

## O Neotrovadorismo na Poesia de Eugénio de Andrade

*Nikica Talan*  
*Faculdade de Letras, Zagreb*

No texto que se segue fala-se da relação do poeta português contemporâneo *Eugénio de Andrade* com a poesia trovadoresca galego-portuguesa medieval. Apostrofam-se particularmente aqueles autores luso-galegos que, segundo o reconhecimento do próprio poeta, tiveram a maior influência sobre a sua obra (Pêro Meogo, Martim Codax, João Zorro), tanto no que diz respeito aos motivos líricos, como no que respeita aos procedimentos métricos aplicados pelos poetas medievais e por E. de Andrade respectivamente. Na análise dessa relação utilizam-se alguns aspectos da crítica literária arquetípica elaborados por Joel Serrão.

### I Notas preliminares

Falar da influência de uma poética sobre outra muitas vezes implica uma espécie de resistência, resistência que não conseguiu ser impedida nem pela participação da tradição numa obra literária, nem pelo pensamento de Frye do convencionalismo e «arquetipismo» da arte, nem pela doutrina de Barthes da «intertextualidade», segundo a qual cada texto consiste em expressões, frases e idiomas assumidos dos textos anteriores (razão pela qual a idéia da originalidade fica uma mera ilusão!). Há, porém, autores para os quais a questão da «influência» não é supérflua, mas, sim, significa um fenómeno normal, mesmo inevitável no caminho da edificação da sua própria identidade criadora. É entre os autores deste tipo que pertence o poeta português contemporâneo – *Eugénio de Andrade* (1923).

A relação entre a lírica galego-portuguesa medieval e E. de Andrade aqui é tratada do ponto de vista da crítica literária arquetípica, por nos parecer ser justamente este tratamento que, apesar de certas dificuldades, pode ajudar no esclarecimento da coincidência de alguns motivos frequentes tanto na poesia trovadoresca luso-galega, como na obra de E. de Andrade. Aqui não podemos seguir o desenvolvimento (folclórico) da poesia popular do Ocidente Ibérico desde a Idade Média até aos nossos dias, nem podemos mostrar em que medida e de que modo a lírica de amor dos

Cancioneiros galego-portugueses<sup>1</sup> influenciou sobre as gerações dos poetas lusófonos do séc. XX. Nem sequer podemos vir a indagar em que medida é que E. Andrade adoptou tanto a tradição vernácula, como aquela ibérica, mediterrânea, européia e oriental respectivamente. Com essa impossibilidade de seguirmos exactamente o fenómeno da «influência» é preciso resignar-se e não tomá-la em consideração. Mas, aquilo o que podemos seguir com exactidão são *coincidências*. Esta distinção entre a «influência» e a «coincidência» não deve ser ignorada, porque cada «influência» representa por si só uma «coincidência», enquanto cada «coincidência» não deve implicar necessariamente a noção da «influência». É por isso que a tentativa da análise da lírica luso-galega e da poesia de E. de Andrade, no texto que se segue, não é a tentativa da análise da «influência» do trovadorismo galego-português sobre a obra de E. de Andrade, mas, sim, a tentativa da busca de coincidências entre a lírica dos Cancioneiros e a de E. de Andrade. Dentro destas coincidências há, com certeza, algumas influências, mas o relacionamento mencionado não é, todavia, reduzível a influências directas. Entre Marin Držić i William Shakespeare, por ex., há, como se sabe, grandes coincidências, ainda que não se possa falar de influência alguma. Mas, o mesmo não se poderia dizer de Eugénio de Andrade e os trovadores ibéricos, porque este conhecia bem os seus precursores medievais, imitando-os quase directamente nas suas primeiras colecções. Isto, naturalmente, não quer dizer que ambas as criações poéticas (a dos Cancioneiros e a de E. de Andrade) não podem ser consideradas debaixo do aspecto da «influência», por ser evidente aqui, também terem existido algumas características comuns, que não são consequência exclusiva de uma influência, nem de uma fonte comum, mas, antes, o resultado de um ambiente social e ideológico comum. Daí a nossa insistência na noção do amor cortês, porque o amor e a música fazem dois factores principais que ligam a poesia trovadoresca e a de E. de Andrade.

Do *amor* falaremos dentro do aspecto temático e da *música* dentro do aspecto formal da lírica de E. de Andrade i dos Cancioneiros galego-portugueses respectivamente. Servir-nos-emos do procedimento arquetípico por nos parecer deste modo facilitar-se notavelmente a indagação de analogias entre a obra poética de E. de Andrade e aquela trovadoresca. O termo *arquetipo* utilizaremos em dois sentidos, bastante diferentes. No primeiro sentido o «arquetipo» é o sinónimo daquilo que Óscar Lopes chama o elemento essencial da poesia de E. de Andrade.<sup>2</sup> Outro sentido em que aqui utilizaremos esse termo é o sentido assumido de Northrop Frye.<sup>3</sup> Este último sentido possibilita-nos o destacamento relativamente fácil de «imagens típicas ou recorrentes» que unem o trovadorismo e E. de Andrade. Destas imagens destacaremos, entende-se, só aquelas que nos parecem mais frequentes, pondo em realce os modos diferentes pelos quais estas funcionam dentro de ambas as criações poéticas.

<sup>1</sup> Publicados só em 1875, 1880 e 1904 respectivamente.

<sup>2</sup> Trata-se, de facto, de quatro elementos de Empedoclês: terra, água, fogo, ar.

<sup>3</sup> Do seu livro *Anatomia da crítica*, Zagreb, 1979.

## II O aspecto temático da lírica trovadoresca e da poesia de E. de Andrade

O arquétipo que domina indubitavelmente tanto na poesia trovadoresca, como na de E. de Andrade é o arquétipo do *amor*. No lirismo medieval galego-português este aparece em quase todas as variantes que *Joel Serrão* menciona como as mais típicas para a obra poética de E. de Andrade.<sup>4</sup> É impossível citar todos os contextos dentro os quais esse arquétipo do *amor* ocorra em todas as transformações. Por isso destacamos só aquelas que pertencem aos chamados lugares-comuns da poética trovadoresca, portanto aquelas que são arquetípicas por excelência (no sentido de N. Frye), por ajudarem «unir e integrar a nossa experiência de literatura».

