



**Sílvia Marisa dos Santos Almeida Cunha**      ***Un Chant Novel:*** A inspiração (neo)trovadoresca na  
poética de Jorge de Sena



**Sílvia Marisa dos  
Santos Almeida Cunha**

***Un Chant Novel***

A inspiração (neo)trovadoresca na  
poética de Jorge de Sena

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira, Professor Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas, da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho aos meus pais que sempre me apoiaram e incentivaram ao longo da minha formação, especialmente o meu pai, cuidadoso, preocupado e, sobretudo, entusiasta pelo prosseguimento do meu percurso académico.

Dedico também este trabalho ao Helder, por estar sempre pacientemente ao meu lado.

## **o júri**

presidente

Doutor António Manuel dos Santos Ferreira,  
Professor Associado da Universidade de Aveiro.

Doutora Ana Paiva Morais,  
Professora Associada da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da  
Universidade Nova de Lisboa.

Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira,  
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro.

## **Agradecimentos**

Aproveito para expressar a minha sincera e profunda gratidão à minha família e aos amigos mais próximos que tanto me ajudaram! O seu apoio e disponibilidade incondicionais nunca serão esquecidos.

Não poderia deixar aqui de referir um imenso muito obrigada ao Professor Doutor Paulo Pereira, pela sua infindável paciência, pelo seu constante incentivo, pela sua preciosa ajuda e, sobretudo, por acreditar em mim.

**Palavras-chave**

Neotrovadorismo, medievalismo, poesia galego-portuguesa, poesia portuguesa contemporânea, Jorge de Sena

**Resumo**

O presente trabalho constitui um contributo para o estudo da tendência neotrovadoresca na poesia portuguesa contemporânea, entendendo-a como recuperação dos modelos semânticos e formais que tipificam os três géneros canónicos integrados na tradição galego-portuguesa medieval: cantigas de amor, cantigas de amigo e cantigas de escárnio e maldizer.

Numa primeira parte, discute-se a origem e a amplitude conceptual da designação de «neotrovadorismo», com vista à delineação de uma tipologia das modalidades de intertextualização do discurso trovadoresco. Procedeu-se ainda a uma breve sondagem diacrónica em torno da poesia portuguesa do século XX, com o objectivo de nela averiguar a incidência da recuperação neotrovadoresca.

Numa segunda parte, elege-se a obra poética de Jorge de Sena, nela salientando a relevância do imaginário medieval. Depois de se proceder à detecção das composições que, no conjunto da sua ampla obra poética, denunciam uma inequívoca inspiração neotrovadoresca, propõe-se uma análise dos textos elencados, neles destacando, em especial, a relevância do modelo da sátira galego-portuguesa.

**keywords**

Neotroubadourism, medievalism, Galician-Portuguese poetry, Portuguese contemporary poetry, Jorge de Sena.

**abstract**

This dissertation aims to contribute to the study of neotroubadourism in contemporary Portuguese poetry, i.e., the recuperation of the semantic and formal features which define the three conventional genres into which medieval Galician-Portuguese poetry has been divided: *cantigas de amor*, *cantigas de amigo* and *cantigas de escárnio e maldizer*.

In the first section, we have discussed the origin and conceptual scope of the term neotroubadourism so as to define a typology pertaining to the modes of intertextuality implied by troubadour poetry. We have then presented a brief survey of 20<sup>th</sup> century Portuguese poetry, in order to analyse the recurrence of neotroubadour influence.

In the second section, we have selected Jorge de Sena's poetical work and we have highlighted the relevance of medieval imagery it reveals. We have focussed on the specific set of poems dealing with troubadour motifs, by particularly emphasizing the underlying presence of Galician-Portuguese satirical tradition.

ÍNDICE

<b>Índice</b> .....	1
<b>1. Preâmbulo</b> .....	2
<b>2.A matriz neotrovoadoresca na poesia portuguesa contemporânea: subsídios para uma genealogia possível</b> .....	4
2.1 O Neotrovadorismo: gênese, fronteiras conceituais e alcance operatório de um conceito .....	4
2.2 Contributo para uma tipologia dos usos e funções do intertexto trovadoresco no discurso poético contemporâneo.....	10
2.2.1 Reprodução mimética dos arquétipos medievais.....	11
2.2.2 Alusões intertextuais ao universo trovadoresco .....	15
2.2.3 Aproximação formal à estrutura das cantigas medievais .....	18
2.3 Usos e funções do intertexto trovadoresco no discurso poético contemporâneo.	20
2.3.1 O Saudosismo e a expressão lírica da alma lusa .....	22
2.3.2 Modernismo e tradição trovadoresca .....	27
2.3.3 Revisitações trovadorescas da <i>presença</i> .....	29
2.3.4 Neo-Realismo, perplexidade existencialista e intertexto trovadoresco .....	32
2.3.5 A herança cancioneril no Imagismo e no Surrealismo .....	38
2.3.6 A <i>Távola Redonda</i> : um neotradicionalismo sob o signo dos cancioneiros.....	43
2.3.7 Trovadores, Cantautores: a cantiga de intervenção .....	46
<b>3. Jorge de Sena – um Trovador da Modernidade</b> .....	54
3.1 A emergência do imaginário medieval no percurso estético-literário de Sena ...	54
3.2 A (re)escrita do intertexto trovadoresco na obra poética de Jorge de Sena .....	64
3.2.1 Ecos de <i>Eros</i> : das cantigas de amor e de amigo .....	65
3.2.2. A Tradição Satírica: das cantigas de escárnio e de maldizer.....	75
3.2.2.1 <i>Dedicácias</i> : um cancioneiro joco-satírico de maldizer.....	83
<b>4. Considerações Finais</b> .....	109
<b>Bibliografia</b> .....	112



## 1.Preâmbulo

*Para quem entrar no mesmo rio,  
outras são as águas que correm por ele.*

Heraclito de Éfeso (Séc.VI-V A.C)

O aforismo de Heraclito tem inspirado poetas, filósofos, historiadores: ninguém entra duas vezes na mesma água. Em primeiro lugar, o contínuo e imparável fluxo do rio não permite que as águas sejam as mesmas; por sua vez, o sujeito, quando entra, pela segunda vez, no rio não é já também o mesmo. Esta irrefutável metáfora apresenta a inelutável evidência de que o tempo, a história, não pára e os homens acompanham este contínuo devir, não vivem em águas estagnadas. No entanto, o rio é sempre o mesmo; quando para ele olhamos ou nele entramos, não deixamos de ter uma sensação de revisitação, de reconhecimento.

Assim, apesar da impossibilidade de repetição de um dado momento na história, encontramos, por vezes, algumas revivescências desses momentos, apesar de não serem já os mesmos, porque o tempo deles passou e passaram também os seus sujeitos. O mesmo acontece com as manifestações literárias ao longo da história. Vários movimentos ou correntes literárias, inscritos num determinado contexto histórico, extinguem-se e emergem séculos mais tarde. Na tentativa de explicar este fenómeno, foi proposto um “modelo circular da sucessão e desenvolvimento dos períodos literários” (Aguiar e Silva, 1999:410).

No entanto, este modelo suscita várias objecções: começando num ponto do círculo e completando a sua volta, retomamos o ponto de partida e, como vimos no aforismo de Heraclito, tal não é possível. As condicionantes históricas e os próprios sujeitos determinam a sua diferença. Como tal, este modelo foi substituído por um espiralar:

O modelo espiralar, fundado no simbolismo do movimento giratório ascendente de um ponto em torno de um eixo rígido, possibilita descrever e explicar “repetições parciais” e “diferenças parciais”, isto é, possibilita compreender dialecticamente a semiose literária como um processo de conservação, de eliminação, ou negação, e de transcensão ou modificação qualitativa de signos e códigos. (*ibidem*:413)

Apesar das objecções que esta teoria possa levantar, o que queremos realçar é a evidência de que, na história literária, é frequente a recuperação de tradições anteriores e de que esta recuperação visa, não a sua reprodução ou simples imitação, mas a sua

superação, adequando o legado literário ao novo contexto histórico e cultural, às novas vivências e aos novos sujeitos.

O propósito desta investigação é verificar o influxo do legado do trovadorismo medievo na poesia do século XX e indagar a forma como esta se apropriou e transformou os seus arquétipos ideotemáticos e compositivos.

Num primeiro momento, este trabalho pretende definir o conceito de «neotrovadorismo», verificar a sua origem e o seu alcance. Em seguida, procurará estabelecer uma tipologia que permita apreender as diferentes manifestações neotrovadorescas, desde a reprodução mimética das cantigas medievais até à simples referência de um elemento ou esquema recuperado do universo trovadoresco. Por fim, far-se-á uma breve incursão pelo século XX português, exemplificando, de modo assistemático, como o neotrovadorismo foi (re)utilizado por diferentes poetas, inscritos em diferentes épocas e vinculados a distintos movimentos. Dar-se-á especial relevo ao valor e significação que o aproveitamento neotrovadoresco conhece nos diferentes autores e movimentos literários.

Num segundo momento, centrar-nos-emos na figura de Jorge de Sena – na originalidade, independência e liberdade da sua obra e expressão poética. Verificaremos também a importância do imaginário medieval que precocemente se manifesta na sua obra, atingindo a concretização apoteótica na novela *O Físico Prodigioso*.

Em seguida, procuraremos evidenciar a manifestação neotrovadoresca na sua obra poética, desde as cantigas de amigo e de amor ao escárnio e maldizer. Analisar-se-á o carácter subversivo da inspiração trovadoresca de temática amorosa e a manipulação perfeita de fórmulas e estilemas cancioneris.

Por fim, destacar-se-á a predominância da influência da poesia satírica dos trovadores, muito admirada por Sena, admiração essa convertida num verdadeiro cancionero joco-satírico de feição medieval, as suas virulentas *Dedicácias*. Verificar-se-ão também os recursos satíricos que, nestas *Dedicácias*, através da apropriação de vários subgéneros do escárnio e do maldizer medievais, Jorge de Sena actualiza num conjunto de poemas que denunciam uma sátira agreste contra o clero, contra as mulheres e, sobretudo, contra poetas e críticos literários, muitas vezes, nomeados.

Algumas considerações finais sobre o valor da herança trovadoresca na obra poética seniana, bem como sobre a sua retextualização tópica e formal, encerram este trabalho.

## **2. A matriz neotrovoadoresca na poesia portuguesa contemporânea: subsídios para uma genealogia possível**

### **2.1 - O Neotrovorismo: génese, fronteiras conceptuais e alcance operativo de um conceito**

A manifestação lírica galego-portuguesa constitui o termo *a quo* da lírica profana em língua vulgar. Trovadores e jograis legaram-nos inúmeras composições poéticas que, além de nos concederem um olhar privilegiado sobre um universo cultural *sui generis*, têm inspirado novos cantos, através da recuperação de velhas formas.

Neste trabalho, pretende indagar-se como os longínquos cantos medievais têm sido recuperados e renovados, em sintonia com distintos programas estético-literários. Durante séculos rasurado da memória literária nacional, um silêncio em muito imputável à inacessibilidade dos textos, o acervo trovoadoresco só em data relativamente recente volta a constituir terreno criativo de assídua frequentação. Deste modo, é interessante verificar, em primeiro lugar, quando e em que circunstâncias começa a rastrear-se a emergência do fascínio pelos cancioneiros medievais.

Desde os finais do século XVIII e inícios do século XIX, com a vigência do ideário estético romântico, a Idade Média, considerada até então como a «Idade das Trevas», passa a ser encarada como a expressão genuína da nacionalidade. O conceito de história e de poesia de Herder influenciou profundamente a visão romântica que deixava de lado a Idade de Ouro clássica, para substituí-la pelo momento do nascimento das nações europeias, onde o espírito de cada povo permanecia puro e intocado. Não é de admirar, portanto, que se verifique um gosto renovado e um empenho diligente na recuperação da herança medieval. Como refere Aguiar e Silva:

O medievalismo romântico influenciou largamente a poesia (...) e exerceu também poderoso influxo nos estudos históricos e filológicos, despertando interesse pela história e literatura medievais, pela origem das modernas línguas europeias. (Silva, 1999: 551)

No século XIX, o projecto de recuperação filológica e estética dos testemunhos trovoadorescos é indelével da descoberta de valiosíssimos cancioneiros. Em 1840, é redescoberto o *Cancioneiro da Vaticana* (do qual apenas se conheciam apógrafos parciais), graças ao estudo e investigação de Ferdinand Wolf. Pouco depois, em 1847, Caetano Lopes de Moura lança uma edição deste cancionero (Ferrari, 2000: 123). Em 1875, a descoberta do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (ou *Cancioneiro Colocci-Brancuti*), por Constantino Corvisieri, na Biblioteca dos Condes Brancuti, viria revelar-

se determinante para a recuperação do património poético peninsular da Idade Média. De facto, este cancionero é o mais importante acervo da lírica trovadoresca, uma vez que “com efeito, não só é aquele que conserva o maior número de textos e autores e é o único que transmite a fragmentária *Arte de Trovar*” (*ibidem*:119). Neste mesmo ano, Ernesto Monaci lança uma edição paleográfica do *Cancioneiro da Vaticana* e, três anos mais tarde, Teófilo Braga publica uma edição crítica do mesmo. Em 1880, Enrico Molteni dá à estampa também uma edição paleográfica do recém-descoberto *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*. Anos mais tarde, em 1904, vem a lume uma edição crítica do *Cancioneiro da Ajuda*, por Carolina Michaëlis de Vasconcelos.

Estas edições constituíram contributos valiosos para o estudo da lírica cancioneril; não eram, porém, edições de ampla circulação, dirigindo-se a um público-leitor necessariamente restrito. É em 1926-28 e em 1932 que José Joaquim Nunes, com a publicação das suas *Cantigas de Amigo* e *Cantigas de Amor* (respectivamente), irá contribuir decisivamente para uma mais ampla difusão da negligenciada produção lírica trovadoresca (López, 1997:13). Esse acesso facilitado ao texto poético trovadoresco vai, inevitavelmente, repercutir-se na revisitação crítica desta tradição, quer pela leitura filológica, quer pela recriação mimética empreendida por alguns poetas.

Um exemplo de uma tendência de retoma intertextual que começa a prefigurar-se é constituído pelo poema «Desalento» de João de Deus, que ostenta o sintomático subtítulo de «Retoque da lírica DV do Cancioneiro da Vaticana». O autor de *Campo de Flores* reescreve o poema de Pêro Gonçalves de Portocarreiro, actualizando a sua linguagem e aproximando-o transitivamente dos leitores. Esta reelaboração poética reactiva semanticamente a composição multissecular, abrindo-lhe novos horizontes interpretativos:

Par Deus, coitada vivo,  
pois non ven meu amigo;  
pois non vem, que farei?  
meus cabelos, con sirgo  
eu non vos liarei.

Pois non ven de Castela,  
non é viv', ai mesela,  
ou mi-o detem el-rei:  
mias toucas da Estela,  
eu non vos tragerei.

Pero m'eu leda semelho,  
non me sei dar conselho;  
amigas, que farei?  
en vós, ai meu espelho,  
eu non me veerei.

Trago uma cisma comigo:  
Não torna o meu terno amigo!  
Triste de mim, que farei!  
Cabelo, já não te ligo...  
Nunca mais te ligarei!

Lá se finou em Castela...  
Vede que desgraça aquela!  
Ou lá mo detém el-rei!  
Toucas da serra da Estrela,  
Já nunca mais vos porei!

Se um ar alegre assemelho,  
Ai amigas, sem conselho  
Nem juízo, que farei!  
Já me não assomo ao espelho...  
Nem jamais me assomarei!

Estas doas mui belas  
el mi-as deu, ai donzelas,  
non vo-las negarei:  
mias cintas das fivelas,  
eu non vos cingerei.

Pêro Gonçalves Portocarreiro  
(Brea, 1996:856)

Ricas prendas! Todas elas  
Me deu ele: sim, donzelas,  
Que não vo-lo negarei!  
Ah meu cinto de fivelas,  
Nunca mais te cingirei!

João de Deus  
(Deus, 2002:30)

Como vemos, João de Deus, através da paráfrase, manteve-se muito próximo do arquétipo de Portocarreiro, conservando a estrutura estrófica e rimática e preservando, ao nível sémico e temático, o seu conteúdo, actualizando apenas alguns vocábulos (mesela/desgraça; leda/alegre; doas/prendas;).

Um outro exemplo de inspiração neomedieval é o poema «Figos Pretos», de António Nobre, composto em 1889, em Coimbra, aquando da passagem do autor de *Só* pela Universidade, onde teria plausivelmente contactado com os novíssimos estudos da poesia cancioneril. Na composição referida, o tom pessimista e obscuro do Decadentismo finissecular alia-se à dicção popularizante e à imagística de inspiração medieva. No decurso da composição, o sujeito poético dialoga com a amiga das bailias, que ama, canta e dança junto das “verdes figueiras”. Numa construção de cunho polifónico, na linha da poética de Laforgue, encontramos uma primeira voz que acusa as figueiras de serem amaldiçoadas:

- Verdes figueiras soluçantes nos caminhos!  
Vós sois odiadas desde os séculos avós:  
Em vossos galhos nunca as aves fazem ninhos,  
Os Noivos fogem de se amar ao pé de vós!

[...]

- O mundo odeia-vos. Ninguém vos quer, vos ama:  
Os pais transmitem pelo sangue esse ódio aos moços.  
No sítio onde medrais, há quase sempre lama  
E debruçais-vos sobre abismos, sobre poços.

[...]

- Os aldeões para evitar vosso perfume  
Sua respiração suspendem, ao passar...  
Com vossa lenha não se acende, à noite, o lume,  
Os carpinteiros não vos querem aplinar.

[...]

- As outras árvores não são vossas amigas...  
Mãos espalmadas, estendidas, suplicantes;  
Com essas folhas, sois como velhas mendigas  
Numa estrada, pedindo esmola aos caminhantes!

[...]

- Ai de ti! ai de ti! ó figueiral gemente!  
O goivo é mais feliz, todo amarelo, lá.  
Ninguém te quer: tua madeira é unicamente  
Utilizada para as forcas, onde as há...

[...]

- Trágicas, nuas, esqueléticas, sem pele,  
Por trás de vós, a Lua é bem uma caveira!...  
Ó figos pretos, sois as lágrimas daquele  
Que, em certo dia, se enforcou numa figueira!

[...]

- E, assim, ao ver no Outono uma figueira nua,  
Se os figos caem de maduros, pelo chão:  
Cuido que é a ossada do Traidor, à luz da Lua,  
A chorar, a chorar sua alta traição.

Um dos motivos mais evidentes apontados é o facto de a figueira ter sido a árvore escolhida por Judas, o apóstolo traidor, para se enforcar depois de entregar Cristo para ser executado. Assim, estas árvores metaforizam o “abismo”, a “lama” e a sua madeira só deve ser usada para construir forcas, evidenciando a sua ligação umbilical à morte.

No poema, surge também uma segunda voz, feminina, que defende a figueira, uma vez que esta é sua amiga e companheira. E é sobretudo nesta segunda linha melódica que se intui a presença do lirismo peninsular de vocalidade feminina:

[...]

- Ó verdes figueiras, ó verdes figueiras,  
Deixai-o falar!  
À vossa sombrinha, nas tardes fagueiras,  
Que bom que é amar!

[...]

- Quando eu for defunta para os esqueletos  
Ponde uma ao meu lado:  
Tristinha, chorando, dará figos pretos...  
De luto pesado!

[...]

- Oh! cheiro de figos! melhor que o do incenso  
Que incensa o Senhor!  
Pudesse eu, quem dera! deitá-lo no lenço  
Para o meu amor...

[...]

- Mendigas de estrada! mendigas de estrada!  
E cheias de figos!  
Os ricos lá passam e não vos dão nada,

Vós dais aos mendigos...

[...]

- Que más criaturas! que injustas sois todas!  
Que injustas que sois!  
Será de figueira o meu leito de bodas!...  
E os berços, depois.

[...]

- Também era negro, de negro cegava  
O pranto, o rosário,  
Que, em certa tardinha, desfiava, desfiava,  
Alguém, no Calvário...

[...]

- Ó minhas figueiras, ó minhas figueiras,  
Deixai-o falar!  
Oh! vinde de hi ver-nos, a arder nas fogueiras  
Cantar e bailar...

(Nobre, 2000:235-237)

A árvore testemunha o seu júbilo amoroso quando a “amiga” canta e dança debaixo dos seus ramos. Por este motivo, a donzela deseja que o seu leito nupcial, bem como o berço dos seus filhos, seja feito com a madeira da figueira como testemunho da sua amizade. Assim, como vemos, nesta voz feminina ressoa a da amiga dos cancioneiros medievais que, em euforia celebratória, se alegra com a sua companheira e confidente natureza, quer esta se materialize num bestiário simbólico (aves, cervos, etc.), motivos vegetalistas (avelaneira, verde pinho, etc.) ou outros elementos procedentes do entorno natural (fontes, vento, etc.).

Nos finais do século XIX, esboça-se, pois, uma tendência poética que, no século seguinte, viria a tornar-se muito mais expressiva, ao ponto de chegar a ser crismada de Neotrovadorismo. O termo foi, pela primeira vez, usado em 1933 por Rodrigues Lapa, numa carta dirigida a Fermín Bouza Brey, para agradecer-lhe o envio da colectânea poética *Nao Senlheira*, elogiando-o por usar “com perfeição o ritmo das velhas e lindas cantigas de amigo” (*apud* López, 1997: 12). Voltará a ser usado em 1952, também por Rodrigues Lapa, num prefácio a uma antologia da lírica medieval, organizada por Xosé Maria Alvarez Blásquez para a Editorial Galáxia. A sua difusão em diferentes ensaios e textos de carácter teórico, a par da proliferação de outras designações mais ou menos equivalentes (“super-tradicionalismo”, “primitivismo”, “género-cantiga”, “retorno a la forma inmóvil”, “poesia de cancioneros”, “tendência medievalizante”, “neoprimativismo”, etc), não deixam dúvidas sobre o carácter reiterado da tendência.

Importa agora clarificar o conceito de “neotrovorismo”, convocando, para o efeito, a definição proposta por Teresa López:

o neotrovoadorismo preséntase así como a etapa final nun percurso que teria o seu inicio nas noticias sobre a existencia material dos cancioneiros e que pasaría pola difusión dos seus textos poéticos, a súa asunción como parte do noso patrimonio cultural e sua recepción como produtos estéticos, ata a súa conversión en material susceptíbel de (re)creación literaria. (*ibidem*: 7)

O neotrovorismo surge, portanto, no início do século XX, a par de diferentes movimentos de vanguarda, constituindo-se também ele uma estética de vanguarda, pela aliança original que postula entre o novo e o antigo, entre a tradição e a inovação. O passado, o berço simbólico da nossa literatura, decantado nos nossos cancioneiros, passa a ser perspectivado, não apenas como um monumento inerte e estático, mas como fonte de inspiração criativamente instigante. O lirismo e a saudade, como elementos emblemáticos da alma galaico-portuguesa, são concordes com o projecto de recuperação da identidade nacional.

No entanto, o neotrovorismo não pode ser catalogado como um “movimento” ou “escola”. Ainda que, no contexto literário galego, se possa intuir um carácter sistemático e intensivo na tendência neotrovoadoresca, uma vez que é possível identificar os mentores e os limites cronológicos mais ou menos definidos do novo trovar, dele se encontra ausente um sentimento de coesão programática entre os seus cultores<sup>1</sup>. No caso português, a situação é muito distinta: ainda que tenha sido, em Portugal, que se verificou a manifestação genesiaca da ânsia de recuperar a tradição lírica medieval, como se viu com a composição inaugurante de João de Deus, e embora tenha sido um poeta português que impulsionou a “tendência galega” – Afonso Lopes Vieira, de quem falaremos adiante –, nunca, em rigor, vingou uma tendência neotrovoadoresca que congregasse em seu torno um grupo de poetas.

Assim, é importante desde logo esclarecer que, neste trabalho, a expressão “neotrovorismo”, aplicada ao contexto literário português, refere-se, não a um movimento literário, mas a um *corpus* de textos que, assumidamente, tomam a lírica trovoadoresca como modelo poético e como intertexto conformador. Como veremos, em

---

<sup>1</sup> No caso galego, podemos distinguir duas fases na manifestação neotrovoadoresca: numa primeira etapa, anterior a 1936, surgem os primeiros poemas, onde visivelmente se recupera a tradição dos cancioneiros, como o «Poemeto da Vida» de Johán Vicente Viqueira, considerado o poema inaugural do neotrovorismo, enquanto não se conheciam os «Cantares d’Amigo» de Carles Riba (que vieram a público 76 anos depois da sua composição, em 1911); uma segunda etapa inicia-se no período do pós-guerra e prolonga-se até aos anos 50. O neotrovorismo nasce intimamente relacionado com o espírito nacionalista dos anos 20, cujo órgão difusor era constituído pela revista *Nós*, dirigida por Vicente Risco. Esta revista foi um meio de divulgação do neotrovorismo no caso galego. Cf. López, 1997: 22-23.



Portugal, não encontramos um momento pontual, ou um surto de inspiração trovadoresca, mas uma presença recorrente destes temas e motivos, ao longo de todo o século XX, em diferentes momentos históricos e em autores de distinta filiação estético-literária, literariamente activos em dissimilares contextos epocais e perfilhando posições ideológicas divergentes. Assim, a lírica cancioneril assume-se como uma herança cultural, uma presença intermitente mas constante na poesia portuguesa, e não apenas como um expediente poético ocasional, confinado a uma época ou redutível à idiossincrasia estética de um autor.

## **2.2 Contributo para uma tipologia dos usos e funções do intertexto trovadoresco no discurso poético contemporâneo**

Uma vez delineados os contornos do neotrovarismo, importa agora verificar a sua incidência nos textos poéticos concretos. Partindo da constatação de que são múltiplos os usos e aproveitamentos do referente trovadoresco, Teresa López avançou uma possível tipologia para inventariar a sua diversidade expressiva. Aponta, deste modo, três tipos de neotrovarismo:

- 1) aquele que reproduz mimeticamente os modelos da poesia medieval;
- 2) aquele que recria a atmosfera, ambiente, símbolos, estrutura e procedimentos de tipo paralelístico, que obriga a ler estes textos em confronto coa lírica medieval;
- 3) aquele que utiliza fórmulas e estilemas medievais, ben polo seu carácter falsamente popular e/ou exótico para construir imaxes vanguardistas (simbolistas, criacionistas e mesmo surrealistas) ben polo carácter lúdico dentro das correntes neopopularistas de vanguarda; (*ibidem*:30,31)

De facto, estas são as modalidades mais recorrentes da produção neotrovoadoresca. Porém, por vezes, torna-se problemático destringir estas duas últimas categorias, uma vez que elas podem coexistir na mesma composição. Por outro lado, nesta tipologia, parece faltar um outro tipo de recurso à lírica cancioneril: existem diversas composições cuja forma e musicalidade nos remetem, de imediato, para os códigos fónico-rítmicos explorados pelos trovadores medievais, sem que haja, ao nível temático, qualquer aproximação. Deste modo, sugerimos uma revisão da tipologia de Teresa López, complementando-a, de modo a ampliar o seu valor operatório:

- 1) composições que evidenciam uma *reprodução mimética*, onde, aliando os temas à forma, encontramos uma reprodução quase perfeita das cantigas trovadorescas;

- 2) composições onde se evidencia a *referência ao universo trovadoresco*, através do reavivamento dos seus símbolos e personagens, versos ou expressões, que podem variar entre uma ou mais referências (incidindo a sua manifestação no plano temático ou vocabular);
- 3) composições que manifestam uma *aproximação formal* muito evidente, evocando, de imediato, no leitor a sonoridade da lírica medieval, estatuindo, porém, um efeito de estranhamento anacrónico, uma vez que, ao nível temático, se distanciam das referidas cantigas.

Deste modo, propomos de seguida uma verificação da validade desta tipologia, através da breve análise de algumas composições poéticas dos *neotrovadores* portugueses do século XX.

### **2.2.1 Reprodução mimética dos arquétipos medievais**

A reprodução mimética consiste na replicação quase perfeita dos modelos poéticos trovadorescos, desde a sua estrutura formal até aos temas e campos sémióticos próprios das cantigas medievais. O esquema reproduzido mais comum é o da cantiga de amigo, ainda que encontremos também algumas composições representativas de outros géneros, mas em número expressivamente inferior.

Deste modo, escolhemos três composições - uma cantiga de amigo, uma cantiga de amor e uma de escárnio e maldizer – que evidenciam uma intenção clara de aproximação mimética aos moldes trovadorescos.

A primeira das composições escolhidas é o poema “Cantar” de Afonso Lopes Vieira que, ao nível formal e temático, se identifica com o género das cantigas de amigo. É curioso que a diligência criativa que Vieira revela na composição das suas cantigas faz dele um verdadeiro trovador medieval encarcerado em pleno século XX. Relativamente à reprodução mimética, este é apenas um dos muitos exemplos passíveis de análise na obra vieiriana. Note-se a mestria nas técnicas de composição trovadoresca evidenciada por este poema:

- Ai espumas, espumas do mar tão quebrado,  
dizei se ela pensa no seu namorado?  
Espumas do mar!

Dizei-me em que cisma, se tem o sentido  
naquele beijo em nossas bocas florido?  
Espumas do mar!

- Queres tu saber, triste namorado,  
em que o teu bem pensa, de ti separado?  
- Espumas do mar!

- Está namorando seu corpo despido  
e pensa na graça de um novo vestido.  
- Espumas do mar!

(Vieira, 1998:103)

Ao nível formal, esta cantiga obedece ao cânone das cantigas trovadorescas: é composta por quatro coblas, dísticos monórrimos com um verso de refrão; as coblas são alternas e a rima é consonante em –ado/-ido; apresenta uma estrutura paralelística e recorre ao dobre como estratégia rítmico-musical.

No plano enunciativo, é perceptível, de imediato, uma diferença de grande relevo: a *persona loquens*, que, nas cantigas de amigo, é sempre feminina<sup>2</sup>, é, neste caso, masculina. Enquanto que a amiga costumava lamentar-se pela ausência ou indiferença do amigo, neste caso, o amigo está profundamente envolvido na relação amorosa e espera o mesmo da sua amada, que parece corresponder-lhe (uma vez que se assume como seu namorado e refere-se a um “beijo florido” nas suas bocas). Porém, através de um diálogo, também habitual nas cantigas medievais<sup>3</sup>, com um confidente, um elemento da natureza - as espumas do mar -, o amado descobre que a sua amada revela não um verdadeiro sentimento, mas interesse malicioso e frivolidade, sendo a sua relação uma ilusão inconstante como as próprias “espumas do mar”.

Nesta cantiga, não existe o tópico exórdio provençal, mas o *incipit*, semelhante ao modelo galego-português, caracterizado pela apóstrofe, neste caso, ao confidente, às «espumas do mar». Relativamente à estrutura de conteúdo<sup>4</sup>, encontramos os campos sémicos secundários do «panegírico», através da expressão “namorando seu corpo despido”, indiciando uma valoração positiva da corporalidade, e da «paisagem», através das inúmeras referências às «espumas do mar», instaurando um ambiente marinho. O

---

<sup>2</sup> Como refere Tavani, a amiga enamorada que detém a enunciação na cantiga de amigo medieval é “quase sempre uma rapariga, uma «dona virgo» aparentemente simples e ingénua, mas com efeito maliciosamente consciente da sua feminilidade”, sendo que as excepções da enunciação cabem à mãe, à natureza ou às amigas. (Tavani, 2002:191)

<sup>3</sup> Nas cantigas de amigo, é frequente o recurso a uma estrutura dialógica, onde podemos encontrar diversos interlocutores:

Enquanto o «poeta» da cantiga d’amor instaura um confronto verbal quase exclusivo com a senhor, a mulher da cantiga d’amigo entra, directa ou indirectamente, em contacto não só com o amigo mas com outras personagens – elementos da natureza [...] ou seres humanos, às vezes simples comparsas ou figuras simbólicas sem autonomia operativa, mas frequentemente autênticos deuteragonistas que condicionam positiva ou negativamente, a atitude da protagonista [...]. (*ibidem*:191)

<sup>4</sup> Tavani aponta para a cantiga de amigo cinco campos sémicos, dos quais um é secundário. Assim os campos sémicos principais são o «panegírico», a «concordia de amor», o «amor não correspondido» e o campo da «proibição»; o campo sémico secundário é o da «paisagem» (*ibidem*:204,205).

campo sémico primário desta composição é o «amor não correspondido», explícito nas expressões “triste namorado”, “teu bem [...] de ti separado” e ao longo de toda a última cobla que revela o egocentrismo e a indiferença da amiga relativamente aos devaneios românticos do amado. Assim, como vemos, este poema é um exemplo quase perfeito de uma cantiga de amigo, onde apenas a enunciação masculina e a desilusão amorosa com a amiga denunciam a sua contemporaneidade.

O «Poema ao Cuidado» de Maria Teresa Horta, por seu turno, revela múltiplas afinidades com a cantiga de amor:

Cuidado de mal amado  
meu mal  
de mal cuidado

novas de dano chorado  
ou perjuro do que  
afirmo  
quando olho o meu cuidado

Cuidado meu fruto  
cedo  
colhido sobre o seu  
ramo

cuidado de muito engano  
quando descanso o cuidado  
como a cuidar de quem amo  
(Horta, 1983:56)

Trata-se de uma cantiga de mestria com quatro coblas e a rima assenta na iteração fónica em -ado. Verifica-se o recurso insistente ao paralelismo, ao dobre e mozdobre que asseguram a coesão semântica e rítmico-melódica da composição. Apesar de não encontrarmos o distintivo de género, normalmente a apóstrofe à “mia senhor”, encontramos o lamento do poeta pelo seu “cuidado de mal amado”, isto é, pela coita de amor. No entanto, o destinatário, objecto do seu amor é, à semelhança das cantigas de amor galego-portuguesas, abstracto e incorpóreo, pois não é alvo de qualquer referência concretizante ou especificadora.

A primeira cobla aproxima-se do preâmbulo introdutório das cantigas de amor, que consiste, em alguns casos, numa declaração axiomática como a deste exemplo (“Cuidado de mal amado/meu mal/de mal cuidado”), que é retomada e ampliada nas coblas seguintes. Relativamente aos campos sémicos<sup>5</sup>, encontramos um dos principais, o da «pena por amor não correspondido» (“cuidado”, “mal amado”, “dano chorado”,

---

<sup>5</sup> Para a cantiga de amor, Tavani aponta quatro campos sémicos: dois secundários – o «elogio da dama» e o «amor do poeta por ela» e dois campos sémicos principais – a «reserva da dama» e «pena por um amor não correspondido» (Tavani, 2002:162).

“engano”) e o campo secundário do «amor do poeta», que geralmente surge transvazado numa expressão muito sintética, como é o caso de “cuidar de quem amo”. Deste modo, este poema de Maria Teresa Horta segue, ao nível dos códigos formais e temáticos, os moldes medievais das cantigas de amor.

Por último, ainda no tocante à ilustração da reprodução mimética, vamos analisar um poema de Natália Correia, que se aproxima muito do género da cantiga de escárnio e maldizer – “O fado do coveiro”. Em primeiro lugar, importa referir que esta composição faz parte de um conjunto de poemas a que Natália Correia deu o título de «Cancioneiro Joco-Marcelino», o que, por si só, constitui uma remissão explícita para os cancioneros medievais. Na «Recomendação Introdutória», a autora esclarece a motivação deste “parodístico registo das traquinices” de Marcelo Rebelo de Sousa, numa inesquecível campanha eleitoral para a Câmara Municipal de Lisboa em 1989:

Não se leia neste parodístico registo das traquinices com que Marcelo Rebelo de Sousa extravagantemente singularizou a sua campanha de candidato à presidência da Câmara Municipal de Lisboa uma condenação dessas travessuras.

Saiba-se antes ler neste acompanhamento jocoso das piruetas marcelinas uma irresistível simpatia posta em humor por travessuras para mim ainda mais atraentes dado o enfadamento que a solenidade me provoca num Magister de reconhecido mérito em Direito. (Correia, 2000:561)

Assim sendo, este cancionero é composto por oito poemas, que oscilam entre a cantiga de escárnio e maldizer e o sirventês político, em torno de uma figura central – Marcelo Rebelo de Sousa –, à semelhança dos ciclos temáticos da sátira galego-portuguesa. No poema “O fado do coveiro”, comenta-se a apresentação e campanha de Marcelo:

Das artes mágicas campeão audaz  
tira Marcelo da manga a outra faceta:  
por su dama Lisboa, o Galaaz  
faz à viela e ginga à lisboeta.

