória de tempos longínquos o eu lírico tenta avivar: “*ainda recordas, diz, ó amigo?*”. Apesar de evidenciar o sabor da tra-

.....

Santos Almeida Cunha, “*Un Chant Novel*” – *A inspiração (neo)trovaresca na poética de Jorge de Sena*, Op. cit.

dição galego-portuguesa, partindo de uma evocação nostálgica de tempos passados e da juventude perdida, potenciada pela recuperação explícita de uma tradição, também ela, pretérita, esta composição transcende, temática e simbolicamente, a lição dos Cancioneiros, constituindo, essencialmente, um canto de cariz reflexivo acerca da passagem irreversível do tempo, como observa Sílvia Cunha: *“este cantar confere uma densidade emotiva maior à relação dialógica que presidia ao canto trovadoresco, retonalizando o canto feminino como canto de maturidade e de retrospeção vital”*⁷².

Muito semelhante é o caso do já mencionado poema “Existência”, que conjuga diversos motivos da tradição lírica medieval e assimila o passar do tempo ao passar das ondas para, aproveitando o tom pungente das queixas medievais, elaborar uma reflexão existencialista, como se percebe mais expressivamente na primeira e na terceira estrofes:

Nasceram ondas,
passaram dias:
Ai não te escondas
nas alegrias!
(...)

Ansiosa a vida,
como perdida
por onde vais...
(...)

Além destes poemas que recuperam motivos e ambientes das cantigas de amigo, existem ainda outros textos de Jorge de Sena que recriam o modelo do género medieval peninsular de voz feminina, se bem que com outro propósito: referimo-nos aos “pseudo cantares de amigo” “Ao rio perguntei por meu amigo” e “O meu doce amigo”, contidos na obra *O Físico Prodigioso*⁷³, que, aliás, tem como intertextos principais outros textos medievais: dois

72 Ibidem, p. 69.

73 Sobre a influência medieval na obra *O Físico Prodigioso*, Vide Sílvia Marisa dos Santos Almeida Cunha, *“Un Chant Novel” – A inspiração (neo)trovadoresca na poética de Jorge de Sena*, Op. cit., e Paulo Alexandre Pereira, “Tradição e reescrita em *O Físico Prodigioso* de Jorge de Sena”, *Actas do VI Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Rio de Janeiro: UFRJ/ UFF, 1999.

exempla do *Orto do Esposo*, obra anónima que data do final do século XIV. Aqui, e dada a natureza da obra referida, a recuperação dos cantares de amigo tem uma natureza e motivação muito diversa, pois embora o paralelismo (propositadamente imperfeito) formal dos referidos textos, o seu vocabulário e os motivos aflorados – como o banho no rio e a partida do amigo – os filiem na tradição das cantigas de amigo, o seu conteúdo não é puramente lírico. Se isto é perceptível na “cantiga” “O meu doce amigo”, enunciada pela figura de Dona Urraca, que aqui se lamenta, tal como as vozes femininas das cantigas medievais, pela partida do seu amigo: “*O meu doce amigo, / Que eu tanto queria, / Foi-se o outro dia / Sem falar comigo. (...)*” – se bem que este lamento seja algo estranho, visto que, neste caso, o amigo ainda não partira –, no caso da segunda cantiga, este efeito é flagrante, já que a canção “Ao rio perguntei por meu amigo”, entoada por três donzelas, apresenta uma mutação significativa face aos cantares de amigo: quem se banha no rio não é, neste caso, uma donzela mas sim o amigo – o Físico – e, supostamente, fá-lo para se purificar da sodomização de que fora vítima por parte do Diabo, que seria, então, o verdadeiro enunciador da cantiga, como conclui Orlando Amorim: “*pode-se ler a cantiga como o lamento do diabo apaixonado*”⁷⁴. Desta forma, principalmente neste último caso, estamos perante “*uma drástica subversão dos valores trovadorescos*”⁷⁵, podendo os textos referidos ser considerados “escárnios de amigo” – composições que, sob a aparência de cantigas líricas de voz feminina, tinham finalidades satíricas –, ao mesmo tempo que desvendam a “*clara predileção pela tradição satírica*”⁷⁶ de Jorge de Sena, que se manifestará outrossim em várias recriações de cantigas de escárnio e maldizer que este autor leva a cabo, não só na obra *O Físico Prodigioso*, onde encontramos o texto escarninho “Dona Urraca tem um físico”, como também na “Cantiga dita de escárnio” – retrato de uma “D. Urraca” cujos dentes “*afiados e compridos*” fazem o sujeito lírico exclamar de pânico, no refrão, “*Ai minha vida!*” – e ainda no díptico poético “Dom Beltrão e Dona Ximena – iluminura medieval em duas hipóteses”; Urraca é também o nome da protagonista de outro cantar satírico de Sena, “*Zamora*”. Tendo uma intenção crítica e apresentando refrão, são ainda passíveis de serem aproximados das cantigas satíricas os poemas senianos “Epígrafe

74 Orlando Amorim, *O Físico Prodigioso, a novela poética de Jorge de Sena*, Araraquara: UNESP- Centro de Estudos Portugueses Jorge de Sena, 1996, p. 87.

75 Sílvia Marisa dos Santos Almeida Cunha, “*Un Chant Novel*” – *A inspiração (neo)trovadoresca na poética de Jorge de Sena*, Op. cit., p. 72.

76 *Ibidem*, p. 75.

para a Arte de Furtar” e “Rimam e desrimam”, poema que visa os críticos literários e cujo refrão é bastante expressivo: “*Ah filhos da puta!*”.

A sátira seniana é particularmente saliente na sua obra póstuma *Dedicácias*, “*verdadeiro cancioneiro joco-satírico ao jeito medieval*”⁷⁷, em que a sua crítica e paródia atinge não só grupos sociais, como as mulheres ou os “crimertídacos” – neologismo inventado pelo autor para expressar a sua raiva contra os críticos literários –, como também figuras específicas, como, por exemplo, Vitorino Nemésio, Mário Cesariny, João Gaspar Simões, Álvaro Pimpão, Segismundo Spina, Massaud Moisés, Hernâni Cidade, Fidelino de Figueiredo e o Cardeal Cerejeira. Nesta obra, existem ainda dois textos que podem ser considerados “sirventeses morais”⁷⁸, ambos com o título de “Epístola a Álvaro Salema”, dois “sirventeses literários”⁷⁹, “História da poesia oficial portuguesa” e “Em três continentes os pachás da literatura portuguesa”, e um texto, “Dos Homens Pequeninós”, que pode ser considerado uma verdadeira “cantiga de seguir”⁸⁰, roubando o refrão “*Libera nos Domine*” de um texto de Carlos Drummond de Andrade, “Exorcismo”, para visar um dos alvos preferidos das suas sátiras: os críticos literários.

Por tudo isto, dado o empenho com que Jorge de Sena revisitou o material trovadoresco, é, então, plenamente justo concluir que o autor sentiu a lírica trovadoresca como moderna e, arrisquemos sem receio, como *sua contemporânea*, o que, aliás, podemos comprovar através de escritos ensaísticos do próprio escritor:

Aqueles homens tidos por rudes (...) souberam produzir e apreciar poemas que, de amigo ou de amor, são por vezes de um refinamento estético, intelectual e sentimental, e mesmo linguístico, que nada fica a dever às melhores sutilezas e audácias da grande poesia dos séculos seguintes. E souberam usar do mesmo refinamento para compor poemas em que a violência dos ditos ou das insinuações, a grosseria dos palavrões (que vemos, vetustos e venerandos, serem os mesmos de hoje), a liberdade dos costumes que se enquadraram numa idêntica elegância de expressão poética. Homens capazes

77 Ibidem, p. 83.

78 Seguimos, nesta categorização, Sílvia Marisa dos Santos Almeida Cunha, Ibidem, p. 86.

79 Ibidem, p. 87.

80 Sobre as cantigas de seguir, *Vide* Manuel Pedro Ferreira, “Cantiga de Seguir”, *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, org. Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, Lisboa: Caminho, 1993, pp. 141-142 ou Graça Videira Lopes, *A Sátira nos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, Lisboa: Editorial Estampa, 1994, pp. 118-130.

de tamanha desinibição ao criticarem-se, nos mais íntimos e mesmo terríveis dos pormenores, a si mesmos e aos outros; capazes de, paralelamente, um tal poder de despersonalização poética, como a exigida por uma perfeita cantiga de amigo; e capazes de sentir, em verso, as compilações do Amor Cortês – e capazes disto com tão grande perfeição expressiva, em que os recursos da ironia, do duplo sentido, da reticência, da analogia semântica, etc. são empregados com o melhor dos desembaraços, esses homens terão sido tudo o que se quiser, mas, como artistas da linguagem e do verso, e como consciências poéticas, nada tinham de primitivos, mas sim de requintadamente civilizados.⁸¹

Privilegiando, como Jorge de Sena, o registo parodístico e satírico, destaca-se ainda Armindo Mendes de Carvalho (1924-1988), que compôs, em 1966, uma obra intitulada *Cantigas de Amor e Maldizer* e outra, de 1974, com o título de *Satírica*. De entre os textos que compõem estas obras, citemos, a título de exemplo, a “Cantiga Dos Ais” (de *Cantigas de Amor e Maldizer*), em que, no meio da enumeração de várias situações em que se ouvem “ais”, se refere a D. Dinis, citando a sua cantiga de amigo mais conhecida e recriada: “*E os ais do D. Dinis/ai Deus e u é.*”

Entre os autores desta mesma geração que glosaram as cantigas medievais, podemos referir ainda os casos de Eugénio de Andrade⁸² (1923-2005) – que, apesar de não evidenciar marcas de intertextualidade explícita com as composições medievais, apresenta, na sua poética, alguns polos de contacto com os textos trovadorescos, nomeadamente através da utilização de refrão (como se verifica, por exemplo, no poema “Canção”), e também pela linguagem cristalina e simples da sua poética, que evoca a pureza espontânea dos cantares medievais – e de Sebastião da Gama (1924-1952), que compôs um poema intitulado “Cantiga de amigo” (de *Campo Aberto*, 1951) e uma “Cantiga de amor” (de *Pelo Sonho é que vamos*, 1953). Além disso, no poema “Elegia segunda” (de *Campo Aberto*, 1951), este autor glosa inequivocamente a já referida cantiga de Nuno Fernandes Torneol “Levad’ amigo que dormides as manhanas frias” (B 641 / V 242), como se percebe nos versos iniciais da composição contemporânea: “*Todos os pássaros, todos os pássaros/Asas abriam, erguiam cantos,/De Amor cantavam.*”

Por fim, urge ainda referir o nome de David Mourão-Ferreira (1927-

81 Jorge de Sena, *Estudos de Literatura Portuguesa*, vol. I, Lisboa: Edições 70, 1981, p. 23.

82 Sobre a influência da lírica medieval neste autor, Cf. Teresa Maria Duarte Pinto Guerra, *Traços da poesia trovadoresca em autores contemporâneos: Eugénio de Andrade e o neotrovadorismo*, Op. cit.