Entre transformações do arquétipo do *amor* o mais frequente é provavelmente o *olhar*. Da contemplação, dos olhos emerge a paixão. É por isso que de todos os sentidos na poesia trovadoresca o lugar mais importante pertence é à vista. Os olhos são tão importantes que se acreditava que as pessoas cegas não podiam amar. «Claro que os olhos da *senhor* matam: é esse o seu poder; os do apaixonado não dispõem de virulência que se lhes compare. Como já foi dito por tantos: se os olhos da *senhor* são uma espada, os do vassalo no amor são uma porta por onde vai entrar a própria destruição. O amor sem esperança, assim nascido da mera contemplação, e não podendo ir além dela, só pode acabar com a morte. Viver morrendo, ou viver morto, é a única alternativa do trovador. Não é, pois, de estranhar, que na sua cantiga, *Nuno Eanes de Cerzeo* se dirija à sua dama, chamando- lhe repetidas vezes: *mia morte!*<sup>5</sup>

Mia morte e mia coita sode, non á i al,  
e os vossos olhos mi fazen ben e mal.  
E mais... por quê vo'-lo ei eu já mais a dizer?...  
Mia morte sodes, que me fazedes morrer!<sup>6</sup>

De propósito foi eleito (por causa da acareação com E. de Andrade) o exemplo de uma típica cantiga de amor em que o *olhar* como uma reacção em cadeia causa as «coitas de amor» e estas, por fim, originam a própria morte. Enquanto na lírica trovadoresca o sentido da vista é quase único sentido de percepção, na poesia de E. de Andrade este sentido fica em segundno plano, cedendo o lugar ao tacto (mais raramente ao ouvido, sabor ou olfacto):

Tenho o nome de uma flor  
quando *me chamas*.  
Quando *me tocas*,  
nem eu sei  
se sou água, rapariga,  
ou algum pomar que atravessai.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> V.: Serrão, Joel: «Cronos, Eros, Tanatos nas Palavras do Poeta», em: *21 Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, s. a., págs 243-244.

<sup>5</sup> Torres Pinheiro, Alexandre: *Antologia da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa*, Porto, 1977, p. 142.

<sup>6</sup> *Ibid*, p. 44.

<sup>7</sup> Andrade, E. de: *As Mãos e os Frutos*, em: *Poesia e Prosa (1940-1980)*, Porto, 2<sup>a</sup> s. a., p. 24.

Diferentemente da poesia trovadoresca medieval, onde, tal como já constatámos, domina a variante arquetípica do *olhar*, na poesia de E. de Andrade prepondera a variante arquetípica, do *tacto*. Na obra deste poeta os *olhos* só têm importância secundária. Pois, já dentro do arquétipo do *amor*, que é o arquétipo mais frequente em ambas as obras poéticas (na dos Cancioneiros e na de E. de Andrade) podemos ver que não há coincidências na frequência de variantes arquetípicas.

A seguinte variante arquetípica do *amor* – *desencanto* caracteriza uma frequência quase idêntica, tanto nos Cancioneiros galego-portugueses, como na poesia de E. de Andrade. Ao comparar, por ex., a cantiga chamada *despedida* do trovador galego (ou português?) *João Garcia de Guilhade* «Per boa fé, meu amigo...»<sup>8</sup> com a «cantiga» congénere de Eugénio de Andrade «Adeus» (da colecção *Os Amantes sem Dinheiro*),<sup>9</sup> encontrare mos nelas muitas coincidências curiosas, tanto no ritmo, como na expressão. Ambas as poesias são, pois, despedidas, em que o sujeito lírico chega ao conhecimento que o amor está acabado, tendo-se tornado o passado. No início mesmo deste texto introduzimos a diferença entre a *influência* e a *coincidência* justamente para que cada coincidência que encontremos não seja imediatamente tratada como «influência». Assim, a semelhança entre duas despedidas (com todas as diferenças que devem ser respeitadas quando se trata das poéticas tão dessemelhantes como o são a trovadoresca e a de E. de Andrade) não significa, ao mesmo tempo, a «influência», mas, antes, a coincidência de duas tendências poéticas.

Segundo a opinião de *Costa Pimpão*, J. G. de Guilhade é o primeiro poeta dos *olhos verdes* em Portugal. Sabendo como é rara a utilização dos adjectivos na poesia trovadoresca medieval /os poucos que se utilizam não ultrapassam padrões poéticos usuais/, torna-se evidente qual é a inovação estilística introduzida por este trovador. A introdução de um único adjectivo aqui é de facto igual à revolução poética, porque é este adjectivo que dentro em breve passou a ser quase um *epiteton ornans* da lírica portuguesa. Nessa linha tradicional do *topos* dos «olhos verdes»<sup>10</sup> fica também E. de Andrade na despedida mencionada «Adeus»: «os teus olhos são peixes *verdes*», onde o «verdor», na verdade, não está em função do substantivo «olhos», mas em função do seu predicado nominal «peixes», o que é, com certeza, a consequência da influência do surrealismo sobre a poética de E. de Andrade (influência que era particularmente forte justamente no tempo dos *Amantes sem Dinheiro*)

A variante arquetípica que liga estreitissimamente a poesia trovadoresca galego-portuguesa e a lírica de E. de Andrade é a *alegria*. A alegria de amor junto dos maiores poetas luso-galegos exprime-se sempre no contacto com a natureza. Nisso eles fazem excepções entre os autores monótonos de lamentações amorosas – imitadores do trovadorismo provençal. Este encontro do amor e da natureza, isto é do amor na natureza ou do amor pela natureza, é, regra geral, a característica de um género originariamente ibérico – cantares de amigo.

<sup>8</sup> Torres Pinheiro, Alexandre: op. cit., págs. 314-315.

<sup>9</sup> Andrade, E. de: *Os Amantes sem Dinheiro*, em: *Poesia e Prosa (1940-1980)*, Porto, 2<sup>a</sup> s. a., p. 49.

<sup>10</sup> Só nos lembremos de Camões: «*Verdes* são os campos de cor de limão, assim são os olhos do meu coração...»

È preciso sublinhar, porém, que esta característica não a possuem nem sequer todas as cantigas de amigo (por uma parte delas passar-se no meio urbano). Os autores dessas poesias, em que se penetram o arquétipo do *amor* e os arquétipos «elementais» de natureza, são os representantes artisticamente mais maduros da lírica galego-portuguesa. Estes nos seus esboços paisagísticos, na poesia que ainda não conhecia a paisagem, franqueavam o caminho a líricos renascentistas e, deste modo, ao mesmo tempo, a todos os poetas posteriores. Tratando-deles teremos sempre em consideração a relação de Eugénio de Andrade com eles.