Calça à boca de sino de sino e cachené  
ao marialva senil metendo inveja,  
fidalgo edil que canta para a ralé  
o faduncho finório gargareja.

Estremece Aníbal com o pardal fadista  
que aquilo é treino para o último regalo:  
escaqueirar o reinado cavaquista  
e sobre a tumba, por fim, cantar de galo.  
(*ibidem*:563)

Esta composição encontra-se articulada em três coblas ou estrofes de quatro versos e apresenta rima cruzada, tratando-se de uma cantiga de mestria. Como era frequente nas cantigas de escárnio e maldizer, esta composição apresenta “interferências

da função narrativa” (Tavani, 2002:238), sobretudo na primeira estrofe que introduz a figura satirizada e o seu comportamento, que serão alvos da diatribe mordaz do poeta. A glosa satírica do comportamento de Marcelo contém alguns dos campos sémicos mais comuns das sátiras medievais<sup>6</sup>: o «*ethos* trovadoresco», quando são referidas as mudanças drásticas que faz pela sua dama (“por su dama Lisboa, o Galaaz faz à viela e ginga à lisboeta”); o «ultraje», presente em termos como “ralé”, “gargareja”, “escaqueirar”; o campo sémico da «*descriptio*», com a descrição das peças de vestuário de Marcelo (“calça à boca de sino”, “cachené”) e, por último, o da «polémica social», com as referências ao “fidalgo edil” que faz ‘estremecer Aníbal’ com o seu “faduncho finório” e que consegue “escaqueirar o reinado cavaquista”, com alusões evidentes ao primeiro-ministro à época, Aníbal Cavaco Silva.

Como vemos, entre as múltiplas incursões neotrovoadorescas, existem composições que recuperam a tradição lírica medieval de forma muito próxima nos seus diferentes géneros, através da reprodução mimética das suas formas e temas. Constituindo uma espécie de arquitexto fundador, a cantiga medieval é, nestes casos, matriz conformadora e programa de leitura.

### **2.2.2 Alusões intertextuais ao universo trovadoresco**

Como já referimos, um segundo modo de recriar a herança trovadoresca na poesia contemporânea consiste na recuperação de símbolos e referências no corpo do texto que só são inteligíveis se lidas em confronto com o intertexto medieval. Deste modo, através da convocação de um ou mais lexemas e expressões, criam-se referências simbólicas ou mesmo imagens vanguardistas que nos remetem para o universo trovadoresco.

Vamos verificar em três composições, apenas a título exemplificativo, as expressões que nos obrigam ao confronto com a lírica-matriz, sem que o poema se aproxime de uma verdadeira cantiga medieval.

O primeiro exemplo, que é também o mais frequente, funda-se no uso simbólico de um estilema canonizado pelo universo textual trovadoresco. A expressão mais frequentemente (re)utilizada é retirada de uma composição de D. Dinis – as “flores do

---

<sup>6</sup> Nas cantigas de escárnio e maldizer, podem encontrar-se quatro campos sémicos principais (o «ultraje», o campo «alimentar», a «polémica social» e o «obsceno») e um secundário (o «*ethos* trovadoresco») e ainda outros campos importados de outros géneros (a «coita d’amor», a «*descriptio*», a «paisagem»). (Tavani, 2002:251)

verde pino” ou “flores do verde ramo”-, ora como sinédoque da nacionalidade e da alma lusa, ora como símbolo erótico por excelência, até em razão dos muitos amores imputados a este rei.

Uma das muitas composições que recorrem a esta expressão pertence a Maria Manuela Couto Viana e é denominada “Princípio”:

Ensina-me a dizer palavras claras,  
sem nomes falsos, repetidos, lentos...  
Ensina-me a chamar às coisas o seu nome,  
seu nome verdadeiro.  
Ensina-me a compor o poema derradeiro  
De minha sede e minha fome.

Que eu não vá, nunca mais, inconsciente  
de única beleza,  
fugindo atrás duma canção perdida.  
Ensina-me a encarar, simples, de frente,  
sem máscaras, a vida.

Que eu não sinta só meu o que é roubado.  
Ensina-me a beijar as rosas, sem mordê-las.  
E nas noites sombrias, sem estrelas,  
ensina-me a dormir um sono sem pecado.

Ensina-me a calar a força do meu grito,  
Dá-me o tom verdadeiro do meu canto.  
Cerra a boca do meu espanto,  
e adoça-me o olhar de estátua de granito.

Ruga tardia em rosto desumano,  
sofro a ânsia da paz que recusei.  
Ensina-me a dizer, às flores do verde ramo,  
que sim, que encontrei!

(Viana, 1993:96,97)

Nesta composição, onde o sujeito poético pede auxílio para encontrar o seu verdadeiro ser, a verdadeira essência da vida, a sua paz interior e a serenidade, usa as “flores do verde ramo” como metaforização destes seus anseios. Estas “flores do verde ramo”, inteligíveis apenas pelos que conhecem o intertexto dionisíaco, são a recompensa pelo aprendizado ontológico a que o sujeito poético se submete, num perseverante itinerário de aperfeiçoamento.

Muitas vezes, as referências intratextuais vão além de uma expressão, podendo constituir um ou dois versos no corpo de texto, ou mesmo o refrão do poema. É o que acontece no poema de Ary dos Santos, “Cantiga de Amigo”, que, como o próprio nome indicia, se inspira no cancioneiro de amigo:

Nem um poema nem um verso nem um canto  
tudo raso de ausência tudo liso de espanto  
e nem Camões Virgílio Shelley Dante  
- o meu amigo está longe

e a distância é bastante.

Nem um som nem um grito nem um ai  
tudo calado todos sem mãe nem pai  
Ah não Camões Virgílio Shelley Dante

- o meu amigo está longe  
e a tristeza é bastante

Nada a não ser este silêncio tenso  
que faz do amor sozinho o amor imenso  
Calai Camões Virgílio Shelley Dante:  
o meu amigo está longe  
e a saudade é bastante!

(Ary dos Santos, 1984:134)

Note-se que esta composição convoca a tradição lírica trovoadoresca através dos versos do refrão, onde encontramos o distintivo de género (“o meu amigo”), o motivo do afastamento (“está longe”) e a saudade da amiga (“a saudade é bastante”). No corpo de texto, nada nos remete para o universo da cantiga de amigo; pelo contrário, o sujeito lírico evoca as figuras de Camões, Virgílio, Shelley e Dante e deseja que estas se cale, pois só magnificam, nos seus cantos de exílio, a sua dor. Assim, apesar da intenção clara do poeta em recuperar a tradição dos trovadores e jograis, não há uma reprodução das cantigas de amigo, mas uma aproximação tangencial ao referente trovoadoresco medieval.

O último exemplo é o poema “Pelos campos primaveris” de Natália Correia, onde, através da intersecção de vários elementos do cancionero de amigo com elementos históricos actuais, se gera um efeito de estranhamento e um contexto poético de vanguarda com a mescla anacrónica de dois mundos opostos no tempo e nas vivências:

Pelos campos primaveris  
Radiosos de aves e ervas  
Os soldadinhos gentis  
Por quem acendemos velas  
    Trazem flores em vez de balas  
    Para libertar as belas.

Ferocidade ou fuzil.  
Não nos farão mais querelas  
Que os soldadinhos de Abril  
Com cravos domando as feras  
    Trazem flores em vez de balas  
    Para libertar as belas.

[...]

(Correia, 2000:629)

Como podemos verificar, comparecem no texto várias referências ao universo da cantiga de amigo: a paisagem bucólica (“Pelos campos primaveris/Radiosos de aves e



ervas”) e a espera das amigas – “as belas” – que acendem velas pelo retorno dos seus enamorados. Porém, são inseridos elementos que modernizam anacronicamente este universo – “soldadinhos gentis”, “as balas”, “soldadinhos de Abril” e “cravos domando as feras” – lexemas-chave que reconduzem a um momento específico da história contemporânea de Portugal, o 25 de Abril de 1974. Esta fusão paratáctica de dois momentos distintos e distantes da história compõe um cenário surrealizante, baseado na revisitação subversora e disruptiva da História.

### **2.2.3 Aproximação formal à estrutura das cantigas medievais**

Como última modalidade, vamos considerar o recurso aos códigos formais do cancionero trovadoresco pelos poetas contemporâneos, na busca de uma poesia marcada pela recuperação dos modelos popularizantes, pelo primitivismo, pela pureza e translucidez das palavras e dos sons.

As principais marcas da inspiração trovadoresca, no plano da estrutura formal, consistem no recurso insistente ao paralelismo (literal e estrutural), a um esquema rimático simples e repetitivo e aos processos iterativos de dobre e mozdobre, criando assim composições que exploram as virtualidades rítmico-musicais do discurso poético. *Motz* e *son* encontram-se, à semelhança do que acontecia com os bardos da Occitânia, consorciados no acto da composição poética.

O poema “Fonte Clara”, de Vitorino Nemésio, é bem expressivo desta tendência:

Fonte clara, fonte clara,  
Pedra doce n’água amara.

Fonte clara, fonte bela,  
Mas bebê-la?

Fonte clara, escuro jorro,  
À sede morro.

Fonte clara, fonte seca  
Do muito que a boca peca.

Fonte clara, pura fonte:  
Se molha o vale, esvai o monte.

Fonte clara, fonte viva  
De onde a minha alma deriva.

Fonte já seca. – e perde  
Nome de fonte minha frente verde.

(Nemésio, 1989:429)

Neste poema, desempenha papel formalizante o paralelismo estrutural, através da repetição do primeiro verso em todos os dísticos, ainda que com variações sinonímicas na segunda parte do verso. O recurso ao dobre faz-se através da repetição insistente do lexema “fonte”, que é um vocábulo semântica e simbolicamente sobredeterminado no universo da cantiga de amigo e da poesia popular em geral, conotando pureza e fertilidade.

A rima emparelhada, a par da estrutura paralelística e da apóstrofe inicial à “fonte clara”, aproximam, pela sua toada popularizante, esta composição às cantigas de amigo, cujo fim era a sua reprodução musical, ainda que tematicamente não se verifiquem semelhanças.

Um outro exemplo é constituído pelo poema “Pobre mulher” de José Gomes Ferreira, que retrata um universo completamente distinto do trovoadoresco:

Pobre mulher  
de todas as esquinas,  
que andas a vender?  
O espectro do teu amor?

Ninguém o quer  
Cheira a esqueleto e suor.

Pobre mulher  
de todas as ruas,  
que andas a vender?  
Carne de calafrio?

Ninguém a quer  
Cheira a poço frio.

Pobre mulher  
de todas as garras,  
que andas a vender?  
A tua solidão?

Ninguém a quer  
Trazemo-la no coração.

Pobre mulher  
de todas as esquinas,  
já sem carne nova  
como as outras meninas...

Ninguém te quer!  
Ninguém te quer!

Cheiras a terra.  
Cheiras a silêncio.  
Cheiras a cova.

(Ferreira, 1975:214,215)

José Gomes Ferreira retrata, com a sua peculiar sensibilidade realista e com a sua indagação poética de cariz socializante, o drama humano de uma pobre prostituta que nada tem que ver com a donzela das cantigas de amigo, cujos lamentos se prendem apenas pela ausência do amigo ou a falta de novas da sua parte. No entanto, é curioso como Gomes Ferreira verte um quadro hiper-realista e mesmo sórdido numa estrutura simples de quadras, intercaladas com dísticos acompanhados de refrão. O paralelismo é evidente de estrofe para estrofe, uma vez que as quadras repetem o mesmo conteúdo lexical com pequenas modificações. Assim, a estrutura paralelística, o dobre e a apóstrofe de dois versos no início de cada quadra, conferem um andamento quase folclórico à composição, rematada por um terceto, em jeito de finda trovadoresca. Toda esta estrutura evoca, na nossa memória literária, a cadência e sonoridade das cantigas de amigo e, não fosse a diferença abismal que separa a “pobre mulher de todas as esquinas” da amiga eufórica e voluntariosamente apaixonada, suporíamos que era desta última que o poema tratava. Assim, José Gomes Ferreira aliou a estrutura formal de ressonâncias popularizantes do cancioneiro medieval a um conteúdo muito distinto, dramaticamente lúcido e realista, explorando um premeditado efeito de clivagem entre tema e forma.

Como podemos verificar, esta tipologia aqui avançada permite-nos alargar os horizontes do exercício poético neotrovoadoresco, uma vez que contempla a forma e o conteúdo separadamente e, por sua vez, aglomera o uso de símbolos e referências dos cancioneiros de uma forma global, não estabelecendo qualquer distinção no que respeita ao seu uso, o que constituiria uma fecunda senda de investigação futura, assente na definição de uma tipologia distinta, mais centrada na intenção da recuperação lírica trovadoresca.

### **2.3 Usos e funções do intertexto trovadoresco no discurso poético contemporâneo**

Da consideração do lirismo trovadoresco como emblema genesiaco do *ethos* nacionalista é indissociável a convicção de que a poesia portuguesa revela uma componente lírica muito vincada. Como refere Eduardo Lourenço, “da nossa mitologia cultural – mas igualmente da opinião daqueles que nos estudaram – faz parte a ideia de que a pulsão central e, mesmo obsessiva, da cultura portuguesa é a sua vocação lírica” (Lourenço, 2004:38). Esta “vocação lírica” afirma-se desde os primórdios da nossa

literatura com o canto trovadoresco e acentua-se com a recuperação da lírica cancioneril. No final do século XIX, como já foi referido anteriormente, surgem as primeiras composições poéticas, cuja inspiração remonta aos cantos multisseculares dos trovadores galego-portugueses. No século XX, este refluxo poético multiplica-se e são vários os poetas que retomam temas, motivos e formas dos cancioneiros medievais para estruturar o seu canto. Assim, ocupar-nos-emos agora com a delineação de um breve esboço diacrónico da poesia do século XX<sup>7</sup>, evidenciando os diferentes usos e funções de que os poetas contemporâneos investiram o intertexto trovadoresco.

No entanto, é necessário percebermos o contexto sociopolítico que emoldura o início do século para melhor entender as manifestações que se lhe seguiram. O final do século XIX foi marcado pelo *Ultimatum* inglês, por uma gravíssima crise económica e por um clima de instabilidade política, resultante do fracasso da primeira sublevação republicana, em 31 de Outubro de 1891. O início do século também não se auspiciava promissor: em 1908, acontece o regicídio, em que o rei D. Carlos e o príncipe herdeiro D. Luís Filipe perdem a vida, o que conduz a uma vertiginosa sucessão de acontecimentos que culminam com a revolução de 1910 e a instauração da I República.

No entanto, a mudança de regime não trouxe melhorias significativas, provocando descontentamento em monárquicos e republicanos. O recém-implantado regime sofre um duro golpe com a deflagração da I Grande Guerra e com a participação de Portugal: sucedem-se os golpes militares, os movimentos operários e o descontentamento generalizado. Toda esta conjuntura abala os alicerces republicanos, favorecendo o estabelecimento de uma ditadura militar, em 1926, e de um Estado Autoritário, em 1933, na esteira dos moldes que proliferavam na Europa (Lopes e Saraiva, 1996: 949). Como refere José Miguel Sardica:

a viragem do séc. XIX para o séc. XX inaugurou tempos confusos e difíceis em todos os quadrantes da vida portuguesa, semeando uma omnipresente sensação de «crise» e de «decadência». [...] O clima intelectual de então foi marcado por um sentimento de falência do universo de referências e valores da civilização liberal oitocentista e, por um conseqüente desafio: responder à sensação de fim de ciclo, à mudança histórica, [...] continuar, em novos moldes, a tarefa da geração de 70: encontrar para os portugueses um rumo e uma identidade que lhes dessem confiança e energia. (Sardica, 2006:488)

---

<sup>7</sup> Como é evidente, não pretendemos aqui fazer uma análise exaustiva das correntes literárias do século XX, que claramente exorbita o âmbito deste estudo sobre o neotrovadorismo; pretendemos apenas evidenciar como alguns poetas e algumas correntes estético-literárias reactivaram o repertório de temas e motivos trovadorescos medievais. Mesmo em relação a estes “neotrovadores”, convém realçar que não são os únicos, mas apenas alguns dos mais representativos cultores do legado cancioneril, uma vez que este estudo centrar-se-á, num segundo momento, na obra de Jorge de Sena.

Neste contexto de desencanto e astenia decadentista, surge um programa estético e cívico e uma vontade de aceitar o desafio atrás enunciado, que se vão concretizar no Saudosismo e na sua proposta de demandar, nas origens históricas e nas manifestações literárias matriciais, a panaceia para a recuperação de Portugal.

### **2.3.1 O Saudosismo e a expressão lírica da alma lusa**

O Saudosismo foi um movimento literário, cujas coordenadas ideológicas foram delineadas por Teixeira de Pascoaes e veiculadas pela revista *A Águia*. Os princípios ideológicos deste movimento assentavam no conceito de “Saudade”, sentimento idiossincraticamente luso, e na crença da renascença da alma e pátria portuguesas<sup>8</sup>. Assim, nesta demanda da portugalidade, avultam os mitos e personagens fundadores, o folclorismo indígena que permeia a Idade Média e um ideário neotradicionalista, onde a lírica trovoadoresca assume um nodal valor simbólico.

Uma das figuras da história de Portugal mais revisitadas é D. Dinis, o rei trovador, como refere Pascoaes:

Foi na alma deste Rei, que o sentimento lusíada, inexpressivo e difuso ainda no seu vago amanhecer, se iluminou pela primeira vez e definiu. Assim ganhou as primeiras formas delicadas e sensíveis a rústica linguagem primitiva, cheia de pedras e urzes, como os outeiros marinhos que D.Dinis também desbravou e cultivou. É o novo Moisés da nossa alma, o autor do seu *Genésis* amoroso... O ano I do nosso sonho data das suas *cantigas*, desabrochadas ao sol da Provença, mas emanando o perfume da terra natal. (Pascoaes, 1987: 52)

Pascoaes sacrifica aqui o rigor científico<sup>9</sup>, criando em seu lugar um símbolo, um mito genesíaco de portugalidade, que vai ser retomado de modo reiterado, tornando D.Dinis o Trovador dos trovadores e as suas “flores do verde pino” como a essência do canto português primevo.

---

<sup>8</sup> Num manifesto elaborado por Teixeira de Pascoes, publicado em *A Vida Portuguesa*, nº22, de 10 de Fevereiro de 1914, o autor explicita os objectivos da Renascença Portuguesa, evidenciando o valor da Idade Média neste renascimento:

A Renascença Lusitana é uma associação de indivíduos cheios de esperança e fé na nossa Raça, na sua originalidade profunda, no seu poder criador de uma nova civilização. [...] O fim da Renascença Lusitana é combater as forças contrárias ao nosso carácter étnico, inimigas da nossa autonomia espiritual e provocar, por todos os meios de que se serve a inteligência humana, o aparecimento de novas forças morais orientadoras e educadoras do povo, que sejam essencialmente lusitanas, para que a alma deste bela Raça ressurja com as qualidades que lhe pertencem por nascimento, as quais, nas Idade Média, lhe revelaram os segredos dos mares, de novas constelações e novas terras [...] (*apud* Guimarães, 1988:61, 62)

<sup>9</sup> Como refere Paulo Alexandre Pereira, a propósito da insistência de Pascoaes na figura de D. Dinis como *pater* da expressão lírica portuguesa:

O anacronismo grosseiro, que consiste em considerar D.Dinis o iniciador de uma tradição lírica, quando, por exemplo, já na periodização metafórica gizada por Carolina Michaëlis em 1904, constante do apêndice crítico à sua edição do *Cancioneiro da Ajuda*, a romanista faz corresponder o período dionisíaco à *tarde* da época trovoadoresca, é o preço a pagar pela necessidade de exemplaridade. (Pereira, 2005:264)

Além disso, o género mais revisitado pelos neotrovadores, mas muito especialmente pelos saudosistas, é o da cantiga de amigo. Como refere Tavani, apesar de “posta de lado a hipótese de uma «invenção» por parte dos primeiros poetas galego-portugueses”, a verdade é que a cantiga de amigo “em parte alguma conheceu ou adquiriu o desenvolvimento ou a importância alcançados no âmbito galego-português”. (Tavani, 2002:23) Assim, não nos surpreende que este seja o género preferencial para os nacionalismos primonovecentistas expressarem, sob forma decantada, uma hipotética sensibilidade lusa.

Afonso Lopes Vieira foi um dos poetas mais importantes deste movimento saudosista<sup>10</sup> e dos que mais acarinharam e fizeram reviver a tradição poética cancioneril. Aliás, como já foi referido, o autor do *Romance de Amadis* foi uma referência valiosíssima para o movimento neotrovadoresco na Galiza. Segundo Teresa López, “os poemas de Afonso Lopes Vieira puderam influir na xénese do neotrobadorismo galego, mesmo actuar como modelo, no sentido de vir a descobrir unha nova possibilidade de facer poesia.”. (López, 1997: 19) Além da sua colaboração em publicações periódicas como em *A Nosa Terra* e a revista *Nos*, manteve correspondência regular com intelectuais galegos como Álvaro Cebreiro, Menéndez Pidal, Américo Castro, o Marqués de Figueroa, etc. Johan Viqueira, autor do “Poemeto de Vida”, considerado o poema fundador do movimento galego, considera Vieira “um dos mais grandes poetas europeus” e observa que “nas suas poesías reluma a alma da rasa e da terra d’alen do Miño, querida terra irmá [...] Mas, às veces tamén a sua musa érguese brillante de saudades do pasado, de sede do porvir, e canta varudamente en sonoras aadas armunias.” (*ibidem*:129)

Um dos poemas vieirianos mais marcantes para o neotrobadorismo galego é “À Galiza” (*ibidem*:129), publicado em 1917, em *A Nosa Terra*, e na revista bimensal *A Tradição*, onde encontramos um apelo à união da Galiza e de Portugal, numa busca da identidade e das origens:

Ó Galiza, Galiza dos verdes prados,  
tan irmãos dos nosos, por Deus abençoados  
- deixa Castela e vem a nós!

Ó Galiza, Galiza dos campos froridos,  
por Deus abençoados, por vos tam queridos  
- deixa Castela e vem a nós!

---

<sup>10</sup> Como refere Cristina Nobre, “para além de legitimar estas ideias teóricas do escritor, o saudosismo vem, simultaneamente, instituir-se como corrente literária autónoma que se servirá da produção poética do escritor [Lopes Vieira] como exemplo acabado de poesia saudosista” (Nobre, 2005:251)

Ó velha Galiza dos cantares amados,  
tan irmãos dos nossos, tan bem suspirados,  
- deixa Castela e vem a nós!

Galiza soidosa dos cantares sentidos,  
Se es tan longe “d’eles”, vem aos teus amigos,  
- deixa Castela e vem a nós!

A este poema Vieira deu o subtítulo de “A modo de velho cantar”, anunciando de antemão a sua ancoragem no modelo trovadoresco, sobretudo ao nível formal, pela utilização do dístico com refrão, da rima consonante em –idos/-ados, do paralelismo conseguido através da variação sinonímica e do *versus transformati*, dos lexemas “froridos”, “soidosa” que apresentam uma grafia arcaizante. Ainda que, no plano temático, haja um claro distanciamento da lírica cancioneril, o recurso à estrutura formal das cantigas de amigo, na qualidade de manifestação primicial da literatura galego-portuguesa, confere à composição um pendor muito mais incisivo, uma vez que evidencia a mesma matriz para a alma lusa e para a galaica, motivo pelo qual devem unir-se novamente.

Da inspiração nos modelos temáticos e formais à paráfrase, a poesia de Vieira está impregnada de um nostálgico apelo ao regresso às origens, elegendo o canto trovadoresco como símbolo ou força motriz para recuperar a identidade lusitana.<sup>11</sup>

Afonso Duarte foi também um dos poetas que mais marcaram o Saudosismo. Como refere Óscar Lopes, Afonso Duarte salientou-se como “um dos melhores líricos actuais pela contensão descarnada com que dá, no drama de uma velhice, todo o drama de uma geração amordaçada” e a sua obra manifesta “uma certa tradição bucólica medievo-renascentista” (Lopes e Saraiva, 1996: 966). Estes traços gerais, apontados por Óscar Lopes, podem ser facilmente rastreados no poema “Canção de El-Rei Dinis”:

Maria: anda o gadinho a trabalhar  
Em plena florescência;  
É um zumbido de oiro  
No pasto em flor de abelha  
E temos o 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».

---

<sup>11</sup> Afonso Lopes Vieira compôs inúmeros poemas, onde a inspiração trovadoresca predomina; outros exemplos são (e os títulos são já sintomáticos): “Flores do Verde Pinho”, “Pinhal do Rei”, “As barcas”, “Cantar”, etc.

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

Com ritmo que leva olhos e tudo,  
Filhas de lavradores  
Começam de 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?

(Duarte, 1974:139)

Nesta composição poética, Afonso Duarte transmite realmente a angústia do fluir do tempo, da “derrota dos anos”, de um ciclo contínuo em que só a natureza muda, mas também se perpetua. As flores e a natureza evocam no sujeito poético uma nostalgia dos velhos cantares de D.Dinis e das suas “flores do verde pinho”. Apesar de ser Inverno (estação do ano simbolicamente associada ao fim da vida e à velhice), a natureza continua o seu ciclo (“anda o gadinho a trabalhar em plena florescência”); a contemplação placidamente bucólica deste cenário presentifica a imagem das flores do verde pinho dionisíacas, fazendo o sujeito poético confrontar-se com a efemeridade da vida.

D. Dinis já não canta as suas “flores” (“esteve no castelo” – o uso do pretérito perfeito confina D.Dinis ao passado) e o sujeito lírico encontra-se dele a “uma distância pouca” (prestes a fazer parte do passado e a deixar o presente). Ao mesmo tempo que o ciclo natural se renova, também se reflecte nas gerações mais jovens que cumprem a sua parte (“há muitas flores para as abelhas”); porém, a sua vida sofreu já “a derrota dos anos”, encontrando-se debilitado (“descalço e nu”) e encarcerado (“cá mesmo na prisão”). A distância entre Afonso Duarte e os trovadores antigos, quer em termos formais, quer em termos ideotemáticos, é insofismável. Porém, a aproximação surge quando o sujeito lírico evoca a figura de D. Dinis, trovador por excelência, e decalca o seu verso-emblema “Ai, flores do verde pino”, mobilizando assim imagens do universo trovoadoresco num contexto distintivamente actual.



António Sardinha esteve ligado ao Saudosismo, mas sobretudo ao Integralismo Lusitano<sup>12</sup>, tendo sido o seu principal mentor. Assim, o autor dissemina na sua obra, de cariz explicitamente nacionalista, referências medievais e, sobretudo, trovadorescas. Um exemplo muito expressivo é o poema “Ay, Deus, e hu é?!”, cujo título, por si só, remete, de imediato, para o refrão da cantiga de amigo de D.Dinis, “Flores do verde pino”. No entanto, todo o poema aponta para um enquadramento medieval:

Coyta de Sancho dentro em mim sangrando...  
Coyta de Sancho, meu irmão antigo...  
(Porque paragens de aventura eu ando,  
- mas a que longes não vim dar comigo?!)

Coyta de Sancho... E num soluço brando  
à sua coyta a minha coyta ligo!  
Na mesma pena as penas ajuntando,  
teci com elas um Cantar-de-Amigo!

Coyta de Sancho, - à provençal maneira...  
Ay, Deus, e hu é, Senhor, o verde pino?!  
Ay, Deus, e hu é, Senhor, a minha Amada?!

Porque me lembra, doce e hospitaleira,  
Pregunto aos écos p’lo seu rosto fino,  
- e os écos tristes não respondem nada!

(Sardinha, 1922:57,58)

Neste poema, o sujeito poético aproxima-se da figura de D. Sancho devido à sua coita amorosa, evocando a célebre cantiga de amigo “Ai eu coitada, como vivo em gram cuidado”, durante muito tempo atribuída a este rei, erroneamente considerado o fundador do lirismo português.

António Sardinha convoca a sua memória ainda como matriz do sentimento luso de saudade tão bem expresso na cantiga de amigo já referida. Irmanados pelo sofrimento, ambos estão apartados do seu amor: D. Sancho da famosa Ribeirinha e, no poema de Sardinha, o sujeito poético questiona-se sobre o “verde pino”, sobre a “Amada”, a Pátria que se afasta de si próprio. Assim, este texto aproxima-se da tradição lírica medieval, através da recuperação de uma personagem do universo trovadoresco, de alusões intertextuais e da repetição integral do verso “Ay, Deus, e hu é” do texto emblemático de D.Dinis (“Ai flores, ai flores do verde pino”), assim como por meio de referências directas à terminologia do código trovadoresco como “cantar de amigo” e “à

---

<sup>12</sup> O Integralismo Lusitano foi um movimento muito próximo do ideário da Renascença Portuguesa, mas que se empenhou mais na acção política de feição radical. Como refere Leão Ramos Ascensão, “Para o Integralismo, a Nação é uma grande família perpetuada no tempo pela comunhão de afectos, de sofrimentos e alegrias, de dores e de esperanças, na comovida lembrança dos Mortos e na ânsia de transmitir aos vindouros, engrandecida, a herança dos Antepassados”. (Ascensão, 1943:67)

provençal maneira”. No plano formal, encontramos o recurso à iteração paralelística análoga à trovoadoresca, de cariz literal e estrutural, recorrendo a processos de variação sinonímica, ao dobre e à rima consonante.

Como podemos ver, o movimento saudosista, ideologicamente comprometido com a recuperação da identidade nacional, não podia deixar de investir na busca e renovação da literatura genesíaca do trovadorismo peninsular. Assim, os autores saudosistas reciclam, na sua expressão poética, formas e temas trovoadorescos para encetar a apologia dos valores da Pátria e da originalidade da alma lusitana desde a sua matriz.

### **2.3.2 Modernismo e tradição trovoadoresca**

Responsável por “uma autêntica revolução poética, sem paralelo na história literária portuguesa” (Lourenço, 2003:131), o Modernismo de *Orpheu* procurou expressar-se através de manifestações vanguardistas, com incursões iconoclastas por vários – “ismos” (paulismo, futurismo, etc).

No entanto, numa fase inicial, este movimento (nomeadamente através dos primeiros tentames literários de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro) demonstra alguma simpatia pela estética saudosista, chegando alguns dos autores a ele ligados a colaborar na revista *A Águia*. Como refere Fernando Guimarães:

A geração de *Orpheu* e de *A Águia* mostraram-se geralmente sensíveis quanto à possibilidade de se encontrar uma direcção projectiva, ou de futuro, no passado, o próprio modernismo, ao surgir como primeiro movimento de vanguarda, não recusa, linearmente, uma tradição literária onde se procura e se possa encontrar o próprio veio de modernismo que atravessa toda a criação artística desse nome. ” (Guimarães, 1988:31)

Deste modo, não é de admirar que o próprio Fernando Pessoa não fique indiferente à tradição lírica trovoadoresca. No poema “D. Dinis” de *Mensagem*, Pessoa realça o papel de Poeta visionário do monarca português, o que Camões na sua epopeia parece esquecer nas três estrofes que dedica à sua memória, no Canto III. Assim, Pessoa destaca que o “plantador de naus a haver” ocupa as suas noites a escrever “um seu Cantar de Amigo”, enquanto escuta “o rumor dos pinhais”, lembrando-nos das suas caras “flores de verde pino” e conferindo a este seu “cantar, jovem e puro” um tom premonitório e até profético do áureo futuro que se avizinhava, assim o projectado numa dimensão tópica (Pessoa, 2000: 24). Pessoa evoca então a figura de D. Dinis “como trovador [...] e como rei [...], sob ambas as facetas de semeador afortunadíssimo de

Impérios oceânicos e literários, símbolo iniciático da literatura e da expansão portuguesas” (Rodríguez, 1995:179).

Uma figura nuclear, ligada ao Modernismo, mas tangencial a *Orpheu*, que queremos destacar é António Botto. António Botto “alia uma boa versificação livre, em ritmo cantante quase tradicional, a uma grande candura e irregularidade de estilo” a um movimento literário de orientação estética vanguardista (Lopes e Saraiva, 1996: 994). E, a este propósito, é esclarecedor o comentário de M<sup>a</sup> da Conceição Fernandes:

[...] poder-se-á, talvez, dizer que António Botto foi um poeta menor, um autodidacta que não criou nem representou nenhum movimento literário [...] António Botto não seguiu, na realidade os cânones da poética ditada pelo *Orpheu* [...], situando-se sempre na linha de um lirismo tradicional e coloquial dos cancioneros primitivos. (Fernandes, 1998:22)

Assim, em António Botto, encontramos também uma aproximação, ainda que mais subtil e discreta, ao lirismo trovadoresco. Na poética bottiana, surpreende-se, sobretudo, o ritmo *cantabile* das composições, através de jogos de palavras e estruturas paralelísticas. Neotrovadorismo e neopopularismo articulam-se, assim, em textos como “Anda um ai na minha vida”:

Anda um ai na minha vida  
Que me lembra a cada passo  
A distância que separa  
O que eu digo do que eu faço.

Quem mo deu,  
- Partiu!...  
Deixou-me na agrura  
Interminável e fria  
De ter de o guardar  
Como único recurso  
De poder viver ainda...

Anda um ai na minha vida,  
Como lágrima que passa,  
Que passa – mas, que não finda.

Dizê-lo? – nada lucrava.  
Guardá-lo? – morro a senti-lo.

Anda um ai na minha vida  
Que me lembra a cada passo  
A distância que separa  
O que eu digo do que eu faço.  
(Botto, 1975: 143,144)

Em primeiro lugar, o uso da interjeição “ai”, neste caso substantivada, remete-nos para o uso frequente que dela faziam os trovadores, sobretudo nas cantigas de amigo, para conferir maior expressividade ao lamento da donzela. Esta composição é de uma beleza singular, pelo contraste da forma e expressão populares com o conteúdo

metafisicamente profundo, que versa a incoerência da existência humana, através de jogos de palavras, paralelismos e antíteses.

Compreende-se, portanto, que Pessoa refira várias vezes que “António Botto é o único poeta português (...) a quem a designação de *esteta* se pode aplicar distintivamente” e que “a elegância espontânea de seu pensamento, a dolência latente de sua emoção asseguram-lhe facilmente, conjugando-se, a mestria nesta subspécie do lirismo”. (Pessoa, 2006: 232, 233) Assim sendo, não deixa de ser curioso que o movimento modernista, cujo móbil estético consistia na instauração da ruptura e na procura de formas inéditas de expressão, tenha demonstrado inequívoco interesse criativo pelos cancioneiros medievais, tendo-os usado como inspiração para a busca de novos caminhos, vertendo vinho novo em velhos odres.

### **2.3.3 Revisitações trovadorescas da *presença***

Em 1927, surge em Coimbra uma folha de arte e crítica que marcou o panorama cultural português – *presença* – que servirá para denominar um cenáculo mais ou menos definido de escritores, uma segunda geração modernista, na qual se incluem nomes como José Régio, Gaspar Simões, Branquinho de Fonseca, Edmundo de Bettencourt, etc. Os *presencistas* advogam, sobretudo, uma literatura viva e livre das convenções académicas ou livrescas, o valor do indivíduo e a singularidade da criação artística como tradução do caso vital do artista. (Lopes e Saraiva, 1996:1012) José Régio, a personalidade da *presença* que encontrou mais pronto acolhimento entre o público, salienta, na sua obra, que

não vê qualquer possibilidade de síntese real, ou sequer de satisfatória comunicação humana, para as contradições psicológicas, e que se conjuga com profunda crítica da conveniência humana aparentemente mais íntima (o amor, a amizade, a camaradagem intelectual) e com uma ânsia de graça divina. (*ibidem*: 1013)

Um dos poemas regianos que transmitem esta preocupação “que envolve as contradições psicológicas” no relacionamento amoroso retoma justamente a temática das bailias trovadorescas. É curioso que o mentor da *presença*, apologista da *literatura viva*, retome uma forma de expressão lírica multissecular para transmitir os dramas do homem moderno. É justamente o que acontece em “Cantar de Amigo”:

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.