1996), que, numa “Poesia de Amor”, dialoga com, entre outros, Camões, cuja “*Bárbara Escrava*” recorda, e D. Dinis, lembrado através das suas “*flores do verde pino*” e da reflexão aqui feita acerca da sinceridade poética, aflorada pelo rei na composição “ Proençaes soem mui bem trobar” (B 524b, V 127), como se percebe na última estrofe:

Cantei às flores do pinho, verde e vivo;
 cantei nas margens verdes das ribeiras.
 - Quando hás-de ver que foste só motivo
 para falsas canções
 tão verdadeiras?

Neste texto, verifica-se, assim, uma imbricada reflexão acerca da relação entre sinceridade e fingimento poético, dicotomia assaz relevante, aliás, na construção das cantigas de amigo, dado o artifício da ficção da voz feminina que garante a especificidade deste género, estratégia poética que, todavia, não lhes retira *sinceridade sentimental*, sendo realmente “*falsas canções / tão verdadeiras*”. Aqui, é ainda de salientar o facto de David Mourão-Ferreira mescla motivos de cantigas de amigo com expressões características da cantiga de amor, como é possível perceber quando o sujeito lírico se afirma “*tão infeliz! – neste prisão sombria*”.

3.9. “Se Sabedes Novas...” – Cantigas em Tempos de Guerra: Fiana Hasse Pais Brandão, Manuel Alegre, Luís Andrade, Manuel Alberto Valente, José Carlos Ary dos Santos

A partir dos anos 60, nota-se um aumento substancial de textos com reminiscências trovadorescas, fenómeno que se torna ainda mais interessante na medida em que muitos destes poemas foram também musicados, o que reforça a sua sintonia com os intertextos medievais, que, como já referimos, combinavam literatura e música. Este interesse renovado pela lírica trovadoresca pode ser explicado pelo contexto social e político da época, na medida em que o conturbado período da opressão ditatorial e da guerra colonial dava origem, frequentemente, à separação de entes queridos, suscitando emoções próximas das expressas nas cantigas de amigo que relatam a angústia sofrida pelos amantes devido a uma separação imposta.

Uma das primeiras autoras a servir-se da lírica medieval para falar da dura realidade da guerra colonial foi Fiana Hasse Pais Brandão (1938-

2007), com o poema “Barcas Novas” (que foi musicado por Adriano Correia de Oliveira), publicado pela primeira vez na *Antologia de Poesia Universitária* (1964) e, posteriormente, editado num livro precisamente intitulado *Barcas Novas* (1967).

Aqui, a intertextualidade com a lírica medieval é desde logo atestada pela autora, na medida em que, em epígrafe, surge transcrito na íntegra o texto em que Fiamas se baseou para compor este seu poema: a cantiga de amor “En Lixboa, sobre lo mar” (B 1151 e 1152/V 754), de João Zorro. A recriação de Fiamas apresenta uma estrutura muito próxima da do texto de João Zorro, apresentando repetições e simetrias características da construção paralelística e retomando o verso “*Em Lixboa, sobre lo mar*” da composição medieval. Além disso, muitos dos vocábulos a partir dos quais a autora constrói o seu poema lembram a composição original, como “*barcas novas*”, “*Lisboa*”, “*mar*”, e os verbos “*deitar*” e “*levar*”. Todavia, Fiamas não se limita a copiar o seu intertexto, inserindo aqui alguns elementos novos particularmente simbólicos, nomeadamente, as “*armas*” e a “*guerra*”, que denunciam o contexto histórico da produção deste poema e revelam explicitamente a sua função principal: criticar e intervir socialmente contra os conflitos armados que, na época, tinham lugar. Assim, neste texto, Fiamas torna explícita uma realidade que na cantiga medieval era apenas sugerida, já que, em ambos os casos, as “*barcas novas*” referidas são um elemento disfórico, fazendo adivinhar a ausência e o sofrimento decorrentes da guerra.

Também Manuel Alegre (n. 1937), um dos autores que mais se destacou por cantar a angústia e a revolta desta época, retoma com alguma frequência formas e temas dos Cancioneiros medievais, o que se percebe logo pelo título que atribui a alguns dos seus poemas: “Trova” (lembremo-nos, por exemplo, dos textos “Trova do amor lusíada” ou “Trova do vento que passa”). Aliás, na composição que se chama apenas “Trova”, o sujeito poético afirma: “*Em trovador me tornei./Se a voz do povo me chama/eu com ela cantarei*”⁸³.

Os ecos da lírica medieval neste autor são ainda mais perceptíveis nos poemas em que se citam explicitamente os Cancioneiros, como acontece em “Toada do Vento Africano”, onde, glosando a já referida cantiga “Ai flores, ai flores do verde pino”, de D. Dinis, o sujeito lírico pede ao vento que lhe traga “(...) *a flor do verde pinho/ e as cantigas que ficam no caminho / sempre que passa um velho marinheiro*”; esta composição de D. Dinis será

83 Todos os poemas referidos fazem parte da obra *Praça da Canção*, editada pela primeira vez em 1965.

de novo retomada, e de forma mais expressiva, no poema sugestivamente intitulado “Uma Flor de Verde Pinho” – que foi também musicado por Adriano Correia de Oliveira –, onde se lê: “*não há guitarra nem cantar de amigo/não há flor, não há flor de verde pinho*”; ainda neste poema, o verso “*Meu amor transbordou. E eu sem navio*” lembra também a cantiga “Sedia -m’eu na ermida de Sam Simion” (B 852, V 438), de Meendinho, em que a donzela exclama: “*E cercarom-mi as ondas, que grandes som! Nom hei [eu i] barqueiro nem remador.*”

Contudo, o exemplo mais flagrante de intertextualidade com a lírica medieval na obra de Manuel Alegre é, certamente, o poema intitulado “Como ouvi Linda cantar por seu amigo José” – título particularmente interessante por explicar imediatamente a razão da enunciação da composição por uma voz feminina e que se aproxima, por isso mesmo, de alguns exórdios narrativos que encontramos em cantigas de amigo e pastorelas⁸⁴. O intertexto principal deste poema é, uma vez mais, a cantiga “Ai flores, ai flores do verde pino”, de D. Dinis, partindo Manuel Alegre do conhecido verso desta cantiga “Se sabedes novas do meu amigo” para iniciar a sua composição. Ao nível formal, verifica-se outrossim algum paralelismo, se bem que bastante livre, e repetições que lembram as formas dos Cancioneiros; tematicamente, é retomado o tema da ausência do amigo, motivo que leva o eu lírico a pedir “*novas*” suas. Além disso, várias são as referências vocabulares, temáticas e simbólicas que, neste texto, evocam a lírica galego-portuguesa, nomeadamente, as expressões “*novas*”, “*amigo*” e “*recados*”. Aqui, a modernidade do poema verifica-se essencialmente pelo facto de o tempo, o espaço e o motivo da separação dos amantes ganharem um contorno mais nítido face ao intertexto, visto que o objetivo da composição não é apenas cantar o sofrimento amoroso, visando principalmente denunciar os problemas sociais e políticos da época, como nota Manuel Simões:

sem dúvida, que se trata de recuperar um tópico-chave da lírica galego-portuguesa, com a inevitável adaptação às novas circunstâncias que tornaram possível uma tal motivação literária. Além disso, e contrariamente ao tom abstracto da paralelística dialogada do Rei-Trovador, opõe Manuel Alegre uma série de elementos concretos que diluem de algum modo a incerteza do modelo. A jovem sabe que o seu amigo foi levado «num carro negro de madrugada», que se encontra encerrado numa «torre negra» e que, com a sua resistência, está «tecendo a: esperança», isto é, projectando-

84 Como acontece, por exemplo, no *incipit* de uma pastorela de Airas Nunes: “*Oí hoje’u ãa pastor cantar*” (B 868/869/870, V 454).

se no futuro. Sucede, portanto, que a transformação do modelo intertextual conduz o novo texto para uma ambiência que não é exclusivamente amorosa através de elementos referenciais cujo suporte ideológico transfigura (degradando) o motivo.⁸⁵

O verso “Se sabedes novas do meu amigo”, que aqui serve de ponto de partida a Manuel Alegre, foi também retomado num poema de Luís Andrade (conhecido como Luís Pignatelli (1935-1993)), “Cantiga de Amigo”, que foi também musicado por Adriano Correia de Oliveira e, posteriormente, por Vitorino e Zeca Afonso. Além de citar o referido verso de D. Dinis, este texto aproxima-se da poesia trovadoresca por apresentar refrão (“*Se sabedes novas do meu amigo/É que venho perguntar*”) e por recuperar o tema da separação forçada dos amantes, que aqui ganha, todavia, um cariz diferente face ao intertexto medieval, pois versa não só a ânsia do sujeito lírico em saber novidades do amigo mas também a sua “sanha” em relação à figura que motiva a ausência do amado, pelo que o poema é, essencialmente, uma “maldição” contra quem “levou” o amigo (como se percebe na estrofe “*Que ao que levou meu amigo / Há-de a noite encarcerar / Dentro de fel e vinagre / Sua boca há-de fechar.*”), o que aproxima também este texto das cantigas satíricas.