A estrutura «elemental» de poesia, ainda que raramente, ocorre também nalguns cantares de amor. Ocorre, antes de tudo, graças à influência da poesia vernácula ibérica, particularmente dos cantares de amigo. Uma das poucas cantigas de amigo deste tipo é a cantiga «Quand' eu posso per alguas ribeiras...» cujo autor é *Airas Nunes de Santiago*:

Quand' eu posso per alguas ribeiras,  
so boas árvores, per bõos prados,  
se cantan i pássaros namorados  
logu' eu con amores i vou trobando  
et faço cantares en mil maneiras.  
Ei eu gran viço e grand' alegria  
quando m' as aves cantan no estio.<sup>11</sup>

Daqui desapareceram completamente os lugares-comuns tradicionais (os *topos*) deste género das cantigas luso-galegos medievais. A imagem paisagésca, como a vê A. Nunes, faz, com efeito, *locus amoenus* arcádico da poesia pastoral tradicional. As aves cantantes e enamoradas despertam a vontade de cantar no trovador mesmo. A alegria na natureza desperta também a alegria no ser enamorado. Assim na poesia de A. Nunes de Santiago. Na poesia de E. de Andrade é o contrário. O ser enamorado desperta a alegria na natureza. Agora é o homem e não a natureza o móbil do acontecimento idílico:

Quando em silêncio passas entre as folhas,  
uma ave renasce da sua morte  
e agita as asas de repente;  
tremem maduras todas as espigas  
como se o próprio dia as inclinasse,  
e gravemente, comedidas,  
param as fontes a beber-te a face.<sup>12</sup>

Nota-se os arquétipos serem de facto mesmos, tanto na poesia de E. de Andrade, como na de A. Nunes. Só que os aspectos de enunciaça são diferentes, por Nunes falar (visto que se trata de uma cantiga de amigo) em nome dele, e E. de Andrade serve-se daquilo o que possamos chamar «o paradigma ideal de enunciaça» (que de modo particular caracteriza as suas colecções de poesia). Todas as variantes arquetípicas (ou transformações) são transformações dos arquétipos da *terra* e da *água*.<sup>13</sup> Tanto A. Nunes, como E. de Andrade servem-se, pois, dos mesmos arquétipos. Só há uma

<sup>11</sup> Torres Pinheiro, A.: op. cit., p. 442.

<sup>12</sup> Andrade, E. de: *As Mãos e os Frutos*, em: *Poesia e Prosa (1940-1980)*, Porto, 2.ª s. a., p. 20.

<sup>13</sup> É de todo secundário e insignificante se se tratar da «ave» (no singular) ou dos «pássaros» (no plural), de «prados» e «florestas» ou de «espigas», de «ribeiras» ou «fontes», etc.

pequena diferença que consiste em o primeiro deixá-los intactos, o que quer dizer que não os metamorfoseia. Estes, de alguma maneira, metamorfoseiam-no a ele. E. de Andrade, porém, utiliza o «elementalismo» deles, metamorfoseando-os através do processo da metamorfose. Por este processo de metamorfoses chegámos, ao mesmo tempo, à sua ligação com a poesia trovadoresca galego-portuguesa medieval. *Na linguagem puramente arquetípica, poética, pré-lógica e pré-figurativa dos Cancioneiros luso-galegos Eugénio de Andrade introduz uma técnica do automatismo surrealista pré-lógico, técnica através da qual transforma os modelos arquetípicos do lirismo galego-português, conservando porém, a sua espontaneidade pré-lógica apesar dos processos metamórfico-metafóricos a que estão sujeitos.* Já neste momento podemos entrever em que consista o neotrovadorismo da poesia de E. de Andrade. De Andrade, continuando nos versos dele a tradição do trovadorismo ibérico medieval, os arquétipos herdados não os deixa ser inalterados. Ele refracta-os pela técnica do automatismo surrealista, multiplicando-os por meio de muitas metamorfoses cujo metaforismo influi em nós por ser extremamente inesperado.

Na poesia pré-figurativa de Nunes, que ainda não conhece o metaforismo desenvolvido, todos os elementos arquetípicos estão deixados no seu estado natural. *Arroios* (arquétipo da *água*), *árvores*, *prados* e *pássaros* (arquétipo da *terra*) no seu fenomenismo pré-figurativo formam simplesmente um idílio arcádico. Na lírica de E. de Andrade estes arquétipos são incessantemente modificados. Da *morte* (arquétipo do *silêncio*) renasce a *ave* (arquétipo da *terra*), o *dia* (arquétipo da *fonte*) inclina as *espigas* (arquétipo da *terra*), as *fontes* (arquétipo da *água*) bebem as *faces* (arquétipo da *terra*). Esse processo da ligação das variantes arquetípicas mais diferentes (ou, pou outras palavras, o processo da ligação das transformações de um mesmo arquétipo com outros arquétipos, isto é com as transformações deles)<sup>14</sup> através das metamorfoses, tem em consequência um metaforismo muito forte, que se nota imediatamente, por ter sido realizado ao nível dos arquétipos diferentes. Se fosse realizado ao nível de um único arquétipo, dentro das transformações deste (por mais variadas que estas fossem), não seria, com certeza, tão eficaz, visto que, nesse caso, a nossa (sub) consciência ligaria essas transformações mais facilmente e mais depressa. Esclareceremos este fenómeno num exemplo tomado da poesia de E. de Andrade:

Tu já tinhas um nome, e eu não sei  
se eras *fonte* ou *brisa* ou *mar* ou *flor*.  
Nos meus versos chamar-te-el *amor*.<sup>15</sup>

De sete arquétipos diferentes mencionados por Joel Serrão, nos versos citados acima estão presentes mesmo cinco! A *fonte*, depois o *ar* (a *brisa*), a *água* (o *mar*), a *terra* (a *flor*) e o *amor*. Este processo de metamorfose, ao qual estão sujeitos os arquétipos, tem, em primeiro lugar, um grande efeito rítmico. De resto, o agrupamento mesmo destes arquétipos não é provavelmente por acaso assim como é; onde dois poderes

<sup>14</sup> Aqui é preciso (para não dar lugar a equívocos) introduzir uma distinção: a variante arquetípica (no texto anterior às vezes chamada também a «metamorfose») desde agora chama-la-emos sempre a *transformação* e para a passagem de um arquétipo ou de uma variante arquetípica (transformação) a outro arquétipo ou à variante deste (assim como para a passagem de uma variante ou transformação a outra variante ou transformação dentro de um mesmo arquétipo) utilizaremos a palavra *metamorfose*.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 22.