Vi o meu amigo, cujos olhos tristes  
Certo se alegravam  
De me ver dançar.  
Fui largando as roupas que me embaraçavam,  
Fui soltando as tranças... Olhos que me vistes,  
Doces olhos tristes, não no ireis contar!

Que o amor é lume bem eu sei... que logo  
Que vi meu amigo  
Por entre os salgueiros,  
Melhor eu dançava, já não só comigo,  
Toda num quebranto, ao mesmo tempo em fogo,  
Melhor eu movia mãos e pés ligeiros.

Que Deus me perdoe, que aos seus olhos tristes  
Assim ofertava  
Minha formosura!  
Se não fora o rio que nos separava,  
Cruel com nós ambos, olhos que me vistes,  
Nem eu me amostrara tão de mim segura...  
(Régio, 1970:65,66)

Podemos aproximar este poema de Régio das cantigas de amigo, nomeadamente das bailias, pelo seu conteúdo temático e pela exortação coreográfica nele ínsita. Encontramos o distintivo de género “amigo” (“vi meu amigo”) e a tematização da dança, que logo os primeiros versos anunciam (“à beira do rio fui dançar/dançando”). Apesar de não obedecer às características formais evidentes da bailia<sup>13</sup>, este *topos* da dança como ritual núbil e de iniciação sexual impõe-se, em Régio, de uma forma muito mais provocante e sensual, assentando numa descrição gradativa exuberante (desde o simples “dançar”, do “largando as roupas”, “soltando as tranças”, ao avolumar da expectativa erótica em que a amiga se encontrava – “ao mesmo tempo em fogo” até ao “assim ofertava minha formosura / se não fora o rio que nos separava”).

Por um lado, através de jogos e estruturas paralelísticas comuns às cantigas de amigo, aproximamo-nos do tom jubilatório e conscientemente sensual das bailias medievais de Airas Nunes ou de Joan Zorro, onde as amigas dançam sob as “avelaneiras frolidas”, símbolo de fertilidade e renovo sob o patrocínio de Eros; por outro lado, o afastamento que Régio impõe nesta composição advém, exactamente, das contradições que são frequentes na sua obra: a referência ao peso da cultura judaico-cristã, de um

---

<sup>13</sup> A aproximação é apenas temática, uma vez que dela se distancia no plano formal, pois a bailia é um “xénero determinado pola forma, podendo ser pólo contido, de amor, de amigo ou de escárnio. Os requisitos formais que configuram o xénero son: a) a existencia dun refrán, constituído por un dístico que ocupa os dous últimos versos de cada estrofe; b) esse refrán, ademais, intercalar, existindo unha reduplicación no refrán que afecta ó primeiro verso do refrán, que reaparecerá no segundo verso do corpo da cobra (esquema a A' ab A'b), ou bem ós dous versos do refrán, que reaparecerán no primeiro e terceiro verso do corpo de estrofe; c) pode existir un distro inicial ó refrán, do que só temos un exemplo (18,27) que posúe idéntico esquema ó último dos casos anteriores”. (Brea, 1996:31)

“Deus me perdoe” da donzela por assim se expor aos olhos masculinos, sendo o feminino conotado com o caminho para o pecado, o que não acontece na atmosfera vitalista e essencialmente amoral da lírica medieval. A contradição sugerida nos últimos três versos também é corroborada pelo papel da natureza: os elementos naturais nas bailias já referidas eram adjuvantes e aqui, em Régio, o rio é o oponente, “cruel com nós ambos”.

Deste modo, verificamos como Régio, articulando a sensualidade sugerida pelo intertexto trovadoresco com os mitos obsessivos do autor, insinua as tópicas antinomias presencistas e os dramas intemporais do homem: o Amor e as sempiternas dualidades bem /mal e pecado/virtude.

Pedro Homem de Mello, que manteve relações de afinidade estética com o grupo de *presença*, é um poeta singular:

autor de uma obra poética extensa, onde uma expressão metafórica elaborada se concilia com a tradição popular, o dramatismo com uma desperta sensualidade, o paganismo com uma formação assumidamente católica, a consciência sensível do corpo, por vezes entrevisto eroticamente, com os valores éticos e religiosos (Guimarães,1996:308)

Homem de Mello escreveu poemas que aliam o acto de reescrita trovadoresca a uma *poiesis* neotradicionalista de raiz presencista. A composição poética “Taberna” constitui uma tradução exemplar desse compromisso programático:

Ali, na taberna ao lado  
Encontrei o meu amigo  
Ah! quem o visse a meu lado,  
Cego e surdo, hirto, calado  
E negro como um castigo!

Que havia em seus olhos? – Nada.  
Pendia-lhe o braço forte,  
Qual desgraça consumada  
De que não se espera nada  
Além da esmola da morte.

E fora o pastor mais belo  
Do lugar de Cabração!  
Tinha alturas de castelo,  
Modo airoso, mas singelo  
E tão bom como os que são.

Era assim o meu amigo:  
Esse que hoje, abandonado,  
Encontrei, como um castigo,  
Aqui, na taberna ao lado.

Oh! por Deus, senhor Ministro,  
Mandai a guarda real  
Pôr fogo a todo o vinhal!  
E fique menos sinistro

O rosto de Portugal!  
(Mello, 1983:122)

Neste poema, encontramos, logo no segundo verso, o distintivo de género (“encontrei o meu amigo”) e, apesar de termos um sujeito poético que se assemelha à amiga do universo trovadoresco, um amigo – o objecto do seu amor –, a referência ao rei, frequentemente evocado como causador de separação dos amantes ou juiz reparador do desagravo amoroso, encontramos, agora, a subversão de alguns valores trovadorescos. A amiga identifica o seu “amigo” como tendo sido o “pastor mais belo do lugar de Cabração”, quando, na poesia lírica trovadoresca, “a pastor bem talhada” é a amiga; o ponto de encontro é normalmente um espaço idílico, um *locus amoenus*, onde sobressai a natureza e não “ali, na taberna ao lado”; as descrições físicas surgiam apenas sob a forma de autopanegírico da donzela e, neste caso, ocorre a descrição física do amigo circunstanciada (desde o passado – “o pastor mais belo do lugar de Cabração”/ “Tinha alturas de castelo”/ “Modo airoso, mas singelo” - até ao presente antitético – “cego e surdo, hirto, calado e negro como um castigo”; a figura do rei (neste caso, “ministro”). O ministro, por outro lado, não surge como oponente à relação amorosa (como acontecia nas cantigas de amigo em que o rei, símbolo do poder, era, muitas vezes, responsável pela separação dos enamorados, enviando o amigo para o fossado), mas como um possível adjuvante a quem ela pede auxílio (“oh! Por Deus, senhor Ministro, /Mandai a guarda /Pôr fogo a todo vinhal!”).

Deste modo, a moldura trovadoresca deste poema surge como argumento pré-textual para uma crítica severa ao intemporal drama que associou o homem português ao caricatural estereótipo de alcoólatra, o “sinistro rosto de Portugal”. É seguramente original o aproveitamento que Pedro Homem de Mello faz dos moldes trovadorescos, conferindo-lhes uma dimensão de impiedoso diagnóstico sociológico.

Assim, a geração da *presença* também se serviu da nossa tradição lírica trovadoresca, como forma de expressão das inquietações humanas e como meio pungente de crítica, concebendo e (re)criando um legado poético original e expressivo.

### **2.3.4 O Neo-Realismo, perplexidade existencialista e intertexto trovadoresco**

Na segunda metade dos anos 30, começa a esboçar-se uma nova tendência literária – o Neo-Realismo<sup>14</sup> - que vai materializar-se na publicação de colectâneas de

---

<sup>14</sup> Carlos Reis faz o seguinte comentário, relativamente à adopção do termo “neo-realismo”:

poesia denominadas *Novos Prosadores* e *Novo Cancioneiro*. Alguns dos seus principais colaboradores foram João José Cochofel, Manuel da Fonseca, Fernando Namora, José Gomes Ferreira, entre outros.

No plano doutrinário, o Neo-Realismo acentuava, sobretudo, a defesa do real como parte integrante do fenómeno literário e a responsabilidade que o poeta/autor tem nesta relação, na negação do ludismo poético autotélico e no acérrimo empenhamento em problemas sociais. No entanto, como sublinha Eduardo Lourenço, “a verdadeira novidade formal da primeira vaga neo-realista deve ver-se antes no reaproveitamento de formas clássicas, particularmente dos Cancioneiros, de Gil Vicente e Camões.” (Lourenço, 2007:28) Assim, o poeta, partindo do património literário canonizado pela tradição, apreende e apresenta o real, tornando-o socialmente útil e pragmático.<sup>15</sup>

Manuel da Fonseca foi dos poetas que militaram nas fileiras deste movimento. Entre outros temas, privilegia o isolamento social do Alentejo, a denúncia e reparação das injustiças. No entanto, não ficou também indiferente às potencialidades expressivas e ideológicas da lírica medieval. No seu poema “Saibam todos em Montemaior”, que inscreve palimpsesticamente a cantiga de amor de D. Gil Sanches, “Tu, que ora vees de Monte-mayor” (Brea, 1996:357), podemos verificar isso mesmo. Ora, na cantiga trovadoresca, Monte Maior referir-se-á a Montemor, nos arredores de Coimbra, pelo que a composição datará do início do século XIII, uma vez que terá sido produzida no ano do cerco de Montemor (1213). Porém, nesta cantiga de amor, o sujeito poético começa por pedir notícias de ‘sua senhor’ («Tu, que vens de Monte-Maior / digas-me mandado mia senhor»), uma vez que esta se encontra provavelmente em Montemor e a cidade estava cercada. No entanto, o seu lamento justifica-se, sobretudo, por não ver o seu amor correspondido. No poema “Saibam todos em Montemaior”, de Manuel da Fonseca, a situação é bem diferente:

Tu que vens agora de Montemaior

---

A designação neo-realismo não é, contudo, pacífica: à primeira vista, ela representa uma revivescência do realismo oitocentista, equívoco contra o qual sempre se bateram os principais autores do movimento [...], uma vez que a suposta vinculação oitocentista do neo-realismo obliterava tanto os fundamentos ideológicos como as motivações político-culturais da literatura neo-realista. Por isso mesmo, outras designações chegaram a ser tentadas: por exemplo, realismo sociológico, realismo humanista ou novo humanismo. (Reis, 1996:530)

<sup>15</sup> Como refere João José Cochofel, no seu artigo «Poesia», in *Vértice* 108 (pp 449-450): o poeta que for tentado a exprimir inspirando-se na espontaneidade do sentir poético do povo não poderá ficar-se por um decalque, por um simples glosar dos temas e formas que aquele cultivou e lhe propõe. Limitar-se-ia assim a refazer o que pelo povo já está feito (e bem feito) [...]. Tal poeta terá que encarar o folclore como mero material, havendo portanto que elaborá-lo, que tratá-lo, que dominá-lo, em suma, a fim de torná-lo amplamente expressivo. (*apud* Reis, 1981: 227,228)



que de Montemaior és agora chegado  
diz-me se trazes recado  
do meu amor  
de quem fui separado  
lá em Montemaior.

Não temas os ferros deste gradeado  
nem as espadas ruins que há em meu redor  
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.

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.

Tu de Montemaior agora chegado  
nesta hora chegado de Montemaior  
conta quem cá viste neste gradeado  
conta as espadas ruins que há em meu redor  
Que saiba o meu amor de quem vens mandado  
que todos lá saibam em Montemaior:  
de estar onde estou não me temo nem louvo  
que sou todos sabem um homem do povo.  
Vida que ganhei nunca foi por esmola  
pois criança ainda apascentar o gado  
da encosta ao vale da planície à serra  
era o meu livro de eu andar à escola.  
Anos depois, já homem feito, o arado  
era o meu jeito de escrever na terra.  
E o gesto franco do lançar da semente  
era distribuir pão por toda a gente  
que é esta a lei que deus fez.  
E o não querer que assim não fosse  
foi a causa que me trouxe  
onde me vês.

E não só a mim foi que isto aconteceu  
a muitos mais foi e deles um fui eu:  
nas sombras da noite de casa arrancado  
por gente sem rosto e longo braço armado  
por quem os comanda um alto senhor  
que as ordens de el-rei executa apressado.  
E agora que ouviste o que se há passado  
tu que nesta hora vens de Montemaior  
que de Montemaior nesta hora és chegado  
e que viste que onde estou estão outros mais  
sabe também que é assim que el-rei o quer:  
arrancar filhos aos pais  
tirar marido a mulher  
é a seu ver  
a maneira melhor

de espalhar o terror  
cá e lá em Montemaior.

Tu que nesta hora vens de Montemaior  
que de Montemaior nesta hora és chegado  
olha bem as espadas que há em meu redor  
olha bem os ferros deste gradeado:  
que te fique na memória  
a prisão onde me vês.  
Esta é a minha história  
A saga de um português.

(Fonseca, 1998:185)

Como se vê, é óbvia a aproximação à cantiga de Sanches que constitui o irrefutável hipotexto do poema de Manuel da Fonseca. Antes de mais, uma vez que a sua obra privilegia o espaço sociológico e simbólico do Alentejo, é plausível que o topónimo Montemaior se refira a Montemor-o-Novo, na província alentejana. Por outro lado, este não é um lamento por um amor não correspondido, mas sim o deplorar da vigência de um regime ditatorial, cuja política é “arrancar filhos aos pais / tirar marido a mulher / espalhar o terror”. A prisão do sujeito poético e o conseqüente afastamento da sua amada devem-se aqui à perseguição política e aludem ao contexto de repressão salazarista. Porém, o amor do sujeito lírico é correspondido, uma vez que o mensageiro vem saber notícias do encarcerado a mando da sua amada e este espera o seu recado (“que inda mais me ama quem me tem amado”), uma figura que é claramente remanescente do *mandadeiro* galego-português. Além de unidos pelo amor, os enamorados estão também juntos pela combatividade ideológica, uma vez que o eu poético refere que a sua amada “inda agora luta” pelo que ele lutava.

Em termos formais, o poema medieval encontrava-se estruturado em apenas duas estrofes de doze versos, oito dos quais constituíam o refrão; o poema de Manuel da Fonseca é composto de seis estrofes que oscilam entre os seis e os vinte versos e, nas primeiras três, verificamos também a presença de um refrão inusitadamente extenso (1ª estrofe: dois versos mais quatro de refrão; 2ª estrofe: quatro versos mais cinco de refrão; 3ª estrofe: dois versos mais cinco de refrão). Este poema recorre também ao paralelismo literal, à rima consoante em –ado, a processos de dobre e a estruturas quiasmáticas que lhe conferem o ritmo e a musicalidade evocativos dos poemas dos trovadores.

Embora nas suas primícias literárias José Gomes Ferreira comece por estar associado à geração da *presença*, a sua obra filia-se igualmente no ideário estético-ideológico neo-realista. A sua obra apresenta um pendor fortemente indagativo, umas vezes melancólico e perplexo e, outras vezes, sarcástico e insurrecto. Ele foi

“principalmente o porta-voz de um sentimento de remorso e responsabilização do intelectual por todas as brutalidades e injustiças, pelo drama colectivo dos últimos cinco decénios.” (Lopes e Saraiva, 1996:1038) Na sua obra, encontramos vários poemas que rendibilizam o contraste entre a rudeza e crueldade das iniquidades sociais e os ritmos leves e paralelísticos e a musicalidade popular das formas medievalizantes. No poema “Olha, ainda há flores”, Gomes Ferreira evoca, de novo, as “flores de verde pino” de D.Dinis:

Olha, ainda há flores!  
Mas quem se atreve  
a cantar as flores do verde pino  
no madrigal desta manhã de pesadelos?  
  
E tu, papoila, minha bandeira breve,  
quando voltarás ao teu destino  
de enfeitar cabelos?  
(Ferreira, 1975:96)

Como refere William Myron Davis, aqui, as flores dionisíacas “may represent the full potentialities of Nature in contrast to the sordid realities of existence [...] the simplicity and wonder of the past.” (Davis, 1969:83) Deste modo, apesar da manhã de pesadelos, o *incipit* do poema é constituído pelo verso “ainda há flores”, o que indicia uma esperança precária para o futuro. Assim, além das “flores do verde pino”, temos também a esperança de que a “papoila”, à semelhança da amiga donzela, volte a “enfeitar cabelos”. Como vemos, apesar da distância formal e temática da lírica, a aproximação é feita de forma subtil e discreta pela introdução de elementos espúrios procedentes do universo de referência trovoadoresca.

Também Fernando Namora pertenceu ao movimento neo-realista, tendo-se mais tarde distanciado e feito incursões mais livres pela prática literária com preocupações existencialistas. Embora a sua produção literária maioritária se situe no âmbito da narrativa, Namora tem, no entanto, uma interessante obra poética reunida em *As Frias Madrugadas*. A obra de Namora é muito diversificada e “produto de simultâneos olhares que (...) de certo modo reflectem uma personalidade simultaneamente atenta, porque desperta e sensível, e preocupada com os grandes problemas individuais e colectivos do seu tempo”. (Trigueiros, 1996:331) Em “Poema”, encontramos um exemplo de reconversão do universo trovoadoresco em clave existencialista:

Navio parado no Porto. Navio de longas de eras.  
Vento que sopraste suas cordas de caruncho  
- ai moiro, ai moiro  
que mo trouxeste!

Navio parado no porto. Tens a alma  
do pirata que te negou o destino.  
Ai moiro: não era este o sonhado,  
não tem a cor nem o gosto.  
É negro e medonho.

Pela noite ergue-se como um fantasma,  
maior que o porto, maior que os meus olhos  
que o desejaram e choraram  
no seu horto.  
- Ai moiro que mo trocaram  
num fingimento de sonho!

Assim seja! será nele a minha última viagem  
mesmo de leme quebrado.

Moiro que o achaste: leva-o agora do porto  
dentro de nuvens  
para que não o vejam comigo.

Tudo burlado:  
Vou-me tenebroso como fui nascido.  
(Namora, 1959: 66, 67)

Neste poema, poderemos tomar “o navio” como sinédoque do malogro vital do sujeito lírico que confronta os planos do ideal e do real, não escondendo a sua decepção. Os seus projectos e esperanças esfumam-se, quando confrontados com a realidade triste (“não era este o sonhado, não tem a cor nem o gosto”). Ao mouro, personagem que associamos de imediato ao imaginário medieval, poderemos homologar, pelas suas conotações místicas e sobrenaturais, o *fatum* cruel que lhe apresenta a velhice e o término da sua existência (“vento que sopraste as cordas de caruncho” / “vou-me tenebroso”). Apesar de distante do temário trovadoresco, encontramos algumas similitudes com a lírica, visíveis no uso da interjeição “ai” e das estruturas paralelísticas “ai moiro, ai moiro”. Além disso, encontramos paralelismo estrutural e literal ao longo de todo o poema, que, aliás, termina com uma espécie de finda, onde o sujeito poético se resigna com a sorte (“Tudo burlado: Vou-me tenebroso como fui nascido”).

Assim, apesar de o Neo-Realismo ter como objectivo doutrinário indeclinável a denúncia dos dramas e das tensões humanas, das injustiças sociais e políticas, sobretudo do presente, nem por isso enfeitou formas tradicionais: processos paralelísticos, figuras e imagens trovadorescas, marcam, paradoxalmente, o seu cunho inovador e visionário, ao mesmo tempo que o religam ao esteio do lirismo tradicional.

### 2.3.5 A herança cançãoeiril no Imagismo e no Surrealismo

Nos anos 40, o panorama literário nacional encontra-se hegemonicamente distribuído entre os legatários da herança presencista e os neo-realistas.

No entanto, paralelamente a estas manifestações, encontramos também alguns autores que, repelindo estes rótulos estéticos, procuram trilhar novos rumos. A este propósito, Fernando Guimarães refere o seguinte:

se estivermos atentos às obras que são suficientemente marcantes para definir esta linha de desenvolvimento da nossa poesia, verificamos que elas se podem estender desde 1938, quando sai o livro de Nemésio *Bicho Harmonioso*, até aos últimos anos da década ou, mesmo ao limiar da de 50 com a publicação de *As Mãos e os Frutos* (1948) de Eugénio de Andrade. (Guimarães, 1999:104)

Vitorino Nemésio é, então, um dos autores que traçam um caminho original, através da aliança entre uma imagística pessoalíssima, os jogos de linguagem e o ritmo popular de ascendência tradicional. Como referem Óscar Lopes e António José Saraiva, “Nemésio, quando sente já delidas as imagens do seu éden infantil, consagrou a sua oficina a revivescências do romanceiro, a uma tocante mística pós-heideggeriana, ou a imaginosas associações lúdicas, tirando o melhor e mais imprevisível partido de imagens e do léxico [...]” (Lopes e Saraiva, 1996:1048). Deste modo, Nemésio não ficou alheio à riqueza e às potencialidades dos cançãoeiros medievais como fonte de imagens e de formas de expressão, como podemos verificar no poema “Bailia a Guipúscoa”:

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,  
Como nas bodas:  
Primeiro em cóis  
E depois nuas.

Nem nuvem nem torreado  
Nos vejam sem sapatilha!  
Ao relento e de mantilha  
Burgos passámos  
Noite escura:  
Só dor e paramos tocámos,  
Só terra dura.

A dedo leve em pé de fogo  
O anelinho da cintura  
Mingou no giro,  
E ali quebrámos.  
Dancemos logo!

Com solas de ferro e nardo  
Já baila a Lua, bailemos nós!  
Olhar, unir é o nosso fardo.  
Com que pegada a vida sonha!  
- *Quítalo! Quítalo!* – (uma voz,  
Como nos toiros!). E a peçonha  
Do sangue vivo em chão de abrolhos.

Tapai as pernas com vergonha,  
Castas meninas dos meus olhos!  
(Nemésio, 1989:141)

A exortação à dança pelas enunciantes femininas (“bailemos”/“dancemos ora já todas”/“ dancemos logo”) remete-nos, de imediato, para as bailias de Joan Zorro (“Bailemos agora, por Deus, aí velidas”) e Airas Nunes (“Bailemos nós já todas três, aí amigas”). Além disso, a descrição física e sensual das donzelas aproxima-se do autopanegeirico da amiga (“primeiro em cós/e depois nuas”, “a dedo leve em pé de fogo/o anelinho da cintura/mingou no giro”). Assim, esta aproximação ao intertexto trovoadoresco é dissonante relativamente à dura realidade da “peçonha do sangue vivo em chão de abrolhos”. Ao nível formal, encontramos a repetição estratégica do exortativo, estruturas paralelísticas e variações sinonímicas que evocam o aparato formal e fraseológico do texto trovoadoresco subliminar.

Eugénio de Andrade foi também um poeta que trilhou um percurso singular na poesia portuguesa do século XX. A sua poesia, verdadeira *arte da música*, converte-o, nas palavras de Fernando Guimarães, num “dos maiores líricos da literatura portuguesa, que é também o grande poeta do amor no nosso século XX. É uma voz maravilhosamente pura, que se define numa linha de musicalidade perfeita como o voo de uma ave, sem uma sombra que não venha da sua própria luz.” (Guimarães, 1999:164,165) Esta poesia-música aproxima-o do universo dos trovadores. Aliás, como Luis Cernuda escreveu numa carta dirigida ao poeta para agradecer-lhe o seu livro *Coração do Dia*: “por vezes [...] parece-me achar nos seus versos um eco das cantigas de amigo, a que V. se referia numa das suas cartas, a mesma ternura melancólica, a mesma música de som e ritmo.”<sup>16</sup> Um exemplo claro deste “eco das cantigas de amigo”, de que fala Cernuda, é o poema “Tinha um cravo no balcão”:

Tinha um cravo no meu balcão;  
veio um rapaz e pediu-mo  
- mãe, dou-lho ou não?

---

<sup>16</sup> Esta carta encontra-se nas *Cartas a Eugénio de Andrade*, de Luís Cernuda, edição, prólogo e notas de Angel Crespo, Zaragoza: Olifante 1979; e em *Luís Cernuda. Epistolaria 1924-1963*, edição de James Valdender, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003 (<http://dossiers.publico.pt/noticia.aspx?idCanal=1448&id=1227149>)

Sentada, bordava um lenço de mão;  
veio um rapaz e pediu-mo  
- mãe, dou-lho ou não?

Dei um cravo e dei um lenço,  
só não dei o coração;  
mas se o rapaz mo pedir  
- mãe, dou-lho ou não?

(Andrade, 1994: 15)

Além de, no plano da *dispositio*, encontrarmos a estrutura das primeiras estrofes de dístico acompanhado de refrão monóstico, do paralelismo estrutural e literal, do recurso ao dobre, ao nível ideotemático, é também verificável uma recriação do universo trovadoresco, através da presentificação da figura da mãe, confidente e conselheira, da alusão simbólica às “dões” dos enamorados (o “cravo” e o “lenço”) e mesmo ao conflito interior da amiga quanto a se deve aceder ou não aos pedidos do namorado. Eduardo Prado Coelho refere as coincidências deste poema com a lírica medieval:

O primeiro poema da sua [de Eugénio de Andrade] obra reconhecida é “Canção” e tem as marcas de uma cantiga medieval: uma simplicidade tão pura como a manhã; um sentido musical que parece sobrepor-se a tudo o mais e que transporta na sua brancura o fundamental de uma mensagem: poesia de amor, poesia da sua própria poesia, poesia da natureza. (Coelho, 2005:s.p.)

Assim, este poema constitui um decalque modelar do canto dos trovadores, ainda que vertido num formato de singeleza neopopular que tão bem se compagina com o idiolecto poético eugeniano.

Na linha destes autores refractários a uma filiação inequívoca num grupo ou movimento literário, outros surgiram que, de uma forma arrojada e até, por vezes, intencionalmente provocatória, manifestaram uma nova sensibilidade que colhia inspiração no Surrealismo francês. Os seus ensaios poéticos consistiam numa “tentativa de aprofundar esta tendência para entender a poesia como uma forma de expressão que não poderia elidir as suas referências a uma linguagem capaz de servir de suporte a um imaginário que só ela iria plenamente desenvolver” (Guimarães, 1999:106,107).

Natália Correia, autora de uma obra proteiforme, foi uma das poetisas que enveredaram pelas sendas poéticas do Surrealismo, tendo conseguido, porém, aliar os códigos surrealistas à lírica cancioneril. Ela própria justifica a sua revisitação consciente e constante dos *topoi* trovadorescos: por um lado, em função da apologia da unidade ibérica, que a autora enceta (e que postulará sobretudo em *Somos Todos Hispanos* (1988)); por outro lado, um dos factores que a aproximam mais visivelmente da lírica medieval é a sua concepção matrística. Natália Correia defende que o feminino é

a via salvífica do humano, apontando-lhe os caminhos do Amor. O amor expresso na lírica trovadoresca emblematiza essa regeneração possível do humano através da apologia do feminino primordial:

O amor é pois a possibilidade feminina do destino glorioso do homem. [...] O amor trovadoresco não exprime um ajustamento da realidade e do conceito do amor e do amar, mas é um conceito que quer operar sobre a realidade, transformá-la, ou seja, converter a situação passiva da mulher em princípio activo, a mulher que inspira o amor que integra a personalidade do homem, a fim de que este reconquiste a sua natureza una, perdida na pluralidade que o escraviza à autoridade desnaturante. (Correia, 1978:21,27)

Assim, Natália Correia encontra, na lírica trovadoresca, um universo, onde a mulher é sublimada e, através do seu amor, oblitera a negatividade dos efeitos patristas, como a intolerância, o autoritarismo, a visão do feminino como fonte de pecado, etc.<sup>17</sup>. Um dos seus muitos poemas, marcados por uma feição neotrovoadoresca, “Nesta praia, amigas, de onde p’rás cruzadas”, pertence ao primeiro ciclo lírico, que a autora intitula “Queixam-se as novas amigas em velhos cantares de amigo”, incluído num conjunto macrotectual de reescritas trovadorescas a que Natália Correia chamou «Cantigas de Amigo»:

Nesta praia, amigas, de onde p’rás cruzadas  
Foram matar mouros nossos lidadores  
Com cantares de amigo chamamos as barcas  
Que à lide levaram os nossos amores.  
    Vão e vêm as ondas. Pelas mesmas águas  
    Discorrem idades. Não mudam as dores.

Com velhos cantares que por estas matas  
Fizemos quando eles inda eram pastores,  
Chamemos as naus, pois que ora são nautas  
Que à Índia levaram os nossos amores.  
    Mudadas em naus as lenhas das matas  
    Mudaram o mundo. Não mudam as dores.

Neste cais de prantos de onde eles em armas  
Foram matar pretos pelos seus senhores  
Com cantares chamemos as frotas iradas  
Que à guerra levaram os nossos amores.  
    Vêm os soldados e foram-se as Áfricas,  
    São outras as guerras. Não mudam as dores.

Com cantares que cheguem às nuvens mais altas  
De onde lançam bombas os aviadores  
Chamemos as barcas que ganhando asas  
Pró inferno levam os nossos amores.

---

<sup>17</sup> Natália Correia parece desconsiderar o facto de que a lírica trovadoresca é homosocial, como refere Paulo Alexandre Pereira:

Natália Correia submete os textos galego-portugueses a um crivo hermenêutico que remete para a penumbra o facto, sublinhado à saciedade pela crítica mais recente, de que a lírica trovadoresca é, por definição, essencialmente homosocial, isto é, um assunto de homens, mesmo quando (e sobretudo se) se fala de mulheres. (Pereira, 2002: 115)



Mudaram-se as armas que em ímpias fornalhas  
Mudam as cidades. Não mudam as dores.  
(Correia, 2000:620)

O poema é constituído por quatro coblas de seis versos, sendo o dístico final uma espécie de refrão com variação. Verifica-se, ao longo da composição poética, uma estrutura paralelística, fazendo coincidir a primeira cobla com a terceira e a segunda com a quarta cobla. Ao nível temático, é perceptível uma espécie de metamorfose do tema da ausência do amigo que partiu para o fossado<sup>18</sup> e a situação comunicativa da *dona virgo* que se dirige às amigas. Logo no início da primeira cobla, encontramos um preâmbulo, característico das cantigas de amigo, que deixa claro o fio argumental da composição poética: em primeiro lugar, apresenta a localização topográfica – “Nesta praia” – (aliada a outros lexemas de conotação marinha, como “barcas”, “ondas”, “águas”, “cais”...), onde a amiga espera o regresso do seu amor, compondo uma cenografia característica das *barcarolas* ou *marinhas*; em segundo lugar, explicita o modelo enunciativo do poema: a amiga dirige o seu lamento às *amigas*, que, ao que parece, padecem do mesmo infortúnio; por fim, ficamos a conhecer *ab initio* o motivo da sua “queixa” que é a ausência do amigo, devido à imposição das guerras de cruzada.

É interessante sublinhar que, de estrofe para estrofe, há uma *gradatio* actualizadora do motivo da separação dos namorados: na primeira estrofe, os amigos foram para as cruzadas (... “p’rás cruzadas / Foram matar mouros nossos lidadores”); na segunda, deixam a terra e as amigas para ir em busca da Índia; na terceira, partem para a guerra, na tentativa vã de preservar as colónias africanas (“Foram matar pretos pelos seus senhores”) e, por último, para os conflitos bélicos e para a tecnologia apocalíptica que colocam ao seu serviço. A amiga, com um tom inequivocamente disfórico, denuncia assim os sucessivos abandonos, todos eles por motivos destrutivos, mostrando a submissão do homem a *Thánatos* (“matar mouros”, “matar pretos”, “ímpias fornalhas”), génio alado maligno (e masculino) que representa a Morte e a Destruição, ao passo que se sobreleva o papel feminino que, com os seus cantares, exorta os amigos a renderem-se aos encantos vitalistas de *Eros*.

Desta forma, o lamento da donzela enamorada não é mais que o eco de uma dor intemporal, que se converte no *fatum* feminino, uma vez que é sempre a mulher

---

<sup>18</sup> É de realçar a originalidade com que Natália Correia actualiza o campo sémico bélico, criando verdadeiras telas vanguardistas, onde pontifica o contraste violento entre os cenários presentes (o “matar mouros” nas lides, o “matar pretos” nas Áfricas, o inferno, causado pelas armas que transformam as cidades em “ímpias fornalhas”) com os cenários idílicos convencionais, característicos das cantigas trovoadorescas.

abandonada, é sempre a mulher que espera pelo amigo, é sempre a mulher a ser deixada na mais infecunda expectativa. A flutuação fraseológica do refrão reflecte exactamente o facto de o tempo passar de forma incoercível, mas de que algo permanece inalterável: as dores não mudam, mas magnificam-se e perenizam-se.

Assim, esta cantiga de amigo é um exemplo eloquente da mestria com que Natália Correia recuperou a herança trovoadoresca, usando velhos temas e formas para exprimir novas condições do homem face ao devir da História.

### **2.3.6 A *Távola Redonda*: um neotradicionalismo sob o signo dos cancioneiros**

Nos anos 50, o panorama literário português não apresentava um grupo ou movimento literário hegemónicos, mas nele se verificava a proliferação de círculos literários que se agregavam em torno de revistas ou publicações periódicas. Foram muitas as revistas que surgiram neste período, mas iremos destacar o grupo que se formou em torno da *Távola Redonda*, em virtude da proclamação insistente de um ideário neotradicionalista, atento ao passado lírico nacional.

O primeiro fascículo veio a lume em 15 de Janeiro de 1950. António Manuel Couto Viana e David Mourão-Ferreira desempenharam o cargo de directores da revista e esta contou com colaborações muito variadas, tais como as de Sebastião da Gama, Alberto de Lacerda, Luiz Macedo, Maria Manuela Couto Viana, Fernanda Botelho, Daniel Filipe, etc. (Martinho, 1996:105,106) No primeiro fascículo, Alberto de Lacerda assina um artigo denominado «Um lugar para a poesia», onde explicita o objectivo dos poetas de *Távola Redonda*:

Como poetas, procuram servir, acima de tudo, a Poesia. Talvez seja possível apontar, até, algumas das suas características, *sem qualquer intenção programática*: a conquista do *poético* sem preconceitos de antigo ou de moderno, de temas ou até de palavras, dentro da liberdade essencial ligada à criação e à vida da obra de arte; variedade na forma, sabendo, sobretudo, que ela existe, e desejo consciente de a dominar com beleza; inquietação social sem desgosto estético; revalorização do mito. (Lacerda, 1989:s.p.)

Deste modo, partilhando deste ecletismo estético e com vontade de “recuperar o mito” são vários os seus colaboradores que revisitam a nossa lírica matricial. António Manuel Couto Viana, director e colaborador assíduo da *Távola Redonda*, serviu-se, por exemplo, de versos dionisíacos para compor o seu “Quase Cantar de Dom Dinis”:

Ai flores do verde pinheiro,  
Sois, ou não sois, verdadeiras?  
Nasci (dizem!) em Janeiro:  
Trago o Inverno nas veias.

Nada em mim floresce ou aquece,

Sou estéril e gelado;  
O meu corpo só conhece  
O leito em que foi gerado.

Primavera (flores, amores...),  
És, ou não és, realidade?  
--Nasci com as sete dores  
Cravadas na virgindade.

(Viana, 2004:92)

Neste poema, Couto Viana retoma o verso lapidar de D.Dinis e parafraseia-o, actualizando só o lexema “pino” para “pinheiro”. As “flores do verde pino” são usadas como símbolo da renovação cíclica da natureza, da beleza e fecundidade da eterna Primavera, que contrasta com a solidão e isolamento do sujeito lírico que traz “o Inverno nas veias”. A par desta relação com o intertexto dionisiaco, encontramos também o recurso ao dobre e ao paralelismo literal.

David Mourão-Ferreira, figura de destaque da *Távola Redonda*, “integrando-se num grupo que procurou conciliar os valores da tradição e os valores da modernidade”, evidencia também na sua obra “um diálogo com a tradição lírica portuguesa que assume formas muito concretas.” (Martinho, 1996: 148, 149) Em “Poesia de Amor”, convoca as figuras de Marília de Dirceu e Bárbara escrava e, como último elo desta linhagem lírica, as “flores do verde pino” de D.Dinis:

Vieram aves negras em teu nome,  
secas folhas de plátano e de tília...  
Amargamente, a fonte segredou-me  
tudo quanto eu sabia  
da sorte de Marília;  
e que Dirceu  
poderei ser eu  
- tão infeliz! – neste prisão sombria.

Ausente embora, continuo  
a endereçar-te mil endechas.  
Não sei mais nada: sei amor. assim destruo,  
pela canção, a doentia  
coloração das minhas queixas.  
Bárbara escrava?  
Que me importava?  
Além de amor, o meu amor quer melodia.