Exemplo claro de denúncia do regime ditatorial é também o poema “Saibam Todos em Montemaior”, de um autor neorrealista, Manuel da Fonseca. Este texto integra o conjunto dos *Poemas para Adriano* (1972), especialmente redigidos para serem musicados e cantados por Adriano Correia de Oliveira, integrando o álbum *Que nunca mais*, de 1975. Neste poema em particular, glosando um cantar de Gil Sanches, “Tu, que ora vens de Montemaior” (B 48), Manuel Fonseca critica a perseguição política do regime salazarista, que determinava “*arrancar filhos aos pais / tirar marido a mulher*”. Aqui, tal como no intertexto, o sujeito lírico pretende saber notícias acerca da sua amada; todavia, o motivo que o leva a fazê-lo é bastante particular e atesta o contexto histórico em que esta composição foi redigida, já que o eu poético está preso, intuímos, devido à sua insurreição face ao regime vigente, como se percebe na segunda estrofe:

Non temas os ferros deste gradeado
nem as espadas ruins que há em meu redor

85 Manuel Simões, “Os textos medievais, intertexto da literatura moderna e contemporânea”, Op. cit., p. 588.

tu de Montemaior agora chegado
 nesta hora chegado de Montemaior
 conta-me o recado
 que tens por mandado
 do meu amor
 de quem fui apartado
 lá em Montemaior.

A carga ideológica deste poema é bem clara, já que o eu lírico pretende não só saber se a sua amada está bem mas também averiguar se ela continua a lutar pelo ideal sociopolítico de ambos, como é perceptível na terceira estrofe:

Que inda mais me ama quem me tem amado?
 Que inda agora luta pelo que eu lutava?
 Se é esse o recado
 que trazes mandado
 pelo meu amor
 outro eu não esperava
 de Montemaior.

Exibindo igualmente os efeitos do contexto político e social da época, Manuel Alberto Valente (n. 1945) publicou, em 1968, no terceiro número dos cadernos de poesia *Poemas Livres*, um poema intitulado “Cantiga de amigo”, inspirado na conhecida composição medieval “Ay eu, coitada” (B 398), cuja autoria, como já referimos anteriormente, é incerta. O poema de Manuel Alberto Valente segue de perto a cantiga galego-portuguesa, funcionando quase como uma sua atualização, ao glosar com poucas alterações grande parte dos seus versos. A principal alteração entre o texto medieval e a composição moderna é o facto de, neste último caso, o amigo estar longe por se encontrar preso “*no forte*” e não, como se verifica na cantiga trovadoresca, “*na Guarda*”, se bem que alguns filólogos interpretem o vocábulo “Guarda” não como topónimo mas como substantivo comum, significando “*lugar onde se está de guarda*” ou “*prisão*”, leitura que aproximaria ainda mais os dois textos.

Decerto também influenciado pelo cenário da guerra colonial, José Carlos Ary dos Santos (1937-1984), num poema intitulado “Cantiga de amigo”

(da obra *Resumo*, de 1972) - depois musicado e cantado por Amália, numa versão algo diferente -, revisita o tema da ausência do amigo versado pelos trovadores. Este poema apresenta uma estrutura próxima do paralelismo das cantigas medievais, salientando-se, a este nível, as repetições anafóricas e a presença de um refrão que, a longo do texto, se vai ligeiramente alterando, numa gradação que demonstra uma angústia crescente: “*O meu amigo está longe/E a distância* [depois “tristeza” e, no fim, “saudade”] *é bastante.*” Mais significativamente ainda, este texto revela expressivamente uma grande proximidade – diríamos, até, *contemporaneidade* – entre o sofrimento do eu lírico e aquele que é manifestado nas produções trovadorescas, pois, como é aqui referido, “*nem Camões, Virgílio, Shelley, Dante*” conseguiram experimentar tais sentimentos, que só encontram paralelo na lírica galego-portuguesa.

Noutra composição do mesmo autor, da obra *Insofrimento in Sofrimento* (1969), a intertextualidade com a lírica medieval ganha um cariz particular, ao misturar ecos das cantigas de amor, de que resta a apóstrofe à “*minha senhora*”, com citações das cantigas de amigo, como a expressão “*trazeis-me novas*”, repetida ao longo do poema, e com o humor parodístico das cantigas satíricas. O próprio título, “Catinga de inimigo”, constitui um trocadilho que aponta para o problema social aqui humorística e criticamente tratado – mais uma vez, a guerra colonial. O texto de Ary dos Santos tem uma estrutura repetitiva que nos recorda o paralelismo medieval, iniciando-se todas as estrofes com a expressão “*Minha senhora*” e culminando com a fórmula “*Trazeis-me novas*”, completada de diferentes formas ao longo do poema: primeiro, o sujeito lírico pretende saber novidades da sua “*orelha*”, depois, da sua “*cova*” e, por fim, da sua “*hora*”. As respostas a estas questões constituem uma espécie de refrão, introduzido por uma interjeição dolorida: “*Ai é cortada!*”, “*Ai é cavada!*”, “*Ui é suada!*”. Deste modo, o autor funde aqui os géneros e artifícios medievais com a crítica da situação social que lhe é contemporânea, criando um produto final que mescla géneros, tons e tempos.

Todavia, nem todos os autores que, nesta época, regressaram à lírica galego-portuguesa o fizeram com o objetivo de focar e denunciar o contexto sociopolítico da altura. Exemplo disso é uma “Cantiga de Amigo” de João Clemente que surgiu na edição n.º 673, de 19/05/1970, do suplemento «Juvenil» do *Diário de Lisboa*. Este texto é uma recriação moderna da já referida cantiga de Nuno Fernandes Torneol “Levad’, amigo que dormides as manha nas frias”, cuja primeira copla, aliás, surge em epígrafe antes do poema. Todavia, contrariamente ao texto medieval, aqui, o amigo não

dorme, como se percebe, de imediato, na primeira estrofe: “*Ó meu amigo que não dormes nas manhãs frias*”. Apesar desta diferença substancial, esta composição recria a estrutura paralelística do intertexto e glosa alguns dos seus versos, nomeadamente, o refrão, cuja linguagem adapta à modernidade: “*alegre ando eu*”. Tal como acontece na cantiga medieval que lhe serve de base, este refrão constitui uma nota dissonante em relação ao tom angustiado e desiludido dos outros versos, que sugerem um amor já extinto, como se sugere na última estrofe: “*todas as aves do mundo na dor são feitas / do teu sonho e do meu seriam feitas / alegre ando eu*”.

Esta composição de João Clemente destaca-se, assim, por recriar modernamente o estilo da cantiga de amigo e, principalmente, por seguir a principal “regra” deste género lírico: ficcionar uma voz feminina, artifício que, aliás, garantia a especificidade deste tipo lírico galego-português.

Esta voz ficcionalmente feminina vai, no século XX, poder finalmente corresponder a um corpo feminino através do labor poético de autoras como Maria Teresa Horta ou Natália Correia, como, de seguida, veremos.

3.10. O resgate da voz feminina: Maria Teresa Horta, Deana Barroqueiro, Matilde Rosa Araújo, Fernanda Botelho e Natália Correia

Uma das primeiras autoras a fazer coincidir a voz feminina da cantiga de amigo com um corpo realmente feminino é Fernanda Botelho (1926-2007), que entra na dança da recuperação das cantigas através de uma bailia intitulada “Cantar de Amigo”, publicada no primeiro fascículo da revista *Távola Redonda*, em 1950. A voz feminina que canta neste texto é um eco vivo daquela que exhibe o seu “*corpo velido*” nas baillias medievais, que são, como aqui também acontece, um ritual de iniciação amorosa:

Bailada, bailia
que eu já sei bailar
E agora só queria
aprender a amar

Este poema pode ainda ser associado, como lembra Sílvia Marisa Cunha⁸⁶, a uma cantiga de Pero Meogo (“Fostes, filha, eno bailar” (B 1191,

86 Sílvia Marisa dos Santos Almeida Cunha, “*Un Chant Novel*” – *A inspiração (neo)trovado-*

V 796)) em que uma *madre* recrimina a filha por esta ter, no baile, rompido o seu “*brial*” – ou seja, o manto, que aqui tem, obviamente, uma conotação simbólica –, pois também neste texto moderno a voz feminina conta que se lhe tinha soltado “*a liga*” “*ao entrar na roda*”, acontecimento que teria gerado comentários maliciosos: “*E agora há quem diga / que não foi na roda*”.

Uma outra voz feminina que se impõe como interlocutora ativa da arte trovadoresca é Maria Teresa Horta (n. 1937), autora de vários poemas em que se notam ecos dos Cancioneiros galego-portugueses. As composições desta autora ganham, no âmbito das relações intertextuais que temos vindo a analisar, um alcance expressivo bastante singular, na medida em que, neste caso, o amor e o desejo são os temas centrais e a voz da mulher apaixonada ocupa o lugar legítimo do sujeito de enunciação das cantigas de amigo, pelo que, como nota Marlise Vaz Bridi, em Maria Teresa Horta, a influência trovadoresca, “*mais que referência, é uma retomada, reconquista de um território que teria sido invadido pelo homem*”.⁸⁷

De facto, se já se vislumbram vestígios medievais na obra *Cronista não é recado*, de 1967, estes são ainda mais perceptíveis na compilação cujo título já remete para as composições trovadorescas, *Minha senhora de mim* (1971). Entre os vários textos desta obra que se inspiram na lírica medieval⁸⁸, podemos destacar o poema “Existem pedras”, que segue, de alguma forma, o estilo paralelístico – se bem que com muitos desvios –, devido à repetição de versos e de palavras; além disso, esta composição também apresenta refrão: “*meu amor/e meu amigo*”⁸⁹, expressão que encontra paralelo em muitos ver-

.....

resca na poética de Jorge de Sena, Op. cit., p. 46.