«eruptivos», «viris» e «elementais» (a *fonte* e o *mar*) se encruzam com dois poderes «feminis e «brandos» (a *brisa* e a *flor*), para culminarem num arquétipo que os una, no arquétipo do *amor*. Trata-se, pois, do princípio heraclítico da penetração dos contrastes, aliás mito frequente na obra de Eugénio de Andrade. Este princípio pode ser realizado a dois níveis:<sup>16</sup> ao nível dos arquétipos mesmos e ao nível das transformações ou variantes deles. O primeiro caso (combinação de arquétipos) é, porém, muito raro e a maioria das vezes pode ser reduzido à associação do arquétipo do *silêncio* e do arquétipo da *fonte*<sup>17</sup> (o que também é evidente na poesia anteriormente citada de E. de Andrade «Quando em silêncio passas entre as folhas...»<sup>18</sup>). O segundo caso (combinação de variantes arquetípicas diferentes) é, ao contrário, muito frequente, particularmente dentro das transformações do arquétipo da *fonte* (a *noite* – o *dia*, por ex.): «Fonte pura..., assim queria / que fosse meu coração: fluir na *noite* e no *dia* / sem se desprender do chão.»<sup>19</sup>

A estruturação destes arquétipos e das variantes deles na poesia de E. de Andrade como se nos sugerisse uma sistematização consciente ou subconsciente. O seu *pré-logicismo* arquetípico está, porém, de algum modo conservado, talvez graças ao procedimento *pré-lógico* da escrita automática ou (o que é na poesia de E. de Andrade mais provável) ao procedimento da escrita automática *fungida*, em que estes arquétipos estão organizados de tal maneira que a sugestibilidade deles ganha no seu poder, enquanto eles mesmos ficam na sua condição *pré-lógica* e *pré-figurativa* (portanto na condição em que estão presentes nos Cancioneiros galego-portugueses medievais). Trata-se aqui de uma junção<sup>20</sup> do trovadorismo luso medieval e do surrealismo francês contemporâneo: «Clássico, (pensa-se em E. de Andrade) pois, integra uma tradição, a tradição do mais remoto lirismo português, numa inovação do surrealismo francês...»<sup>21</sup> Neste contexto o *surrealismo* é, entende-se, tratado segundo o princípio «*pars pro toto*», como sinónimo de todas as inovações poéticas modernas, assim como o *trovadorismo* é o sinónimo de tudo aquilo o que na poesia de Eugénio de Andrade é «*elemental*», arquetípico, tendo as suas raízes no tempo dos pré-socráticos e da poetisa Safo; englobando, pois, domínio cultural mediterrâneo (causa pela qual muitos falam do «*mediterraneanismo*» na poesia de E. de Andrade).<sup>22</sup>

Ao meio dos exemplos anteriores tentámos mostrar como E. de Andrade, através do processo de metamorfoses, transforma os arquétipos tradicionais dos Cancioneiros galego-portugueses medievais. Até agora só mencionámos alguns destes arquétipos,

<sup>16</sup> Como podemos concluir do esquema arquetípico de J. Serrão (ver a nota número 4!).

<sup>17</sup> O arquétipo do *silêncio* na obra poética de E. de Andrade está presente directamente (e não nas suas variantes ou transformações). O mesmo poderíamos dizer (ainda que na menor medida) do arquétipo da *fonte*.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>19</sup> Andrade, E. de: *Primeiros Poemas*, em: *Poesia e Prosa (1940-1980)*, Porto, 2.ª a., p. 14.

<sup>20</sup> É a junção a que apontavam muitos críticos literários de E. de Andrade, sobretudo J. G. Simões, no seu ensaio «A Poesia de E. de Andrade», em: *21 Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, s., a., p. 162.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>22</sup> Comparar uma entrevista inserida na colecção de prosa de E. de Andrade *Rosto Precario*, em: Andrade, E. de: *Poesia e Prosa (1940-1980)*, Porto, 2.ª a., p. 436.

<sup>23</sup> O arquétipo da *água* tem muito mais transformações do que o arquétipo da *terra*, por o caracterizam muitas conotações eróticas.

isto é das variantes ou transformações arquetípicas (*amor, terra*) que no texto que se segue serão completadas por dois novos arquétipos, dominantes na lírica luso-galega: a *fonte* e a *água*. Ainda que Joel Serrão os separe, nós liga-los-emos de novo (para simplificar o procedimento) num único arquétipo da *água* que, quando se trata dos Cancioneiros galego-portugueses, possui, com certeza, a primazia arquetípica. É mais simples, porém, começar com o arquétipo da *terra* que é bem mais atípico dentro da lírica dos Cancioneiros, com um número relativamente pequeno das transformações.<sup>23</sup> Estes arquétipos «elementais» de natureza coincidem, na maioria dos casos, com subgêneros da cantiga de amigo.<sup>24</sup> Essas coincidências são mais expressivas e mais claras em pastorelas, com o arquétipo da *terra*, e em barcarolas, com o arquétipo da *água*. Bailias ou bailadas estão normalmente ligadas ao arquétipo da *terra*, visto que as moças (se exceptuarmos o adro de igreja) muitas vezes dançam também é sob árvores em flores.

Antes de passarmos aos arquétipos da *terra* e da *água*, ter-nosemos detido um pouco junto de um fenômeno curioso, que caracteriza os Cancioneiros luso-galegos. De muitas cantigas de romaria (ou de peregrinação), que representam um dos subgêneros mais numerosos dentro dos cantares de amigo, poderíamos, com efeito, (por causa da sua grande frequência nos Cancioneiros) fazer um arquétipo particular – «arquétipo de peregrinação», mas como este (excepto de uma excepção) ficou quase sem repercussão alguma na poesia de E. de Andrade contentar-nos-emos com uma curta análise deste único exemplo.