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?

(Mourão-Ferreira, 2006:72)

Vamos destacar a última estrofe, onde as “flores do pinho” são retomadas, numa estrutura paralelística, e rematadas por uma interrogação retórica que conclui o poema:

as figuras femininas, que inspiraram Gonzaga a criar Marília, Camões a Bárbara e D.Dinis às suas flores do verde pinho, presidem apenas à sua gênese; uma vez textualizadas no plano literário, assumem a sua própria vida, mais verdadeira do que a que alimentou o pulsar artístico que lhes deu origem. Deste modo, a simples convocação de um símbolo emblemático da literatura medieval remete-nos para o valor metonímico da literatura trovadoresca como contexto da criação lírica por excelência.

Sebastião da Gama foi outro dos colaboradores da *Távola Redonda*, apesar de não ter vivido o suficiente para acompanhar os quatro anos e meio de publicação da revista. Óscar Lopes refere que o autor de *Pelo sonho é que vamos* “numa candura ainda romântica, à qual a morte próxima dá as notas mais pungentes, traz até *Távola Redonda* o culto do passado e da paisagem que o modernismo desacreditara e com que ele tenta reconciliar-se” (Lopes e Saraiva, 1996: 1065). O “culto do passado” leva, porventura, Sebastião da Gama a recuperar a célebre cantiga de amigo de Nuno Fernandes Torneol, “Levad’ amigo, que dormides as manhãs frias”, na sua composição “Elegia Segunda”:

Todos os pássaros, todos os pássaros  
asas abriam, erguiam cantos,  
de amor cantavam.

Todos os homens, todos os homens  
de almas abertas, de olhos erguidos,  
de amor cantavam.

De amor cantavam todos os rios,  
todas as serras, todas as flores,  
todos os bichos, todas as árvores,  
todos os pássaros, todos os pássaros,  
todos os homens, todos os homens.

De amor cantavam...

(Gama, 1962:21)

Trata-se de um hino criacionista, entoado por toda a Natureza em uníssono com o Homem. O sujeito poético glosa o verso “Todas as aves do mundo d’amor cantavam” de Torneol, conferindo-lhe um tom de euforia cósmica, de contornos quase panteístas. Além da recuperação e recriação desse verso, o autor serve-se do paralelismo literal, das repetições e do refrão para se aproximar formalmente da lírica medieval, o texto receptor.

Muitos outros colaboradores de *Távola Redonda* seguiram os moldes cancioneris; elegemos, por último, Fernanda Botelho. Apesar de ser mais conhecida “como romancista de agudíssima perscrutação psicológica” (Trigueiros, 1996:69), Fernanda Botelho escreveu também alguma poesia, sobretudo nas suas colaborações,

mais ou menos pontuais, em *Távola Redonda*. No seguinte poema, publicado na revista, intui-se uma clara inspiração nas bailias trovadorescas:

Bailada, bailia  
que eu já sei bailar  
E agora só queria  
aprender a amar

Ao entrar na roda,  
soltou-se-me a liga  
E agora há quem diga  
que não foi na roda.

Bailada, bailia  
que eu já sei bailar.  
E agora só queria,  
mas não posso amar.

(Botelho, 1989:s.p.)

Note-se que, logo no primeiro verso, é identificado o subgénero lírico-coreográfico a que pertence o texto – “Bailada, bailia”. A estrutura paralelística do poema, o seu cunho popularizante e os esquemas rítmicos aproximam-no das bailias medievais. O tom jubiloso do sujeito de enunciação que está a iniciar-se nos ritos sensuais e eróticos, através da dança, é semelhante ao da ‘amiga’, uma alegria apenas ensombrada pelos comentários maliciosos tecidos sobre si. A *liga* que se solta parece, por outro lado, remanescente do *brial* rasgado que, na lírica de amigo (por exemplo, em Pero Meogo), metaforiza a iniciação sexual.

Como se vê, o projecto do grupo reunido em torno da *Távola Redonda* de recuperar o mito e o passado adentrou-se pelos territórios da lírica medieval. Desde o seu uso simbólico (como vimos em Couto Viana e David Mourão-Ferreira), até à paráfrase e ao *pastiche* dos moldes cancioneris (presentes nos poemas de Sebastião da Gama e de Fernanda Botelho), o trovadorismo peninsular modelou inúmeras composições destes “neotrovadores”, na sua tentativa de recuperar o nosso legado mítico-literário.

### **2.3.7 Trovadores, Cantautores: a cantiga de intervenção**

Por último, vamos abordar a tendência literária da poesia de intervenção que se intensifica, sobretudo a partir dos anos 50 até à década de 70, fruto da resistência a um Estado repressivo e castrador de pensamentos, palavras e acções. É, sobretudo, nos

meios académicos que fervilha esta vontade de denunciar uma política tirânica e opressiva em defesa intransigente da liberdade.<sup>19</sup>

A cantiga de intervenção constitui-se, portanto, como tática de luta e acção políticas por excelência. Num ensaio intitulado “O «canto de intervenção» no combate ao Estado Novo”, Miguel Cardina refere que o “comprometimento político do cantor – a fusão entre o horizonte musical e a palavra contestatária – constitui, pois, a sua mais profunda marca identitária” (Cardina, 2007:2). O ensaísta acrescenta ainda que o “canto de intervenção resulta de heranças enraizadas na tradição popular portuguesa”, desde os primórdios das cantigas escarninhas medievais até ao fado (*ibidem*: 2).

Apesar de esta tendência, que aqui designamos como *poesia de intervenção*, não existir enquanto movimento literário autónomo (e, em rigor, com ela possamos relacionar autores das mais distintas profissões de fé estético-literárias), adoptamos a proposta terminológica sugerida por Óscar Lopes:

Em termos de poesia de qualidade, não é possível isolar uma tendência de intervenção política ou de intenção realista, pois ela manifesta-se, e por vezes de modo bem vivo, em obras de sensibilidade tão diferente como as de Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner, Alexandre O’Neill [...] Vamos no entanto agrupar um conjunto de poetas cuja fase de consagração se liga a uma clara atitude de polémica ou de crítica social [...] (Lopes e Saraiva, 1996:1069)

Manuel Alegre é um destes poetas em que tanto a obra, como o ideário socializante e cívico que a sustenta, estão intimamente ligadas à resistência ao estado ditatorial vigente. O próprio autor participou activamente nas lutas académicas coimbrãs e, mais tarde, em várias tentativas de revolta, que o levaram à detenção e ao exílio. Quanto à sua obra poética, Álvaro Manuel Machado refere que, no seu primeiro livro de poesia, *Praça da Canção*, Alegre alia o proselitismo ideológico a “um original sentido de musicalidade enraizado nas trovas de tradição popular” e que quanto à “estrutura do verso radica essencialmente na tradição dos antigos cancioneiros” (Machado, 1996:19). No poema “Como ouvi Linda cantar por seu amigo José”, Manuel Alegre funde denúncia política e tópica trovoadoresca:

Se sabeis novas do meu amigo  
novas dissei-me que vou morrendo  
por meu amigo que me levaram  
num carro negro de madrugada.

---

<sup>19</sup> Miguel Cardina refere que foi, sobretudo, no círculo académico coimbrão que se iniciou, na década de 50, esta produção poética de orientação pragmática cujo alcance se foi ampliando significativamente:

Deste modo, uma geração emergente de jovens, essencialmente oriundos das elites sociais que podiam aceder ao ensino superior, começava a servir-se da música para expressar pontos de vista críticos relativamente ao regime. Limitadas, num primeiro momento, a alguns círculos mais restritos – intelectuais, estudantes, activistas políticos e sindicais – estas canções foram gradualmente tornando-se num veículo de ideias, recados e manifestos. (Cardina, 2007:4)

Dizei-me novas do meu amigo  
em sua torre tecendo os dias  
dai-me palavras pra lhe mandar  
com ruas brisa domingos sol.

Se sabeis novas de meu amigo  
novas dizei-me que desespero  
por meu amigo que longe espera  
tecendo os dias tecendo a esperança.

Mando recados não sei se chegam  
leva-me ó vento da noite triste  
ou diz-me novas de meu amigo  
que tece o tempo na torre negra.

Que tece o tempo que tece a esperança.  
Já da ternura fiz uma corda  
ó vento prende-a na torre negra  
que meu amigo por ela desça.

Por essa corda feita de lágrimas  
que meu amigo por ela desça  
ou mande a esperança que vai tecendo  
que desespero sem meu amigo.

(Alegre, 1997: 92)

Neste poema, encontramos um eco intertextual da cantiga-emblema “Ai flores, ai flores do verde pino”, através da recuperação e glosa do verso “se sabedes novas do meu amigo”. Além do recurso a alguns processos formais, tais como o dobre, o *leixapren* e o paralelismo literal, detectam-se também algumas coincidências temáticas com o cancionero de amigo: o uso do distintivo de género logo no primeiro verso (“amigo”), o tema da separação e espera ansiosa por parte da amiga, a intuição da figura do mensageiro a quem a amiga transmite os seus recados e de quem espera receber notícias e a animização de elementos naturais – o vento, a quem a amiga pede ajuda, exercendo a função de adjuvante. Aliadas a estas marcas trovoadorescas, encontramos a mensagem ideológica de Manuel Alegre, através da crítica e denúncia da repressão do regime, actuando por meio de detenções ilegais (alusão à Pide), levando as suas vítimas num “carro negro de madrugada” e deixando-os “em sua torre tecendo os dias”, numa remissão alusiva análoga à do poema de Manuel da Fonseca de que antes nos ocupámos.

Deste modo, Manuel Alegre (re)utiliza o motivo frequente do cancionero de amigo para adaptá-lo à realidade que ele próprio conheceu de perto, intervindo para denunciar e expor as atrocidades perpetradas por uma ditadura desumana e desumanizante.

Afecto ao Partido Comunista Português, José Carlos Ary dos Santos foi autor de várias composições poéticas de explícito teor político e social, de várias letras para canções militantes e de poesia com um fim interventivo. Ary dos Santos, inclinado para o verso popular e imbuído de musicalidade, deixa-se também seduzir pelas cantigas trovadorescas. De entre várias composições que atestam esta inspiração, escolhemos o singular poema “Catinga de Inimigo”:

Minha senhora da cruz vermelha  
crucificada na cruz gamada  
trazeis-me novas da minha orelha?

Ai é cortada!

Minha senhora visitadora  
da minha vida tão desairada  
trazeis-me novas da minha cova?

Ai é cavada!

Minha senhora retardadora  
desta vingança sempre adiada  
trazeis-me novas da minha hora?

Ui é suada!

(Ary dos Santos, 1984:98)

É interessante verificar, em primeiro lugar, a escolha do título desta composição que explora a confusão paronímica das palavras “catinga”/ “cantiga” e “inimigo”/ “amigo”. Numa primeira leitura desprevenida, é fácil tomar o título por “cantiga de amigo”, remetendo-nos para o contexto dos jograis e trovadores; porém, numa segunda leitura, vemos que o título é realmente de carácter disfémico e irónico – “catinga<sup>20</sup> de inimigo”.

Apesar de nos remeter para o cancionero de amigo, este texto indicia um claro hibridismo genológico, pois se, por um lado, o título, o refrão e a glosa do verso da cantiga dionisíaca (“trazeis-me novas ...”) apontam para a cantiga de amigo, por outro lado, o primeiro verso de cada estrofe apresenta a apóstrofe convencional e distintiva do género da cantiga de amor (“Minha senhora”). O efeito burlesco instaurado por expressões como “trazeis-me novas da minha orelha” e pelo refrão (“ai é cortada”) estatuem uma linha de leitura macabra. Verifica-se, por outro lado, a transformação da ‘senhora’, como objecto do amor, em mensageira de uma sentença de morte. Ao referir que a ‘senhora’ foi “crucificada na cruz gamada”, provavelmente Ary dos Santos

---

<sup>20</sup> Aliás, o próprio vocábulo “catinga” remete directamente para o contexto colonial, na medida em que é um lexema usado, em Moçambique, para designar um odor desagradável e nauseante, associado, sobretudo, ao suor.



denunciava a política repressiva dos Estados totalitários, inclusivamente o português, se entendermos a cruz gamada ou suástica como símbolo do governo de Hitler e, por metalepse, como símbolo de todos os regimes ditatoriais. Este poema denuncia, assim, a crueldade e repressão exercidas por governos que oprimem, torturam e sentenciam aqueles que ousam sonhar com um país livre.

No início dos anos 60, mais precisamente em 1961, é dada à estampa a obra *Poesia 61*, composta por cinco livros de cinco autores distintos que ficaram conhecidos como grupo da *Poesia 61*: Fiama Hasse Pais Brandão, Gastão Cruz, Luíza Neto Jorge, Maria Teresa Horta e Casimiro de Brito. Nesta publicação, porém, “falta aquilo que, à primeira vista, poderia defini-la como porta-voz de um grupo ou movimento: nota editorial, declaração de princípios, estatutos definidos, considerações a respeito da literatura ou da arte em geral”, uma ausência que é considerada sintoma de um arrojo experimental. No entanto, Jorge Fernandes da Silveira considera que ainda que “abandonada a ideia de grupo [...] há de facto uma poética 61” (Silveira, 1986:18):

No fundo, esta “poética 61” faz parte desta poesia de intervenção e, apesar de ser composta de autores, sensibilidades e formas de expressão distintas, apresenta aspectos comuns:

No final, chegamos à conclusão de que há duas ordens comuns que se opõem nos diferentes discursos de *Poesia 61*: a contenção da vida como resultado da expansão da morte e a contenção da morte como resultado da expansão da vida. À primeira ordem correspondem discursos totalitários e conservadores; à segunda, o discurso em liberdade de *Poesia 61*. (*ibidem*:249)

Assim sendo, e a título ilustrativo, optámos por dois destes cinco autores: Fiama Hasse Pais Brandão e Maria Teresa Horta.

Fiama Hasse Pais Brandão cria “em cada poema, um tecido muito fino atravessado por metáforas, analogias, correspondências”, com muita elegância e mestria (Guimarães, 1996: 77). O poema “Barcas Novas” representa uma composição singular na obra de Fiama, pois é a única que entra em diálogo intertextual com a lírica trovadoresca, especificamente com a barcarola de Joan Zorro, “En Lixboa, sobre lo mar”:

Lisboa tem barcas  
agora lavradas de armas.

Lisboa tem barcas novas  
agora lavradas de homens

Barcas novas levam guerra  
As armas não lavram terra

São de guerra as barcas novas  
ao mar mandadas com homens

Barcas novas são mandadas  
sobre o mar

Não lavram terra com armas  
os homens

Nelas mandaram meter  
os homens com a sua guerra  
Ao mar mandaram as barcas  
novas lavradas de armas

Em Lisboa sobre o mar  
armas novas são mandadas

(Brandão, 1967: 9-10)

Este poema é construído sobre um empréstimo do material lexical do texto de Joan Zorro, inoculando-lhe, contudo, uma significação muito mais ampla e actual. Como refere Myron Davis, o poema “Barcas Novas” “is neither a *cantiga de amigo* nor *de amor*; the point of view is approximately that of a spectator, sex unspecified, who implicitly reflects on the timelessness of ships laden with soldiers departing for duty overseas and the unproductivity of war.” (Davis, 1969: 209, 210). Fiana ergue assim a sua voz ao lado das atávicas profecias de Gil Vicente e do Velho do Restelo camoniano, insurgindo-se contra a guerra que ceifa os nossos homens e deixa os nossos campos por lavar, através das construções paralelísticas e dos processos iterativos tão frequentes no discurso trovadoresco, e que, neste texto, atingem apuro extremo, pelo doseamento estratégico de repetição e variação.

Por sua vez, Maria Teresa Horta não tem apenas um, mas vários poemas que contêm reminiscências trovadorescas. À semelhança de Natália Correia, Maria Teresa Horta, defensora intransigente dos direitos da mulher, coloca a tradição cancioneril ao serviço da afirmação da condição feminina e do seu espaço de expressão erótica na história e na sociedade. O poema “Minha senhora de mim” é um belo exemplo dessa tematização da hierarquia recíproca de masculino e feminino na arena amorosa:

Comigo me desavim  
minha senhora  
de mim

sem ser dor ou ser cansaço  
nem o corpo que disfarço

Comigo me desavim  
minha senhora  
de mim

nunca dizendo comigo  
o amigo nos meus braços

Comigo me desavim

minha senhora  
de mim

recusando o que é desfeito  
no interior do meu peito  
(Horta, 1983:56)

Este poema, apesar da referência ao “amigo” no décimo verso e da enunciação feminina, aproxima-se mais do cancionero de amor do que do cancionero de amigo, o que nos é, de imediato, revelado no segundo verso com a expressão “minha senhora”. O que é realmente interessante é que este género, de inspiração provençal, é considerado uma reflexo das relações feudo-vassálicas, num universo exclusivamente masculino<sup>21</sup>e, por isso mesmo, Maria Teresa Horta as elege e subverte, assumindo-se como senhora de si mesmo (“minha senhora de mim”), recusando-se a prestar “vassalagem” ao “amigo” (“nunca dizendo comigo/o amigo nos meus braços”), insurgindo-se contra um mundo e um código social misógino e sexista.

Foram, pois, vários os autores e distintos os movimentos que foram recuperando a tradição lírica trovadoresca, (re)utilizando as suas formas e os seus temas, em função de objectivos e finalidades muito distintas. Mesmo se os exemplos aduzidos não aspiram à exaustividade, é importante destacar que foi muito frequente a revisitação deste universo, ao longo da trajectória poética desenhada pelo século XX.

Apesar disso, temos que ter a noção de que estes textos não representam a obra destes autores, muitas vezes constituindo até exemplos excepcionais (como referimos a propósito de Fiama Hasse Pais Brandão), pois não configuram a linha dominante do seu labor literário, não deixando, porém, de ser significativa a sua insistência nestes temas e motivos. É, pois, irrefutável que a produção portuguesa neotrovoadoresca foi, ao longo do século XX, muito ampla e diversificada. Aliás, Teresa Lòpez sintetiza com agudeza as manifestações neotrovoadorescas em geral:

o neotrobadorismo, como relectura da tradición medieval, é sempre unha possibilidade, independentemente da coincidencia temporal dun certo número de poetas que a cultiven ou da existencia dun modelo común para todos eles. [...] a possibilidade de que, en calquera momento, un poeta volte a vista ás cantigas para reinventalas nos seus poemas está sempre aberta [...] (López, 1997: 23)

---

<sup>21</sup> No modelo provençal, os sentimentos expressos são “a transposição amorosa dos sentimentos do vassalo pelo senhor feudal (admiração, devoção, fidelidade, desejo de ser admitido na sua intimidade).” (Lanciani e Tavani, 2000:137)

Assim sendo, a retoma neotrovoadoresca é ilimitada e constante; por esse motivo, as possibilidades de estudo e investigação são também muito amplas. Escolhemos, pois, centrar-nos na figura de um neotrovador por excelência – Jorge de Sena.

### 3. Jorge de Sena – um Trovador da Modernidade

#### 3.1 A emergência do imaginário medieval no percurso estético-literário de Sena

*Os trabalhos e os dias*

*Sento-me à mesa como se a mesa fosse o mundo inteiro  
e principio a escrever como se escrever fosse respirar  
o amor que não se esvai enquanto os corpos sabem  
de um caminho sem nada para o regresso da vida.*

*À medida que escrevo, vou ficando espantado  
com a convicção que a mínima coisa põe em não ser nada.  
Na mínima coisa que sou, pôde a poesia ser hábito.  
Vem, teimosa, com a alegria de eu ficar alegre,  
quando fico triste por serem palavras já ditas  
estas que vêm, lembradas, doutros poemas velhos.*

*Uma corrente me prende à mesa em que os homens comem.  
E os convivas que chegam intencionalmente sorriem  
e só eu sei porque principiei a escrever no principio do mundo  
e desenhei uma rena para a caçar melhor  
e falo da verdade, essa iguaria rara:  
este papel, esta mesa, eu apreendendo o que escrevo.*

Jorge de Sena, *Coroa da Terra*

Jorge de Sena foi uma das personalidades literárias mais relevantes do século XX. A sua vasta obra abrange um amplo espectro genológico: poesia, ficção narrativa, crítica literária, diário, correspondência, ensaio, teatro, etc. Aliás, como refere o poema em epígrafe<sup>22</sup>, para Sena, escrever consubstancia um acto tão necessário e vital como “respirar”; daí que a sua produção literária seja tão vasta, multifacetada e diversa. Como refere José-Augusto França:

Jorge de Sena foi o que fez e pelo que fez: uma obra pantagruélica e furiosa, de erudição e especulação, de afirmação duma ciência vertiginosamente

---

<sup>22</sup> Sem querer abordar questões como a fronteira entre autor textual e autor empírico, optámos por este poema, uma vez que ele transmite a concepção seniana da escrita por necessidade ou compulsão, como um rito catártico e libertador, tantas vezes veiculado em ensaios, missivas e até no seu diário. Este aspecto prende-se com o próprio título do poema, «Trabalhos e Dias», nome da obra de Hesíodo, poeta grego da época arcaica, que “enquanto apascentava as suas ovelhas no Hélicon, aproximaram-se dele as Musas [...] a voz das Musas despertou nele o poeta e [...] sentiu-se chamado a cantar as coisas futuras e passadas. Aqui, um poeta fala-nos da hora em que reconheceu a sua missão.” (Lesky, 1995:116) Também Sena sente a necessidade de cumprir esta missão e começou “a escrever no começo do mundo”, ou seja, desde sempre. Um segundo aspecto importante que será destacado adiante é o carácter dialógico da obra de Sena que reconhece que, por vezes, usa palavras “que vêm lembradas, doutros poemas velhos”, usando-os como inspiração para a criação de um canto novo e original como é o seu.

tomada e polemicamente envolvida, sem desculpa para os outros nem para si próprio. (França, 1978:61)

Apesar de todas as incursões literárias por vários domínios de expressão, Sena assume-se prioritariamente como poeta e, de facto, a sua produção poética ascende a mais de mil e quatrocentos textos. (Lourenço, 1998:20). A sua estreia literária acontece em 1939, com a publicação do poema intitulado “Nevoeiro”, sob o pseudónimo Teles de Abreu<sup>23</sup>, no primeiro número do quinzenário estudantil *Movimento* e com a saída a público do artigo “Em prol da poesia chamada Moderna”, no segundo número, ainda que as suas primícias poéticas datem de 1936 (Fagundes e Ornelas, 1992:379). A partir deste momento, Sena começa a colaborar com alguma frequência em revistas literárias, tendo participado ainda no último número da *presença* e nos *Cadernos de Poesia* (de que se tornaria co-director da segunda e terceira séries), entre outras. Em 1942, é dado à estampa o seu livro de estreia, *Perseguição*, a partir do qual se iniciará, apesar de várias contrariedades, uma intensa actividade de escrita e publicação. Não caberia no âmbito deste trabalho proceder a uma revisitação exaustiva dos aspectos bibliográficos de Jorge de Sena<sup>24</sup>; no entanto, estes pequenos apontamentos são importantes para situarmos o período seminal da produção poética seniana: as décadas de 30 e 40. Este é um período conturbado, marcado pela ressaca do golpe militar de 1926, pela instauração do Estado Novo em 1933, pela Guerra Civil na vizinha Espanha (que terá um profundo impacto na obra do autor) entre 1936 e 1939, e pela Segunda Grande Guerra, entre 1939 a 1945. A este cenário, podemos acrescentar a repressão política, o clima de asfixia ideológica, a falta de liberdade decorrente da instauração da censura literária e da vigilância policial. (Lourenço, 1998:30-32)

No panorama literário, repercute-se igualmente a instabilidade política, que, de certo modo, determina um momento de charneira periodológica. Assim, a par da persistência residual de correntes post-simbolistas e neo-românticas, destacam-se os modernismos orfaico e o presencista, a emergência do Neo-Realismo no final da década de 30 e o aparecimento tardio da influência do Surrealismo de Bréton, como estética de vanguarda, no final da década de 40. (Lourenço, 1998: 30)

---

<sup>23</sup> O uso de um pseudónimo prende-se com um problema familiar: Jorge de Sena deveria seguir uma carreira na Marinha, como o pai, e não enveredar pela carreira literária. Quando o autor assume definitivamente a sua vontade e vocação, a sua relação familiar degrada-se irremediavelmente.

<sup>24</sup> Existem várias obras que abordam este aspecto, mas uma exposição cronológica detalhada sobre a vida e obra de Jorge de Sena poderá ser encontrada em Carlos, Luís Adriano (1999). *Fenomenologia do Discurso Poético – ensaio sobre Jorge de Sena*, Porto: Campo das Letras.

Este contexto epocal, seguramente redutor para o génio inventivo de Sena, impele-o a procurar novos caminhos, os caminhos da liberdade, da independência, da originalidade criativa, colmatando e superando as limitações dos repertórios estético-literários vigentes, assimilando o que neles se compaginava com a sua sensibilidade, e consumando uma obra única e singular. Sena procura “tentar uma verdadeira alquimia das propostas poéticas” de que podia dispor: se, por um lado, rejeita o lirismo exacerbado e o derrame confessional; por outro lado, admira alguns poetas românticos; recusa o molde estetizante dos presencistas, sem descurar a forma poética; advoga uma poesia de compromisso social, não esquecendo, porém, que ela constitui uma manifestação de arte; percorre (e até descobre) os percursos do Surrealismo, recusando, porém, limitar-se a uma desautomatização inconsequente da dicção poética. (*ibidem*:35)

Assim, a obra de Sena revela uma dimensão iconoclasta, insubmissa aos espartilhamentos e regras dos movimentos, inconformada com um contexto literário nacional e com uma política repressiva. E, nesse sentido, constitui o testemunho singular e intransmissível de uma poética do excesso:

Senhor de uma insaciável curiosidade intelectual, porque demasiado humana [...], Jorge de Sena sempre colocou a par da poesia todos os outros domínios da sua vasta formação cultural. Da literatura às artes plásticas, do teatro e do cinema à música, da história e das ciências à filosofia, para este humanista crítico “cultura é livre discussão e esclarecimento e conquista pessoal da liberdade de reflexão e expressão”, não uma aquisição passiva de conhecimentos, para satisfação própria, e sim uma articulação de saberes, dos seus domínios aparentemente díspares e distantes, numa visão integradora de tudo. (Lourenço, 2002:17)

Os seus temas obsidiantes são o drama do destino humano e a morte, o amor (nas suas múltiplas vertentes, desde a própria conceptualização do sentimento até ao erotismo e à sexualidade), o tempo, a própria poesia, o exílio e a Pátria<sup>25</sup>, a história, a cultura, a linguagem, entre outros. Particularmente interessante é a forma como estes temas se interpenetram na obra seniana. Jorge Fazenda Lourenço explica, numa formulação feliz, a *ars combinatoria* de Sena:

Eles [os temas] como que entram por dentro uns dos outros, adquirindo significações novas quando combinados entre si, sendo tratados (do ponto de vista do tratamento da linguagem poética), ora com ironia, ora com um lirismo pungente, ora com sarcasmo, ora com uma rudeza virulenta e até panfletária, ou com tudo isso ou algo disso ao mesmo tempo, numa multiplicidade de processos retóricos e estilísticos, da tradição medieval ao soneto e ao experimentalismo vanguardista, mas sempre com a mesma emoção e inteligência, o par dialéctico e complementar

---

<sup>25</sup> Este tema é recorrente não só na sua produção poética, mas ecoa em toda a sua obra, como consequência da sua própria condição de exilado. Este exílio refere-se não só à sua decisão de partir voluntariamente para o Brasil, em 1959, de onde sairá para viver nos Estados Unidos da América, mas também ao sentimento de exílio congénito que o persegue, por não se sentir apreciado, acolhido e reconhecido no seu próprio país. Esta foi, aliás, uma ferida nunca cicatrizada.

daquela fúria divina, ou diabólica, que é a mesma, que nele é «um equilíbrio entre o amor da arte e da investigação e um amor desinteressado, ardente e *exigente* da humanidade». (Lourenço, 2002:27)

Como refere Jorge Fazenda Lourenço, para além desta amálgama temática, encontramos também uma multiplicidade de modos de expressão e influências – “desde a tradição medieval ao soneto e ao experimentalismo vanguardista”. De facto, uma característica singularizadora da obra seniana reside na facilidade com que o poeta recupera nos seus poemas motivos, estilemas, recursos retóricos e formas medievais, quinhentistas ou vanguardistas, imprimindo-lhes um novo significado, quer pela sua expansão semântica, quer pela sua subversão, o que sinaliza um saber enciclopédico e uma portentosa cultura geral. Vamos debruçar-nos um pouco mais sobre o carácter dialógico da obra seniana, no domínio da sua expressão transhistórica, pois esta constitui, no fundo, uma das questões centrais deste trabalho.

Em Jorge de Sena, a poesia não é inteiramente livre: firma um compromisso social, mas também uma responsabilidade histórica e ética do poeta enquanto homem. Jorge Fazenda Lourenço refere que em Sena:

a poesia não é propriamente uma (idealizada) «liberdade livre» e sim uma liberdade condicional e condicionada, que livremente se aceita, sabendo-se perseguição de um destino, sempre adiado, de liberdade. O que significa que, quer se queira, quer não, todo o poema é a actualização de um poema anterior, com os seus códigos, literários e sociais, mais ou menos ancestrais, que impõem as suas condições à transformação ou renovação a que o novo poema se pretende. (Lourenço, 1998:21)

Como podemos verificar, Sena não se limita a respigar tradições literárias na sua produção poética de forma linear, estática ou modelar, mas ‘transforma-as’ ou ‘renova-as’, estatuidando novas formas de expressão e de sentido. É tão frequente o dialogismo poético seniano que Jorge Fazenda Lourenço chega mesmo a estabelecer uma tipologia de relações intertextuais de citação explícita (em título, em epígrafe, no corpo de texto) e de citação não explícita (alusão, glosa livre, paráfrase e variação). (*ibidem*:280-289) O dialogismo efectiva-se colocando em paralelo diferentes tradições, desde a nossa lírica matricial até às tradições universais, como o hai-kai oriental:

na sua obra é patente uma autêntica recriação de toda a poesia, e não apenas da poesia portuguesa, desde as cantigas de amigo medievais ao «concretismo» deste século, desde os poemas de escárnio e de mal-dizer até ao monólogo dramático, desde o soneto ao poema em prosa, desde o romance (ou rimance) ao hai-kai, conferindo à sua obra poética uma centralidade dialógica ímpar, na medida em que, na sua variabilidade e versatilidade de formas de expressão e de conteúdo, ela se fez repositório, registo presentificado e reactualização, de toda uma tradição de linguagem. (*ibidem*:273)



Apesar das muitas tradições convergentes e em interpelação recíproca na obra seniana, desde o período da épica arcaica grega, até aos movimentos de vanguarda do século XX, há duas tradições que nela avultam, quer pela importância que adquirem, quer pela sua mais intensa e assídua revisitação: a tradição quinhentista e a tradição medieval.

É fácil percebermos a relevância que a herança de Quinhentos assume na sua obra, uma vez que Sena foi um notável estudioso de Camões<sup>26</sup> e, em geral, das manifestações literárias do Humanismo renascentista. Assim, títulos como *Camões Dirige-se aos seus Contemporâneos* (1973), que contém o poema “Camões na Ilha de Moçambique”, reunidos no livro *Poesia III* (1989), não deixam dúvida sobre esta vertente poética neoquinhentista e sobre a relevância simbólica de que, no seu interior, se encontra investida a efígie de Camões. Além disso, a sua obra reactualiza formas poéticas quinhentistas: são vários os sonetos, vilancetes, glosas, etc. Podemos verificar ainda a existência de poemas que retomam intertextualmente composições de Camões, Sá de Miranda, etc. Nestes exercícios de emulação, são indissociáveis o Sena crítico e o Sena criador.

Vamos, porém, centrar-nos nas ressonâncias do imaginário medieval na obra seniana, uma vez que elegemos como objecto a lírica medieval e a sua inscrição na *poiesis* do autor. E, em Sena, é indissociável um precoce fascínio pela Idade Média. Assim o comprovam as suas leituras juvenis, constituídas por histórias e lendas de enquadramento medieval, como ele próprio revela:

As minhas veleidades criadoras desabrocharam, inteiramente inéditas, também no tempo do mapa corográfico, por influências – oh altamente literárias! – do «Abc-zinho», que era uma publicação infantil, onde havia a par de textos com um ou outro boneco, histórias em bonecos, com rodapé de texto. [...] por influência do «Abc-zinho», compus algumas histórias das de bonecos com texto por baixo. Lembro-me que, numa delas, os exploradores tinham um parafuso, ou melhor um aparelho que descia na terra por movimento de parafuso, penetrando as sucessivas camadas geológicas [...] até depararem com o fóssil de D. Urraca, com o qual tinham uma amena conversa [...]. Esta D.Urraca revela os terríveis estragos que, na minha mentalidade, faziam as lendas medievais: os Euricos, os Bobos, as lendas do Rei Artur, que li numa adaptação francesa, as lendas do Reno, a Canção de Rolando («ço sent Rodlanz...»), etc. [...] Depois das histórias em gravuras até compus [...] em prosa «artista», cheia de comborças e almenaras, uma novela intitulada «O conde do mar», cuja figura principal era, como se adivinha D.Fuas Roupinho, que eu

---

<sup>26</sup> É extensa e diversa a ensaística de Sena de temática camoniana. De entre os vários títulos que a integram, destacamos: *Uma Canção de Camões* (1966), que inclui uma análise estrutural de uma tripla canção de Camões, além de um estudo sobre as canções e odes camonianas em geral; *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular* (1969); *A Estrutura de «Os Lusíadas» e Outros Estudos Camoneanos e de Poesia Peninsular do Século XVI* (1970); «*Os Lusíadas*» e «*Rimas Várias*» (introdução crítica, 1972); *Trinta Anos de Camões* (1980); *Estudos sobre o Vocabulário de «Os Lusíadas»* (1982), além de vários ensaios e textos críticos reunidos em *Estudos de Literatura Portuguesa*, entre outros.

admirava pela prodigiosa patada do seu cavalo no «Sítio» da Nazaré [...] (apud Lourenço, 2002:231, 232)

Esta confissão de Jorge de Sena, eivada de ironia e humor, indica-nos que as suas leituras medievais e medievalizantes nele deixaram uma marca indelével, ao ponto de se terem cristalizado num imaginário criativo que irá fecundar a sua produção poética ulterior.