87 Marlise Vaz Bridi, “Eco dos Clássicos na poética de Maria Teresa Horta”, *Navegações*, vol. 2, n.º 1, Jan./Jun. 2009, pp. 39-43 disponível online em <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/viewFile/5124/3761>> [consulta em 20 de fevereiro de 2014], p. 40. Esta autora acrescenta ainda, mais adiante: “*a presença do procedimento intertextual na poesia de Maria Teresa Horta, se de fato é uma fonte criativa intencionalmente acessada por ela, produz, entretanto, um sentido muito mais amplo, em que a mulher assume, ela própria, a sua voz e não precisa da intermediação e nem do aval masculino para se fazer ouvir. Por outro lado, “vinga” de certa forma as vozes usurpadas (na expressão significativa de Rodrigues Lapa)*”. (p. 40).

88 Manuel Simões sintetiza o impacto da poesia dos Cancioneiros neste livro, afirmando que é “*todo ele marcado por um sopro da poesia lírica galego-portuguesa, em especial pelo uso constante e obsessivo de determinantes possessivos, além da ocorrência frequentíssima das formas «amigo» / «amado» (...) e de refrão mais ou menos generalizado*.” (Manuel Simões, “Os textos medievais, intertexto da literatura moderna e contemporânea”, Op. cit. , p. 597).

89 Encontramos uma formulação semelhante a esta – “*meu amigo e meu amado*” – numa outra composição da mesma obra, o poema “Emigrante”.

nos medievais, cite-se, a título exemplificativo, o *incipit* de uma cantiga de D. Dinis: “*Amadê meu amigo*” (B 570, V 173).

Exemplo expressivo do diálogo que Maria Teresa Hora estabelece com a lírica medieval é também o poema intitulado “A seu amigo”, que explora explicitamente o desejo feminino, tema que nas composições medievais era apenas veladamente sugerido:

É corpo para
ofertar
no lençol sem abrigo
a seu amigo.
(...)

Este texto apresenta, de novo, algum paralelismo, conseguido através da repetição anafórica da expressão “*É corpo*” nos primeiros versos de cada estrofe, recupera alguns vocábulos medievais, como “*alva*”, e tem também refrão: “*no lençol sem abrigo / a seu amigo*”.

Num outro poema, intitulado “Lamento”, é, de novo, aflorado o tema do desejo insatisfeito, se bem que, neste caso, o canto adquira um tom mais desesperado, como se percebe no pungente refrão “*Ai meu amigo / de mim!*”, pleonasma expressivo que realça o forte sentimento – e desejo de – posse do amigo.

Por fim, refiramos ainda o poema que retoma o título da obra em análise, “Minha Senhora de Mim”, interessante cruzamento entre a cantiga de amor e o cantar de amigo. De facto, se o refrão “*Comigo me desavim/ minha senhora/de mim*” lembraria as composições de amor, a sua estrutura repetitiva, a voz claramente feminina e a referência explícita à mágoa de não poder nunca *dizer* – que aqui assume o valor de *ter* – “*o amigo nos [seus] braços*”, exprimindo a tristeza proveniente da impossibilidade da posse física do amado, denunciam a sua maior proximidade com o género das cantigas de amigo. Por fim, há ainda que salientar que, num imbricado jogo de reflexos intertextuais, este texto de Maria Tereza Horta evoca ainda outro intertexto: o poema “Trova”, de Sá de Miranda, do qual glosa o primeiro verso: “*Comigo me desavim, / sou posto em todo perigo; / não posso viver comigo / nem posso fugir de mim. (...)*”.

Outra voz feminina que operou uma síntese interessante entre várias cantigas de amigo e temas típicos dos Cancioneiros é a de Deana

Barroqueiro (n. 1945), autora de uma “Cantiga de Amigo” (publicada originalmente no suplemento semanal «Juvenil» do *Diário de Lisboa*, n.º 528, de 11/07/1967), que segue a estrutura paralelística e o vocabulário típicos das cantigas medievais. No primeiro verso, a referência à “*manhã fria*” recorda-nos a já mencionada cantiga de Nuno Fernandes Torneol “Levad’, amigo que dormides as manhanas frias”. Também a alusão ao mar como causa da separação dos amantes – tema que surge, por exemplo, no já referido cantar de amor “Quand’eu vejo las ondas”, de Rui Fernandes de Santiago – e a sua contemplação ansiosa na busca de encontrar sinais do amigo – que aproxima este poema das cantigas de amigo de Martim Codax – filiam este texto na tradição medieval. Por fim, o poema apresenta ainda refrão: “*Morrerei donzela/e sozinha*”, o qual estabelece uma óbvia relação intertextual com a célebre cantiga do Mendinho “Sedia-m’eu na ermida de Sam Simion” (B 852/ V438), onde a donzela exclama: «*Morrerei, fremosa, no mar maior*», composição com a qual, aliás, esta recriação moderna muito se aparenta, tanto temática como vocabularmente, pois, tal como no cantar medieval, também aqui o sujeito lírico lamenta a sua solidão e a ausência do amigo, como se percebe na última estrofe:

Nessa onda morta amigo não via
 rumarei meus passos na areia fria.
 Morrerei donzela
 e sozinha.

Em 1972, outra revista serviu para divulgar mais um poema moderno de autoria feminina inspirado nas cantigas medievais: “Era um cantar de amigo”, de Matilde Rosa Araújo (1921-2010), publicado no número 7 de *Colóquio-Letras*. A influência medieval, perceptível, desde logo, através do título, reflete-se também ao nível da forma, na medida em que todas as estrofes se iniciam sempre com as mesmas três palavras, “*Era um cantar*”, o que confere um certo paralelismo à estrutura do poema; os motivos aqui afiorados aproximam outrossim este poema das composições trovadorescas, já que o último verso do texto, “*Lavando o rosto no rio*”, relembra o *topos* da lavagem do corpo e dos cabelos no rio ou na fonte, motivo assaz comum nos Cancioneiros (sendo versado, por exemplo, por Pero Meogo ou João Soares Coelho).

Ainda no âmbito da recriação da lírica galego-portuguesa no feminino, um caso particular de comunhão com os Cancioneiros medievais é o de

Natália Correia (1923-1993)⁹⁰, que, aliás, se afirma como legítima continuadora dos trovadores, ao assumir-se como, “*pela linha da poesia*”, “*neta de D. Dinis*” e ao afirmar que no seu “*verso*” “*clareia a estrela que [lhe] deu um trovador*”.

De facto, Natália Correia foi uma das autoras modernas que mais se empenhou na recuperação e difusão da poesia galego-portuguesa, esforço esse que se nota tanto nos seus ensaios críticos como na edição que faz, em 1970, dos *Cantares dos Trovadores Galego-Portugueses*, em que transcreve os textos medievais em português moderno, ou ainda ou ainda na sua participação no LP “*Cantigas d’amigos*”, em que Amália Rodrigues canta versões das cantigas medievais adaptadas pela referida escritora, que neste álbum recita também alguns poemas. Dado este seu apreço pela lírica galego-portuguesa, é, então, compreensível que os cantares trovadorescos tenham sido um dos intertextos privilegiados de toda a sua obra poética, como observa Paulo Alexandre Pereira: “*não foi fortuito nem efêmero o convívio de Natália Correia com a poesia lírica galego-portuguesa; ao contrário, esta intersecta consistentemente quer a sua obra poética, quer o seu labor ensaístico, transformando-se, neste último caso, em campo dilecto de inquirição*.”⁹¹.

Com efeito, são vários os poemas de Natália Correia que revelam a influência da lírica galego-portuguesa, a qual se pode manifestar das mais diversas formas: através de uma citação fortuita (como se verifica, por exemplo, no poema “*Sacrifício*”: “*E veio Abril: cravos camonianos/Aparelharam da liberdade as barcas./Do verde pinho as flores foram-me enganos./As tecelãs do sonho eram as parcas*” ou na composição intitulada “*Ab lo temps que fai refreschar lo segle*” – título que, aliás, retoma o verso inicial de uma *canço* provençal de Cercamon –, que glosa uma conhecida cantiga de amor de D. Dinis (B 520b, V 123): “*Quero eu à maneira de provençal/como da flor manda o código incivil/comutar a França na última instância/desta pulsação de âmbar e anil*.”) ou através de referências específicas às cantigas e da utilização de vocabulário medieval, que contribui para recriar mais vividamente o ambiente da época trovadoresca, como se percebe numa composição dedicada ao idioma português, “*Língua Mater Dolorosa*”: “*Tu que foste do Lácio a flor do pinho/dos trovadores a leda e bem-talhada*”.

Mais expressivamente ainda, num conjunto de textos posteriores a 1990

90 Sobre a influência trovadoresca em Natália Correia, *Vide* Paulo Alexandre Pereira, “Uma «arqueologia produtiva»: (...)”, *Op. cit.*

91 *Ibidem*, pp. 2-3.

precisamente intitulado “Cantigas de Amigo” (que fecha o segundo volume da antologia da sua poesia completa, *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*), Natália Correia inspira-se confessadamente nas composições deste género trovadoresco para erigir os seus poemas, que exibem notoriamente uma forte contaminação dos textos medievais, aos mais variados níveis⁹². Como assume na introdução que precede este conjunto, a poetisa pretende, com estas composições, recuperar a “claridade da bailada da vida da canção feminina arborescentemente sófico-pagã na sua sábia comunhão com a Natureza” e “fazer reflorir a sagrada matriz do nosso lirismo”⁹³, pelo que se percebe que, se movimento de retorno, este gesto poético é, acima de tudo, uma reescrita, uma nova germinação de uma árvore antiga, uma fusão entre passado e presente.