A cantiga de romaria de *Pêro de Viviães* «Pois nossas madres van a San Simon»<sup>25</sup> é uma adas cantigas mais belas e mais famosas dentro do seu género. À sua grande popularidade atribuiu sobretudo a maior cantadora do fado dos nossos dias, Amália Rodrigues, tendo-a posto no seu repertório, de modo que em breve foi divulgada ao nível popular. Entende-se que a isto ajudaram também uma atmosfera alegre, assim como uma musicalidade extrema dessa canção. Para ilustrá-las só citaremos a primeira estrofe:

Pois nossas madres van a San Simon  
de Val de Prados candeas queimar,  
nós, as meninas punhemos d' andar  
con nossas madres, e elas enton  
queimen candeas por nós e por si  
e nós, meninas, bailaremos i.

Nesta cantiga de romaria as devoções peregrinantes ficam em segundo plano. Estas são praticadas pelas mães, enquanto as filhas delas, assim como, de resto, elas mesmas na sua mocidade, bailam diante de uma igreja. Assim esse subgénero poético entrelaça-se muitas vezes com as bailadas.<sup>26</sup> Mas, ao lado deste tipo de poesias,<sup>27</sup> há também um certo número das cantigas de romaria de uma entoação melancólica e triste

<sup>24</sup> Nas cantigas de amor só muito raramente encontramos o *decoro* natural semelhante ao que está presente na obra de J. G. de Guilhade por ex.

<sup>25</sup> Torres Pinheiro, A.: op. cit., p. 538.

<sup>26</sup> Como na célebre cantiga de M. Codax *Eno sagrado*, em *Vigo*, em: op. cit., p. 154.

<sup>27</sup> Isto é, de canções em que se põe em realce o elemento folclórico, a baile, o que lhes dá uma entoação alegre.

– cantigas que não conhecem alegria por causa do baile diante da igreja ou do encanto com o namorado, em que, muito pelo contrário, as moças andam ao redor do altar do padroeiro, acendem velas e fazem votos pelo amor infeliz, porque o seu enamorado as abandonou, ou porque ainda não o têm, ou porque este não regressa da guerra ou do alto-mar... As vezes as «heroínas» de tais cantigas até querem vingar-se ao próprio santo padroeiro no caso de este não ter cumprido o seu voto.<sup>28</sup>

A única cantiga de peregrinação de E. de Andrade é a «Província». O seu título, indicativo por si só, aponta à atitude da intercessão para com o ser amado («tu»), revelada pelo autor. Esta poesia está ainda muito longe das transformações arquetípicas presentes já na primeira colecção de E. de Andrade que se segue – *As Mãos e os Frutos*. Dois arquétipos principais das cantigas de romaria medievais entrelaçam-se aqui, como se fossem assumidos directamente dos Cancioneiros luso-galegos. Só que o sujeito lírico já não é uma mulher que fala em nome próprio dela,<sup>29</sup> mas o poeta dirige-se ao seu amor «provinciano» dissuadindo-o das intenções deste de obter o milagre e a salvação do santo, enquanto na poesia de *Nuno Peres* a moça mesma desiste de tal intenção depois de ter compreendido que as suas rezas não têm efeito algum. Para ilustrar o exposto citaremos a primeira e a terceira estrofe da cantiga de romaria de N. Peres e depois a poesia «Província» de E. de Andrade:

Non vou eu a San Clemenço  
orar e faço gran razon,  
ca el non mi tolhe a coita  
que trago no meu coraçom,  
nen mi aduz o meu amigo  
pero lho rogu' e lho digo.

Ca, se ele m(e) adussesse  
o que me faz pena d'andar,  
nunca tantos estadaes  
arderan ant' o seu altar,  
nen mi aduz o meu amigo,  
pero lho rogu' e lho digo.<sup>30</sup>

### Província

Meu casto  
puro amor provinciano,  
não percas tempo  
acendendo velas  
no teu oratório:  
nenhum santo  
nem eu  
estamos na disposição  
de fazer o milagre  
de teu casamento.<sup>31</sup>

O «arquétipo da peregrinação» teve, portanto, diferentemente dos arquétipos da *terra* e da *água* uma influência muito fraca sobre a poesia de E. de Andrade. O arquétipo da *terra* aparece dentro dos Cancioneiros medievais pela maior parte na forma das

<sup>28</sup> Como por ex. em duas cantigas de Nuno Peres (ou Fernandes): «San Clemenço de mar» (op. cit., p. 380) e «Non vou eu a San Clemenço» (op. cit., p. 381).

<sup>29</sup> Como nos cantares de amigo.

<sup>30</sup> Torres Pinheiro, A.: op. cit., p. 381.

<sup>31</sup> Andrade, E. de: *Primeiros Poemas*, em: *Poesia e Prosa (1940-1980)*, Porto, 2.ª a., p. 15.

pastorelas /aliás pouco numerosas por se tratar de uma lírica pré-paisagística/. A. N. de Santiago<sup>32</sup> é o autor de uma das pastorelas mais conhecidas «Oi oj, eu ua pastor cantar...»,<sup>33</sup> em que encontramos de novo o ambiente bucólico de Nunes. Os elementos paisagescos (*locus amoenus* da tópica tradicional) aqui podem encontrar-se novamente: ribeira, pastora que canta, estorninho do «avelanado», guirlanda de flores, etc. Mas o que esta pastorela faz única e excepcional dentro dos Cancioneiros luso-galegos é uma dissonância forte entre os sentimentos de amor e a Natureza. A Natureza mostra a sua indiferença para com sofrimentos do ser humano que esperava encontrar nela o apoio e o amparo. Por outras palavras, aqui acontece o «conflito de arquétipos»: por um lado os arquétipos de natureza e por outro lado o arquétipo do amor.

Citaremos mais um exemplo em que um arquétipo «elemental» (desta vez não se trata da *terra*, mas, sim, da *água*, isto é do *mar*) discorda do arquétipo do *amor*. É o exemplo da cantiga de amor de F. Fernandes «Quand' eu vejo las ondas» (citaremos só a primeira estrofe):

Quand' eu vejo las ondas  
e las muit' altas ribas  
logo mi veen ondas  
al cor pola velida.  
Maldito seja l'mare,  
que mi faz tanto male!<sup>34</sup>

