

CANTIGAS TROVADORESCAS

da Idade Média aos nossos dias

edição de

Graça Videira Lopes e Manuele Masini



uerrei se d's me p'rdon
se d's malgn' ten non ter'
de uos que en por mal ni
tan graue dia uos en ui
se de uos grato non ouier:
uerrei se d's me p'rdon.

o deu fennor me guisou

de sempren ia conta soffrir: en quã

Snnor que

to no mundo uier: u mel atal

granoz ami e

tona mostrou. ue me fez fillar

de me auer de uos a barrar: en sei

por fennor. e non llouio dizer :



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

CE|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 poesia
trovadoresca no Brasil e na Galiza
Carlos Paulo Martínez Pereiro
- 133 *Vi Hojeu 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 Média 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 cancioneros 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 hoje cantar d’amor – ecos dos cancioneros 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.



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 Sábines.
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 medioevo 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 neotrovadorecas: 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, coido 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 ‘neotrobadorismo’ 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 posíbeis 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 abcisas 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 obxectívabeis 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 un 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 amálgama 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 viase (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 prenunciaba 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, enfín, 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 constantes 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 iniciase 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 pretendemos 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 descritivo, 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 trovadoresca’ (González Garcés, 1974), ‘recreación dos cancioneros’ (Varela, 1976) ou, aínda, ‘neoprimitivismo’ (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 pretenso 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-culturalis (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 inadaptados* (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, sérvese xa dun intermediario e cunqueirán modo neotraboresco, ocupando de 1941, con *Seis cancións do mar 'in modo antico'* de Xosé Filgueira Valverde e coa consecvente 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 inmediate 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 rectificando 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 Caccamo, 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)fusión 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 canções 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 pídado 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 trasmitiron.

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 todos 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 manhãas 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 elexido 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 doutroira. 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 desenhado,
 quem te vê tão desenganado.

Ai Bilu, já não serás bom jogral,
 já não serás nem jogral, nem segrel.
 Nem trovarás, ai! como proençal,
 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 hái 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 contrate 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 proençal
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 sazón.
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* (1948), Bandeira publica unha benhumorada «Cantiga de amor» que, polo seu abrasileiramento temático, o seu egotismo (auto)erotizante e a sua grande elegancia hiperbólica, non nos resistimos a reproducir:

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, Basileia 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 transcendente 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 – Crónicas 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 *lamour 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 neotrovadoresca 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 aquário 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 mantecía a perspectiva feminina deste:

Nenhuma mulher 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 bípedo 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 exercícios 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 imposible, 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’ recién 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 *Nao 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 autorais 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 volvia,
meu cazador!

Nunca vi cerva nos beizos deitada,
 Nunca vi fita que atese no vento,
 Nunca vi cervo que volvese 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 viel 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 prensa 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 neotrovadores 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 apógrafo 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 trovadoresco coñecido. Tamén dous dos autores medievais agora aparecidos son irreais e novidosos –o fidalgo Don Álvaro de Soutomor e o xogral Riandiño–, xunto cos reais e xa sabidos Pero Amigo, Fernando Esquíu 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), fantasticamente 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 aqeste 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 viguesas 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*– doutroa, 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 un poeta, ou un erudito que o seja, está em condições de comprender 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 fixo 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 cancioneros 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 nacimiento
 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 medio-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, agradaríanos 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

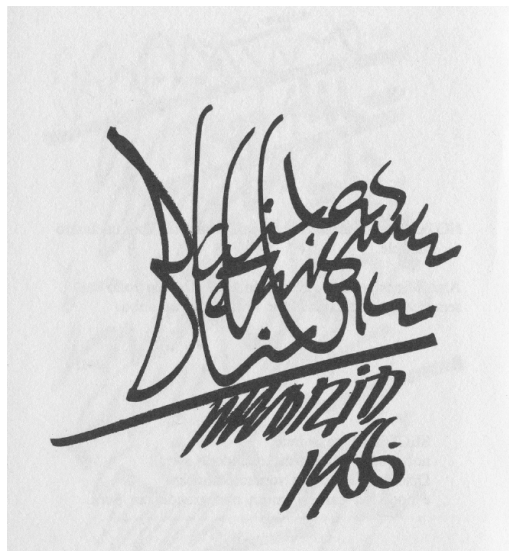
(1930-1999), examinando algunhas mostras paradigmáticas do seu labor como calígrafo, aliado ao –e con base no– peculiar e abundante exercicio poético neotrobadoresco do autor.

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 ságnica versión plástica dá a ver –reorientándoos para unha nova dimensión– os sentidos potenciais e subterráneos da enunciación vocoverbal 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:



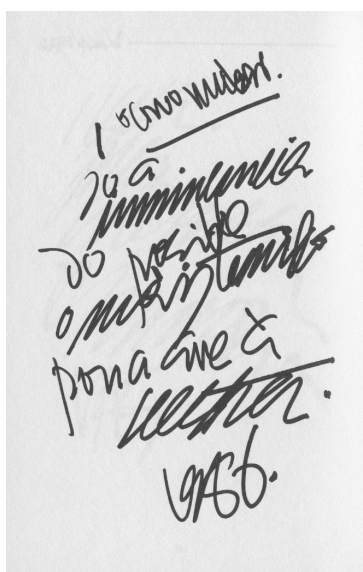
Novoneyra, na procura dunha máis apurada representación cinética, actualiza o poema transcorrido un ano, eliminando a dedicatoria e acentuando a plasticidade referencial de teor visualmente arabizante, de tal maneira que a súa substancia verbal fica agora reducida á pura transitividade sentenciosa da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

Por outro lado, nun recúo 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 quiñentista 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



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 cancioneros 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)representativo' –aliás, tan pondalio– 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 Denis 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 Esquíó 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 chuvia 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, ficariamos 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”.

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