Os títulos dos dois ciclos líricos que constituem este grupo de textos, “Queixam-se as novas amigas em velhos cantares de amigo” e “Alegram-se as velhas amigas em novos cantares de amigo”, indica, desde logo, a fusão de tempos e de estéticas operada pela autora, potenciada por uma comunhão de sentimentos e de vivências entre as “novas” e as “velhas” enunciadoras das cantigas⁹⁴.

Esta relação entre as angústias passadas e presentes está bem patente na composição que abre este conjunto, na qual se nota não só uma recuperação mas também e principalmente uma adaptação dos motivos medievais ao contexto sociopolítico da autora. Aqui, o sujeito lírico incita as amigas a invocar, com “cantares de amigo”, as “barcas” que, ao longo dos tempos, têm levado os amigos para longe, seja para combater os mouros, para conquistar a Índia, para participar na guerra colonial ou para bombardear a terra a partir dos céus, num movimento de progressão histórica que ilustra bem a ciclicidade dos eventos e a manutenção de sentimentos e vivências⁹⁵, ideia

92 Sintetizados por Paulo Alexandre Pereira, *Ibidem*, p. 11.

93 Natália Correia, *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*, vol. II, s.l.: Projornal, 1993. p. 397.

94 O mesmo conclui Paulo Alexandre Pereira: “a temporalidade binária, anunciada nos títulos, faz imbricar forma poética e circunstância histórica, numa dinâmica de metamorfose de sentido biunívoco. A repetição ritual da História, sobretudo no que ela implica de experiência agónica e dolorista, legitima a revisitação modernizada dos «velhos cantares de amigo»” (Paulo Alexandre Pereira, “Uma «arqueologia produtiva»: (...)”, *Op. cit.*, p. 11).

95 Isto mesmo nota Paulo Alexandre Pereira: “a composição que abre o díptico actualiza justamente as duas linhas isotópicas prefiguradas no título: a aparente mutabilidade da história, veiculada por meio da imagem heraclitiana das águas em perpétuo movimento, apenas ilude, mas não elide, a essencial permanência da dor, ligada, no caso, à inevitabilidade da guerra.” (Paulo Alexandre Pereira, “Uma «arqueologia produtiva»: (...)”, *Op. cit.*, p. 11).

condensada na repetição, no final de cada estrofe, da fórmula “*não mudam as dores*”.

Desta forma, neste texto, a influência das cantigas de amigo é perceptível tanto formalmente, verificando-se a existência de refrão e a proximidade da estrutura paralelística, como tematicamente, sendo o tema explorado, a ausência do amigo que é chamado a servir a pátria, o elemento comum que permite traçar um trajeto cronológico que liga a Idade Média à contemporaneidade. Assim, como conclui Maria do Carmo Castelo Branco de Sequeira, neste poema verifica-se uma conciliação entre passado e futuro, tradição e modernidade, mudança e permanência, “*um movimento cronologicamente temporal dos sujeitos e um estaticismo formal irrecusável que reinventa, retoma e fixa os cantares de amigo, fazendo-os suporte lírico redundante e estável de uma aparente caminhada pelo «discorrer das idades» - caminhada a que, contudo, respondem as mesmas situações, como que paralisadas no tempo*”⁹⁶

Diferentemente do texto anteriormente referido, de cariz mais reflexivo, noutros poemas deste conjunto, a autora pretende apenas recriar o ambiente medieval, como acontece na composição cujo *incipit* é “Ledo o meu amigo foi caçar no monte”. Neste texto, a autora retoma algumas imagens características das cantigas de amigo, nomeadamente, o encontro dos apaixonados na fonte e a sugestão velada do que entre ambos terá acontecido (tema principal das cantigas de Pero Meogo), a referência metafórica ao “vento”, que leva as roupas à donzela (reminiscência da cantiga de D. Dinis “Levantou-s’a velida” (B 569, V 172)), e à brisa que “*movia as águas na fonte*”, movimento que remete também para o “*cervo do monte*” que “*a águia volvia*” da cantiga “[Levou-s’a louçana], levou-s’a velida” (B 1188, V 793), do referido jogral Pero Meogo, intertexto privilegiado desta composição. Este poema destaca-se ainda por apresentar uma estrutura que se aproxima da forma paralelística e por ter um refrão muito gracioso, que, apesar de revelar um pouco mais do que as cantigas trovadorescas, se mantem, todavia, no limiar da sugestão: “*Jovial o vento levou-me o vestido,/ Soltou-me o cabelo. E o resto não digo...*”.

Também as bailias medievais – nomeadamente, as cantigas “Bailemos agora, por Deus, ai velidas”, de João Zorro, a análoga “Bailemos nós já todas três, ai amigas” (B 879, V 462), de Airas Nunes, e ainda “Bailade hoje, ai filha,

96 Maria do Carmo Castelo Branco de Sequeira, “Lugares da Poesia em Natália Correia”, *Natália Correia, 10 anos depois...*, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003, pp. 43-51, p. 47.

que prazer vejades”, deste mesmo trovador – são recriadas num poema em que, além de se manter a estrutura paralelística, garantida pela repetição da invocação “*amigas, bailemos*”, se recupera o tema da dança feminina num ambiente natural, motivo, como sabemos, ligado a rituais pagãos de fertilidade, simbologia esta que não escapa à autora: “*Sob a milgranada, amigas, bailemos/As três danças concêntricas do Amor./Na árvore a Deusa seus floridos ramos/Estende-nos no auge do seu esplendor.*”. Neste texto, é de salientar ainda a utilização de termos tipicamente medievais, como, por exemplo, o vocábulo “*milgranada*” ou a expressão “*floridos ramos*”.

As bailias trovadorescas estão também na origem de um poema de Natália Correia bastante diferente dos que temos vindo a analisar, misturando as formas e motivos das cantigas de amigo com a sátira crítica, o que imbui a composição de um espírito totalmente novo, assaz perturbador e algo surreal, sendo uma verdadeira “dança macabra” em ambiente de guerra: “*Bailemos nós biliões de canalhas/sob os morteiros destas verdes faias!*”.

Como se verifica através deste último caso referido, também as cantigas satíricas influenciaram sobejamente a obra de Natália Correia, o que se nota, principalmente, nos seus conjuntos poéticos intitulados “*Cantigas de risadilha*” e “*Cancioneiro Joco-marcelino*”. Como nota Paulo Alexandre Pereira, “*em qualquer dos casos, detecta-se a permanência de uma persona poética que endossa um discurso entre o sentencioso e o satírico-burlesco, e de artifícios retóricos claramente tributários da textualidade da cantiga satírica galego-portuguesa*”⁹⁷.

Um dos casos mais flagrantes de intertextualidade explícita entre um poema de Natália Correia e um modelo medieval é a composição “*Prodígio Genético*”, inspirada na cantiga “*Natura das animalhas*” (V 1040) de D. Pedro, Conde de Barcelos; neste cantar, o sujeito lírico comenta maldosamente o envolvimento de uma freira e de um tabelião a partir das suas alcunhas, “*camela*” e “*bodalho*” (leitão), respetivamente, mostrando a sua surpresa por seres de duas espécies tão diferentes poderem procriar. Por seu turno, na composição “*Prodígio Genético*”, Natália Correia surpreende-se por “*ver – ó aberração!//Por obra de astros danados/Carneiro gerar leitão*”, numa chufa política endereçada a Joaquim Gomes Carneiro, como se percebe na nota explicativa que antecede o texto⁹⁸.

97 Paulo Alexandre Pereira, “Uma «arqueologia produtiva»: (...). Op. cit., p. 15.

98 Que refere: “*Para o Joaquim Gomes Carneiro / que na ceia da nossa despedida / desta dissolvida legislatura / afrontou as leis da espécie / produzindo um leitão.*”

Por tudo isto, percebe-se que, na obra de Natália Correia, a poesia trovadoresca – tanto na sua vertente lírica como satírica – é um modelo intertextual privilegiado, inspirando composições extremamente originais e interessantes, nas quais tradição e modernidade, citação e recriação, passado e presente andam harmoniosa e produtivamente de mãos dadas.

3.11. A Permanência da Lírica Medieval Nas Últimas Décadas: Nuno Júdice, José Saramago, Herberto Helder, Vasco Graça Moura, Adília Lopes, Hélder Macedo e Catarina Nunes de Almeida

Nas últimas décadas, a voz dos trovadores continua a ser ouvida e recriada por vários autores consagrados. Entre eles, podemos citar os casos de Nuno Júdice (n. 1949), que demonstra não esquecer a lição dos Cancioneiros, por exemplo, num poema onde o sujeito lírico se interroga: “*E que murmúrio lento de uma cantiga de amigo/nos repete o amor numa insistência de refrão?*”⁹⁹, ou de José Saramago (1922-2010), que, no poema cujo *incipit* é “*Teu corpo de terra e água*”¹⁰⁰, ecoa a voz dos Cancioneiros através do verso “*Teu fogo de verde pinho*”, que recupera a cantiga de D. Dinis que, como temos visto, mais fortuna teve junto dos leitores e escritores portugueses: “*Ai flores, ai flores do verde pinho*”.

Também Vasco Graça Moura (1942-2014), a partir da já mencionada “*Cantiga da Garvaia*”, de Paio Soares de Taveirós, criou um poema¹⁰¹ cujo título, “*Glosa Para Degas*”, remete outrossim para uma intertextualidade pictórica. Nesta composição, centrada no tema do desejo sensual pela mulher, aqui encarada como entidade plural, as referências ao modelo medieval são várias, como a explícita alusão à palavra-chave do intertexto, “*vos vi em saia, a garvaia ou guarvaia*”, ou a caracterização das mulheres com quem o eu lírico fantasia como “*filhas de dom pai/moniz*”, como o era a “*senhor*” cantada por Paio Soares de Taveirós. Os versos finais tornam ainda mais explícito o exercício de recuperação intertextual: “*nem cantarei/de amor amargamente nesta meia idade:/não vos sei parelha/brancas e vermelhas/moiro por vós, ai*”.