Advertimos deste discordo (psicológico) entre os arquétipos porque de vez em quando (embora muito raramente) ele também está presente na obra de E. de Andrade – principalmente em esboços líricos de carácter diário da colecção *Escrita da Terra*, que às vezes fazem lembrar as composições mencionadas dos poetas galego-portugueses. O mesmo poderíamos dizer de algumas poesias de E. de Andrade «velho»,<sup>35</sup> mas, na totalidade, este discordo entre os arquétipos «elementais» de natureza não é característica geral nem da poesia de E. de Andrade, nem da dos Cancioneiros luso-galegos. As mais das vezes a Natureza está «disposta» assim como o está o ser enamorado, tanto nos versos de E. de Andrade, como nos dos trovadores medievais; ou, mais precisamente, o ser enamorado e a Natureza «colaboram» na maior medida possível. É justamente por essa colaboração, por esse entrelaçamento de arquétipos, em que o ser namorado está imergido de todo no cosmos, que se associam dois mundos líricos: o dos Cancioneiros e o de E. de Andrade. Raros são, porém, os poetas dos Cancioneiros luso-galegos junto dos quais se penetram o amor e a Natureza. Alguns destes poetas já foram mencionados, e no texto que se segue deter-nos-emos em mais algumas personalidades poéticas que, pela beleza e perfeição da sua expressão, ultrapassam a grande maioria dos contemporâneos deles. Cada um desses autores dos Cancioneiros galego-portugueses «especializou-se» num tema ou motivo predilecto,

<sup>32</sup> A. N. de Santiago é um dos poetas mais cultos galego-portugueses. Nele já podemos reparar certo eruditismo, que está incluído, muito habilmente, no lirismo ibérico popular.

<sup>33</sup> Torres Pinheiro, A.: op. cit., p. 443.

<sup>34</sup> Inid, p. 284.

<sup>35</sup> Neste sentido é particularmente curiosa a poesia «Março voltou, esta...» da colecção *Branco no Branco* (Porto, 1984, p. 46).

através do qual se tornou famoso. Nuno Fernandes Torneol e Fernando Esguio como poetas «ornitólogos»; D. Dinis como poeta – «psicólogo»; M. Codax como o poeta universal, experimentava-se com muito sucesso em subgéneros diversos dos cantares de amigo (barcarolas, bailias, cantigas de romaria); J. Zorro ficou conhecido pelas suas barcarolas; enquanto P. Meogo, segundo o juízo de medievistas literários, é o poeta mais erótico entre todos os autores dos Cancioneiros trovadorescos galego-portugueses.

A cantiga de amor (alba) «Levad' amigo, que dormides as manhanas frias»<sup>36</sup> de *N. F. Torneol* é «uma das mais belas dos Cancioneiros. Nessa *alba* a donzela incita o amigo a que se levante. É o desafio para que venha ao seu encontro. Todas as aves do mundo falam do amor deles. Ela afirma estar contente, mas os ramos onde as aves pousavam foram 'cortados' pelo amado (maneira simbólica de dizer: por que não apareces tudo na natureza morre: as flores já não são as flores, as árvores já não são as árvores, e até as fontes secam, etc.). É certamente maravilhosa a idéia de identificar a ausência do bem-amado com uma Natureza que reflecte essa carência. Do mesmo modo que ela necessita do amigo, a Natureza também dele precisaria, e as aves, etc. Assim se tornam coincidentes os vários planos da cantiga: Amor = Natureza = Vida. Simplesmente, sabemos que a Natureza não precisa do homem, ou da sua presença, para florir. Logo, a equação estabelecida implica outra identificação: amigo = Natureza. Dizer ela que nas árvores já não há ramos para as aves pousarem, ou nas fontes já não há água para elas beberem, é uma maneira translata/metáforica/de afirmar que, sem a presença dele, ela não pode viver /ela que também é 'todas as aves do mundo' que falam do amor de ambos/»<sup>37</sup> Assim, os arquétipos diferentes, ou as transformações dos arquétipos diferentes (*aves* e *ramos* – arquétipo da *terra*, arquétipo da *fonte*, *alegria* – arquétipo do *amor*) penetram-se num processo metafórico complexo. Por este processo de certa metamorfose indirecta Fernandes antecipa de algum modo Eugénio de Andrade.

O outro «poeta de aves» *F. Esguio*,<sup>38</sup> graças a sua cantiga de amigo «Vaiamos, irmã, vaiamos dormir»,<sup>39</sup> está inserido em todas as antologias da poesia luso-galega. Nessa cantiga a moça chama a sua irmã<sup>40</sup> para irem dormir nas margens do lago, onde o seu amigo caça aves (o *amor* está aqui, indicativamente, associado com o arquétipo da *água*). As *aves* fazem com certeza uma das variantes ou transformações mais frequentes do arquétipo da *terra* nos Cancioneiros galego-portugueses e os poetas – «ornitólogos» mencionados só são os exemplos mais expressivos da utilização desta variante arquetípica. É por isso que poderiam ser comparados ao terceiro poeta – «ornitólogo» do nosso tempo – E. de Andrade. É na poesia deste que as *aves* fazem também (ao lado do *corpo*) uma das transformações mais presentes do arquétipo da *terra*. Aparecem em muitos lugares da sua obra poética: no título da colecção *Limiar dos Pássaros*, nos títulos de algumas poesias em prosa, da colecção *Memória doutro Rio* (Walt Whitman e os pássaros,<sup>41</sup> «A passagem das aves», etc.).

<sup>36</sup> Torres Pinheiro, A.: op. cit., p. 517.

<sup>37</sup> Ibid, p. 57.

<sup>38</sup> F. Esguio vive no final da época trovadoresca, o que se pode sentir na obra dele.

<sup>39</sup> Ibid, p. 280.

<sup>40</sup> Ou a sua amiga, visto que naquele tempo a palavra «irmã» significava também «amiga».

<sup>41</sup> Nessa poesia fala-se das aves como da metáfora antiga do canto, relacionando-as com «as águas do ser». Comp.: Andrade, E. de: *Memória doutro Rio*, em: *Poesia e Prosa (1940- 1980)*, Porto, 's. a., p. 258.