Ainda que «O conde do mar», novela que o autor atrás menciona e cujo protagonista seria D. Fuas, não tivesse chegado até nós, um muito interessante projecto de juventude iria recuperar esta figura. Sena idealizou uma narrativa histórica, nunca concluída, que deveria chamar-se «Século XII (D. Fuas Roupinho)», onde o próprio D. Fuas seria o herói, de que só conhecemos uma primeira parte - «O Alcaide», postumamente editado por Mécia de Sena, em *Monte Cativo e Outros Projectos*, colectânea de trabalhos ou “projectos” inacabados. (Lourenço, 2002:232)

Também de enquadramento medieval, a novela *O Físico Prodigioso* (que retomaremos adiante, a propósito da análise das cantigas medievais nele insertas) é uma obra-prima, inspirada em dois *exempla* do *Orto do Esposo*<sup>27</sup>, onde o protagonista é um jovem cavaleiro físico, sujeito ao poder do diabo, que tem um gorro mágico e que é conduzido a um castelo por três donzelas, na esperança de salvar D. Urraca (sublinhe-se a insistência seniana nesta personagem-símbolo), a senhora do castelo<sup>28</sup>. A narrativa de uma série de peripécias culminará no encarceramento e tortura do jovem, explorando-se aqui uma proximidade muito reveladora entre a figura e o percurso do Físico e o arquétipo crístico. A presença de elementos bíblicos, como o conceito da *imitatio Christi* ou como o episódio da ressurreição dos varões mortos, muito próxima da relatada pelo profeta Ezequiel no capítulo 37 do Velho Testamento (a visão do vale dos

---

<sup>27</sup> O *Orto do Esposo* é uma obra de finais do século XIV ou início do século XV, de autoria desconhecida. Como refere o respectivo verbete incluído no *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*:

O *Horto do Esposo* é uma compilação, bem estruturada, de histórias e contos tradicionais, à maneira de exemplos com um certo carácter moral, ascético, e edificante, abarcando os mais variados assuntos. Para tal, o autor lança mão dos repertórios mais difundidos na Idade Média como Boécio, Santo Isidoro, Hugo de S. Vítor, Valério Máximo, Cassiodoro, Santo Agostinho, etc., para lá de abundante utilização da Bíblia. [...] O *Horto do Esposo* é um texto de feição marcadamente alegorizante. (Ferrero e Peixeiro, 1993:315, 316)

Na obra *O Físico Prodigioso*, recuperam-se dois *exempla* desta colectânea: o primeiro refere-se a uma “senhora de um castelo que receberá cura de uma doença através de sete banhos de sangue, sangue de um filho de rei que há-de ser muito fermoso, físico (ou seja, médico) e virgem”; o segundo exemplo recupera o tema medieval do pacto com o Demo: “um homem rico que gosta de beber desperdiça todos os seus bens numa taberna e vende-se ao diabo quando os seus companheiros se cansam dele e lançam-no do lugar.” (Sharrer, 1999: 86, 87)

<sup>28</sup> Para verificar um elenco exaustivo dos elementos medievais em *O Físico Prodigioso*, poder-se-á consultar o artigo «Temas e motivos medievais em *O Físico Prodigioso*» de Harvey L. Sharrer. (Sharrer, 1999: 87-98)

ossos), são também, pela alusão ao macrotexto sagrado, um factor que aproxima a novela do universo de referência medievalizante. No fundo, esta história que parece simples e linear, converte-se “numa maravilhosa sagração pagã do amor e da liberdade, contra toda a espécie de intolerância [...]” (*ibidem*: 51)

Para além da produção ficcional, encontramos, por exemplo, um ensaio intitulado «Cantigas d’Escarnho e de Mal Dizer», coligido em *Estudos da Literatura Portuguesa I*, onde Sena elogia a iniciativa de Manuel Rodrigues Lapa em publicar uma edição crítica das *Cantigas d’ Escarnho e de Mal Dizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, há muito votados ao esquecimento e ao preconceito, imputando a Carolina Michaëlis a responsabilidade de ter expurgado os textos de teor mais declaradamente obscuro.

Sena recupera assiduamente também formas tardo-medievais como o rimance, a balada, o rondel e a glosa, de que daremos apenas alguns exemplos. N’*O Físico Prodigioso*, encontramos, a par de cantigas de amigo e de escárnio e maldizer (que adiante analisaremos), dois rimances<sup>29</sup>: um, no primeiro capítulo, e o outro, no último (XII). O primeiro, entoado por três donzelas, compositivamente afim de um rimance tradicional, tem um valor proléptico, na medida em que encerra em si, em termos simbólicos, todo o enredo e anuncia o desfecho da novela (a morte da donzela, a morte voluntária do cavaleiro e o nascimento de uma roseira que mirrava a mão que tentasse profanar o sepulcro):

Ao castelo o cavaleiro  
vinha vindo sua via,[...]  
Só na torre uma princesa  
esperava e gemia.  
Prisioneira ali ficara  
à espera de quem viria, [...]  
Mas este de lança erguida  
já está na sala sombria.  
E pela escada da torre  
logo logo ali subia,[...]  
Ao cimo, ouvindo seus passos,  
a princesa tremia,  
e sua lança rebrilhante,  
antes de o ver, ela via.  
E cega de seu esplendor  
aos braços dele corria,  
sem cuidar que a lança em riste  
já nela se cravaria.  
Mortalmente trespassada [...]

---

<sup>29</sup> O rimance (romance) é uma composição narrativa em língua vulgar ou «romance», cujos protagonistas são cavaleiros e, apesar da narrativa de aventuras, aparece frequentemente uma dama que faz evidenciar o amor e o espírito cortês do cavaleiro. (Mattoso, 1993: 589)

estas palavras dizia:  
De longe vinhas, senhor,  
de tão grande valentia,  
para matar-me de morte  
que o teu amor não sabia.[...]  
Descal-lhe morta a cabeça,  
mais palavras não diria.[...]  
E os pedaços da lança  
que mais que tudo ele queria  
enterrou com a princesa  
na cova que já lhe abria.  
E triste o triste partiu[...]  
até ao negro mosteiro  
em que pra sempre estaria.  
Mas da cova nascem rosas  
que ninguém colher podia  
sem que a mão lhe mirrasse  
no ramo que partia:  
rosas de sangue e de leite  
que só a terra bebia.

(Sena, 1966:26,27)

O segundo, “o rimance das rosas de leite e de sangue, que era uma espécie de hino da revolta geral dos povos” é cantado por todo o povo e emblematiza a destruição de todas as convenções e tiranias opressivas, pois surge após a morte voluntária do físico para a satisfação do poder inquisitorial: após a última tentativa despótica de arrancar a roseira que nascera da cova, onde estavam os amantes, este rimance vai instaurar uma verdadeira cena apocalíptica de caos e destruição:

Morra o bispo e morra o papa  
maila sua clerezia.  
Ai rosas de leite e sangue,  
que só a terra bebia!  
Morraram frades, morram freiras,  
maila sua virgaria.[...]  
Morra o rei e morra o conde,  
maila a sua fidalguia. [...]  
Morraram meirinho e carrasco,  
maila má judicaria. [...]  
Morra quem compra e quem vende  
maila toda a usurária. [...]  
Morraram pais e morram filhos,  
maila toda filharia. [...]  
Morra marido e mulher  
maila casamentaria. [...]  
Morra amigo, morra amante,  
mailo amor que se perdia. [...]  
Morra tudo, minha gente,  
viram povo e rebeldia.  
Ai rosas de leite e sangue,  
que só a terra bebia!

(*ibidem*: 136)

Animadas por este hino libertador, as multidões insurgem-se contra os representantes do poder opressivo, matam-nos e incendeiam tudo, uma vez que o fogo,

como elemento purificador, destrói e permite a instauração de uma nova era, metaforizando um tempo de palingenesia. Este rimance é, sem dúvida, e como nota Francisco Cota Fagundes, “dos poemas mais amargos, mais violentos e mais corajosos que Jorge de Sena já compôs.” (Fagundes, 1999:18)

Jorge de Sena escreveu também várias composições poéticas, decalcando os moldes da balada<sup>30</sup> medieval, cuja essência musical obrigava a uma estrutura rítmica codificada, como por exemplo a “Balada à Morte”, onde alia o género de ascendência medieval a um tema que constitui um dos seus mitos autorais – a morte:

[Ai! a morte é tão negra,  
é tão negra e tão feroz,  
que nem pelo nosso amor  
há-de ter pena de nós.

Ai! a morte é tão feia,  
é tão feia e tão feroz,  
que inda há-de ter a ideia  
de chegar e olhar p’ra nós!

Ai! a morte é tão negra,  
é tão negra e tão feroz,  
que nem o nosso calor  
a mantém longe de nós.

Ai a morte é tão feia,  
é tão feia e tão feroz,  
que na gente até odeia  
a vida que vem de nós...

.....  
Ai ó morte! Ouve e escuta  
só aquilo que eu te digo!  
O que dizem é com eles;  
o que eu digo é que é comigo!]

Ai ó Sorte! Ouve e escuta  
só aquilo que eu te digo –  
- o que dizem é com eles,  
o que eu digo é que é comigo!

(Sena, 1985:292)

O rondel<sup>31</sup>, género muito semelhante à balada, também figura no repertório de géneros poético-musicais de extracção medieval. Por exemplo, em *Poesia I*, encontra-se uma composição poética cujo título é sintomaticamente “Rondel”, abrigando vários

---

<sup>30</sup> A balada é um “género poético provençal próximo do *rondeau* francês, ou rondel, que foi cultivado pelos trovadores da decadência [...]” (Beltran, 1993: 78).

<sup>31</sup> O rondel, segundo o *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*:

Na sua origem, é uma forma literária especificamente francesa que só esporadicamente foi adaptada às restantes literaturas românicas; curiosamente, e como resultado dos estreitos contactos entre as cortes francesa e portuguesa durante o reinado de D.Afonso III, foi em galego-português que melhor e mais cedo se consolidou. [...] O uso do rondel e da balada provençal, as duas formas conhecidas na península em meados do século XIII, deve ter coincido com a difusão das formas autóctones de tipo tradicional [...]. (*ibidem*: 592)

jogos de palavras e o recurso ao dobre e mozdobre em torno dos lexemas “amor”, “dizer”, “saber”, “possuir”:

De amor quem amo nunca sei ao certo  
e a quem me tem amor sei que esse amor  
eu amo ardentemente e nada mais.  
Dizer de amor, sei bem de quem não digo;  
não sei, porém, já se o disser, de quem.  
Tudo se perde no que quero. Às vezes,  
quando possuo, não possuir quisera.  
E teu amor me quer. Como saber  
se quero ou se não quero que se perca?  
Dizer de amor, assim, pensando em tudo?  
Ser esse amor que sou em teu amor?  
Como é possível nascer outro, enquanto  
o mesmo me conheço e a quem nasço?  
Qual um ou outro? O que se esquece? Aquele  
que se recorda? O que não pensa? O que  
finge lembrar-se? Mas lembrar o quê?  
Eu amo ardentemente e nada mais.

(Sena, 1961:152)

Por fim, a glosa, apesar de ser um género literário comumente associado ao século XV e à retórica palaciana, tem, no entanto, a sua origem no final da Idade Média<sup>32</sup> e Jorge de Sena recupera a sua raiz tardo-medieval, por exemplo, no poema “Glosa de um antigo mote castelhano”. Trata-se de um poema que convoca um antigo mote popularizante, estruturado segundo uma série paralelística de perguntas e respostas que subvertem o tema trovadoresco do banho núbil, transfigurando-o num banho de purificação pós-consumatória:

En la fluente del rosel  
lavan la niña y el doncel,  
él a ella y ella a él.

O que a menina lá lava?  
Lava a menina o donzel.  
O que o donzel lava lá?  
Lava à menina o donzel.  
De que se lavam os dois?  
Lavam-se antes ou depois?

Porque um ao outro se lavam,  
é mais certo que depois.  
Lavam menina e donzel,  
el' a ela e ela a el'.

(Sena, 1989: 127,128)

Porém, Jorge de Sena compõe também inúmeros textos poéticos que acusam a sua sedução pelos cancioneiros medievais, mobilizando temas e recursos formais

---

<sup>32</sup> A glosa “parece anunciar-se, todavia, em algumas cantigas paralelísticas galego-portuguesas que se apresentam como resultado do desenvolvimento de um refrão popular [...] e parece ter raízes num processo de matriz popular” (Simões, 1993:298)

característicos da lírica trovadoresca, o que não nos espanta, uma vez que, para além da forte influência do imaginário medieval na sua obra, o autor, que explorou as diversas sendas literárias do seu tempo, ainda que sem se vincular a elas, ter-se-á apercebido da importância da lírica trovadoresca em vários poetas, seus contemporâneos ou antecessores. Além disso, Jorge de Sena, receptivo a todas as instigações criativas, terá tomado contacto com as experiências poéticas neotrovadorescas na vizinha Espanha e no Brasil, onde conviveu com Cecília Meireles<sup>33</sup> e Manuel Bandeira<sup>34</sup> (a quem chama de “meu Amigo e Mestre” (Sena, 1989:67)), figuras importantes do neotrovadorismo brasileiro.

Interessa, pois, indagar a presença e alcance do legado trovadoresco – cantigas de amor, cantigas de amigo e cantigas de escárnio e maldizer – na *poiesis* seniana, determinando o seu influxo na criação lírica e satírica do autor de *Sinais de Fogo*.

### **3.2 A (re)escrita do intertexto trovadoresco na obra poética de Jorge de Sena**

Como referimos anteriormente, o fascínio de Jorge de Sena pela Idade Média remonta às suas leituras de infância, o que modelou decisivamente a sua obra posterior.

Não é estranho que esta apetência medievalizante se tenha concretizado, na obra seniana, em frequentes revisitações trovadorescas. A reescrita poética de Sena, independentemente da tradição a que recorra, não é estática, uma vez que o autor recupera os arquétipos convencionais e transforma-os, amoldando-os à sua própria

---

<sup>33</sup> Cecília Meireles (1901-1964) foi uma poetisa muito aclamada no Brasil e trilhou os caminhos criativos dos antigos Cancioneiros pois “mesmo sem subordinar-se à forma do Cancioneiro tradicional, não deixa de utilizá-la muitas vezes, bem como incorporar-lhe motivos” (Maleval, 2002:53). Sobre ela, escreve Jorge de Sena o seguinte:

Eu tive, para com Cecília Meireles, uma dívida de gratidão. Há vinte anos, quando eu era um jovem poeta português de quem a crítica não falava (ou porque me achava difícil, ou que não valia a pena, e o resultado era o mesmo), ela incluiu poemas meus na sua anologia *Poetas Novos de Portugal*. [...] não se chora a morte de um poeta da grandeza de Cecília, como quem lamenta a perda de um parente ou de um amigo. O parente e o amigo nada têm senão nós. E de uma Cecília ficam os versos – tudo o que, passada a vida individual, em verdade importa. Versos de uma pureza e de uma densidade raras na língua portuguesa. Versos de uma poesia impossível no mundo de hoje [...] (Sena, 1989:163,164)

<sup>34</sup> Manuel Bandeira (1886-1968) foi um dos poetas modernistas brasileiros mais reconhecidos, também ele se mostrou seduzido pelas possibilidades estéticas do neotrovadorismo. Como refere Maria do Amparo Maleval:

Na sua vasta obra os poemas *neotrovadorescos* não são muito numerosos, restringindo-se a três [...] Bandeira ainda teve de comum com os trovadores medievos o fato de alguns de seus poemas – dentre eles a Cantiga – terem sido musicados, e por famosos compositores coevos [...] embora não tendo explorado o *Neotrovadorismo* de forma sistemática em sua obra, pelo fato de ser um dos poetas mais lidos no Brasil contribui decisivamente para a divulgação dessa tendência poética entre nós. (Maleval, 2002:45, 47, 48)

Jorge de Sena era seu amigo pessoal e chegou a dedicar-lhe alguns poemas, quer como dádiva de aniversário, quer para assinalar a morte e a perda do seu amigo: “Nos setenta anos do poeta Manuel da Bandeira”, “Nos setenta e cinco anos do poeta”, “Morte de Manuel Bandeira”, etc.

*elocutio* poética, subvertendo a sua significação, por vezes, de modo francamente disruptivo e subversor. Como refere Luciana Stegagno Picchio, Jorge de Sena trabalha o texto poemático, como se este fora um duplo poema:

O poema duplo é o dentro e o fora do poema, o seu antes e o seu depois, o momento inspirado da escrita e o momento meditativo da releitura, o momento lírico e o momento épico: se é como nos ensinou Jorge de Sena, que nós podemos fazer *epos* de nós próprios, ver-nos a nós próprios desde a moldura da nossa experiência. (Picchio, 1984:225,226)

Assim, quando nos confrontamos, por exemplo, com as incursões neotrovadorescas 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 directa a um intertexto em particular); a segunda, mais intrincada, que nos transporta para a *forma mentis* seniana, através da subversão dos *topoi* trovadorescos e da construção daquilo que é um código poético-expressivo singular e inimitável.

Vamos, pois, verificar alguns exemplos do neotrovadorismo de Jorge de Sena. Por questões metodológicas, optámos pela sua divisão em duas partes distintas: em primeiro lugar, seleccionámos os poemas inspirados no cancioneiro de temática amorosa (uma vez que não são muito abundantes as composições que acusam a inspiração das cantigas de amigo e das cantigas de amor, optámos por tratá-las em conjunto); por último, apresentaremos os poemas que ecoam a dicacidade das cantigas de escárnio e maldizer. Estas, pela sua profusão, serão organizadas segundo uma estrutura bipartida: abordaremos primeiro algumas sátiras dispersas pela obra de Sena e, depois, circunscreveremos a nossa inquirição à obra póstuma *Dedicácias*, dado que esta configura um verdadeiro cancioneiro satírico, à semelhança das recolhas medievais.

### **3.2.1 Ecos de *Eros*: das cantigas de amor e de amigo**

As cantigas de amigo são, como vimos, o género poético mais revisitado pelos neotrovadores no decurso da esquemática diacronia histórico-literária que traçámos na primeira parte deste trabalho. Porém, como seria de esperar de Jorge de Sena, o poeta, mesmo no que diz respeito ao neotrovadorismo, enveredou por um percurso original e os géneros amorosos – as cantigas de amigo e de amor – são os géneros canónicos menos representados nas suas incursões na lírica medieval. No entanto, estas composições revelam um profundo conhecimento e domínio das técnicas formalizantes



dos trovadores. Assim, iremos começar esta sondagem pelos poemas senianos de feição neotrovadoresca, convocando uma cantiga que acusa nítida influência das cantigas de amor. Este poema foi dedicado a Lélia Coelho Frota<sup>35</sup> em agradecimento do envio do seu livro de poemas, intitulado *Alados Idílios*, título esse que Sena glosa nesta composição em sua homenagem:

Alados idílios:  
idílios alados  
na sombra dos fados,  
não temeis, Senhora?

Um riso de exílios  
tão ironizados  
será desta hora?

Perigos tamanhos  
de mui sábios versos  
que fingem dispersos  
motivos de agora;  
as perdas e os ganhos  
iguais e diversos,  
não temeis, Senhora?

Eu sei que temeis.  
De vosso temor  
quem arde de amor  
são versos, embora.  
Mas quanto dizeis  
num frio calor  
é mesmo poesia.

O riso é de fora  
e dentro só chora.  
Ah, quão fugidia  
Vós temeis, Senhora!

(Sena, 1989:37)

Esta composição retoma os jogos de palavras (quiasmo, pares antitéticos), o recurso ao procedimento iterativo do dobre, lexemas com vestígios arcaizantes (“mui”) e a presença de um refrão (“não temeis, Senhora?”), elementos comuns à lírica amorosa medieval. Ao nível temático, encontramos o distintivo de género – a apóstrofe à *midons* ou *mia senhor*, através da sua forma actualizada para a forma “Senhora”. Estes elementos, apesar de indiciais, são, porém, os únicos que ecoam os cancioneros, uma vez que todo o poema se centra no arrojado dos versos de Lélia Coelho Frota, o que motiva a interrogação retórica do refrão que introduz o motivo do *pavor* trovadoresco (“não temeis, Senhora?”). É, no entanto, significativo o uso do distintivo de género com

---

<sup>35</sup> Lélia Coelho Frota é uma escritora e museóloga brasileira que se dedicou, sobretudo, aos estudos etnográficos, à crítica e à poesia. A sua obra foi distinguida com vários prémios, atribuídos pela Academia Brasileira de Letras. (Cunha, 1997:715)

a inicial maiúscula, conferindo uma dignidade nobiliárquica ao alocutório interpelado; tal como o trovador manifestava a sua incondicional reverência à *senhor* abstracta e incorpórea de tão inatingível, Sena presta homenagem à irreverência desta “Senhora” no seu labor poético. Quanto às cantigas de amigo, estas detêm, de modo inequívoco, uma maior representatividade na obra poética de Sena do que as cantigas de amor. Por exemplo, um dos primeiros poemas de inspiração cançãoeiril data de 1938, ou seja, antecede a estreia literária de Sena, ocorrida por altura dos seus 19 anos. É interessante salientar que este poema da juventude vai abrir uma obra póstuma, organizada por Mécia de Sena “como um raminho de flores de campo na porta duma casa senhorial, uma cantiga de amigo” (Picchio, 1984:226,227), inspirada nas “flores do verde pinho” do rei trovador, intitulada “Variações sobre Cantares de D. Dinis”:

Ramo verde florido,  
florado de bela flor,  
do meu amor tão querido,  
onde está o meu amor?

Diz-me aonde ele está,  
aonde está o meu amor,  
p’ra que eu buscá-lo vá  
florado de bela flor.

Ramo verde tão querido,  
tão querido do meu amor,  
de belas flores florido,  
florado de bela flor...

...Diz-me aonde ele está,  
florado de bela flor,  
p’ra que eu buscá-lo vá  
aonde ele está, o meu amor.

Ramo verde florido,  
florado de bela flor,  
do meu amor tão querido,  
tão querido do meu amor.

(Sena, 1979:19)

Esta composição de estrutura paralelística recorre ao dobre e aos jogos quiasmáticos, à variação sinonímica, ao estrofismo popularizante da quadra aliada ao metro da redondilha maior. Além disso, a enunciação feminina, a voz da donzela que questiona o ancestral “ramo verde florido/florado de bela de flor” pelo seu amor também aproxima o poema à cantiga de amigo dionisíaca. Porém, como vimos, Jorge de Sena não se limita a um decalque replicativo: inversamente, subverte o tom inocente da cantiga, numa exploração simbólica do erotismo e da virilidade, como salienta Luciana Stegnano Picchio:

que a «tradição popular» em que ele saudosamente, ironicamente, se insertava, mais do que ao *pino* do *amigo* da tradição poética ilustre, com todas as suas implicações freudianamente eróticas, se cingiria ao correlato deste pinheiro longínquo, dentro da convenção do paralelismo galego-português: se cingiria ao *ramo* do *amado*. O pinheiro, solidariamente, orgulhosamente, olha para o céu com suas flores não desabrochadas. (Picchio, 1984: 230,231)

Uma outra composição poética ilustrativa da influência do cancionero de amigo é “Cantiga do Amigo Perfeito”, aliás como o próprio título não deixa de, em intencional catáfora, anunciar:

Passado o mar, passado o mundo, em longes praias,  
de areia e ténues vagas, como esta  
em que haverá de nossos passos a memória  
embora soterrada pela areia nova,  
e em que sobre as muralhas quanta sombra  
na pedra carcomida guarda que passámos,  
em longes praias, outras nuvens, outras vozes,  
ainda recordas esta, ó meu amigo?

Aqui passeámos tanta vez, por entre os corpos  
da alheia juventude, impúdica ou severa,  
esplêndida ou sem graça, à venda ou pronta a dar-se,  
ido na brisa o sol às mais sombrias curvas;  
e o meu e o teu olhar guiando-se leais,  
de nós um para o outro conquistando  
- em longes praias, outras nuvens, outras vozes,  
ainda recordas, diz, ó meu amigo?

Também aqui relembro as ruas tenebrosas,  
de vulto em vulto percorridas, lado a lado,  
numa nudez sem espírito, confiança  
tranquila e áspera, animal e tácita,  
já menos que amizade, mas diversa  
da suspeição do amor, tão e delicada  
- em longes praias, outras nuvens, outras vozes,  
ainda as recordas, diz, ó meu amigo?

Também aqui, sorrindo em branda mágoa,  
desfiámos, sem palavras castamente cruas,  
não já sequer os íntimos segredos  
que o próprio amor, porque ama, não confessa,  
nem a vaidade humana dos sentidos, mas  
subtis fraquezas vis, ingénuas e secretas  
- em longes praias, outras nuvens, outras vozes,  
ainda recordas, diz, ó meu amigo?

\*

Partiste e foi contigo a juventude.  
Ficou o silêncio adulto, pensativo e pródigo,  
e o terror de não ser minha estatua jacente  
sobre o túmulo frio onde as cinzas da infância  
desmentem – palpitar de traiçoeira fénix! –  
que só do amor ou só da terra haja saudade.  
Em longes praias, outras nuvens, outras vozes,  
tu sabes que a levaste, ó meu amigo?

(Sena, 1961:151,152)

Este poema é muito interessante, porque, à primeira vista, parece que apenas o refrão, que contém o distintivo de gênero e o campo sémico da paisagem marítima, nos remeteriam para o universo trovadoresco; no entanto, uma leitura atenta e uma tentativa de interpretar a motivação hermenêutica de Sena ao denominar a cantiga como um cantar de amigo abre uma perspectiva única e original – uma cantiga de amigo cantada por um sujeito que revisita sonhos e fantasias pueris com um canto eufórico e expectante, um eu poético adulto, consciente da dura realidade, que rememora esses cantos da juventude. Lamentando-se também a ausência do amigo (e a morte da inocência metaforizada nas referências ao “túmulo”, às “cinzas”, à “fénix”), lamenta-se sobretudo o fim da sua juventude, a que a evocação textualizada no poema dá um tom pungente, ao lembrar a sua vida “soterrada pela areia nova”. Assim, 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 retrospectiva vital.

Um outro exemplo de (re)escrita neotrovadoresca é o poema “Existência” que, apesar de textualizar uma reflexão de índole existencialista sobre a vida e a morte (aliás, como o próprio título indica), temas recorrentes em Jorge de Sena, verte essa problemática abstracta e filosofante na graciosa musicalidade de uma cantiga de amigo:

Nasceram ondas,  
passaram dias:  
Ai não te escondas  
nas alegrias!

Cresceram praias,  
brilharam estrelas:  
Ai nunca saias  
só para vê-las!

Ansiosa a vida,  
como perdida  
por onde vais...

Alegre ou triste.  
Ai não existe  
quem vê demais!

(Sena, 1989:60)

Como podemos verificar, a coincidência com a cantiga de amigo é colateral e confina-se aos códigos formais: a estrutura paralelística, o refrão, a presença da interjeição “ai” tópica do lamento da amiga, o popularismo das quadras e da rima cruzada, o recurso às duas coblas finais em jeito de finda, etc.

A retórica popularizante das cantigas de amigo foi também recuperada, em Sena, através de uma outra via curiosa: por meio da (re)escrita baseada na (re)escrita trovadoresca, ou seja, através de uma espécie de neotrovadorismo de segundo grau.

Sena compôs um poema intitulado “Galiza”, cujos primeiros versos revelam o recurso ao mozdobre (Aires airinhos aires/ airinhos da minha terra) e a uma estrutura popular de quadras de redondilha maior. Este poema inspira-se claramente numa composição de Rosalía de Castro, “Airinhos, Airinhos Aires”, poetisa galega do século XIX, considerada a fundadora da literatura galega moderna. O texto, incluído na sua primeira obra em galego, intitulada *Cantares Galegos*, denunciava a nítida inspiração nos ‘velhos cantares galegos’. Assim, Sena faz confluír duas tradições líricas num mesmo poema, amalgamando-as, por outro lado, com um dos temas mais recorrentes no seu repertório poético – o exílio. Como tal, é interessante analisar comparativamente os dois poemas:

Aires airinhos aires  
airinhos da minha terra:  
qual terra me dareis vós,  
se a vida em morte se encerra?

Airinhos aires airinhos  
de língua que fora minha:  
que língua me dareis vós  
na vida que vai sozinha?

Aires airinhos aires  
da carne que se envelhece:  
que carne me dareis vós,  
se a rede a morte me tece?

Airiños, airiños aires,  
airiños, de miña terra;  
airiños, airiños, aires,  
airiños, leváime a ela.

Sin ela vivir non podo,  
non podo vivir contenta  
qu’a donde queira que vaya  
cróbeme unha sombra espesa.  
Cróbreme unha espesa nube  
tal preñada de tormentas  
tal de soidás preñada  
qu’a miña vida envenena.  
[...]

(Sena, 1989:162,163)

(Castro, 1958:41-45)

Apesar de fraseologicamente próximos, os dois textos encerram em si uma mensagem distinta: por um lado, no poema galego, o sujeito poético suspira pela sua terra e confessa não poder viver apartado dela, tal como a amiga lamenta a distância e a saudade do amigo; na composição seniana, a sua terra não tem nada para oferecer-lhe (“qual terra me dareis vós, se a vida em morte se encerra”), acusando-a, no fundo, mais uma vez, de forçá-lo ao exílio e à solidão da morte apátrida.

Uma outra cantiga, também muito curiosa, diz respeito a uma actualização do subgénero da cantiga de romaria. Trata-se de “Música que sobe de além”:

Bailaste de noite e de dia  
pelo mês do São João...  
mas onde bailaste mais  
foi cá no meu coração.

O meu amor não mentia

- a arder no calor do verão –  
quando, em segredo, dizia  
que o sim vem atrás do não.

Eu era cego e não lia  
na palma da tua mão  
que onde não vivem trigais  
não há terra que dê pão.

E eu a julgar que vivia  
sem ver o teu coração!  
Quando acordei... Já lá ia!  
Deixa vir um S. João!...

(Sena, 1985: 51)

Esta cantiga de entoação popular, composta por quatro quadras, apresenta analogias com as cantigas de romaria, normalmente a San Simion, a Santiago de Compostela, etc., mas transposta para uma festividade popular bem típica de Portugal, como é o S. João, que Jorge de Sena deveria conhecer bem dos seus tempos de estudante. De novo, é verificável o enlace entre neotrovadorismo e inspiração popularizante. Sena reconfigura três aspectos recorrentes na cantiga de romaria: um deles é “o amor como motivo da *peregrinatio*” (Maleval, 1999:37), uma vez que o sujeito lírico, não tendo conseguido o que desejava da sua amada, fica à espera do próximo S. João (“Quando acordei... Já lá ia!/Deixa vir um S. João”); uma outra prende-se com “as festas e a dança ligadas à romaria” (como no poema de Pêro Vivíaz - “Poys nossas madres van a San Simon” (Brea, 1996:878,879) -, em que as donzelas exortam as mães para que “queymem candeas por nos e por sy,/ e nos menhinhas baylaremos hy.”), pois o sujeito poético refere que a sua amiga bailou no S. João e no seu coração; por último, o encontro no local da romaria como cenografia de sedução<sup>36</sup> (de ordem erótica e mesmo sexual), como o próprio amigo denuncia – “O meu amor não mentia/ – a arder no calor do verão – /quando, em segredo, dizia/que o sim vem atrás do não.”

Por último, analisaremos dois outros exemplos (talvez dos mais expressivos das potencialidades plurissignificativas do lirismo neotrovadoresco) de uma aparente colagem aos moldes medievais – as cantigas de amigo «Ao Rio Perguntei...» e «O meu doce amigo,», integrados na novela *O Físico Prodigioso* e, posteriormente coligidos em *Visão Perpétua*. Esta incrustação das composições líricas na narrativa altera, por completo, o contrato de leitura inicial.

Atente-se na primeira cantiga «Ao rio perguntei...»:

---

<sup>36</sup> Maria do Amparo Maleval refere que, na cantiga de romaria, muitas vezes a amiga vê-se confrontada com a decisão de aceder ou não aos pedidos do amigo: “encontrar-se com o namorado também pode provocar na fremezinha sofrimento decorrente do conflito entre atendê-lo ou não em seus anseios, certamente que de ordem sexual.” (Maleval, 1999:40)

Ao rio perguntei por meu amigo  
aquele que há tanto tempo é partido,  
e por quem morro, ai!

Ao rio perguntei por meu amado  
e u será que ele se há banhado,  
e por quem morro, ai!

Aquele que há tanto é partido  
u lavou triste seu corpo velido,  
e por quem morro, ai!

Aquele que há tanto é 'longado  
e u será que foi lavado,  
e por quem morro, ai!

Ao rio perguntei por meu amigo  
e u se lavou de dormir comigo,  
e por quem morro, ai!

Ao rio perguntei por meu amado  
e u se lavou de nosso pecado,  
e por quem morro, ai!

E u se lavou de dormir comigo  
e seu retrato foi nas águas vivo,  
e por quem morro, ai!

E u se lavou de nosso pecado,  
aquele que há tanto é 'longado,  
e por quem morro, ai!

(Sena, 1989:80)

Nesta cantiga, de estrutura paralelística “quase” perfeita, predomina a rima consoante em –ido/-ado, os arcaísmos, a interjeição “ai”, o *versus transformati*, o dobre e outros artifícios poéticos trovadorescos. Ao nível temático, encontramos o distintivo de género (“meu amigo”), o tema da partida do amigo, da separação e, por consequência, da espera. Porém, emergem na cantiga alguns índices de estranhamento: por exemplo, quem se lava nas águas do rio não é a donzela, a amiga, mas o seu amado; o banho não é um banho de iniciação nos ritos amorosos, mas um banho de pós-consumação<sup>37</sup>.

No entanto, se considerarmos o poema no co-texto original da novela referida, encontramos não uma inversão tópica, mas uma drástica subversão dos valores trovadorescos. Apesar de a cantiga ser entoada pelas três donzelas que se aproximavam,

---

<sup>37</sup> A este propósito, refere Luciana Stegagno Picchio o seguinte:

Não é, apesar do rigoroso paralelismo entre os pares da tradição, *amigo/partido*, *amado/banhado*, uma cantiga de amigo tradicional: no sentido de quem tem corpo velido na lírica galego-portuguesa não é o donzel, mas a donzela, ou a dona, a *fremosa* ou a *fremosinha*. Assim como quem se lava na fonte fria, no rio, nas ondas amorosas do mar não são eles, ocupados na hoste ou em cãs d’el rei, eles ausentes e alongados, mas elas, as *irmanas* do jogo de amor [...] (Picchio, 1984: 234)

ela é, no fundo, o lamento do próprio Diabo, uma vez que o acto sexual consumado foi entre o Físico e ele próprio, que o ama sem ser correspondido. Além disso, esta mesma cantiga vai ser retomada no último capítulo da novela por uma jovem que havia sido violada por uma turba e termina aconchegada por um novo “físico”, aquele que detém os poderes do gorro, conferindo-lhe um tom satírico e mordaz e, portanto, um potencial semântico diferente<sup>38</sup>.

A outra cantiga de amigo, «O meu doce amigo,», reunida em *Visão Perpétua*, mas também constante da mesma novela, apresenta igualmente óbvias afinidades com os cantares trovadorescos:

O meu doce amigo,  
Que eu tanto queria,  
Foi-se o outro dia  
Sem falar comigo.  
Lá leva consigo  
A minha vontade:  
Fica-me a saudade  
Do meu doce amigo.  
O meu doce amigo,  
Que eu tanto amava,  
Nunca me falava  
Quando era comigo.  
E levou consigo  
Tudo quanto eu tinha:  
Só saudade é minha  
por meu doce amigo.  
(Sena, 1989:83)

A cantiga tematiza o lamento da amiga pelo amigo alongado e reverbera a coita saudosa. No entanto, no plano compositivo, um factor denuncia, desde logo, uma estrutura desviante: a existência de uma única cobla, quando estaríamos à espera que existissem pelo menos quatro, culminando cada unidade rítmica no ponto final. Aliás, se lermos esta composição a um ouvinte, privando-o do acesso ao registo gráfico, e lhe pedirmos que tente identificar o número de coblas, facilmente chegaremos a essa conclusão. A própria estrutura paralelística, a rima interpolada e emparelhada (ABBA/ACCA/ADDA/AEEA) e a pausa imposta pelo ponto final segmentam nitidamente o poema, o que é contrariado pela forma gráfica indivisa. De certo modo, a violência exercida sobre o texto parece indicar a própria condição do físico neste momento específico do enredo, pois, também ele, contraria a essência do seu ser: a

---

<sup>38</sup> O uso da mesma cantiga ou, pelo menos, de um fragmento dela, faz parte de uma característica desta obra: a duplicidade, a junção do “outro” e do “mesmo”. Segundo Maria de Fátima Marinho: “o exemplo mais flagrante desta duplicidade estrutural não é talvez o das cantigas medievalizantes que antecipam [...] a intriga da novela, mas sim o dos fragmentos que se repetem sem se repetirem, provando de uma forma inequívoca o princípio da não-disjunção, inerente ao universo romanescos”(Marinho, 1981:143)



personagem, que não se identifica para não criar laços e assim manter a natureza radicalmente livre do seu ser, sente que começou a perder esta liberdade, quando, por exemplo, D.Urraca, não porque desejasse prendê-lo, mas porque sentia que essa era a sua vontade, lhe diz:

Porque entendo que me falas como habituado estás a partir, deixando atrás de ti um nome que não te pertence mais do que tu pertences àqueles a quem deixas uma memória benéfica e formosa. Mas daqui tu não vais partir. (Sena, 1966:53)

Um segundo aspecto significativo diz respeito à enunciação da cantiga pela própria D. Urraca: em primeiro lugar, porque a amiga dos cantares trovadorescos lamenta a ausência do amigo não estando já com ele, verificando-se uma separação efectiva sem que ela seja a responsável pelo seu afastamento; neste caso, os “amigos” estão juntos, estão a falar sobre uma eventual partida e é a própria D.Urraca (que assume o papel de amiga) que lhe diz que ele é livre para partir<sup>39</sup>, ainda que esta não seja a sua vontade.