99 Nuno Júdice “*Poema*”, *Poesia Reunida - 1967-2000*, Lisboa: Dom Quixote, 2000.

100 Incluída na obra *Provavelmente Alegria - Poesia*, 6.ª ed., Lisboa: Caminho, 2011, cuja 1.ª edição data de 1970.

101 Incluído em *Poesia - 1963/1995*, Lisboa: Quetzal Editores, 2007.

Entre os autores mais recentes que exibem, na sua poética, indícios de intertextualidade com os textos medievais, cite-se ainda o caso de Adília Lopes (n. 1960), que redigiu uma breve composição (datada de 1993) inspirada nas cantigas de Martim Codax sobre as ondas do mar de Vigo: “*Nas ondas/ do Mar de Vigo/tomo banho/com meu amigo*”¹⁰² e, mais expressivamente, o de Hélder Macedo (n. 1935), eminente especialista da lírica trovadoresca que, na sua obra *Viagem de Inverno*, de 1994, explora as cantigas, desta feita, através da intertextualidade poética, como se percebe mais claramente no texto “Erguido amigo dos projectos latos”, onde se verifica a recuperação de alguns motivos medievais, como a fonte e o pinheiro – aqui assumidamente um símbolo sexual, como se percebe na caracterização do amigo como “*pinheiro rubro no fundo do meu leito*”; neste poema, é ainda de salientar a existência de um refrão que atualiza as ânsias manifestadas em diversas cantigas medievais: “*Onde estás agora*”. Muito interessante é também a composição que fecha este volume, “Bailemos amigas”, bailia em que parece que as *velidas* do século XIII, de “*corpos sumidos / das jovens que [foram] / nos tempos perdidos*”, parecem querer demonstrar a eterna vivacidade da sua dança e do seu canto, desejando que toda a gente “*saiba que esta roda / não há-de acabar*”.

Nem Herberto Helder (n. 1930) escapou ao fascínio trovadoresco: se já atribuíra o título de *Edoi lelia doura* – singular refrão da cantiga “Eu, velida, nom dormia” (B 829, V 415), de Pedro Eanes Solaz – a uma antologia de poesia portuguesa moderna que organizara em 1985, em dois poemas da recente obra *A Faca Não Corta O Fogo - Súmula & Inédita* (2008), o autor introduz inesperadamente, no meio de textos pouco afins das formas e temáticas dos Cancioneiros, versos retirados de cantigas medievais. No texto cujo *incipit* é “Não some, que eu lhe procuro, e lhe boto” surge, sensivelmente a meio da composição, uma reformulação de um verso da cantiga já várias vezes referida “Ai flores, ai flores do verde pino”; neste caso, todavia, os papéis invertem-se, visto que é uma voz masculina a pedir “*novas*” sobre a “*amiga*”: “*se sabedes novas da minha amiga*”. Nesta obra, também a composição iniciada pelo verso “Pratica-te como contínua abertura” ecoa o refrão da cantiga de Pedro Eanes Solaz já mencionada: “*edoi lelia doura*”.

Na novíssima literatura portuguesa, desponta agora uma voz jovem que também bebe de forma plenamente assumida na fonte dos Cancioneiros: Catarina Nunes de Almeida (n. 1982). O regresso às formas medievais é,

102 Adília Lopes, *Obra*, Lisboa: Mariposa Azul, 2000.

aliás, a base da sua terceira e, até agora, penúltima obra, cujo título comprova, de imediato, a influência das cantigas trovadorescas: *Bailias* (2010).

Esta obra não apresenta apenas vestígios das cantigas de amigo, como poderíamos ser levados a crer pelo título, evocando também motivos de pastorelas, de cantigas de amor e até de composições de escárnio e maldizer – neste caso, pela recorrente subversão dos motivos líricos que aqui se opera. São várias as citações de versos das cantigas medievais que encontramos nos poemas que constituem este livro, que exhibe ainda uma recuperação de formas, processos poéticos, vocábulos e temas característicos da lírica galego-portuguesa. Se nem todas as composições apresentam marcas explícitas da influência das cantigas, a aura dos Cancioneiros paira sempre, contudo, sobre todos os textos.

A intertextualidade com a poesia trovadoresca não se dá de forma uniforme em todos os textos desta obra: na maior parte das vezes, a evocação dos cantares galego-portugueses tem lugar através da recuperação esporádica de versos, de vocábulos ou de motivos medievais em poemas de tema e estilo marcadamente contemporâneos; noutros casos, as composições modernas são todas elas estruturada sobre uma cantiga galego-portuguesa em particular – veja-se, por exemplo, o texto “Vamos, irmã, vamos folgar”, que é uma glosa livre do cantar de amigo de Fernando Esquio “Vaiamos, irmana, vaiamos dormir” (B 1298, V 902), o breve poema “*Ai noites ai noites / De sol a pino*”, recriação/subversão surrealista do verso da já inúmeras vezes citada cantiga de D. Dinis “Ai flores, ai flores do verde pino”, ou ainda a composição que rouba o *incipit* a um cantar de amor de Pêro da Ponte: “*Se eu pudesse desamar*” (A 289, B 980, V 567). Muito interessante é também o poema que partilha o *incipit* com a já referida cantiga de Meendinho “Sedia-m’eu na ermida de San Simion”:

Sedia-m’eu na ermida de San Simón
 eu atendend’o meu amigo
 morrendo de olhar lá longe
 atrevendo-me de longe ao meu amigo
 espaçoso e branco
 como cavalo branco.
 Que o tenha deus lá longe
 e cá me deixe viver para o dia
 em que me segura o xaile

e me assegura os anos
 num retrato de mesinha.
 (...)

Neste poema, se há regresso, há também e principalmente subversão: embora os primeiros dois versos citem fielmente o intertexto medieval, aqui, o sujeito lírico, apesar de “atender” o amigo, a quem se “atreve” de longe, não anseia, aparentemente, o regresso do amado mas sim o prolongamento da sua ausência, talvez para este se poder manter sempre como símbolo de ausência, como eterno “desejado”: “*que deus o tenha lá longe / em que me segura o xaile / e me assegura os anos / num retrato de mesinha*” (vv. 7-11).

Outro dos poemas que mais claramente reflete a influência medieval é a bailia moderna “Bailam as raparigas”, onde o ambiente festivo e jovial exalta o fascínio sedutor do corpo feminino:

Bailam as raparigas
 as mãos nas mãos
 das raparigas
 nos cabelos das raparigas
 dos pinhais
 até aos seios. (...)

Clara atualização das bailias de João Zorro, Airas Nunes e Pero de Viviães, da composição de Martim Codax em que a menina baila o seu “*corpo velido*” (B 1283, N 6, V 889) ou ainda da cantiga de D. Dinis em que a donzela afirma que irá à “*bailia do amor*” (B 592, V 195), neste poema, o ambiente noturno – perceptível através dos versos “*Bailam as raparigas/ a sós com a noite*” – convida, de forma muito mais explícita do que nos intertextos, à libertação e à entrega ao prazer sensual, o que se intui no verso “*coreografia de saias e deaios*”. A comunhão com a natureza é também aqui flagrante, verificando-se mesmo uma fusão entre o espaço natural e o corpo feminino: “*nos cabelos das raparigas/dos pinhais/até aos seios*” (vv. 4-6), corpo este, aliás, que parece ser comum a todas “*as raparigas*” que bailam, não se destrinchando com clareza os contornos físicos de cada uma, pois, de facto, são apenas partes desse todo dançante que personifica a essência feminina e recupera a imagem fértil da mãe-natureza.

O ritmo de dança é retomado numa outra composição cujo *incipit* glosa

um verso da já mencionada cantiga “Bailemos nós já todas três, ai amigas”, de Airas Nunes, e que, uma vez mais, lateja de desejo: “*Sô aqueste ramo frolido bailemos / apaguemos o dia da cintura para baixo / que a mão de nenhum deus nos alumie. (...)*”.

O desejo e o corpo feminino são de novo postos em cena num outro poema que se inicia com uma citação do *incipit* de uma cantiga do jogral Lourenço: “*Três moças cantavam d’amor / Os braços debulhados dispostos no lençol. (...)*”. Aqui, a dança dá lugar ao canto, mas o motivo que leva as moças a cantar é o mesmo que as incitava a bailar: o desejo, como se depreende das referências às “*coxas*” (v. 6), às “*vulvas*” (v. 12) e ao “*lençol*” (v. 2).

Exemplo de fusão de géneros e de motivos de diversas cantigas é o texto que tem como *incipit* “Aquele que massajava o pão...”, que é um notável jogo de recuperações intertextuais várias e de trocadilhos expressivos:

Aquele que massajava o pão que se deitava no homem
com o seu cantar de milho

uma pastora bem talhada
cavada pelas mãos do prado
pastora bem despida de olhos
com seus folhos de avelaneira unhas de terra e paz
tão longa por entre os cervos bravos.

Aquele que bebia de espáduas turvas que emergia do homem
sem nódoas do homem –
leda dos pomares
dos pomares leda.

Nesta brilhante produção poética – plena de imbricados jogos linguísticos, como “*cantar de milho*” –, que glosa desde a Bíblia a Tolstoi, encontramos também citações puras de versos dos Cancioneiros, como, por exemplo, “*uma pastora bem talhada*” (v. 3), que recupera o *incipit* de uma pastorela de D. Dinis (B 534, V 137), ou os versos finais, “*leda dos pomares/dos pomares leda*”, verdadeira recriação lúdica do refrão da já referida cantiga “[*Levou-s’aa alva*], *levou-s’a velida*”, de Pero Meogo: “*leda dos amores/dos amores leda*”.