O seguinte trovador é, pela sua condição política e artística, o mais conhecido de todos os poetas galego-portugueses. Trata-se do grande *D. Dinis*. O seu conhecimento da psicologia de mulher manifesta-se por numerosas cantigas de amor escritas à maneira dos provençais («Quer' eu en maneira proençal / fazer agora um cantar d' amor»<sup>42</sup>, mas neste contexto ele interessa-nos mais como o autor das cantigas de amigo. É a esse género que pertence a cantiga que lhe trouxe a reputação mundial – «Ai, flores, ai flores do verde pino...»<sup>43</sup> Do mesmo modo do que Martim Codax se dirige às ondas do mar de Vigo<sup>44</sup> e Pêro Meogo às cervas do monte,<sup>45</sup> *D. Dinis* dirige-se às flores do verde pino:

Ai, flores, ai flores do verde pino,  
se sabedes novas do meu amigo?  
Ai, Deus, e u é?<sup>46</sup>

O animismo pré-lógico como este, onde todos os arquétipos «elementais» estão personificados, também se pode encontrar esporadicamente na poesia de E. de Andrade,<sup>47</sup> mas enfraquecido notavelmente pela contextualização metafórica. Assim, por ex., «o surdo, subterrâneo, impiedoso rio» representa, de facto, o rio de «palavras». Deste modo o metafórismo priva o «rio» da sua entidade «elemental» e natural, reduzindo-o a um meio simples do «figurativismo» poético. O pré-figurativismo arquetípico dos Cancioneiros galego-portugueses E. de Andrade consegue conservar só quando os arquétipos «elementais» dos Cancioneiros mencionados são completados pelos arquétipos novos e modernos por excelência.<sup>48</sup>

O *topos* trovadoresco chamado *tempo da froi*<sup>49</sup> encontraremos junto de E. de Andrade num diapasão de variantes arquetípicas muito largo, as mais das vezes na forma de flores, árvores, bosques, aves, etc., entre os quais vão andando os amantes...<sup>50</sup> Mas neste mundo trovadoresco e arcádico ele introduz mais uma novidade – um erotismo muito forte (como por ex. na poesia «Abril», onde «abril anda à solta nos pinhais / coroados de rosas e de cio...»<sup>51</sup>). É claro que o elemento erótico já o conhecem os Cancioneiros medievais e sobretudo a Renascença. As poesias bem eróticas, como «Vistes, mias donas, quando noutra dia» de J. G. de Guilhade<sup>52</sup> ou «Sen meu amigo manh' eu senleira» de J. Bolseiro,<sup>53</sup> não são solitárias nos Cancioneiros trovadorescos, mas em comparação daquelas poesias numerosas que não glorificam que o amor «espiritual» estas estão verdadeiramente em minoria. Neste sentido a obra poética

<sup>42</sup> Torres Pinheiro, A.: op. cit., p. 218.

<sup>43</sup> Ibid, p. 250.

<sup>44</sup> Ibid, p. 157.

<sup>45</sup> Ibid, p. 358.

<sup>46</sup> A cantiga «Ai flores, ai flores do verde pino» é a cantiga mais conhecida dentro da poesia medieval galego-portuguesa.

<sup>47</sup> Por ex. na poesia «Surdo, subterrâneo rio» (coleção *Os Amantes sem Dinheiro*, em: *Poesia e Prosa (1940-1980)*, Porto, 2.ª a., p. 48): «surdo, subterrâneo, impiedoso rio, para onde vais...».

<sup>48</sup> Por ex. pelo arquétipo do *silêncio*.

<sup>49</sup> Deste *topos* fala *D. Dinis* na sua cantiga polémica «Provençais soen mui ben trobar», fazendo troça dos Provençais por estes só cantarem no tempo da flor, isto é na Primavera.

<sup>50</sup> Todo isto só se relaciona (pelo menos na maior medida) com as primeiras colecções dele.

<sup>51</sup> Andrade, E. de: op. cit., p. 40.

<sup>52</sup> Correia, N.: *Cantares dos Trovadores Galego-Portugueses*, Lisboa, 1978, p. 128.

<sup>53</sup> Torres Pinheiro, A.: op. cit., p. 83.

(nove cantigas de amigo)<sup>54</sup> do jogral galego *Pêro Meogo* (que, ao lado de Camilo Pessanha, teve a influência mais importante sobre a poesia de E. de Andrade) fazem uma excepção notável dentro dos Cancioneiros medievais luso-galegos. Entre os poetas tradicionais que consciente e programaticamente renunciaram a qualquer ligação com a poética provençal, tirando os efeitos estilísticos do lirismo autóctone ibérico é P. Meogo que utiliza com o maior êxito o entrelaçamento do erotismo e da natureza. Na poesia dele entrelaçam-se incessantemente dois arquétipos – o arquétipo do *amor* e o arquétipo da *fonte* (isto é da *água*). Ele é o único poeta dos Cancioneiros galego-portugueses que nos seus versos introduz a imagem (o motivo) do *cervo*. Este motivo aparece em todas as suas cantigas, ligando-as num ciclo uno e coerente. Desta maneira aproxima-se de M. Codax e de alguns outros trovadores que, pelos seus cantares de amigo, deixaram os pequenos «romances» de amor, no diapasão do primeiro olhar amoroso, através dos encontros secretos, até ao fim desta aventura juvenil pelo casamento. Nisto também é que Meogo desvia dos outros poetas, porque a moça das suas cantigas de amigo já tem namorado há muito tempo. Por este facto estamos introduzidos no curso mesmo dos acontecimentos e não no início destes /como nas poesias dos outros poetas/. Igualmente assim, a «acção» destas cantigas não acaba com o casamento, como junto dos outros trovadores, mas, ao contrário, com a perda da virgindade da moça. Porém, a maior novidade dentro da lírica dos Cancioneiros luso-galegos feita por Pêro Meogo é a introdução do *cervo* na poesia deste – *cervo* que há séculos representa um símbolo erótico. Esse símbolo possui dois significados extremamente contrários. Por um lado, o *cervo* é o símbolo do «querido», do varão que «bratica» o amor cortês na sua dimensão incorporeal, espiritual.<sup>55</sup> Por outro lado, o *cervo* é o símbolo da virilidade na sua dimensão «macha», erótica. O que vale para o *cervo*, vale também, segundo o princípio heraclítico da compenetração das contrariedades, para a *cerva*. A simbólica tão ambígua possui-a também a *água*. Por um lado, ela é o símbolo da pureza /ou da virgindade/, e por outro lado, o símbolo da fertilidade, portanto da feminilidade na sua dimensão corporal, sexual. Esta acepção simbólica dobra dos símbolos mencionados não é insignificante ou secundária nem no tempo de Eugénio de Andrade – tempo em que o homem está, de mesmo modo, dividido em dois seres: o espiritual e o carnal. Pêro Meogo queria que este fosse o ser espiritual OU carnal. É justamente aqui que na poesia de Meogo se encadeia E. de Andrade.