De sublinhar ainda o carácter proléptico de que esta cantiga se reveste na economia diegética da novela, parecendo preludiar o desfecho da intriga amorosa, segundo a qual os amantes não ficariam juntos, pelo menos em vida. Repare-se que a cantiga declara, em tom profético, que o amigo “foi-se o outro dia sem falar comigo” e “levou consigo tudo o que eu tinha”. Na realidade, os amantes foram separados pelo cárcere cruel da Inquisição e, quando os deixam juntos uma última vez, não há uma troca de palavras, mas uma última consumação do desejo de ambos, após o que D.Urraca morre, transfigurada na própria imagem do físico, tendo este absorvido todo o seu ser:

Quando as grades se abriram rangendo, ele, como sempre, não se moveu. E, quando elas se fecharam sem que ninguém lhe falasse, é que levantou a cabeça. [...] Baixou outra vez a cabeça, e não se moveu quando o rato lhe tocou num pé. [...] Levantou a cabeça e viu diante de si uma sombra agachada, de cabelos caídos, cujas mãos ambas lhe subiam pelas pernas até aos joelhos. Estendeu os braços para ela, e deixou-se cair, alongado, num arrastar de correntes. Ela alongou-se contra ele, e assim ficaram quietos, abraçados. [...] De súbito, um estremecimento os percorreu e um estertor ecoou. E a confiança regimental nos cintos oficiais, na verdade infalíveis, não deu ao tribunal a ideia de que eles se haviam possuído. O silêncio e a imobilidade voltaram logo. E, como se não passava nada, as grades foram abertas e os frades entraram. As duas formas num novelo de correntes, continuavam alongadas, abraçadas, imóveis. Dois guardas se abaixaram para separá-las. Foi fácil destacar a que não estava acorrentada. Era um corpo flácido, que arrastaram para o corredor [...]. Era mais do que um corpo flácido: um cadáver. Não era, porém,

---

<sup>39</sup> D. Urraca confessa ao Físico, após verificar a indecisão, a tristeza que o rosto não desmentia: “E como poderás tu partir?... Não tremas. Eu não te vou prender, não te vou perseguir, não te vou enfeitiçar. És inteiramente livre. Poderia eu querer-te preso, mesmo a mim, depois do que para mim foste? Se eu te prendesse, ainda que com laços de imenso amor, a que tu próprio não quisesses fugir, que alegria seria a tua nos meus braços, ou a minha nos teus?” (Sena, 1966: 53)

D.Urraca. Ou era. Mas os longos cabelos estavam louros, e as feições defuntas eram as dele. (*ibidem*:97,98)

N’*O Físico Prodigioso*, Jorge de Sena recicla o cânone poético trovadoresco, investindo-o de uma função simbólica e expressiva, conferindo às cantigas medievais intercaladas na novela um papel de desmistificação/dessacralização e retirando delas partido enquanto expedientes diegéticos.

Estes exemplos de exercícios neotrovadorescos, baseados nos géneros peninsulares amorosos, testemunham a mestria com que Sena manipula as normas e convenções, as formas e os *topoi* trovadorescos, fazendo-os participar de uma modernidade subversiva que não enjeita tradições multisseculares. É a voz da tradição que anuncia a ruptura.

### **3.2.2. A Tradição Satírica: das cantigas de escárnio e de maldizer**

A obra de Jorge de Sena evidencia uma clara predileção pela tradição satírica medieval galego-portuguesa. Apesar de se ter também inspirado nos cantares de temática amorosa, ter revisitado as suas formas e possibilidades expressivas, Sena não esconde a sua admiração pelo facto de os mesmos poetas terem conseguido, com um espírito livre, criticar a sociedade coeva e a si mesmos com uma inventiva verbal e uma coragem auto-satírica que, ainda hoje, poucos conseguem superar. Isso mesmo destaca o autor, no ensaio intitulado «Cantigas d’Escarnho e de Mal Dizer»:

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 subtilezas 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 enquadram numa idêntica elegância de expressão poética. Homens capazes 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. (Sena, 1981:23)

Neste mesmo estudo, Sena recrimina ironicamente Carolina Michaëlis por esta ter escamoteado do grande público uma parte tão significativa do nosso legado cultural em função de critérios de moralidade deslocada. Apodando-a de “valquíria da

romanidade”, sublinha que “não investira com os «piores» dos poemas, nem os fazia imprimir em lugares públicos, mas em revistas doudas e, portanto, discretas”. (*ibidem*:23) Acrescenta ainda um elogio aos corajosos que preservaram até nós o legado satírico galego-português, a par da tradição amorosa, a despeito da sua “tão sã e viril violência”:

Gloriamo-nos, sim, em que os homens daquelas eras revolutas tivessem uma tão sã e viril violência, a ponto de a arquivarem ciosamente, em manuscritos, lado a lado com as finezas imaginosas do amor, o que indubitavelmente quer dizer que, para eles, a obscenidade não era nada de oculto e de escondido, ou de proibido pela polícia, ou pelas solteironas castradas que, séculos depois, passaram a pretender fazer à literatura o que a triste vida fizera nelas. (*ibidem*: 23)

Sena lamenta que os críticos partilhem uma visão tão redutora do cancionero satírico, não divisando a fronteira entre a realidade e o mundo do artifício ficcional, não compreendendo que os poetas que tanto admiram das cantigas de amigo são exactamente os mesmos que escrevem as composições satíricas que um falso decoro os leva a sonegar:

Não é lícito, em contraposição à atitude dos críticos que se delicia com as delicadezas das cantigas de amigo (que sempre foram, mais que as de amor, preferidas por essas almas dedicadas), e torcem um nariz pudibundo às grosserias das cantigas de escárnio e de mal-dizer, passarmos agora a imaginar que, afinal, aquela gente era um mundo de prostitutas, mulherengos porcos e pederastas, mutuamente denunciados nessas cantigas. (*ibidem*: 24)

Aliás, Sena que, frequentemente, na sua correspondência, nos diários e nos ensaios censura nos críticos o seu falso moralismo, a sua “douda” ignorância, as suas cátedras oferecidas e não merecidas, o seu compadrio com determinados círculos, sabia o que era ser ostracizado e fustigado pela crítica e este aspecto irmana-o com a tradição satírica: por um lado, por uma questão de empatia (na verdadeira acepção da palavra, legada pelo grego (“en-pathós”), ‘na mesma dor’); por outro lado, por uma questão instrumental, porque vai servir-se desta mesma tradição para convertê-los em alvo da sua crítica. Assim, num tributo a este verbo insubmisso dos trovadores, Jorge de Sena recupera-o e actualiza-o, uma vez que se trata de uma poesia de circunstância, realista, por se encontrar inscrita num contexto epocal e só a partir dele poder ser descodificada. Na maioria das vezes, a sátira é pessoalizada, e torna-se necessário identificar o visado e o motivo do escárnio. Outras vezes, apesar de a chufa não ser explicitamente endereçada a uma pessoa, intui-se quem ou que grupo Jorge de Sena pretende atingir.

Por exemplo, na composição «Rimam e desrimam», apesar de não haver um destinatário nomeado, percebemos que a sátira se dirige aos críticos contra quem o poeta tantas vezes se insurge:

Rimam e desrimam  
- que sabem da vida?  
Que aprendem dela  
- no que escrevem?

Ah filhos da puta!

Que sentem ou não sentem  
- viveram ou sonharam?  
Que ensinam do que viram  
- ou nunca imaginaram?

Ah filhos da puta!  
(Sena, 1979: 106)

O sujeito lírico, retomando a tradição satírica codificada pelo sirventês literário, denuncia o panorama literário português, cujos críticos apenas se preocupam com a forma, artificiosa e vazia, descurando a função pedagógica, formativa e social, futilizando o fazer poético à sua própria imagem. O escárnio é acentuado através do ultraje e do obsceno, dois campos sémióticos característicos da poesia satírica medieval, além de se mobilizar a estrutura paralelística de cunho popularizante e incluir um refrão imprecatório e interjectivo.

No poema intitulado «Epígrafe para a Arte de Furtar», encontramos, de novo, o recurso ao paralelismo estrutural, ao dobre e ao estribilho sob a modalidade de interrogação retórica, numa evidente reactivação dos códigos satíricos peninsulares:

Roubam-me Deus,  
outros o Diabo  
- quem cantarei?

roubam-me a Pátria;  
e a Humanidade  
outros ma roubam  
- quem cantarei?

sempre há quem roube  
quem eu deseje;  
e de mim mesmo  
todos me roubam  
- quem cantarei?

roubam-me a voz  
quando me calo,  
ou o silêncio  
mesmo se falo  
- aqui d'el rei

(Sena, 1958:11,12)

Além dos aspectos formais já referidos, é oportuno insistir em dois elementos relevantes recuperados da tradição lírica: um consiste na relação estreita (e praticamente sinonímica e permutável) entre a poesia e a música ou o canto, uma vez que o sujeito

lírigo, despojado de tudo, até de si e da sua voz, questiona o que há-de “cantar” nos poemas; outro aspecto diz respeito à evocação da figura extemporânea do rei, no último verso, onde esperaríamos encontrar o estribilho já reiterado nas três coblas anteriores. Por um lado, associamos a expressão “aqui d’el rei” a um pedido de auxílio ao rei – figura anacrónica de árbitro – para que reestabeleça a ordem; por outro lado, Jorge de Sena parece convocar esta expressão para responsabilizar o rei, figura emblemática do poder máximo, na qual se poderá, porventura, reconhecer uma sinédoque de qualquer ditador.

É interessante que, num ensaio intitulado «Situação da Literatura Portuguesa Contemporânea», incluído em *Estudos de Literatura Portuguesa III*, Jorge de Sena encerre o texto com este poema, que considera uma síntese do panorama literário português e do seu posicionamento excêntrico relativamente a ele:

Permitam-me que termine este cauteloso esboço da situação da literatura portuguesa contemporânea, com um poema meu, que, segundo julgo, poderá acrescentar à minha prosa o esclarecimento que, leitores, vos devo, da minha posição pessoal: (Sena, 1988:29)

Neste “esboço”, Sena denuncia a impossibilidade de se escrever livremente e exprime o crónico sentimento de exílio na própria pátria, sobretudo o do artista condenado à solidão criativa:

a verdade é que, em Portugal, porque não é possível ao intelectual independente usar livremente da sua independência, e porque a discussão dos problemas nacionais é reservada à discricção das esferas administrativas, obviamente quem pretenda patrioticamente meditar sobre os fundamentos que outros querem intangíveis, terá de o fazer aquém desses mesmos fundamentos, em plena consciência de que não participa, e de que a independência é um exílio no seio da própria pátria. [...] E como por outro lado, intelectual que é, cioso dos valores culturais cujo reconhecimento lhe é essencial, não participa também na secreta demagogia em que a literatura e a crítica não podem deixar de tombar, ei-lo igualmente separado da única associação possível, que, apesar de tudo, tão deformadamente se mantém. (*ibidem*:28)

Um dos aspectos controversos e fundamente revolucionários da poética seniana consiste na forma livre de convenções e de preconceitos como os seus textos tematizam o amor e a sexualidade. Por este motivo, por ocasião da publicação de *Novas Andanças do Demónio*, Jorge de Sena incluiu, entre os contos reunidos na colectânea, *O Físico Prodigioso*, “símbolo da liberdade e do amor”:

não teve outro remédio senão juntar-se aos seus irmãos mais breves, para não ficar na gaveta de onde era de alguma audácia tirá-lo (e alguma coragem editorial o publicá-lo então), naqueles tempos de censura rigidamente moralística que o descarado pan-erotismo do «físico» podia chocar, caso a não chocasse as implicações fundamente revolucionárias e subversivas da narrativa inteira. (Sena, 1966: 10)

Assim, além das cantigas de amigo e dos rimances já mencionados, encontramos também engastada na novela uma cantiga de escárnio e maldizer, «Dona Urraca tem um físico»<sup>40</sup>, que retrata, numa composição estribada na ironia e nos jogos polissémicos, a liberdade das convenções e a recusa do agrilhoamento do corpo em função do binarismo pecado/virtude:

Dona Urraca tem um físico  
que cura toda a maleita.  
Quando Dona Urraca geme,  
logo o físico se deita.

Dona Urraca é boa dama  
para as donzelas que tem.  
Quando elas adoecem  
logo o físico ali vem.

[...]

Põe o gorro na cabeça,  
não se vê se esta nu.  
Mas ao dar a medicina  
é como tutano cru.

[...]

Físico prodigioso,  
que cura tudo por bem.  
Mas as doenças de donzela  
el' cura como ninguém.

[...]

E dor's de mal maridada,  
Dona Urraca que o diga.  
Pois antes que el' apareça  
aqui se acaba a cantiga.

Dona Urraca tem um físico...

(Sena, 1989:38)

Esta cantiga de estrutura paralelística revisita o tema trovadoresco da “malmaridada”, uma vez que o mal de que padece D. Urraca deriva de uma insatisfação erótica, como ela própria conta ao físico, decorrente de um casamento por conveniência. Contudo, contrariamente à donzela *guardada* que povoa o cancionero de amigo peninsular, Urraca exercita, em plena liberdade pulsional, um *eros* caótico e disruptivo que, em Sena, aparece sempre assimilado à liberdade e à exaltação do vitalismo.

Além disso, recupera os vários campos sémicos da poesia satírica medieval: a *descriptio*, através da alusão à indumentária do físico; o campo alimentar, através de

---

<sup>40</sup> Esta cantiga de escárnio e maldizer, à semelhança das outras composições poéticas da novela *O Físico Prodigioso*, também foi publicada sob forma autónoma em *Visão Perpétua*.

uma comparação obscena do físico a “tutano cru”; a polémica social, por meio da *equivocatio* fundada nos vocábulos que remetem para a prática da medicina (“físico”, “curar”, “maleita”, “gemer”etc.), e, por fim, o filão imagístico dos comportamentos sexuais.

Este último campo sémico, aliado à ampla série lexical de teor médico, é crucial nesta novela, cujo objectivo é a erosão dos preconceitos e dos grilhões da tradição que coagem e aprisionam o Homem, por exemplo, na assunção plena do Amor em todas as suas manifestações. O facto de a cantiga, de forma irónica, referir que D.Urraca, curada da sua “maleita”, “é boa dama para as donzelas que tem, quando elas adoecem, logo o físico ali vem”, revela que este amor, identificado na novela como sendo verdadeiro, é livre e compatível com a defesa de um pan-erotismo vitalista. D. Urraca não se importa, por isso, de partilhá-lo com as suas “donzelas”:

Agora, para meu orgulho, todas conhecem por experiência a minha felicidade. E, porque teve a ousadia e a coragem de vo-la dar a conhecer, com um gesto de verdadeiro homem livre, ainda o amo mais, se é possível. Eu não quereria para mim, só para mim, antes de todas saberem a minha fortuna, o homem que me salvou. (Sena, 1966: 75)

Esta concepção do amor é radicalmente oposta à que nos legou a tradição judaico-cristã, sendo, por isso, não uma defesa da libertinagem, mas um grito de liberdade, uma denúncia da tirania cultural e uma insurreição contra todas as formas de opressão. Aliás, como refere Francisco Cota Fagundes:

É verdade que o autor d’*O Reino da Estupidez* e d’*Os Grão-Capitães* sempre foi um crítico e um artista com um martelo (para parafrasearmos uma célebre frase de Nietzsche [...]). Mas nesta novela o que temos é um exemplo do artista com um malho, um grande malho manejado pelos braços de um humanista zangado, um malho que não se detém frente a quaisquer forças que interfiram com a liberdade e a livre expressão do amor. Nesta obra, e como disse o próprio autor, o amor adquire uma força que tudo manda, e a liberdade um ímpeto que tudo arrasa. (Fagundes, 1999: 10)

Outro exemplo da importância que Sena concedia ao amor livre e à assunção plena da sexualidade encontra-se no poema “Dom Beltrão e Dona Ximena – iluminura medieval em duas hipóteses”, onde, no próprio subtítulo, o poeta consigna a matriz medievalizante do díptico:

I  
Morreram tristes as Ximenas todas:  
nenhuma conheceu o peso de bodas,  
e para imaginar lhes faltou tudo.  
  
De pura virgindade encorriharam,  
inscientes do perfume em que lavaram  
sempre um desejo cada vez mais mudo.

Em torres altas e frias  
passam Ximenas seus dias,  
enquanto os cavaleiros jogam cartas.  
(Sena, 1989: 29)

Esta cantiga de escárnio e maldizer denuncia também o silêncio da pulsão sexual, pois a morte das donzelas deveu-se ao facto de encerrarem, em si, “um desejo cada vez mais mudo” e este desejo não consumado tê-las-á conduzido à morte (“de pura virgindade encorriharam”, “morreram tristes as Ximenas todas: nenhuma conheceu o peso de bodas”). Outro campo sémico é o da polémica social, através do qual se denuncia o contexto repressivo que induz a mulher a silenciar os seus impulsos e a rasurar a sua sexualidade, pois as “Ximenas” devem passar os seus dias “em torres altas e frias”, metáfora para a educação cultural castradora da plenitude feminina.

Por outro lado, no segundo poema deste díptico, encontramos uma D. Ximena diferente, pois os seus desejos são consumados através de ritos eróticos e orgiásticos:

D. Beltrão no seu cavalo  
era cavalo e Beltrão.  
Dona Ximena, de esp'rá-lo,  
já não tinha coração.

[...]  
As mouras não se lavavam,  
para tentar Beltrão.  
E os cavalos passavam,  
ao cheirá-las, hesitavam,  
se era por eles, se não.

D. Beltrão não hesitou  
e trouxe a fralda à madama.  
Ai que mantilha brilhou  
ao deitarem-se na cama!

D. Beltrao cheirava a moura  
Dona Ximena à mantilha.  
Era um cabo de vassoura:  
Deixa, deixa, minha filha.  
[...]

(*ibidem*:29,30)

Sublinhe-se ainda o recurso ao bestiário, tão característico no repertório imagístico da sátira trovadoresca, associado aos seus desejos e impulsos sexuais, a alusão ao odor como factor afrodisíaco e ao rito iniciático do acasalamento.

Na “Cantiga dita de Escárnio”, reencontramos a figura central e companheira imaginária de infância de Sena, D. Urraca<sup>41</sup>:

---

<sup>41</sup> Como já referimos, D. Urraca e D. Fuas são duas figuras que, de certo modo, conformaram o imaginário medievalizante de Jorge de Sena: D. Urraca foi uma personagem de uma história que terá escrito em criança (de que só conhecemos o que o poeta disse sobre ela), à qual se vieram juntar a D. Urraca d’*O Físico Prodigioso* e a D. Urraca de alguns poemas dispersos; D. Fuas aparecerá nos seus poemas até como



Dona Urraca tinha dentes  
afiados e compridos  
Ai minha vida!  
Com eles serrados rentes,  
os dias não eram idos.  
Ai minha vida!

Vinham dias após dias,  
as guerras não se cansavam.  
Ai minha vida!

Teimam luzes acesas,  
mesmo na chuva pegada  
Ai minha vida!  
Havia prados, represas  
de ternura desolada!  
Ai minha vida!

Coragem, manha, coragem;  
as noites cortam-se à faca  
Ai minha vida!  
Não pagarás mais portagem  
aos dentes de Dona Urraca.  
Ai minha vida!

(Sena, 1989: 74,75)

Neste poema, onde se parodia claramente uma fórmula típica da cantiga de amigo – “Ai a minha vida” – encontramos o campo sémico da *descriptio*, com os “dentes afiados e compridos” de D.Urraca e uma inversão do *topos* da coita d’amor, pois o seu lamento não se deve ao sofrimento de amor não correspondido, mas à voracidade desta mulher antropofágica que sufoca o sujeito poético. Aqui encontramos o reverso da D. Urraca da novela, que aceita o amor livre e a sua partilha, representação invertida desta outra a quem tinha de pagar “portagem”.

“Zamora” recupera, novamente, a figura de D.Urraca, transplantando-a para a Hispânia medieval:

Zamora de Dona Urraca  
murallas torres perdidas  
Rey Don Sancho Rey Don Sancho  
Afonso que sera sexton  
de Leão e de Castela  
(irmão teu como irmão dela  
com quem dormia os incestos)  
aí vem para te matar  
(e, noutra que era Ximena  
mas não a esposa do Cid  
que o fez jurar não ter posto  
sua mão na tua morte,  
fez a Tareja do conde  
portucalense e burgundo).  
(a Tareja separou-se

---

nome próprio de gato. Neste poema, D. Urraca não se refere à mesma personagem da novela que temos estado a referir.

doutra Urraca sua irmã)  
murallas torres e ruas  
que são «ruas» e não «calles»:  
Urracas urras urracas  
- para quê citar Espanhas  
a cavalos lusitanos?  
(Sena, 1989:173)

O poeta desenvolve, neste caso, um jogo lexical baseado na derivação (“urracas urros urracas”), usa trocadilhos, diverte-nos com os sons onomatopaicos que remetem para o relinchar dos cavalos, recorre ao bestiário (ao convocar o símile pelo qual equipara os portugueses a cavalos) e à *equivocatio*, através da expressão “cavalos lusitanos” que se refere a uma raça conceituada no universo de referência equestre e, ao mesmo tempo, aos próprios portugueses, etc. Sena critica a pobreza cultural lusitana que, apesar de pródiga em passado, persevera no seu embrutecimento intelectual, o que motiva a irónica interrogação retórica que remata o poema: “para quê citar Espanhas a cavalos lusitanos?”.

### 3.2.2.1 *Dedicácias*: um cancionero joco-satírico de maldizer

A colectânea póstuma intitulada *Dedicácias* merece um tratamento à parte, porque excepcional é também a concepção de um verdadeiro cancionero joco-satírico ao jeito medieval, quer na obra seniana, quer na poesia portuguesa em geral. Como tal, e atendendo a que se trata da obra que maior destaque merece, em função dos objectivos deste trabalho, iremos analisar várias das suas composições em pormenor, atendendo às técnicas, motivos e formas de ascendência medieval.

Trata-se de uma obra dada à estampa em 1999 e que, a despeito da caudalosa bibliografia seniana, não suscitou ainda uma análise sistemática e consistente. Esse trabalho seria demasiado ambicioso para o âmbito mais modesto desta investigação que explora, numa primeira parte, a conceptualização teórica do neotrovadorismo e a sua verificação ao longo do século XX, além de contemplar a análise de varias composições senianas que se integram nesta vertente. De qualquer modo, pretendemos aqui sugerir algumas pistas interpretativas, sobretudo no tocante à sua herança medieval, que concorram para a reabilitação estética desta obra singular, até hoje ensombrada pela virulência do vitupério.

Segundo Jorge Fazenda Lourenço, existem condições prévias que conferem este *daimón* inquieto e irreverente a Jorge de Sena e que o conduzem à concepção de uma sátira, ao mesmo tempo, feroz e humorística, acutilante e jocosa, mordaz e irónica:

A dupla condição de poeta e de engenheiro, somada à condição de português, valerá a Jorge de Sena, espírito irrequieto e independente, as mais diversas perfídias literatas, que, entre outros provincianos avatares, o poeta zurzirá em numerosas prosas e poemas, nalgumas crónicas de *O Reino da Estupidez* [...] ou, concentradamente, nos poemas de *Dedicácias* (1999), dando continuidade àquela veia satírica, de escárnio e maldizer, das letras portuguesas, apesar de quantas, e quantas vezes interiorizadas, inquisições e censuras prévias tem havido. (Lourenço, 2002:15)

Convém referir, em primeiro lugar, a escolha do título da obra: na nota prévia que acolhe os leitores no pórtico das *Dedicácias*, Mécia de Sena refere que estes poemas foram reunidos por Jorge de Sena, desde 1956, com a intenção de publicá-los sob a designação genérica de *Bestiário*. Ora, sendo o bestiário um campo metafórico comum nas cantigas de escárnio e maldizer, que comparece na maioria das composições aqui reunidas<sup>42</sup>, este seria um título plausível e perfeitamente adequado. No entanto, em 1968, o título foi anunciado como *Fantásias e Dedicácias*, tendo algumas das composições circulado sob a designação simples de *Dedicácias* (Sena, 1999:10). Este vocábulo constitui, em si, um roteiro de escrita, pois é formado pela aglutinação de duas palavras de origem latina ‘*dedicare*’ e ‘*acer*’, com o sentido de uma dedicatória acre ou amarga e, de facto, encontramos, nesta obra, muitos poemas de invectiva pessoalizada, como acontecia na sátira medieval, e outros que, apesar de prescindirem de uma nomeação explícita do destinatário, não deixam de sugerir a identidade do visado, como refere Mécia de Sena:

Decidi que não desvendaria o nome das pessoas que os poemas não mencionam. Aqueles que viveram esses tempos sabem muito bem quem o maltratou e como e onde; os outros... que busquem nos jornais, nas revistas, nas cartas, nas publicações que organizou... está lá tudo e fácil de traduzir. (*ibidem*: 10)

Mécia de Sena esclarece que estas invectivas não são, como a reputação belicosa de Sena poderia fazer pensar, fruto de um génio difícil e conflituoso e desmistifica a verdadeira motivação destas composições:

Eu sei que a leitura destes poemas (que não são ainda a totalidade) fará a alegria de muita gente que não conheceu ou conheceu mal o Jorge de Sena, mas muito enfaticamente lhe declara o mau génio e os rompantes, porque, ao que parece, tal lhes alivia as suas próprias frustrações. E, no entanto... estes poemas são produto de profundo desgosto, porque alguém não esteve à medida da altura que devia; ou de ressentimento, por alguma maldade ou injustiça recebidas – e foram muitíssimas e de toda a ordem. (*ibidem*:10)

Assim, estas *Dedicácias*, caracterizadas por uma violência verbal próxima da das cantigas de escárnio e maldizer, são desabafos do poeta, poemas de circunstância, que consubstanciam um processo catártico, como se, escrevendo, o satirista se libertasse

---

<sup>42</sup> O bestiário está presente em, pelo menos, vinte e cinco das quarenta e oito composições que integram a colectânea.

do seu desgosto do mundo. Numa das dedicácias, encontramos um elemento que reitera este programa de escrita por catarse, quando o próprio Sena demonstra o seu agudíssimo espírito crítico relativamente à sua própria mestria poética:

Nem vale a pena pensar duas vezes  
e acabar este poema que sei – sem dúvida –  
ai muito mau, não é verdade, amigo?  
(*ibidem*:62)

Aliás, Jorge de Sena, no ensaio já várias vezes referido sobre as «Cantigas d’Escarnho e de Mal Dizer», refere que, tal como não se pode levar demasiadamente a sério a lírica amorosa, sustentada por um código cortês estereotipado, “também não devemos tomar inteiramente a sério mesmo a violência obscena com que vícios ou defeitos são denunciados ou nos pareça que são confessados” (Sena, 1989:24). Além disso, o poeta acrescenta um outro factor que deveremos ter em conta quando lemos as cantigas satíricas medievais (e podemos considerá-lo também válido quando aplicado às suas *Dedicácias*):

Não esqueçamos, sobretudo, a capacidade estética de despersonalização – inteiramente contrária a uma visão romântica da literatura, em que a subjectividade individual predomina – que esses homens tinham, capazes, como eram, de imitar convencionalmente a sensibilidade feminina, ou de imitar convencionalmente as torturas masculinas do amor não correspondido. Não seria no terceiro tipo de cantigas, mesmo para se ofenderem uns aos outros, que tirariam as máscaras. Se as tiravam, era para afivelarem uma terceira: a máscara da crítica de costumes ou puramente da brincadeira obscena. Será que um grupo de homens, hoje, descambando para conversa fescenina, não afivela toda essa máscara? (*ibidem*: 25)

Assim sendo, vamos encontrar composições que se, por um lado, concretizam um projecto satírico de derisão, por outro lado, por via da imitação intertextual do discurso do visado, reconhecendo a sua marca pessoal e apropriando-se das suas técnicas, não deixa de constituir também uma homenagem à palavra e ao sujeito satirizado.

Acima de tudo, temos que perceber que o fascínio que a sátira medieval exerce sobre Sena prende-se com a sua própria concepção de poesia, enquanto expressão do real, enquanto intervenção transformadora no mundo, enquanto ritual exorcizante e catártico, tal como o escárnio e o maldizer reenviavam para “un mundo «real», concreto, palpable, non velado de todo polas convencións temáticas e estilísticas dos outros xéneros” (Lanciani e Tavani, 1995: 39).

As *Dedicácias* integram quarenta e oito composições poéticas e alguns desenhos do próprio autor. Nestes poemas, rastreia-se a influência da tradição satírica

trovadoresca<sup>43</sup>, não só no formato de cantiga de escárnio e maldizer, mas noutros géneros de temática não amorosa que, numa definição pela negativa, têm sido integrados no macrotexto satírico:

“non só escarnios e maldicires de corto alcance e de interesse estrictamente persoal ou de grupo, senón tamén sirventeses morais e políticos, sátiras literárias e de costumes, queixas e lamentos, tenzóns e paródias, ou sexa, tódolos textos que non son asimilables por completo ás cantigas de amor ou ás cantigas de amigo. (*ibidem*: 8)

Deste modo, começaremos esta nossa incursão nas *Dedicácias* por analisar algumas composições que se identificam com os géneros menores do trovadorismo galego-português: o sirventês moral, o sirventês literário, o *devinalh*, a cantiga de seguir e o descordo.

No cancionero satírico seniano, encontramos dois sirventeses morais<sup>44</sup>, ambos com o título “Epístola a Álvaro Salema”, sendo que um constitui uma versão abreviada do outro, como podemos verificar pela repetição integral de vários versos. Assim sendo, estas cantigas gravitam em torno de uma reflexão sobre a impossibilidade de ser-se conivente com um sistema ético desumanizante, que propõe uma verdade absoluta e inquestionável. O segundo poema começa com as questões que desencadearão este discurso de tonalidade metafísica e moral, reminiscente do registo abstracto que predomina no sirventês:

Dizes que não me entendes, sobretudo na vida.  
Que sabes tu da vida? E dos que falam dela?  
Ou será que te espantas de que eu não obedeça  
às ordens de partidos a que não pertenço?  
Deixemo-nos de histórias, meu amigo.  
[...]

(Sena, 1999:31)

No fundo, estes dois poemas reiteram a independência do sujeito poético e a sua determinação em resistir às pressões censórias e ao servilismo literário e académico hegemónico na cultura portuguesa. O eu lírico, em ambas as composições, reafirma que

---

<sup>43</sup> Porém, não podemos descurar o facto de que outras tradições satíricas coexistam nas *Dedicácias*, como é o caso de alguns ecos dos epigramas de Marcial. É interessante salientar que já o poeta Marcial, nos seus epigramas satíricos, revelava alguma amargura, que encontraremos em Sena também, relativamente à divulgação e crítica dos seus versos, como por exemplo, acontece no seguinte passo: “Censura os meus poemas, diz-se, um certo advogado: quem é/Não sei. Se chegar a saber, ai de ti, advogado!” (Marcial, 2000: 77) ou “[...] a corrigir os meus epigramas, que fama já conhece, /Te atreves, e a censurar afortunados poemetas [...]” (Marcial, idem: 123). Revela também uma ironia amarga relativamente ao círculo literário de então, tal como Jorge de Sena: “[...] “Quantos bons autores nutrem traças e baratas/E só os cozinheiros compram versos eruditos!” (Marcial, 2000:122)

<sup>44</sup> Segundo Tavani, a sátira ou o sirventês moral

têm essencialmente a função de expor e comentar, numa perspectiva satírica, acontecimentos da vida quotidiana, de censurar, numa perspectiva pessimista e deplorativa, episódios de maus costumes [...] e reduz-se na maioria dos casos, a um genérico lamento sobre a corrupção dos costumes[...]. (Tavani, 1993:605, 606)

nunca sucumbirá à “convência torpe” que rege a humanidade, submetendo-a à tirania da mediocridade, com os seguintes versos:

[...]  
A convência torpe com a humanidade,  
no que ela tem de vil, de ignóbil, de mesquinho,  
a convência com este espectáculo hediondo  
de um mundo de traição, perfídia, malignidade reles,  
e sobretudo estupidez triunfante, não é possível.  
Seja qual fôr a causa, a nobre causa, a santa causa,  
não é possível: nada que seja nobre,  
nada que seja santo, pode resistir  
a tão porcas vizinhanças.  
[...]

(*ibidem*:28,31)

Na primeira das epístolas, acrescenta-se ainda a sua condenação endereçada aos que usam a mentira em nome de um bem maior ou que se afirmam detentores da verdade, sem conhecer sequer o sentido da palavra “honra”:

[...] Se uma coisa, um homem, uma pátria  
precisam da mentira e do contágio sujo  
para salvar-se – que há que salvar neles?  
[...]  
se nos disserem que nos não entendem,  
respondamos que a honra não se entende  
onde o sentido dela se perdeu  
[...]  
Traição é isso de fingir-se alguém  
o guardião só de uma verdade. As verdades  
são prostitutas notórias que depravam  
os seus guardiões.

(*ibidem*:28,29)

Estes sirventeses morais, tal como acontecia no universo trovadoresco, são composições excepcionais, no duplo sentido da palavra: por um lado, a sua reflexão, apesar de incidir sobre deformações éticas censuráveis, aponta o caminho de um *ethos* alternativo e redentor; por outro lado, o “artista com um malho” descansa um pouco, pousa o malho, e partilha a sua disforia causada por um mundo às avessas, apesar de, na maioria das vezes, o “malho” ser a forma eleita de se insurgir contra a submissão ao sistema torpe que paralisa o progresso ético da humanidade.

Nas *Dedicácias* comparece um outro género menor: o sirventês literário<sup>45</sup>. Um exemplo é constituído pela composição «História da Poesia Oficial Portuguesa» que

---

<sup>45</sup> Apesar de não serem muitos os sirventeses literários que chegaram até nós, é interessante que o seu tema podia incidir em acusações de falta de perícia, violação dos códigos poéticos ou, então, de “impudência e temeridade ao encararem e tratarem temas e motivos” (Tavani, 1993:607). Este aspecto é muito importante, porque é uma das linhas satíricas fundamentais das composições de Sena: o temor da exclusão que conduz ao servilismo académico e literário.

expõe os antecedentes históricos do tratamento *sui generis* dispensado aos poetas em Portugal:

Primeiro, os poetas eram cavaleiros da guerra contra os mouros e os reis premiavam-nos com terras e castelos (os jograis que lhes terão escrito muitos dos poemas roíam os ossos ao fim da mesa, mais longe do que os cães).

Depois, os poetas eram cavaleiros de África (ainda contra os mouros), navegadores, conquistadores da Índia, ou secretários, etc. dos duques e dos príncipes (e os reis davam-lhes comendas, tenças ou tencinhas; ou os grandes senhores simplesmente lhes enviavam às vezes cinco galinhas e meia).

Logo depois, os poetas eram mais ou menos quem escrevia o que os reis, os duques, etc., queriam escrever (e pagavam-se dos favores com dedicatórias e com encher dos títulos do patrono o frontispício das obras).

Mais tarde, os poetas viviam como podiam e mendigavam a subscrição dos Excelentíssimos (cuja lista de nomes, por ordem hierárquica, vinha impressa no volume, como prova de munificência e de bom gosto).

A seguir, os poetas passaram a ser funcionários públicos, terceiros oficiais no Ministério das Finanças, ou até Ministros de Estado e Pares do Reino (e manifestaram a sua independência de espírito em doces poemas celebrando as saias das Elviras da Rua dos Fanqueiros).

Foi então que, com as agitações de vanguarda, a poesia ficou terrivelmente desempregada (e os prémios do SNI vieram salvar um pouco a situação, complementados depois pelos da Sociedade Portuguesa de Escritores).

Mas, eia, evohé, surgiu a Fundação Gulbenkian - sucessora das migalhas dos reis, da sopa do convento, do emprego público dos prémios, etc. e, quando o Dr. Azeredo Perdigão suspira, os poetas todos abanam a cauda e (reflexo condicionado) babam-se de antecipação parisina.

(*ibidem*:38)

Esta composição, incisivamente irónica, é muito interessante pela retrospectiva histórica, partindo da origem da literatura portuguesa, cujo termo *a quo* é justamente constituído pelo universo de trovadores e jograis, até ao século XX, demonstrando como os poetas sempre mendigaram o seu reconhecimento, quando, na verdade, a sua retribuição consistia nuns “ossos” para roerem ou numas “cinco galinhas e meia”. O recurso ao bestiário é crucial neste poema, uma vez que, nas primeiras estrofes, os poetas são metaforicamente equiparados a animais. No entanto, chegando ao século XX, são eles próprios que se animalizam e agem como canídeos bajuladores que, para chamar a atenção do dono, abanam a cauda e se babam, neste caso específico, tentando granjear favores da Fundação Gulbenkian, na pessoa do Dr. Azeredo Perdigão. No fundo, pretende Sena demonstrar que a dependência literária, já por séculos

experimentada, nunca dignificou a poesia ou o ofício do poeta; no entanto, séculos volvidos, a promiscuidade mecénática do passado repete-se e, pior, agrava-se: a mendicidade interesseira traduz-se numa servidão canina deplorável.