Assim, num gracioso passo de dança, ondeamos, nesta poesia, entre passado e futuro, retoma e subversão, doçura e vigor, alegria e tristeza, baile e lamento, ficção e realidade, como nota Ana Salomé, autora da sinopse presente na contracapa da obra: “[Catarina Nunes de Almeida] *move-se, com passo seguro, do antigo para o novo e do novo para o antigo, com a graciosidade e o assombro das bailadas (...)*”.

Com efeito, Catarina Nunes de Almeida não se limita a glosar os motivos dos Cancioneiros: conjuga-os, disseca-os, manipula-os e subverte-os, dando origem a brilhantes jogos linguísticos de grande complexidade semântica que conferem simultaneamente leveza e profundidade à sua poesia, como também observa Sérgio de Almeida:

A leveza e o ritmo que percorrem estes poemas não os aprisionam num passado remoto. Pelo contrário. Estabelecendo um diálogo permanente entre o ontem e o presente, a autora de *A Metamorfose da Planta dos Pés*, cuja escrita límpida não descarta a influência de poetas como Eugénio de Andrade ou Sophia de Mello Breyner, assegura uma evidente transcendência que encontra na musicalidade extrema a maior virtude.¹⁰³

Glosando uma tradição literária que através de interessantes e complexos trocadilhos linguísticos subvertem, os versos desta poetisa contemporânea são, de facto, a música que guia a dança entre passado e presente que traça nestas suas “*bailias*”, que são, retomando versos desta obra, um verdadeiro “*dedilhar de amigo / à beira do vinhal. / Um encantar de amigo*”.

Com este breve estudo, tentámos demonstrar a permanência da tradição trovadoresca no imaginário contemporâneo, através da análise dos exemplos mais expressivos de recuperação intertextual da lírica galego-portuguesa que encontrámos nas obras de autores portugueses dos séculos XX e XXI.

Pelo que pudemos perceber ao longo deste estudo, os autores contemporâneos privilegiaram maioritariamente, no diálogo que estabeleceram com a poesia medieval, as cantigas de amigo, talvez por este género lírico ser considerado autóctone e por ter uma maior amplitude temática e expressiva face às cantigas de amor; todavia, também a sátira tem tido uma fortuna considerável na poesia contemporânea, pois apesar da glosa de versos de cantigas de escárnio e maldizer não ser muito frequente,

103 Sérgio de Almeida, “Bailias”, *Jornal de Notícias*, 7 de fevereiro de 2011, disponível online em < <http://www.jn.pt/blogs/babel/archive/2011/02/07/di-225-logos-com-o-tempo.aspx> > [consulta em 13 de Junho de 2011].

o tom escarninho e paródico destes cantares ecoa ainda em muitos textos atuais, como notámos, por exemplo, em composições de Jorge de Sena, Mário Cesariny ou Natália Correia.

Por tudo o que expusemos, é inevitável concluir que o regresso às formas e motivos dos Cancioneiros medievais não foi, de forma alguma, um fenómeno isolado ou restrito a um contexto histórico, social ou artístico: foi, pelo contrário, uma solução comum a várias épocas, gerações, correntes e estéticas, originando sempre produtos muito diversos e interessantes, ao permitir a conjugação entre passado e presente, tradição e inovação, recriação e originalidade.

De facto, a retoma de versos, formas, temas, imagens e símbolos dos textos medievais, ao invés de tolher a criatividade dos autores modernos ou de os restringir às regras do cânone medieval, abre-lhes antes um mundo novo de possibilidades e garante mais complexidade, riqueza e profundidade à sua obra, que ganha, desta forma, uma segunda dimensão, uma leitura dupla: a medieval e a atual, que se fundem numa só, dando origem a uma cadeia ininterrupta de sentidos e a um produto verdadeiramente contemporâneo, que não é só misto de passado e presente, lançando-se também no futuro, que assim também inaugura.

Dada a abrangência e a produtividade deste intercâmbio entre as cantigas medievais e a literatura dita contemporânea, é, então, inegável que, mesmo a tantos séculos de distância, a voz dos trovadores continua bem viva e presente na atualidade e que apesar das abissais diferenças sociais, culturais, éticas e estéticas que nos separam dos autores dos séculos XII a XIV, a complexidade da sua linguagem poética, as situações por si expostas e as formas de sentir e de ver o mundo que revelam nas suas cantigas são admiravelmente muito próximas das dos escritores atuais.

De facto, exibindo sentimentos e mundividências universais e intemporais e apresentando um refinamento literário, expressivo e simbólico surpreendente, as cantigas trovadorescas não estão confinadas à sua época de produção e não se esgotam numa leitura unívoca e fechada, o que faz delas uma plural e ininterrupta fonte de novas leituras e recriações.

Foi, então, esta plasticidade e riqueza da lírica galego-portuguesa que levou os autores modernos a encontrarem nela uma fonte inextinguível de inspiração e que garantiu aos textos medievais a sua permanência no tempo e, assim, a sua eterna contemporaneidade.

Ao mesmo tempo, dada a sua recorrência como intertexto privilegiado na obra de sucessivas gerações desde o século XIV até à atualidade, as can-

tigas trovadorescas garantiram também o seu estatuto de obras clássicas, ou seja, de modelos poéticos intemporais e universais, adequáveis a qualquer época, contexto ou estilo artístico, exatamente por serem exemplos de “grande poesia”, como refere Jorge de Sena: “*não é por terem sido compostas no «rude» e «incipiente» galaico-português que as cantigas medievais nos devem encantar e nos encantam (...), mas porque são, quando são, grande poesia*”¹⁰⁴.

Por tudo isto, parece-nos claro que o diálogo entre os trovadores e jograis medievais e os autores do século XX, se bem que estabelecido a uma grande distância temporal e ideológica, tem sido bastante frutífero para ambas as partes: se a retoma recorrente dos motivos e das formas dos Cancioneiros garantiu aos poetas medievais uma eterna contemporaneidade e um lugar entre os clássicos da literatura portuguesa, os escritores contemporâneos, ao beberem na fecunda fonte das origens da lírica ibérica, puderam não só enriquecer a sua poética com a graciosidade e a complexidade simbólica das cantigas trovadorescas mas também e principalmente garantir a sua própria contemporaneidade, mostrando que não se restringirem apenas ao seu tempo ou a uma corrente ou estilo específico, pois, como bem nota Natália Correia: “*tudo está em movimento perpétuo entre o passado e o futuro, passando pelo presente mas não podendo a sua visão amarrar-se ao ancoradouro do espírito do tempo.*”¹⁰⁵

104 Jorge de Sena, “Antigos e Modernos”, *Amor e outros verbetes*, Lisboa, Edições 70, 1992, p. 92.

105 Citada por Paulo Alexandre Pereira, “Uma «arqueologia produtiva»: (...)”, *Op. cit.*, p. 17.

Bibliografia

ATIVA

ALEGRE, Manuel. *Praça da Canção*. Reed. comemorativa do 40.º aniversário da edição original. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2005.

ALMEIDA, Catarina Nunes de. *Bailias*. Porto: Deriva Editores, 2010.

ANDRADE, Eugénio de. *Antologia Breve*. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1994.

ARAÚJO, Matilde Rosa. “Era um cantar de amigo”. *Colóquio/Letras*. N.º 7, Maio de 1972, p. 60. [versão digitalizada [online](#)]

<<http://colouquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=7&p=60&o=p>> [16 de janeiro de 2014].

BARROQUEIRO, Deana. “Cantiga de Amigo”. *Antologia da Memória Poética da Guerra Colonial*. Ed. e org. Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi. Porto: Edições Afrontamento, 2011.

BOTELHO, Fernanda. “Bailada, Bailia”. *Távola Redonda*. Ed. fac-similada. Fascículo 1 (15 de janeiro de 1950). Lisboa: Contexto Editora, 1989.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Barcas Novas*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1967.

CARVALHO, Armindo Mendes de. *Satírica*. [S.l.]: Círculo de Leitores, 1974.

– *Cantigas de amor & maldizer*. 2.ª ed. Lisboa: Guimaraes Editores, 1980.

CESARINY, Mário. *Pena Capital*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

CLEMENTE, João. “Cantiga de Amigo”. *Juvenil - Diário de Lisboa*. N.º 673, 19 de maio de 1970, p. 25.

CORREIA, Natália. (compil., adapt. e pref.). *Cantares dos trovadores galego-portugueses*. Lisboa: Estampa, 1970.

– *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*. 2 Vols. S.l.: Projornal, 1993.

DEUS, João de. *Campo de Flores*. Lisboa: Associação dos Jardins Escola João de Deus, 2002.

DUARTE, Afonso. *Obras Completas I – Obra Poética*. Lisboa: Plátano Editora, 1974.

FONSECA, Manuel da. *Obra Poética*. S.l.: Editorial Caminho, 1998.

GAMA, Sebastião da. *Campo Aberto*. Lisboa: Ática, 1962.

– *Pelo Sonho é que Vamos*. Lisboa: Edições Ática, 1992.

HELDER, Herberto. *A Faca não Corta o Fogo: súmula & inédita*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

HORTA, Maria Teresa. *Minha senhora de mim*. Lisboa: Editorial Futura, 1974.

JÚDICE, Nuno. *Poesia Reunida - 1967-2000*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

LOPES, Adília. *Obra*. Lisboa: Mariposa Azul, 2000.

LOPES, Graça Videira, FERREIRA, Manuel Pedro et al. *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* [base de dados [online](#)]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA, 2011-. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>. [Consulta em 20 de fevereiro de 2014].

MACEDO, Hélder. *Viagem de Inverno*. Lisboa: Presença, 1994.