Um outro sirventês literário apresenta um esboço caricatural do cenário literário português, através das figuras dos representantes dos diferentes movimentos; a composição intitula-se «Em três continentes os pachás da literatura portuguesa»:

Em três continentes os pachás da literatura portuguesa  
sentados em suas cátedras de buraco aonde  
os discípulos aparam com ambições devotas  
os carminativos borborigmas da ignorância douta;  
mais os que no Brasil fazem da raiva a Portugal uma indústria  
que Portugal importa com admiração e gozos não adjetiváveis;  
e outros como eles, os litras vizirescos do neo-realismo,  
sentados em seus bancos de redacção, café, etc.,  
mas com sorrisos de amizade velha;  
mais os Poetas Sevilhas da Presença e os críticos dela idens;  
mais os litras que compraram acções dos secretariados  
ex-de propaganda, rádio ou de tv e publicações congéneres  
e estão sentados em seus bancos de redacção, café, etc.,  
mais os sub-litras do surrealismo sentados  
em retretes públicas ou de pé nos urinóis do Rossio  
de Portugal; mais, nas páginas literárias, os novos doutos  
no juvenil anseio de acotovelarem quem sombra lhes faça –  
- tudo isto, em máfia derretida, me detesta,  
suprime, ataca, insulta, etc. – e há mais de trinta anos  
que as gerações de todos eles (por cissiparidade masturbatória)  
se sentem sucessivamente ameaçadas na sua mediocridade  
pela minha vera existência. Se eu precisasse  
de algumas certezas de não ser como eles,  
de estar acima deles, que mais mas poderia dar  
que tamanha e lusitana unanimidade de purulenta baba?

(*ibidem*: 49)

Note-se o recorte hiper-realista da imagem dos “pachás da literatura portuguesa” apresentada por Sena, responsáveis pela deformação cultural e literária das gerações futuras, pois os seus discípulos “aparam ambições devotas aos carminativos borborigamas de ignorância douta”. Em seguida, delineia um retrato irónico e impiedoso dos poetas portugueses seus contemporâneos, desde os neo-realistas, aos presencistas e surrealistas. Para além destes, surgem ainda os aspirantes a poetas, acusando já a contaminação da mediocridade, reconhecendo em Jorge de Sena uma ameaça, ao passo, que, como no sirventês anterior, revelam um comportamento bestial e ignóbil, babando-se de inveja.

As reflexões de desalento e amargura contidas nestes sirventeses literários são, na verdade, muito frequentes em Jorge de Sena, exilado e viajante, perplexo e desconcertado pela formação das elites literárias e políticas em Portugal, desvirtuadas, torpes, mesquinhas e conformadas. Atentemos num comentário que o autor apresenta a



este respeito, num ensaio intitulado «Do conceito do modernismo na poesia portuguesa contemporânea»:

De resto, Portugal não é nisto senão um caso particular, e curiosamente agudo, da situação geral das artes e das letras do Ocidente (desde a América à Rússia), em que só há três posições possíveis: o conformismo tradicionalista, o conformismo vanguardista que é uma espécie de leal oposição de sua majestade, e a superação de tudo isso que instantaneamente se impõe. Há, por certo, em Portugal, como em toda a parte, personalidades agudamente conscientes deste problema. Mas quase todas sucumbiram ou sucumbem à chantagem que domina a vida literária contemporânea, e /ou lhes agrada serem elogiados pelas razões erradas ou temem ser atacados ou silenciados pelo exercício do mais vergonhoso e descarado compadrio de conformismos que jamais controlou a vida intelectual portuguesa, e em que títulos universitários, redacções de jornais, revistas, casas editoras, fundações, a rádio e a televisão, etc., tudo foi tomando de assalto por uma vasta conspiração (*em que já não há «esquerda» ou «direita»*) de elogio mutuo, de promoção pessoal, e de vantagens financeiras, que algumas polémicas pela còdeia não conseguem disfarçar. (Sena, 1989:235)

Um outro género que encontramos neste cancionero satírico é a cantiga de seguir<sup>46</sup>. Neste caso, o móbil da sátira é um crítico literário não nomeado. A cantiga recupera um conhecido poema de Carlos Drummond de Andrade, intitulado “Exorcismo”, onde, através de uma fórmula litúrgica colhida na “Oração do Pai Nosso”, se pede que o Senhor, em vez de livrar-nos do mal, nos salvasse da nomenclatura aberrante e rebarbativa de “Chomsky, de Mehler, de Perchomok /De Saussure, Cassirer”. Jorge de Sena vai recuperar a fórmula ritual “Libera nos, Domine”, como refrão no final de cada estrofe, à semelhança de Drummond de Andrade, na composição «Dos homens pequeninos»:

Dos homens pequeninos  
libera nos Domine.

Dos homens pequeninos que são poetas  
libera nos Domine.

Dos homens pequeninos que são poetas e críticos  
libera nos Domine.

(Devia ser proibido que alguém,  
pretendendo-se a poeta e crítico,  
tivesse menos de 10 cm da altura média  
da raça a que pertença).

(Sena, 1999:25)

Nesta “cantiga de seguir”, encontramos o campo sémico da *descriptio* (patente na referência à estatura do visado) aliado ao campo sémico do ultraje, através da irrisão, devido ao facto de o sujeito poético rogar a Deus que o livre e guarde de homens pequenos e de pretender estabelecer o pré-requisito da estatura mínima para que alguém

---

<sup>46</sup> A cantiga de seguir é uma composição que se apropria de uma cantiga de outrem, de forma que o leitor/ouvinte identifique o intertexto. (Ferreira, 1993:142)

possa acumular as funções de poeta e crítico. No fundo, Sena joga também com a *equivocatio*, através do adjetivo “pequeno”, pois a pequenez física reflecte-se na mediocridade moral e intelectual do crítico literário visado.

O *devinalh* (Bec, 1984:19) é o antecedente genológico occitânico do que actualmente designaríamos como charada ou adivinha. Através do recurso à *equivocatio*, vão sendo facultadas pistas de leitura que nos conduzem à identificação do alvo em questão. Jorge de Sena inclui, nas *Dedicácias*, duas composições que podemos aparentar com esse género: uma dedicada a Roger Bismut e a outra a Segismundo Spina. A primeira, «Mr Bismut», é uma quadra composta por duas perguntas de retórica e alicerçada num jogo polissémico das palavras:

Será por a literatura portuguesa ainda sofrer tanto  
do morbo gálico, que Snr. Bismuto  
se ocupa dela? Que culpa temos nós  
de os antibióticos terem desempregado o bismuto?

(Sena,1999:33)

A coincidência paronímica do apelido do lusófilo visado, “Bismut”, com o elemento químico do bismuto conduz à irrisão, através da *equivocatio*, criando dois níveis de leitura. O mais imediato remete para um contexto medicinal; no entanto, o objectivo deste poema vai além de uma simples brincadeira onomástica:

A alusão «ao morbo gálico», eufemismo quinhentista para a sífilis, amplia-se, por transdução metafórica, podendo ler-se também como ofensiva contra o atávico francesismo da cultura pátria, de efeitos especialmente deletérios no campo da crítica literária. Os antibióticos constituem, pois, a tradução farmacológica de modelos hermenêuticos alternativos, nomeadamente os de proveniência anglo-saxónica, a que, consabidamente, Jorge de Sena era mais favorável. (Pereira, 2008, s.p.)

No segundo exemplo, a composição «É de espinhoso e de *La vida es sueño*», o nome do visado é o que o *devinalh* pretende ocultar/revelar:

É de espinhoso e de *La vida es sueño*  
o nome que ornamenta. Mas não sonha,  
apenas pica como o nome indica.  
Medieval Europa apresentou deslítica,  
roçou-se por Camões e embarcou  
a *Fénix Renascida*. Todavia  
que litra dos portugues restaria  
na terra das bandeiras, se este sábio  
não fora um fidelino desherdado?

(Sena,1999: 43)

No primeiro verso, encontra-se a dupla chave para desvendar a identidade do visado por esta composição satírica: “É de espinhoso e de *La vida es sueño* /o nome que ornamenta”. Como tal, sabendo que o protagonista da obra referida de Calderón de la Barca é Segismundo, e jogando com a pista do adjetivo “espinhoso”, chegamos à

identidade de Segismundo Spina, um crítico que Sena diz que “não sonha, apenas pica”. Este poema, à semelhança de muitos outros da poética seniana, documenta o *labor* originalíssimo do poeta, cujo anseio de liberdade se materializa no próprio ineditismo linguístico, através da criação de neologismos por afixação (como no caso da palavra “deslérica”, através da aposição de um prefixo), derivação parassintética (por exemplo, em “embarrocou”, com a agregação simultânea de um prefixo e de um sufixo) e de derivação imprópria (na palavra fidelino, convertendo o substantivo próprio num substantivo comum).

Um outro exemplo de contaminação com os géneros menores da sátira medieval é o poema “Este”, cujo aspecto formal evoca o *descortz* medieval:

Este  
herdou  
a cátedra  
a biblioteca  
de relações internacionais  
desde Lisboa a Berlim  
e uma província  
que é de Portugal no Brasil  
e do Brasil em Portugal.  
É capaz de analisar *As Pupilas do Senhor Reitor*  
como se fossem a *Divina Comédia* um semestre inteiro  
de literatura  
portuguesa  
não escreve.  
Poderia, tão doce, ter ascendido a bispo.  
Morde  
pelas costas.

(*ibidem*:34)

Com efeito, o traço caracterizador do descordo era a sua brusca variação métrica: “Trata-se de um dos géneros condicionados pela «forma» na poesia provençal, [...] na qual, precisamente, o desassossego do trovador provocaria o «descordo» exterior da composição.” (Brea, 1993:213) Nesta composição, a variação heterométrica é muito acentuada, incluindo versos que variam entre as duas e as dezoito sílabas. A adopção deste género é muito significativa: demonstra o “descordo”, desaprovação ou condenação de Sena relativamente a um professor e crítico que tudo tem herdado e nada tem conseguido por esforço ou mérito próprio (até a filha!, diz Sena com ironia). Aliás, por mérito nunca nada obteria, pois o seu discernimento estético é posto em causa (“É capaz de analisar *As Pupilas do Senhor Reitor* / como se fossem a *Divina Comédia* um semestre inteiro”). O poema encerra com uma referência ao bestiário, atribuindo características animais ao visado – “morde pelas costas” –, assim evidenciando a vileza do seu carácter.

Sena insurge-se constantemente contra este acto de ‘herdar’ cátedra ou recebê-la sem mérito. Numa missiva de 8 de Junho de 1967 dirigida a Eduardo Lourenço, Jorge de Sena escreve irónica e amargamente:

Eu não me formei, graças a Deus Nosso Senhor e ao Patriarca Noé, como um profissional universitário da cultura que ensino. Eu formei-me e faço-a. e entrei na universidade literária por cima, após anos de trabalho e de criação. [...] Daqui que, com todas as vénias e louvores, me detestem ou antagonizem os carreiristas da universidade literária, por cujas iniciações não passei. (Sena, 1991:42)

As cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesas são normalmente endereçadas e contêm uma crítica pessoalizada, veiculando o acinte pessoal do poeta. Nas *Dedicácias*, encontramos múltiplos exemplos da invectiva *ad hominem*. Vamos considerar alguns exemplos dirigidos a personalidades reputadas no universo académico da crítica literária, como Costa Pimpão, Gaspar Simões, Paulo Quintela, Hernâni Cidade, etc.

A primeira composição em que nos determos é dirigida a Álvaro Júlio da Costa Pimpão, famoso professor universitário e crítico literário, reputado académico, medievalista e estudioso do Renascimento. Através da polissemia do apelido do visado, “Pimpão”, Jorge de Sena parodia a sua jactância e vaidade, até porque, conquanto exemplo da “douta sabedoria”, na verdade, e como tantas vezes reitera o refrão, “de ter ideias não gosta”:

Álvaro Júlio da Costa  
e Pimpão por apelido,  
tão douto historiador  
quanto pimpão convencido,  
Álvaro Júlio da Costa  
de ter ideias não gosta.

[...]

É Pimpão proveito e exemplo  
dos ofícios que há no templo  
da douta sabedoria.  
Em vez de ideias dá murros...  
E que ciência há nos urros  
com que liquida a poesia!

Também a prosa não escapa  
a tão férrea inquisição: [...]  
Que ficaria das letras,  
se muito a sério o tomassem?  
Palavras? Nomes e datas?  
Nem tanto ficava, não:  
que esses malandros que escrevem  
metem ideias em tudo!  
Eis o temível canudo  
que mais irrita o Pimpão!  
Ter ideias – isso, não!

Álvaro Júlio da Costa  
de ter ideias não gosta.

(Sena, 1999:23,24)

Neste poema, critica-se também a “férrea inquisição” a que se submete a literatura, analisando-a à luz árida de datas e nomes, entronizando a filologia e negligenciando o seu real conteúdo estético e criativo. Além do trocadilho onomástico, do paralelismo, do refrão e do dobre, encontramos, mais uma vez, o recurso ao bestiário simbólico, quando se refere que o crítico visado “liquida a poesia” por meio de “urros” animalescos. O campo sémico do ultraje é aqui concretizado através da afronta e da irrisão, expondo o “douto historiador” ao ridículo de não gostar de ter ideias e de censurar quem as tem. Encontramos também dois versos que traduzem um efeito satírico baseado na variação da invectiva, que Graça Videira Lopes denomina «defesa do visado» e que consiste na aparente simpatia ou defesa da personagem satirizada (Lopes, 1994:163). Jorge de Sena mobiliza este recurso nos versos “esses malandros que escrevem metem ideias em tudo”, como que afectando uma suposta complacência para com o Pimpão que “de ter ideias não gosta”.

Neste cancionero satírico, encontramos também, pelo menos, três composições em que o alvo é João Gaspar Simões, cuja influência como crítico literário e co-director da *presença* é repetidamente glosada. A este respeito, elucida Jorge de Sena o tipo de participação que Gaspar Simões terá tido na revista e no movimento presencista, no poema «A “presença” – mas existiu a “presença”?»:

A “presença” – mas existiu a “presença”?  
Ou existiu a promoção que, promovendo-se,  
o Senhor Gaspar Simões fez dos seus amigos  
que todos pagaram tão mal a  
fervorosa ingenuidade que apenas lhes serviu  
para emburrecer – já que, tendo louvado  
como modernos, tantos que o não eram,  
a quem podia depois louvar que não se parecesse  
com eles? Eles, os ingratos, que vendo-se servidos  
o mandaram à D. Isabel da Nóbrega  
para que lhe pusesse os cornos...

(Sena, 1999:40)

Nesta composição, o movimento da *presença* é reduzido a um círculo de bajuladores que rodearam Gaspar Simões para que este, exercendo a sua carismática influência, os promovesse. A afronta vai para além desta acusação, referindo que, quando os presencistas deixaram de precisar de Gaspar Simões, “o mandaram à D. Isabel da Nóbrega para que lhe pusesse os cornos”. É de realçar o uso do mozdobre na composição, o recurso à metáfora animal obscena, com a alusão aos “cornos” (e

recordemos as múltiplas composições galego-portuguesas que elegem o *cornudo* como alvo da chufa), bem como a criação de neologismos como “ingratatões”. Numa outra composição dirigida a Gaspar Simões, Sena volta a referir este aspecto pouco abonatório da biografia do crítico presencista: a separação da primeira esposa para, por ironia da vida, ser traído e abandonado pela segunda. Este motivo vai ser usado por Sena novamente em «O crítico ilustre insinua que escrevo»:

O crítico ilustre insinua que escrevo  
de experiência literária, não de experiência da vida.  
Curioso: que experiência é a dele, a mais de ter fugido  
com a mulher do próximo e vinte anos depois  
ela lhe ter posto os cornos?

(*ibidem*:69)

Por fim, a última composição dirigida a Gaspar Simões com um objectivo paródico intitula-se “Aviso à Circulação”:

Se de um poeta dos últimos cinquenta anos  
o Gaspar Simões escreve um elogio,  
e eu estimo esse poeta, quedo logo  
numa aflição por ele (o poeta):  
qual defeito haverá nessa poesia  
para o Simões gostar assim dela tanto?

(*ibidem*:55)

Neste poema, em tom abertamente satírico, Sena denuncia a incompetência crítico-valorativa de Gaspar Simões, sugerindo que este partilha de um conceito deformado e deformante de poesia, pelo que, quando um seu amigo recebe dele um elogio, Sena revela-se preocupado por haver na sua poesia decerto um defeito.

Um outro visado das diatribes senianas é Paulo Quintela, reconhecido tradutor e professor coimbrão, com quem Sena entreteve uma acesa polémica, a propósito de desinteligências atinentes à técnica de tradução<sup>47</sup>. Tradutor reputado de Goethe e Rilke,

---

<sup>47</sup> Jorge de Sena, no seu artigo «Tentativa de um panorama coordenado de Literatura Portuguesa de 1901 a 1950», responsabiliza “o artificialismo das traduções de Rilke e Hölderlin por Paulo Quintela”, a par de outros factores, pelo “ecletismo literário, de índole aparentemente modernista” (Sena, 1988: 81). Este comentário pouco agrada a Paulo Quintela que, no prefácio da sua tradução de *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*, defendendo o seu orgulho ferido, lhe devolve os impropérios:

Mas eis que um tabelião das nossas letras – ou seu caixeiro, conforme se encare como inventário ou como balanço aquilo a que chama *Tentativa de um panorama coordenado de Literatura Portuguesa de 1901 a 1950* – me quer distinguir, mimoseando-me com a duvidosa honra da inclusão do meu nome no seu catálogo de arrumação literária. Trata-se, como certamente já adivinhou [...] do senhor Jorge de Sena que [...], na esfalfada e retorcida seqüência – ou inconseqüência – de uma prosa [...] abusou do seu múnus de crítico (?), porque nem eu o mandei lavar aquelas linhas, nem eu era merecedor da sua charrua que, assim como assim, não tem relha para a minha leiva. Fala ele de «artificialismo (sic!)» [...] Quererá ele chamar artificiosas às minhas traduções? [...] Deu-se acaso ao trabalho de cotejo com os originais [...]? Se o não fez, por preguiça ou ignorância, procedeu levianamente e com menos honestidade ao emitir um juízo negativo que vai além da sua capacidade ou da sua diligência. (Quintela, 1955:13,14)

em Paulo Quintela, Sena censura o dogmatismo bafiento e a falta de sensibilidade para o exercício essencialmente livre que é traduzir um texto:

Quintelas há que Paulos se desunham  
de fúrias teatrais e tradutórias,  
e que em décadas de teses sepultadas  
se fazem tão ilustres, tão minervas,  
que treme aquele que se não desfaça  
ante os humores do génio eczemático.  
Da Lusa Atena macha cariátide  
desde Heines sem nome em tempo de Hitler  
às devoções das Vértices marmotas,  
passando o pêlo aos jovens cudibundos  
se rilizando em Goethes da Couraça.

(*ibidem*:48)

Note-se o jogo onomástico com que Sena inicia esta cantiga de escárnio e maldizer e o aparato verbal depreciativo de que se serve para retratar o temperamento de Paulo Quintela com vocábulos e expressões como “desunham”, “fúrias” e “treme aquele que não se desfaça ante os humores do génio eczemático”. O poeta acusa as “fúrias teatrais e tradutórias<sup>48</sup>” de passadistas de se apoiarem em obsoletas “décadas de teses sepultadas”.

Encontramos ainda uma sátira dirigida a uma personalidade bem conhecida do meio crítico e literário, Hernâni Cidade:

Cidade sim, se Amareleja o fora.  
Hernâni – que tristezas onomásticas  
o Victor Hugo deu de Romantismos.  
O Lopes (o Fernão), Camões, Bocage,  
o Vieira padre, e as épocas, estilos,  
e antologias, edições, artigos,  
alunos muitos, fundações não poucas,  
e de colóquios de Brasil a flor –  
tão paternal que o mundo se comove tanto  
de um professor tão pai ser tão medíocre  
que o seu poder de intriga é como se apontasse  
quão de paternas manhas asnos sobrevivem.

(*ibidem*:50)

Jorge de Sena expõe, nesta vinheta satírica, a dissimulação de um crítico tão conceituado, cuja obra abrangente e polígrafa se debruçava sobre épocas diversas da literatura portuguesa, que tinha “alunos muitos, fundações não poucas” e era de “colóquios de Brasil a flor”; no entanto, por trás de uma fachada de douto senhor, “tão paternal que o mundo se comove tanto”, estava um indivíduo medíocre e dúplice que se elevava exercitando o seu “poder de intriga”. Através do recurso retórico da ironia e de uma expressiva imagem de teor animalista, Sena conclui que isto só provaria “quão de

---

<sup>48</sup> Além de tradutor, Paulo Quintela foi também o fundador do Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC), em 1938. (Lopes e Saraiva, 1996:1116)

paternas manhas asnos sobrevivem”, numa perpetuação da endogamia académica à custa da qual sobrevive a pusilanimidade ignorante.

Aliás, nos seus *Diários*, Sena conta um episódio em que, no decurso de uma conversa com um seu amigo, foi mencionado o nome de Hernâni Cidade:

Conversando com o Aroso [...] ele teve graça ao dizer que o Cidade era um tarimbeiro das letras, com toda a grosseria e a morosidade de um sargento que chegou a oficial cheio de estupidez e boa vontade. (Sena, 2004: 145)

Vamos agora considerar outros recursos da sátira medieval (re)utilizados por Sena, como a construção de ciclos narrativos, a imitação ou paródia, a despersonalização, além dos diversos campos sémicos a que já aludimos.

Nas *Dedicácias*, são, de certo modo, reeditados os ciclos narrativos satíricos medievais, em torno de uma personagem. Neste caso, o visado é o escritor açoriano Vitorino Nemésio. O políptico a ele dedicado é composto por oito quadros agregados, sob a denominação comum de “Romance de Vitorino Director”. Apesar da classificação genérica de romance, podemos dizer que a composição se aproxima mais dos ciclos narrativos galego-portugueses, por termos um conjunto de quadros poéticos, distintos e numerados, com intenção satírica, dirigidos a um mesmo dedicatário. A crítica incide sobre a ânsia de ascensão de Nemésio e a sua consequente postura servil<sup>49</sup>:

I [...]  
E Vitorino crescia  
em falas mansas e doces,  
em jeitos de quem dá couces  
a quem gosta de os levar.  
[...]  
Mas Vitorino escritor  
é que sonhou logo ser

[...] IV  
E Vitorino subia  
em ambições naturais,  
De doutor a professor,  
não era nada de mais...  
Tinha de ser director!

---

<sup>49</sup> Jorge de Sena comenta este mesmo desejo de ascensão num ensaio, inserido na sua obra *Estudos de Literatura Portuguesa III*, intitulado «Notas acerca do Surrealismo em Portugal, escritas por quem nunca se desejou nem pretendeu precursor de coisa alguma, ainda que, cronologicamente, o tenha sido, por muito que isto tenha pesado a muitos surrealistas, ex-surrealistas, etc., do que se não excluem mesmo eminentes pessoas que contam entre os melhores e mais dedicados amigos deste autor»:

“Aqueles funambulismos de Nemésio não eram «sérios» – e o pobre Nemésio por outro lado viu-se doido para ser catedrático de universidade, já que esta considerava inimaginável que aquele «modernista» fizesse parte dos «claustros» insígnies de ilustres quadrúpedes que hoje, e, grande parte, estão substituídos pelos filhos espirituais, mais sólidos do que eles porque tem seis pernas em vez de quatro. *A contradição é saborosa*. Mas o que nos importa é acentuar como não é fácil estabelecer a que ponto Nemésio (que conhecia tudo, mas se dava ares de não conhecer nada) foi sabedor e consciente de «ismos» em geral de surrealismos em particular.” (Sena, 1988:248)



[...] E Vitorino com medo  
de que tudo mudasse  
e que, se não assinasse,  
o não punham director,  
fez das tripas coração,  
pediu a todos perdão,  
e muitoa medo...assinou.

[...] Subitamente a luz fez-se  
no seu espírito letrado.  
Coimbrices e açorices  
já davam que tinham dado.  
Foi-se a fé da sua infância,  
Comoveu-se honestamente,  
bateu com força no peito,  
ajoelhou no sobrado [...]

### VIII

E depois ficou à coca  
muito encolhido na toca,  
esperando pela justiça.  
E a justiça foi feita,  
tal como a luz se fizera.

(Sena, 1999: 15-22)

Neste contra-romance, além de recorrer ao campo sémico da *descriptio*<sup>50</sup> e da afronta, ao metaforismo de bestiário<sup>51</sup> e à irónica defesa do visado<sup>52</sup>, verifica-se também o uso da técnica trovadoresca do *contrafactum*, o que, até certo ponto, justifica a denominação genológica que Sena deu a esta composição<sup>53</sup>:

Sena recupera o género poético poético-narrativo do romance, mimetizando os seus códigos formalizantes e explorando as suas possibilidades rítmico-musicais: uso da arte maior em detrimento do verso longo, em dois hemistíquios, oriundo da canção de gesta; presença fática discreta do contador do relato; uso reiterado de fórmulas narrativas com valor durativo [...]; uso de mecanismos iterativos com finalidade mnemónica e, em particular, do refrão com variação adverbial. Ora, esta intromissão paragramática e intermelódica da toada romancística não é casual. Sabendo-se da profusão de redondilhas, baladas, xácaras, romances e quadras que povoam a poesia nemesiana [...], compreende-se como o *contrafactum* é aqui ironia metapoética. (Pereira, 2008:s.p)

O recurso ao *contrafactum* é comum a outras dedicácias, como, por exemplo, acontece em “Balada à Maneira de Charles d’Orléans sobre o Ano Literário Português

---

<sup>50</sup> A *descriptio* encontra-se logo nos primeiros versos: “nariz de judeu”, “cara de sandeu” e “graças de menino”.

<sup>51</sup> Um exemplo do recurso ao bestiário é “pois que um tamanho talento/seria apenas jumento/se na terrinha o deixavam.”

<sup>52</sup> O efeito retórico da aparente defesa do visado (Lopes, 1994:163) é usado por Sena nesta composição, afectando uma irónica simpatia compassiva em relação a Nemésio: “Vitorino sofreu muito./Entregou-se mais às letras.//[...] E gemia pelos cantos[...]/E seu desgosto subia//[...] Enfim, enfim, director!/[...] Viva a Santa Academia!/ Viva o Governo que as cria! /Viva a Terra que os nutria!/Vivam todos muito iguais!”

<sup>53</sup> O *contrafactum* é, no fundo, “the derivation of the melody, rhyme scheme and metre from external sources, leaving out any identity of the theme or thought”.(Gaunt e Kay, 1999:186)

de 1971”, pelo recurso à forma poética preexistente enunciada no título e ao campo sêmico do obsceno para esboçar um retrato do panorama literário português, através da exploração do efeito de dissonância entre arquiteyto (a balada) e a intenção pragmática (a sátira):

Chegou o tempo da merda,  
e Portugal se rebola  
dando ao cu em farsa lerda,  
num gozo de mata e esfola.  
(Sena, 1999: 60)

Um outro exemplo é o poema dirigido a Mário Cesariny, figura de proa do Surrealismo português (com quem Jorge de Sena teve várias desinteligências<sup>54</sup>), mas que também não ficou imune à sedução neotrovadoresca,<sup>55</sup> como o comprova uma composição poética redigida pela altura da morte de Alexandre O’Neill. Assim, Jorge de Sena dedica a Cesariny um *contrafactum* que se inspira nos modelos surrealizantes decalcados dele próprio:

Ó Maria Cesarina,  
ó Botta surrealista,  
quantas peças esquentadas  
te tem rendido essa alpista?

[...]

Que a sífilis surrealista  
de que és supra-sumo esgoto  
só não se pega à distância,  
ó Breton de merda e escroto.

---

<sup>54</sup> Jorge de Sena teve uma relação algo conflituosa com os surrealistas, apesar de ter sido talvez o primeiro poeta português a ensaiar as soluções poéticas vanguardistas inspiradas no movimento francês. Um dos motivos que estariam na origem da sua diferença com Mário Cesariny seria talvez a recusa deste em disponibilizar a sua ficha biobibliográfica para que Sena a incluísse no terceiro volume das *Líricas Portuguesas*. Tendo-a incluído contra a sua vontade, Cesariny dirige as seguintes palavras ao nosso autor: “Jorge de Sena não só inclui os poetas em questão como lhes estabelece fichas biobibliográficas tão retorcidas como a cabeça dele” (*apud* Pereira, 2008:s.p)

<sup>55</sup> O poema que Cesariny dedica a Alexandre O’Neill, por ocasião da sua morte, é realmente interessante, pela intersecção da tópica convencional da cantiga de amigo com o tom elegíaco do *planh* trovadoresco:

Ca morreu o meu amigo  
O que surrealista migo  
Na escurana da manhã,  
Ca morreu o meu amigo  
Por todolo bem que fez consigo  
Vou pôr Dolviran  
[...]

Ca morreu trigoso e gentil  
E não mais irá a fossado  
Nem de seu elmo constelado  
Terá nome de Alexandre O’Neill  
Ca morreu má hora e mau grado,  
Em as ondas do mar quebrado  
Vou pôr outro Deprimil.  
(Cesariny, 2004:194)

(*ibidem*:51)

Apesar de satirizar causticamente Cesariny pelo seu comportamento ou orientação sexual, através do campo sémico do obsceno, que recorre ao vocabulário referente aos órgãos genitais e mesmo às práticas sexuais (praticamente o mesmo usado pelos trovadores medievais para os sodomitas), também lhe presta homenagem pelo reconhecimento do estilo próprio do visado, plasmando o seu idiolecto nesta mesma composição poética:

Em certa medida, o *contrafactum* dita, neste caso, a inscrição poética de um gesto paradoxal, simultaneamente de provocação imprecatória e de tributo textual. Sena dedica a Cesariny uma espécie de rondó corrosivo e surrealizante, onde é inevitável reconhecer a logorreia obscena que se encontra em *O Virgem Negra* [...], numa espécie de louvor e simplificação de Cesariny. (Pereira, 2008:s.p)

A Cesariny oferece ainda uma outra dedicácia intitulada “Cesarinadas”, um neologismo que prefigura o núcleo temático da composição: recorrendo, bem a seu gosto, à formação de palavras (através da aposição sufixal, neste caso), a crítica versa agora a decadência literária do autor de *O Virgem Negra*, que “mais não lhe resta que prolongar a sobrevivência poética /à custa de inventados escândalos literários, /ou dos cadáveres silenciosos dos ex-amigos defuntos” (Sena, 1999:52), retomando-se o achincalhe pela sua orientação sexual e considerando-o uma espécie de António Botto redivivo.

De referir uma composição que alia, em tom jocoso e humorístico, a paródia<sup>56</sup>, como imitação de *clichés* estilísticos identificativos do visado, o bestiário e a criação neológica. Trata-se do texto “Alírio, Lírio, Pilírio”, dedicado ao Padre Alírio de Melo e aos seus entediantes estudos de métrica:

Alírio, Lírio, Pilírio,  
Pilrito de Seminário:  
Por quantos séculos inda  
Terão Cristo e a literatura  
De aturar-te, salafrário?

Como quer's tu contar versos  
Co'as patas que Deus te deu?  
Que e que de letras tu sabes,  
Ó tonsurado sandeu?  
[...]

O Santo Espírito baste  
A iluminar-te o bestunto

---

<sup>56</sup> A paródia trovadoresca é um recurso satírico que co-implica dois elementos fundamentais: (1) a conscious, recognisable imitation of the style and/or thematic content of another author, work or literary movement; (2) a critical outlook, described variously in terms of a humorous perspective, a mocking attitude, an incongruous treatment or an ironic distance, with respect to the material imitated. (Gaunt e Kay, 1999: 204)

Alírio, Lírio, Pilírio  
Das Novidades grão traste,  
Da Inteligência martírio –  
O falso vivo defunto,  
Unto, unto, unto, unto.  
(*ibidem*: 32)

Nesta cantiga satírica, encontramos uma paródia à vacuidade das análises métricas e prosódicas do visado, sendo que essa obsessão pela isometria é perceptível no próprio texto satírico: “Como quer’s”/Co’as patas”. Assim, Sena começa por instaurar jogos onomásticos baseados no nome próprio (“Alírio”), nas suas várias possibilidades derivacionais, com diferentes implicações métricas: “Alírio” na sua versão original, “Lírio” com elisão da vogal em posição inicial e “Pilírio” talvez evocativo de “pilrito”, com ressonâncias nitidamente pejorativas. Sena recorre à integração disfémica dos campos sémicos do bestiário (“patas”) e do ultraje, através da afronta (“Das Novidades grão traste/Da Inteligência martírio”) e da irrisão (“Por quantos séculos inda /Terão Cristo e a literatura /De aturar-te, salafrário?”).

Verificados alguns recursos satíricos neotrovadorescos (re)utilizados por Sena, debrucemo-nos especificamente sobre o campo sémico da polémica social, tentando perceber quem são os destinatários das suas *Dedicácias*, não tanto enquanto objectos de sátira individualizada, mas enquanto grupo sociológico. Iremos destacar os quatro grupos visados e os motivos das invectivas contra eles desferidas: o clero, as mulheres, os poetas e os críticos literários.

Nas *Dedicácias*, encontramos uma composição poética dirigida ao Cardeal Cerejeira que, apesar de facilmente identificável, não aparece explicitamente nomeado, talvez porque, querendo Sena atacar a convivência clerical com o regime durante o Estado Novo, censura-a na figura do seu representante máximo em Portugal, o Cardeal. Relembre-se que a invectiva anticlerical era muito frequente no cancionero satírico medieval, insistindo, sobretudo, na disparidade entre a palavra e a acção dos seus representantes, entre a dogmática religiosa e a sua prática cultural. É análogo o móbil satírico desta composição dirigida ao Cardeal Cerejeira, amigo pessoal de António Oliveira Salazar, que, visando os interesses materiais da Igreja, se fazia rodear pelos mais ricos e influentes, negligenciando a sua função pastoral junto dos mais necessitados, e descurando assim a exortação e exemplo do seu Mestre, Cristo:

De púrpura andas vestido  
Que Roma te concedeu  
para que humilde defendas  
o direito dos humildes  
em terras de Portugal.

Ai cardeal, cardeal!

Mas a mitra que te cobre  
não te dói como os espinhos  
na cabeça do teu Mestre.  
Doem-te os cornos dos ricos  
das terras de Portugal.  
Ai cardeal, cardeal!

(*ibidem*:13)

Este poema apresenta uma estrutura claramente bipartida: numa primeira parte, correspondente à primeira cobla, Sena lembra ao Cardeal o seu dever enquanto representante da Igreja; na segunda cobla, iniciada pela conjunção adversativa, encontramos um ataque violento à traição ideológica do Cardeal, recorrendo à afronta (“a mitra que te cobre / não te dói como os espinhos na cabeça do teu Mestre”) e ao metaforismo animal com sentido disfémico (“Doem-te os cornos dos ricos das terras de Portugal”). O uso da interjeição “ai” – tão frequente na voz da amiga que suspira pelo regresso do amigo – veicula aqui intensidade condenatória. Deste modo, a invectiva dirigida a Cerejeira assume uma significação mais lata e abrangente, implantando-se no campo da polémica social.

Um outro domínio frequente da sátira trovadoresca versava o comportamento feminino, que, na versão textualizada nas cantigas de escárnio e maldizer, era radicalmente distinto do idealizado nas cantigas de amor:

O antifeminismo ten un papel relevante na sátira medieval galega e portuguesa, en consonancia (é obvio) coa actitude oficial da igrexa e coa mentalidade imperante nunha sociedade decididamente machista, na que a muller – a pesar de ser cantada e exaltada en positivo na poesía amorosa – non pasa de ser un obxecto carente de dereitos e de dignidade que, ben ó contrario, é pólo regular escarnecido, denigrado e vilipendiado. Cando a cantiga de escarnio e maldicir nos ofrece a faceta negativa e realista doutra visión, esta positiva e ideal, que exhibe a cantiga de amor, asume, como proba contrastada, que [...] a muller, calquera que sexa a súa posición social, non pode ser mais que de costumes fáciles, presa sempre dispoñible do home, accesible a tódalas abceccións que se lle propoñan [...] (Lanciani e Tavani, 1995:167)

Neste caso, as duas composições de temática antifeminista no cancionero satírico de Sena incidem, sobretudo, sobre a educação castradora das mulheres portuguesas que não lhes permite assumir plenamente a sua sexualidade, inviabilizando qualquer projecto de emancipação e de vivência livre e plena da sua pulsão erótica. Denunciando os seus recalcamientos sexuais que explicam a sua busca insaciada de poder, Sena recorre a uma linguagem obscena, com frequente recurso à palavra-tabu e ao calão para designar os órgãos genitais, sinédoque de uma multissecular condição de subalternidade.

Na primeira composição, apresenta-se uma crítica corrosiva à educação feminina que se baseia na crença generalizada de que a mulher consegue obter o que quiser “na cama”. Partindo deste princípio, refere o satirista que é logo à partida que “a vida fode as mulheres mais que um exército de caralhos”:

Como a vida fode as mulheres mais  
do que um exército de caralhos. E lhes pela  
a cona da alma. Nada resta  
senão a córnea, egoísta, bruta, seca  
vagina recalçada para o dia a dia  
e um brilho de amor teimoso e raiva de senti-lo  
ao canto dos olhos com quem mordem  
num só relance fugidio quanto alargue  
o horizonte para lá do gosto de mandar,  
torcer, impor, despedaçar quem seja  
mais que um osso esburgado na caverna delas.  
A mulher vaca, a mulher girafa, a elefanta,  
a eléctrica, a macaca, a mesmo gente,  
até a Vitória de Samotrácia, se casasse,  
acabava nisto. Oh infelizes conas.

(Sena, 1999: 23)

Assim, é interessante notar que, ao contrário da crítica misógina dos trovadores, a invectiva seniana dirige-se a um factício poder feminino, que não se baseia na igualdade de direitos ou capacidades, mas numa falsa sensação de poder (“para lá do gosto de mandar,/ torcer, impor, despedaçar quem seja /mais que um osso esburgado na caverna delas”) que as mulheres pensam obter em troca de favores sexuais (uma condição rebaixante e, esta sim, discriminatória!), em vez de usufruir plenamente da sua sexualidade. É relevante verificar aqui o recurso ao metaforismo animal para caracterizar diferentes tipos femininos, evocando intertextualmente a catalogação de Semónides de Amorgos sobre a identificação de mulheres com categorias de animais, numa dinâmica rebaixante de bestialização (Lesky, 1995:140,141). Esta referência clássica, aliada à figura de Vitória de Samotrácia, apresenta este drama referido por Sena como o fatídico destino feminino e, por isso, investe-se de um carácter marcadamente social e cultural.

A outra composição satírica de orientação antifeminista apresenta as mulheres como responsáveis pela mentalidade provinciana portuguesa, decorrente da educação burguesa e estéril acima referida; por este motivo, intitula Sena a cantiga satírica de “Origem do Império Português e do provincianismo português”:

Com estas esposas, mães, primas, irmãs  
compreende-se.  
Mal se viam chegando à puberdade,  
estes homens tinham de fugir  
e seriam sedentos de quanto outras  
mulheres lhes dessem.

Os que ficavam, ou os que levavam consigo  
as da família, que tinham,  
eram forçados pela tradição biológica  
a viver no esófago das fêmeas,  
como o macho da *bonelia viridis*.

Que, em Portugal, até as putas são senhoras  
que não fazem porcarias,  
e só ao sábado fodem e em decúbito dorsal.  
(Sena, *idem*:36)

É sintomática a metáfora animal do poema que associa os homens ao macho da espécie da *bonelia viridis*, que, sendo inferior em tamanho, vive abúlico, parasitando a fêmea, tal como o homem português, porque “em Portugal até as putas são senhoras”.

Além da sátira social do universo feminino, encontramos reincidentes invectivas dirigidas ao meio literário, não só de carácter geral, como acontece com os sirventeses, ou com a crítica pessoalizada, mas também inúmeras composições que se dirigem a poetas e críticos literários como representantes emblemáticos de um grupo.

Relativamente ao grupo visado dos poetas, identificam-se algumas composições que, se bem que preservando o anonimato do destinatário, permitem perceber, através de várias pistas de leitura, a quem o satirista se dirige. O facto de o visado não ser nomeado não deve relacionar-se com alguma espécie de temor da parte de Sena, que, como vimos, não se abstém de criticar personalidades de destaque como Gaspar Simões ou Hernâni Cidade, mas compreender-se-á, porventura, se se atender a que a indeterminação da identidade pode servir como *exemplum*, ou seja, não é este ou aquele poeta que Sena visa, mas um que representa tantos outros. Um exemplo disto é a composição “Cabeça Grande” que, pelo epíteto “telúrico poeta” e algumas pistas de leitura sobre a obra comentada, percebemos referir-se a Miguel Torga. O poema apresenta um enquadramento satírico derrisório que gravita em torno da dissimulação dos poetas e do seu servilismo. Senão, repare-se neste episódio delicioso relatado pelo sujeito poético:

Um dia o telúrico poeta  
passava férias proletárias entre os aristocratas  
na praia que era deles.  
O telúrico poeta andava sempre de ares,  
não de praia, mas telúricos,  
populares, pé na terra, o povo, enfim, etc.

Ao fim da tarde, uma conversa em círculo  
falava disto e daquilo, do passado arcaico  
em que a mitologia funde a nobreza antiga  
com o tal povo que não se sabe quem seja.  
E alguém comentou que um dos azuis de sangue

presentes descendia do Gama Vasco ou de outro  
navegador de impérios e que tais coisas-glória.  
O telúrico poeta agarrou no pretexto  
a línguas ambas: via-se nos olhos  
do aristocrata o fundo azul marinho  
(ó mar salgado quanto do teu sal etc. e vice-versa)  
das descobertas que em seu sangue andavam.  
A coisa foi tão snob, que o de sangue azul  
lhe observou sorrindo: - Não creio: estes meus olhos  
são antes os de minha avó varina que  
foi um pecado do meu avô.  
O telúrico poeta entupiu. Mais tarde,  
escreveu um poema acerca da prioridade do povo  
sobre os aristocratas no podar das vinhas.

(*ibidem*:42)

É de salientar que, nesta cantiga escarninha, Sena recorre a uma variação na invectiva, através do maldizer apostro (Lopes, 1994:137), pois não é o sujeito que censura o poeta, mas antes uma das personagens do episódio que expõe as deficiências morais do visado: “A coisa foi tão snob, que o de sangue azul / lhe observou sorrindo: - Não creio: estes meus olhos / são antes os de minha avó varina que /foi um pecado do meu avô.”.

Num outro poema, “Ir ou não ir eis a questão”, Sena persiste nesta sátira aos poetas, recorrendo à defesa do visado, aparentemente encetando a apologia dos direitos da classe: Sena defende a reabertura do “Bairro Alto” e a liberalização da prostituição, para que aqueles que sentem esse apelo não tenham de disfarçar-se de poetas para, assim, servir os outros:

[...]  
Ir ou não ir, eis a questão que é outra.  
Reabra-se o Bairro Alto ao seu destino  
de não ter apenas redacções de jornais  
e restaurantes de fado. Haja liberdade  
de cada um regressar à profissão antiga  
com decência, dignidade e silêncio,  
sem precisão de “ballets roses” ora dançados  
na imprensa de direita que se faz de esquerda.  
Que estes senhores possam finalizam realizar  
sem literatura a sua vocação: e gemam só  
profissionalmente para maior satisfação do freguês.

(Sena, 1999: 59)

A servidão poética parasitária é não só associada à prostituição, mas também a uma imagem extraída do bestiário: os poetas, seus contemporâneos, são como “cães batidos” de “rosnar doce contido de inveja”:

O poeta delicado de ascendência humilde  
foi sempre um cão batido e se o não fosse  
viveria mais infeliz ainda por não ser  
o cão batido. É bom no fundo, amigo, leal, o dedicado.  
Mas, nas entrelinhas dos sorrisos dele,



há sempre um rosnar doce de contida inveja:  
é que outros a quem batem são leões ou alifantes,  
porém não são cães batidos. E não nasceram  
nas palhas da província, embora se não escolha  
onde se nasce para cão batido.

(*ibidem*:70)

Por fim, é contra a classe dos críticos e directores literários que Sena se insurge com mais veemência e vigor. Curiosamente, para designar a condição dos críticos, Sena recorre, uma vez mais, à composição de neologismos, apresentando-nos uma nova criação verbal – “crimertídaco”. Este vocábulo configura um verdadeiro criptónimo, pois não parece resultar dos processos habituais de formação lexical. De facto, o neologismo é cunhado através da intercalação das sílabas de dois vocábulos (crítico/merda), redundando na forma “Cri-mer-tí-da-co”. Encontramos duas composições dirigidas aos “Crimertídacos”: a primeira ironicamente intitulada “Sua Putidade o Crimertídaco” e a segunda “Os Crimertídacos”.

Na primeira, onde confluem o campo sémico do obscuro, da *descripio* e do bestiário, o sujeito vitupera um “crítico de merda” que perseguiu, à semelhança de muitos outros, o autor. Assim, numa sucessão enumerativa de imagens chocantes de inspiração grotesca e surrealista, Sena dirige-lhe uma invectiva verrinosa:

Esse filho de quem nem pode chamar-se bem uma puta,  
persegue-me, arranha-me, arrepela-me, cospe  
sempre ao meu lado, e nos lugares aonde  
julga que eu passei. Filho, como é,  
do que nem pode chamar-se bem  
uma puta, vive de cuspir, de arrepelar  
de arranhar, de perseguir as sombras  
que ele julga serem de quem não passa  
nos becos onde a mãe o deu à luz,  
depois de untada a vida com lubrificante  
que lhe ficou, brilhantina, agarrado ao cabelo,  
e a mãe, logo que o viu, lhe calçou  
meias verdes e lhe comeu o imbigio.  
Filho do que, de puta, nem por prenha basta  
para gerar em esterco assim tão penteado,  
tão crítico, tão de meias verdes,  
tão arrotantemente porco nas regueifas que  
do cachaço ascendem ao tutano encefálico,  
julga suinamente que não há lugares,  
nem seres humanos, livres da presença  
de Sua Putidade. Há.  
Exactamente as pessoas e os lugares aonde  
ser filho da puta é ser filho da puta,  
com ou sem regueifas nas ideias  
ou verdura nas meias,  
ou brilhantina uterina  
de quem lambido foi em sua mãe  
entes de nascer para cri-mer-tí-da-co.

(*ibidem*:26)

Na segunda composição (*ibidem*:61), muito mais suave, Sena critica o “quão delicadas estas bestas são”, que vivem como brutas feras e atacam outros em artigos de jornal com palavrões, mas não admitem “a verdade bruta – em poema, não”.

Numa outra dedicácia, esta pessoalizada e dirigida a Fidelino de Figueiredo (*ibidem*:47), por quem Sena não esconde alguma gratidão e simpatia (pois foi graças ao eminente filólogo que foi leccionar para o Brasil), denuncia-se, uma vez mais, o compadrio que grassa no meio universitário, por ele ter favorecido academicamente António Soares Amora. Daí, o *explicit* do poema, em forma de trocadilho (“Morreu como um senhor, um grão-senhor de outrora / tarde demais, porém, pois já fizera amora”).

Dedicada ao Professor Massaud Moisés, Sena, compõe uma divertida cantiga de escárnio e maldizer, centrada no “snobismo” aristocratizante do visado “operoso e sábio empertigado”, intitulada “Bestiário de lusófilos sobre o Prof. Massaud Moisés”:

Diz-se  
no Brasil  
que chegam turcos  
vivem sírios  
e morrem albaneses.  
Não é regra geral.  
Este, porém,  
operoso e sábio empertigado  
(“Vénus manca” refere-se à Vénus de Milo  
que não tem braços, é uma nota sua)  
chamava-se arabicamente Massa-ud  
e a peso de cátedras se ditongou  
como em francês, Massô.

(*ibidem*:71)

São, neste texto, óbvias as ressonâncias de Marcial, tornando-se inequívoca a similaridade entre o episódio caricatural referido, que evidencia a ignorância do visado e a temática do epigrama satírico. Massaud Moisés designa a Vénus de Milo por “Vénus manca”, quando, na realidade, são os braços de que a estátua carece e não as pernas; no caso de Marcial, o visado é Rufo, um poeta seu contemporâneo a quem dirige o seguinte epigrama:

Quem foi capaz de, à mãe de Baco, chamar Tonante,  
é capaz, Rufo, de a Sémele chamar pai.

(Marcial, 2000:93)

Por último, refira-se a invectiva dirigida aos directores literários, onde Sena critica, uma vez mais, a “prostituição” dos poetas, contrapondo-a com a sua posição de inabdicável independência:

Dizem alguns directores literários  
(e accionistas da própria propaganda)

que “o Sena não se vende”. E é verdade:  
Não se vende. Só as putas se vendem.  
E em Portugal são tantas que não há  
bolsas bastantes para comprá-las,  
nem caralhos bastantes  
para fodê-las como mereciam.

(Sena, 1999:63)

Assim, recorrendo ao artifício poético da despersonalização, outrora usado pelos trovadores, Sena refere que “não se vende” e expõe a dramática situação do universo literário português: os poetas são como prostitutas e “em Portugal há tantas que não há bolsas bastantes para comprá-las”. Numa carta dirigida a Eduardo Lourenço, Sena reitera esta imagem, reafirmando a sua independência literária:

Alguém se lembrou dos 30 anos da minha carreira literária, dos 25 anos do meu primeiro livro? Não: porque não sou prostituta, nem pederasta público, nem chefe comunista, nem director de editorial, nem seareiro, nem vértice [...] Eu não preciso que ninguém me diga que sou um dos maiores poetas da língua portuguesa, um dos contistas mais originais, um dos críticos mais sérios e importantes, autor de algum do teatro mais significativo do século. Eu sei que sou. [...] No fundo, meu caro, concordo que sou *too much*, que aquela cultura de borra não precisa de uma pessoa como eu – como nunca precisou de nenhum dos seus grandes enquanto vivos [...] (Sena, 1991:44,45)

Esta sua defesa da liberdade criativa e da independência é, no fundo, o tema agregador de várias das suas obras; nas *Dedicácias*, a maior parte das suas composições denuncia o servilismo, a vontade funcionária de servir alguém, de conseguir algo pela abdicção desta liberdade, seja pela submissão aos grilhões da Igreja, do matrimónio, da educação castradora, da ascensão no meio literário e académico, etc. Não é estranho, pois, que Jorge de Sena recupere um dos modelos poéticos que mais declaradamente consignam essa liberdade irreverente – o da poesia satírica medieval.

Assim, como podemos ver, o influxo da inspiração satírica medieval é muito evidente na poética de Jorge de Sena, sobretudo nestas suas *Dedicácias*. O autor revisitou não só as cantigas de escárnio e maldizer, mas também o sirventês moral e literário, a cantiga de seguir, o descordo e até o *devinalh*. A invectiva seniana serve-se de vários artifícios de ascendência trovadoresca como a defesa do visado ou até a despersonalização, o recurso ao bestiário simbólico e aos campos sémicos estruturantes da poesia satírica medieval. Deste modo, Sena alia os valores satírico-alegóricos do trovadorismo peninsular à paródia surrealizante para denunciar as suas angústias, exorcizá-las, transvazando-as no papel e proporcionado aos seus leitores uma jocosa e divertida deambulação pela paisagem poética e literária em que se movimentou, seguindo os passos dos ancestrais bardos da Ibéria.

#### 4. Considerações Finais

*Para quem entrar no mesmo rio,  
outras são as águas que correm por ele.*

Heraclito de Éfeso (Séc. VI-V A.C)

A retoma do aforismo heraclítico, quando nos abeiramos do epílogo do trabalho, não é fortuita. Prende-se, em primeiro lugar, com a demonstração da veracidade que esta máxima encerra: voltando a ler estas palavras, agora, elas ganham uma ressonância diferente. Fruto de uma investigação de cerca de um ano e meio e de tanteantes leituras e pesquisas, este projecto transformou seguramente também o sujeito que a ele se dedicou.

Neste trabalho, intentou-se um sucinto rastreio diacrónico da recuperação trovadoresca, uma tendência a que não foi alheia a descoberta e publicação dos cancioneros medievais. Os esboços neotrovadorescos remontam, como se viu, ao século XIX, com poemas como «Desalento», de João de Deus, ou «Figos Pretos», de António Nobre. No século XX, na Galiza, a leitura de poetas portugueses saudosistas, como Afonso Lopes Vieira, irá catalisar a reescrita poética neotrovadoresca e é Rodrigues Lapa quem, numa carta dirigida a Bouza Brey, utiliza, pela primeira vez, o termo «neotrovadorismo» que passaria a designar uma estética de vanguarda e que se revestiria de alguma relevância periodológica na Galiza e no Brasil.

Numa tentativa de apreender os contornos desta experiência vanguardista, convocou-se a tipologia proposta por Teresa López, rectificando-a, em função do nosso objecto de estudo: considerámos a reprodução mimética do código trovadoresco, aglomerámos, numa única categoria, a referência ao universo trovadoresco, quer ela se manifeste pela presença de um único elemento, quer de fórmulas mais alargadas e, por último, averiguámos a reprodução dos esquemas formais, sobretudo da cantiga de amigo, pelo seu carácter popularizante.

Em Portugal, no entanto, esta tendência nunca adquiriu a consistência de um movimento, na medida em que, ao contrário, do que aconteceu na Galiza, nunca se circunscreveu a um lapso periodológico ou geracional, mas é detectável, com insistência variável, na obra poética de vários autores, filiados em diferentes movimentos estéticos e literariamente activos em épocas distintas, desde Afonso Lopes Vieira, passando por

António Botto, José Régio, Manuel da Fonseca, Vitorino Nemésio, Eugénio de Andrade, Natália Correia, Maria Teresa Horta, entre outros.

Num segundo momento, o presente estudo elegeu a personalidade literária incontornável de Jorge de Sena. Poeta solitário e singular, Sena sempre recusou o espartilhamento das escolas literárias e a submissão ao servilismo académico, o que lhe valeu inimizades que zelosamente cultivou. Assim sendo, a sua independência ética e literária proporcionou-lhe a possibilidade de experimentar diversas formas e estilos de escrita e de entrar num diálogo criativo e provocatório com várias tradições poéticas, desde os clássicos aos quinhentistas e surrealistas.

Ora, uma das tradições frequentemente revisitadas por Jorge de Sena é a lírica trovadoresca peninsular, compaginável com uma sedução antiga por uma Idade Média fantástica, povoada de D.Urracas e D. Fuas, que leituras de juvenília tinham exacerbado. Não espanta, pois, que Jorge de Sena sempre tenha demonstrado especial predilecção pela sua novela de enquadramento medieval, *O Físico Prodigioso*. Nesta *long short story*, encontramos várias composições poéticas de timbre neotrovadoresco, tais como rimances, cantigas de amigo e cantigas de escárnio e maldizer. É interessante que, nas cantigas de amigo, parece vigorar um propósito de reprodução mimética, mas, no seu co-texto novelesco, elas assumem um papel subversivo e interrogante relativamente às convenções sociais e literárias. Este é o verdadeiro traço distintivo de Sena: a relação dialógica que estabelece com um intertexto nunca é estática, quer pela instituição de um novo jogo significativo, quer pela sua subversão.

Jorge de Sena experimentou a reescrita trovadoresca na sua vertente amorosa, mas é inegável que esta não alcançou, no cômputo da sua obra, a expressividade de que se revestiu a vertente satírica. Na sua criação poética, ocorrem vários exemplos de escárnio e maldizer, mas as *Dedicácias* (1999), obra póstuma, configuram um verdadeiro cancionero satírico de feição medieval. Sena recupera, nestas composições, a violência verbal, os jogos e efeitos de linguagem, desde a ironia ao obsceno e ao bestiário alegórico. Experimenta não só a reescrita de cantigas de escárnio e maldizer, mas também dos géneros menores com elas correlacionados: o sirventês moral, o sirventês literário, a cantiga de seguir, o *devinalh* e o *descortz*. Os visados das suas críticas (uns nomeados, outros não) são, à semelhança do universo trovadoresco, o clero, as mulheres e os poetas, acrescentando a estes alvos dilectos a classe dos críticos literários, os inefáveis “crimertídacos”. O motivo das impiedosas invectivas vai desde a

chufa pessoal, aos comportamentos e opções sexuais, ao servilismo acadêmico, à mediocridade dos que herdaram cátedras, ao snobismo e à falsidade ideológica.

Assim sendo, Jorge de Sena, aliando as reminiscências do seu imaginário medieval de criança ao seu extraordinário saber enciclopédico, edificou um universo de inspiração medievá, onde ele é um trovador endiabrado, que manobra as convenções literárias e linguísticas com uma mestria singular e com a satisfação íntima de ser um *daimón* livre, que a ninguém se submete.

Com ele, a voz dos trovadores não volta como o rio não estagna; porém, através da evocação da sua memória e da recuperação da sua arte, Jorge de Sena constitui-se um verdadeiro trovador da modernidade.

## Bibliografia

### I - Bibliografia Activa

#### 1.1 de Jorge de Sena

- SENA, Jorge de (1958). *Fidelidade*, Lisboa: Livraria Morais Editora.
- — (1959). *Da poesia portuguesa*, Lisboa: Edições Ática.
- — (1961). *Poesia I*, Lisboa: Livraria Morais Editora.
- — (1966). *O Físico Prodigioso*, Lisboa: Edições 70.
- — (1973). *Dialécticas da Literatura*, Lisboa: Edições 70.
- — (1979). *40 anos de Servidão*, Lisboa: Livraria Morais Editores.
- — (1981). *Estudos de Literatura Portuguesa I*, Lisboa: Edições 70.
- — (1985). *Post-Scriptum II*, vol.I, Vila da Maia: Co-Edição da Livraria Morais Editores e da Imprensa Nacional da Casa da Moeda.
- — (1988). «Tentativa de um panorama coordenado da Literatura Portuguesa de 1901 a 1950» in *Estudos de Literatura Portuguesa II*, Lisboa: Edições 70, pp.59-86.
- — (1988). *Estudos de Literatura Portuguesa III*, Lisboa: Edições 70.
- — (1989). *Poesia III*, Lisboa: Edições 70.
- — (1989). *Vinte e Sete Ensaios*, s.l.: Círculo de Leitores.
- — (1989). *Visão Perpétua*, Lisboa: Edições 70.
- — (1991). *Correspondência Eduardo Lourenço/Jorge de Sena*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- — (1999). *Dedicácias*, Coimbra: Três Sinais.
- — (2004). *Diários*, Porto: Edições Caixotim.

## 1.2 Outros poetas

- ALEGRE, Manuel (1997). *30 anos de Poesia*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- ANDRADE, Eugénio de (1994). *Antologia Breve*, 6<sup>a</sup> edição, Porto: Fundação Eugénio de Andrade.
- ARY DOS SANTOS, José Carlos (1984). *Vinte anos de Poesia*, Lisboa: Círculo de Leitores.
- BOTELHO, Fernanda (1989). «Bailada, Bailia» in *Távola Redonda*, Edição Facsimilada, fascículo 1 (15 de Janeiro de 1950). Lisboa: Contexto Editora, s.p.
- BOTTO, António (1995). *As Canções de António Botto*, 15<sup>a</sup> edição, Lisboa: Ática.
- BRANDÃO, Fiamá Hasse Pais (1967). *Barcas Novas*, Lisboa: Editora Ulisseia.
- CASTRO, Rosalía de (1958). *Antologia de Poemas*, Porto: Livraria Galaica.
- CESARINY, Mário (2004). *Pena Capital*, Lisboa: Assírio e Alvim.
- CORREIA, Natália (1978). *Cantares dos Trovadores Galego-Portugueses*, 2<sup>a</sup> edição, Lisboa: Estampa.
- — (2000). *Poesia Completa*, 2<sup>a</sup> edição, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- DEUS, João de (2002). *Campo de Flores*, Lisboa: Associação dos Jardins Escola João de Deus.
- DUARTE, Afonso (1974). *Obras Completas I – Obra Poética*, Lisboa: Plátano Editora.
- FERREIRA, José Gomes (1975). *Poesia III*, 6<sup>a</sup> edição, Lisboa: Diabril Editora.
- FONSECA, Manuel da (1998). *Obra Poética*, 8<sup>a</sup> edição, s.l.: Editorial Caminho.
- GAMA, Sebastião da (1962). *Campo Aberto*, 2<sup>a</sup> edição, Lisboa: Ática.
- HORTA, Maria Teresa (1983). *Poesia Completa II (1967-1982)*, s.l.: Litexa.
- MELLO, Pedro Homem de (1983). *Poesias Escolhidas*, Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda.
- MOURÃO-FERREIRA (2006). David, *Obra Poética (1948-1988)*, 5<sup>a</sup> edição, Lisboa: Editorial Presença.
- NAMORA, Fernando (1981). *As Frias Madrugadas*, Amadora: Livraria Bertrand.



- NEMÉSIO, Vitorino (1989). *Obras Completas, Vol. II – Poesia*, s.l.: Imprensa Nacional da Casa da Moeda.
- NOBRE, António (2000). *Poesia Completa (1867-1900)*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- PESSOA, Fernando (2000). *Mensagem*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- RÉGIO, José (1970). *Música Ligeira*, Lisboa: Portugália Editora.
- SARDINHA, António (1922). *Na corte da Saudade: soneto de Toledo*, Lisboa: Lúmen – Empresa Internacional.
- VIANA, António Manuel Couto (2004). *60 anos de Poesia (1943-2003)*, vol.I, Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda.
- VIANA, Maria Manuela Couto (1993). *A poesia de Maria Manuela Couto Viana*, Lisboa: Átrio.
- VIEIRA, Afonso Lopes (1998). *Onde a terra se acaba e o mar começa*, Lisboa: Vega.

## II Bibliografia Passiva

### 2.1 Sobre Jorge de Sena

- CARLOS, Luís Adriano (1999). *Fenomenologia do Discurso Poético – ensaio sobre Jorge de Sena*, Porto: Campo das Letras.
- FAGUNDES, Francisco Cota e ORNELAS, José N (orgs.). (1992). *Jorge de Sena: O Homem que Sempre Foi*, Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda.
- FAGUNDES, Francisco Cota (1999). *Metamorfoses do Amor: Estudo sobre a ficção breve de Jorge de Sena*, Lisboa: Editora Salamandra.
- FRANÇA, José-Augusto (Julho de 1978). «Na morte de Jorge de Sena», *Colóquio/Letras*, nº 44, pp. 60-62.
- LISBOA, Eugénio (org.) (1984). *Estudos sobre Jorge de Sena*, Vila da Maia: Imprensa Nacional da Casa da Moeda.
- LOURENÇO, Jorge Fazenda (1998). *A poesia de Jorge de Sena: Testemunho, metamorfose, peregrinação*, Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian.
- — (2002). *O Brilho dos Sinais. Estudos sobre Jorge de Sena*, Porto: Edições Caixotim.

- MARINHO, Maria de Fátima (1981). «*O Físico Prodigioso: o outro e o mesmo*» in SHARRER, Harvey e WILLIAMS, Frederick, *Studies on Jorge de Sena by his Colleagues and Friends*, Santa Bárbara: Jorge de Sena Center for Portuguese Studies, pp.142-151.
- PEREIRA, Paulo Alexandre (2008). «Ferir pela Palavra: catarse e *contrafactum* nas Dedicácias de Jorge de Sena», comunicação apresentada no Colóquio *Jorge de Sena Cá & Lá: 30 Anos Depois. Um Colóquio Internacional*, Universidade de Massachusetts-Amherst (25-26 Abril), no prelo.
- PICCHIO, Luciana Stegagno (1984). «Poesia e Tradição: Variações sobre uma Cantiga de Amigo de Jorge de Sena», in LISBOA, Eugénio, *Estudos sobre Jorge de Sena*, Vila da Maia: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, pp.221-238.
- SHARRER, Harvey L. (1990). «Temas e motivos medievais em O Físico Prodigioso», in SEIXO, Maria Alzira, *O Corpo e os Signos*, Lisboa: Editorial Comunicação, pp. 87-98.

## 2.2. Varia

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel (1999). *Teoria da Literatura*, 8ª edição, Coimbra: Livraria Almedina.
- ASCENSÃO, Leão Ramos (1943). *O Integralismo Lusitano*, versão digital da edição de 1943 das «Edições Gama», disponível em [www.causancional.net](http://www.causancional.net).
- BEC, Pierre (1977). *La Lyrique Française au Moyen-Age. Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*. Volume I, Paris : Édition A&J. Picard.
- — (1984). *Burlesque et Obscénité chez les Troubadours. Le contre-texte au Moyen Age*, Paris: Éditions Stock.
- BELTRAN, Vicente (1993). «Balada», «Rondel» in LANCIANI, Giulia e TAVANI, Giuseppe (orgs.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Editorial Caminho, pp. 78 e 592-593.
- BREA, Mercedes (1993). «Descordo» in LANCIANI, Giulia e TAVANI, Giuseppe (orgs.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Editorial Caminho, pp. 213-214.
- — (1996). *Lírica Profana Galego-Portuguesa*, 2 Vols., Xunta de Galicia, Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literárias Ramón Piñeiro.
- CARDINA, Miguel (2007). «O «canto de intervenção» no combate ao Estado Novo», *Passado Presente*, Julho 2007, disponível em [http://ruibebiano.net/ppresente/PP\\_MCardina\\_Canto%20de%20Intervencao.pdf](http://ruibebiano.net/ppresente/PP_MCardina_Canto%20de%20Intervencao.pdf)

- CERNUDA, Luís (1959). «Carta a Eugénio de Andrade, por Luis Cernuda», disponível em <http://dossiers.publico.pt/noticia.aspx?idCanal=1448&id=1227149>.
- COELHO, Eduardo Prado (2005). «Como se fora sua mãe», disponível em <http://dossiers.publico.pt/noticia.aspx?idCanal=1448&id=1227242>.
- CUNHA, Ney de Vieira (1997). «Lélia Coelho Frota» in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Volume II, Lisboa/S.Paulo: Editorial Verbo, p. 715.
- DAVIS, William Myron (1969). *Neo-Troubadourism in Galicia, Portugal and Brazil*, New York: New York University (UMI Dissertation Services).
- FERNANDES, Maria da Conceição (1998). *António Botto: Um poeta de Lisboa. Vida e Obra – novas contribuições*, Lisboa: Editorial Minerva.
- FERRARI, Anna (1993). «Cancioneiro da Biblioteca Vaticana» in LANCIANI, Giulia e TAVANI, Giuseppe (orgs.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Editorial Caminho, pp. 123-126.
- FERREIRA, Manuel Pedro (1993). «Cantiga de Seguir» in LANCIANI, Giulia e TAVANI, Giuseppe (orgs.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Editorial Caminho, pp. 141-142.
- FERRERO, Ana Díaz e PEIXEIRO, Horácio (1993). «Horto do Esposo» in LANCIANI, Giulia e TAVANI, Giuseppe (orgs.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Editorial Caminho, pp. 315-317.
- GAUNT, Simon e KAY, Sarah (1999). *The Troubadours – An Introduction*, Cambridge: Cambridge University Press.
- GUIMARÃES, Fernando (1988). *Poética do Saudosismo*, Lisboa: Presença Editora.
- — (1996). «Pedro Homem de Melo», «Fiama Hasse Pais Brandão» in MACHADO, Álvaro Manuel, *Dicionário da Literatura Portuguesa*, Lisboa: Editorial Presença, pp. 77 e 308.
- — (1999). *O Modernismo Português e a sua Poética*, Porto: Lello Editores.
- LACERDA, Alberto (1989). «Um lugar para a poesia», in *Távola Redonda*, Edição Facsimilada, fascículo 1 (15 de Janeiro de 1950), Lisboa: Contexto Editora, s.p.
- LANCIANI, Giulia e TAVANI, Giuseppe (orgs.) (1993). *Dicionário da Literatura Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho.
- — (1994). *As Cantigas de Escarnio*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

- LESKY, Albin (1995). *História da Literatura Grega*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- LOPES, Graça Videira (1994). *A Sátira nos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, Lisboa: Editorial Estampa.
- LOPES, Óscar e SARAIVA, A. José (1996). *História da Literatura Portuguesa*, 17ª edição, Porto: Porto Editora.
- LÓPEZ, Teresa (1997). *O Neotrobadorismo*, Vigo: Edicións A Nosa Terra.
- LOURENÇO, Eduardo (2003). *Tempo e Poesia*, Lisboa: Gradiva.
- — (2004). *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, Lisboa: Gradiva.
- — (2007). *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*, Lisboa: Gradiva.
- MACHADO, Álvaro Manuel (1996) (coord.). *Dicionário da Literatura Portuguesa*, Lisboa: Editorial Presença.
- MALEVAL, Maria do Amparo (1999). *Peregrinação e Poesia*, Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha.
- — (2002). *Poesia Medieval no Brasil*, Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha.
- MARCIAL (2000). *Epigramas*, vol. II, Lisboa: Edições 70.
- MARTINHO, Fernando J.B. (1996). *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, Lisboa: Edições Colibri.
- MATTOSO, José (1993). «Romance» in LANCIANI, Giulia e TAVANI, Giuseppe (orgs.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Editorial Caminho, pp. 589-590.
- NOBRE, Cristina (2005). *Afonso Lopes Vieira: a reescrita de Portugal*, 2 volumes, Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda.
- PASCOAES, Teixeira de (1987). *Os Poetas Lusíadas*, Lisboa: Assírio e Alvim.
- PEREIRA, Paulo Alexandre (2002). “Uma «arqueologia produtiva»: Natália Correia e a tradição trovadoresca”, in FERREIRA, António Manuel (coord.), *Presenças de Régio. Actas do 8º Encontro de Estudos Portugueses*, Aveiro: Universidade de Aveiro, pp. 113-26.
- — (2005). *A Beleza Imortal das Catedrais: Afonso Lopes Vieira e a imaginação medievalista*, Aveiro: Universidade de Aveiro. (dissertação de doutoramento)

- PESSOA, Fernando (2006). *Prosa Publicada em Vida*, Rio de Mouro: Círculo de Leitores.
- QUINTELA, Paulo (1955). «Prefácio» in RILKE, Rainer Maria, *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*, Coimbra: Instituto Alemão da Universidade de Coimbra, pp. 9-15.
- REIS, Carlos (1981). *Textos Teóricos do Neo-realismo Português*, Lisboa: Comunicação.
- — (1983). *O Discurso Ideológico do Neo-realismo Português*, Coimbra: Almedina.
- — (1996). «Neo-Realismo» in MACHADO, Álvaro Manuel (coord.), *Dicionário da Literatura Portuguesa*, Lisboa: Editorial Presença, pp. 530-532.
- RODRÍGUEZ, José Luís (1995). «O eco de D.Dinis na literatura posterior» in PAREDES, Juan (org.), *Medievo y Literatura, Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol.IV, Granada, pp. 179-202.
- SARDICA, José Miguel (2006). «Portugal nos primórdios do século XX» in CARNEIRO, Roberto e MATOS, Artur Teodoro, *Memória de Portugal – O Milénio Português*, Rio de Mouro: Círculo de Leitores, pp. 488-489.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da (1986). *Portugal Maio de 61: Poesia*, Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda.
- SIMÕES, Manuel (1993). «Glosa» in LANCIANI, Giulia e TAVANI, Giuseppe (orgs.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Editorial Caminho, pp. 297-298.
- TAVANI, Giuseppe (1993). «Sátira Literária», «Sátira Moral» in LANCIANI, Giulia e TAVANI, Giuseppe (orgs.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Editorial Caminho, pp. 606-608.
- — (2002). *Trovadores e Jograis – Introdução à Poesia Medieval Galego-Portuguesa*, s.l.: Editorial Caminho.
- TRIGUEIROS, Luís Forjaz (1996). «Fernanda Botelho», «Fernando Namora» in MACHADO, Álvaro Manuel (coord.), *Dicionário da Literatura Portuguesa*, Lisboa: Editorial Presença, pp. 69-71 e 331-332.