- MOURA, Vasco Graça. *Poesia – 1963/1995*. Lisboa: Quetzal Editores, 2007.
- MOURÃO-FERREIRA, David. *Obra Poética (1948-1988)*. Lisboa: Editorial Presença, 2006.
- NAMORA, Fernando. *As Frias Madrugadas*. Amadora: Livraria Bertrand, 1981.
- NAMORADO, Joaquim. “Cantar de amigo”. *Antologia de poetas alentejanos*. Vila Viçosa: Câmara Municipal de Vila Viçosa, 1984.
- NAVARRO, António de. “Cantar d’Amigo”. *Contemporânea*. N.º 2, 1926, p. 78. Versão digitalizada *online* em
<http://hemerotecadigital.cmlisboa.pt/OBRAS/CONTEMPORANEA/PDF/S2_21_39.pdf> [Consulta em 12 de janeiro de 2014].
- NEMÉSIO, Vitorino. *Obras Completas. Vol. II – Poesia*. S.l.: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1989.
- *Conhecimento de Poesia*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1997.
- PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Ed. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- *Poesia 1902-1917*. Ed. e org. Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
- RÉGIO, José. *Música Ligeira*, Lisboa: Portugália Editora, 1970.
- SANTOS, José Carlos Ary dos. *Vinte anos de Poesia*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1984.
- SARAMAGO, José. *Provavelmente Alegria – Poesia*. 6.ª ed. Lisboa: Caminho, 2011.
- SARDINHA, António. *Quando as nascentes despertam... Poemas da turbacão & da Boa-Estrela*. Lisboa: Livraria Ferin, 1921.
- *Na Côte da Saudade (Sonetos de Toledo)*. Lisboa: Lumen Editora, 1922.
- *Chuva da Tarde. Sonetos de Amor*. Lisboa: Lumen Editora, 1923.
- *Pequena Casa Lusitana. Sarcasmos, Esperanças & Elegias*. Porto: Livraria Civilização Editora, 1937.
- *A Epopeia da Planície. Poemas da Terra e do Sangue*. Lisboa: Editorial Restauração, 1960.
- SENA, Jorge de. *O Físico Prodigioso*. Lisboa: Edições 70, 1966.
- *40 anos de Servidão*. Lisboa: Livraria Morais Editores, 1979.
- *Estudos de Literatura Portuguesa*. Vol. I. Lisboa: Edições 70, 1981.
- *Visão Perpétua*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- “Antigos e Modernos”. *Amor e outros verbetes*. Lisboa: Edições 70, 1992.
- *Dedicácias*. Coimbra: Três Sinais, 1999.
- VALENTE, Manuel Alberto. “Cantiga de Amigo”. *Poemas Livres*. N.º 3. Porto: Edição dos Autores, 1968.
- VIEIRA, Afonso Lopes. *Canções do vento e do sol*. Lisboa: Typ. “A Editora”, 1911.
- *Ilhas de Bruma*. Coimbra: F. França Amado Editor, 1917.
- *Pais Lilás, Destêrro Azul*. Lisboa: Sociedade Editora Portugal-Brasil, 1922.
- *Onde a terra se acaba e o mar começa*. Lisboa: Bertrand, 1940.
- “Passeio nas Minhas Terras” (1940). *Nova Demanda do Graal*. Lisboa: Bertrand, 1942.

PASIVA

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.

ALMEIDA, Sérgio de. "Bailias". *Jornal de Notícias*, 7 de fevereiro de 2011. Disponível online em <<http://www.jn.pt/blogs/babel/archive/2011/02/07/di-225-logos-com-o-tempo.aspx>> [Consulta em 13 de Junho de 2011].

AMORIM, Orlando. *O Físico Prodigioso, a novela poética de Jorge de Sena*. Araraquara: UNESP- Centro de Estudos Portugueses Jorge de Sena, 1996.

BARRENTO, João. "Que Significa «Moderno»?". *Interact - Revista Online de Arte, Cultura e Tecnologia*, ed. 13, 2001. Disponível online em <<http://www.interact.com.pt/memory/interact3/ensaio/ensaio1.html>> [Consulta em 20 de janeiro de 2014].

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Trad. Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 2007.

BRIDI, Marlise Vaz. "Eco dos Clássicos na poética de Maria Teresa Horta". *Navegações*. Vol. 2, n.º 1, Jan./Jun. 2009, pp. 39-43. Disponível online em <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/viewFile/5124/3761>> [Consulta em 20 de Janeiro de 2014].

CALVINO, Italo. "Por Que Ler os Clássicos". *Por que Ler os Clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, pp. 9-16.

COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil, 1990.

– *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*. Paris: Seuil, 1998.

CUNHA, Sílvia Marisa dos Santos Almeida. "Un Chant Novel" – *A inspiração (neo)trovadoresca na poética de Jorge de Sena*. Diss. mestrado não publicada. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2008.

DAVIS, William Myron. *Neo-trovadourism in Galicia, Portugal, and Brazil*. Diss. New York: New York University Press, 1969.

FERREIRA, Manuel Pedro. "Cantiga de Seguir". *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Org. Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani. Lisboa: Caminho, 1993, pp. 141-142.

FRANCO, Marcia Maria de Arruda. "«As aves Todas Cantavam D'Amores»: Ritmo e Imagem Medievais no Soneto «O Sol é Grande...», de Sá de Miranda". *Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM*. Org. Maria do Amparo Tavares Maleval. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001, pp. 374-378.

GUERRA, Teresa Maria Duarte Pinto. *Traços da poesia trovadoresca em autores contemporâneos: Eugénio de Andrade e o neotrovadorismo*. Diss. não publicada. Covilhã: Faculdade de Letras da Covilhã, 2006.

GUERREIRO, Manuel Viegas. *Para a História da Literatura Popular Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1993.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Lições de Literatura portuguesa: época medieval*. Coimbra: Coimbra Editora, 1966.

LOPES, Graça Videira. *A Sátira nos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

– "Ecos internos na poesia galego-portuguesa: a proto-heteronímia em João Garcia de Guilhade". *Ensinar a pensar com liberdade e risco*, volume de homenagem ao Prof. Basilio Losada. Barcelona: Universidade de Barcelona, 2000. Disponível online em:

<http://www.fcsh.unl.pt/docentes/gvideiralopes/index_ficheiros/guilhade.pdf>. [Consul-

ta em 13 de junho de 2013].

– “Na noite escreve um seu cantar de amigo: Pessoa, D. Dinis e o Império”. *Memórias Gestos Palavras – Textos oferecidos a Teresa Rita Lopes*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010, pp. 255-263.

LÓPEZ, Teresa. *O neotrobadorismo*. 2ª ed. Vigo: A Nosa Terra, 1997.

– “Lírica Trobadoresca e Poesia Contemporânea. *Se o nosso mar e os peixes Sar arriba andasen* de Bernardino Graña”. *Estudos galego-brasileiros*. Org. Maria do Amparo Tavares e Francisco Salinas Portugal. Rio de Janeiro: H. P. Comunicação, 2003, pp. 257-280.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Estudos galegos*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1996.

– *Poesia medieval no Brasil*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002.

MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

MONGELLI, Lênia Márcia. “As fontes da lírica profana galego-portuguesa”. *Série Estudos Medievais 2: Fontes*. Disponível online em

<http://www.fclar.unesp.br/poslinpor/gtmedieval/publicacoes/serie02_fontes/fontes_le-nia-mongelli.pdf> [Consulta em 20 de janeiro de 2010].

NOGUEIRA, Carlos. “A Poesia Popularizante De Vitorino Nemésio”. *E.L.O.* N.º 13-14, 2007-08, pp. 207-230. Disponível online em <<https://sapientia.ualg.pt/bits-tream/10400.1/1699/1/13-14-Nogueira.pdf>> [Consulta em 12 de fevereiro de 2014].

PEREIRA, Paulo Alexandre. “Tradição e reescrita em O Físico Prodigioso de Jorge de Sena”. *Actas do VI Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Rio de Janeiro: UFRJ/UFF, 1999.

– “Uma «arqueologia produtiva»: Natália Correia e a tradição trobadoresca”. 2002. Disponível online online em

<<http://www2.dlc.ua.pt/classicos/arqueologia.pdf>> [Consulta em 20 de janeiro de 2014].

– *A Beleza Imortal das Catedrais - Afonso Lopes Vieira e a imaginação medievalista*. Diss. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2005.

– “Trovador de Portugal - neotrovadorismo, saudade e filologia em Afonso Lopes Vieira”. *Boletín galego de literatura*. N.º. 36-37, 2006-2007, pp. 121-148.

RODRIGUES, Marina Machado. “A Recorrência da Tradição Medieval na Poesia Quinhentista”. *Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM*. Org. Maria do Amparo Tavares Maleval. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001, pp. 539-546.

SEQUEIRA, Maria do Carmo Castelo Branco de. “Lugares da Poesia em Natália Correia”. *Natália Correia, 10 anos depois...* Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003, pp. 43-51.

SILVA, Cristina Mainardi. “Neotrovadorismo: Manifestação Pós-Moderna?”. *Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM*. Org. Maria do Amparo Tavares Maleval. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001, pp. 582-589.

SIMÕES, Manuel. “Os textos medievais, intertexto da literatura moderna e contemporânea”. *História da Literatura Portuguesa, vol. I (Das origens ao Cancioneiro Geral)*. Lisboa: Alfa, 2001, pp.583-599.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *O neo-realismo literário português*. Lisboa: Moraes Ed., 1977.

Na verdade, a arte trovadoresca está longe de ter esgotado a sua capacidade de nos surpreender e interrogar. Desaparecidas durante alguns séculos, desde a sua redescoberta moderna que as cantigas galego-portuguesas não mais deixaram de desafiar os seus leitores, tanto ao nível literário e artístico, como ao nível científico e académico, suscitando, paralelamente a um já vasto conjunto de estudos que procuram responder às dúvidas e interrogações de toda a ordem que colocam, um conjunto alargado e diversificado de criações contemporâneas, que asseguram a sua permanente atualidade artística.

Apoio:

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR



Textus