A dimensão carnal do amor aparece nos Cancioneiros galego-portugueses só dentro dos cantares de escárnio e maldizer. Os cantares de amor e a maior parte dos cantares de amigo conhecem principalmente a sua dimensão espiritual – dimensão que faz o constitutivo essencial da poética trovadoresca. Pêro Meogo, introduzindo um único símbolo – símbolo do *cervo* – reconcilia estas duas dimensões do amor. É só por este símbolo do *cervo* que a simbólica da *água* adquire a significação completa, porque, ainda que a poesia dos Cancioneiros (sobretudo os cantares de amigo no seu subgénero de barcarolas) abunda no arquétipo da *água*, este arquétipo aqui, com tudo isso, não pode vir a ter o seu valor pleno, por não existir aquele contrapolo através do qual alcança

<sup>54</sup> Foi Pêro Meogo que, ao lado de Camilo Pessanha, teve a maior influência na obra de E. de Andrade.

<sup>55</sup> Nesta acepção encontramos-lo na Bíblia /isto é na poesia bíblica/, depois na poesia mística, etc.

a sua clara determinação simbólica. O motivo /tema/ do cervo revolvendo a água da fonte, faz, com efeito, uma imagem mitológica sexual que revele a relação corporal dos amantes na fonte, «agora chamada fonte do amor, e primitivamente um lugar santo onde se celebravam ritos eróticos.»<sup>56</sup> Este traço mitológico, presente na criação poética popular da Península Ibérica, P. Meogo uniu-o com a poética trovadoresca provençal do amor cortês.

Para completar a relação *Pêro Meogo – Eugénio de Andrade*, voltemos agora novamente ao modelo arquetípico. Sumariaremos aqui o mais essencial sobre as ligações arquetípicas da poesia trovadoresca e da de E. de Andrade. O arquétipo comum a E. de Andrade e aos Cancioneiros galego-portugueses medievais em todas as transformações dele é o arquétipo do *amor*. Trata-se, porém, do arquétipo que, tomado por si só /no seu estado pre-metamor-foseante/, ocorre bastante raramente na poesia de E. de Andrade, cuja distinção geral é a imergência constante nos arquétipos «elementais» de natureza.<sup>57</sup> O arquétipo do *fogo* tem a ver com a tópica trovadoresca dos cantares de amor,<sup>58</sup> e nas transformações de Cancioneiros coincide de todo com E. de Andrade. O arquétipo do *ar* é muito frequente na obra de E. de Andrade por causa das transformações em que aparece na forma da *música* e do *rumor*, assim como (ainda que menos frequentemente) na forma do *vento* (isto é da *brisa*, do *aroma*, da *respiração*, etc.), enquanto na lírica dos Cancioneiros aparece só muito raramente. Caso apareça, aparece as mais das vezes na sua variante arquetípica do *vento*. O arquétipo do *silêncio* na lírica dos Cancioneiros só é frequente na sua variante arquetípica da *morte* (mais raramente na variante do *anjo*) enquanto junto de E. de Andrade, visto que «a morte não existe», está o mais presente na forma original dele. O arquétipo da *terra*, posto que na menor medida do que o arquétipo da *água*, faz uma das ligações mais estreitas entre E. de Andrade e a poesia dos Cancioneiros luso-galegos. O círculo de transformações do arquétipo da *terra* é, naturalmente, mais pequeno nos Cancioneiros. Muitas vezes este arquétipo ocorre na forma de *flores*, *árvores*, *prados*, *florestas* e, o que é o caso mais frequente, na forma de *aves*. A transformação absolutamente única e particular deste arquétipo na forma do *cervo* só a encontramos na poesia de Pêro Meogo. É talvez a única das transformações do arquétipo da *terra* da poesia de amor galego-portuguesa medieval que não encontramos em lugar algum dentro da poesia de E. de Andrade. O facto extremamente paradoxal, por ser justamente esta variante arquetípica (isto é este símbolo) que indicou uma espécie de mudança dentro da poética trovadoresca – mudança que incitou, o jovem E. de Andrade a escolher Pêro Meogo para lhe servir de modelo literário. Por outro lado, E. de Andrade tanto se distanciou deste que a relação entre eles ficou imperceptível. Mas quase que não tenha existido uma época ou uma tendência literária que não seria inspirativa para E. de Andrade, de modo que nem admira que dentro de tantas «influências» um jogral galego «desapareceu».<sup>59</sup>

Na obra de E. de Andrade cada um dos animais está cuidadosamente seleccionado em vista de conotações contextuais que este deva induzir junto dos leitores.

<sup>56</sup> Comp.: Correia, N.: op. cit., p. 44-45.

<sup>57</sup> Esta distinção também diz respeito àqueles poucos poetas dos Cancioneiros de que tratamos aqui.

<sup>58</sup> De onde, mais tarde, vai ser assumido pelos petrarquistas.

<sup>59</sup> Uma das razões por isto ter acontecido pode reduzir-se ao facto de que em toda a obra de E. de Andrade o «cervo» não o encontramos por parte alguma /porque E. de Andrade «dissimula» os arquétipos presentes nos versos dele/.

Considerando a relação P. Meogo – E. de Andrade nesta perspectiva de motivação, poderíamos estabelecer (tendo feito um paralelo entre as variantes arquetípicas animais do arquétipo da *terra*) uma analogia simbólica indubitável entre o *cervo* na poesia de P. Meogo e o *potro* na de E. de Andrade. O *amor* aqui só está tratado na sua dimensão carnal, sexual. Em analogia com o *cervo* de P. Meogo, o *potro* é o símbolo de fálus. Na lírica de E. de Andrade aparece também o outro aspecto da simbólica de Meogo – aspecto espiritual,<sup>60</sup> mas ambos os aspectos («carnal» e «espiritual») estão sempre unidos no *corpo*. Às vezes nos parece (como na poesia que vamos citar) que E. de Andrade nos apresenta imagens arcádicas subtis, para, depois, acontecer uma «virada» causada pela introdução do *corpo* (o *cervo* de Meogo!), isto é do amor carnal unido com o «espiritual»:

Foi para ti que criei as rosas.  
Foi para ti que lhes dei perfume.  
Para ti rasguei ribeiros  
e dei às romãs cor de lume.

Foi para ti que pus no céu a lua  
e o verde mais verde nos pinhais.  
Foi para ti que deitei no chão  
*um corpo aberto como os animais.*<sup>61</sup>

O *corpo* e os seus membros: *mãos, dedos, boca, cabelos, peito*, etc., são as variantes mais frequentes do arquétipo da *terra* na poesia de E. de Andrade. O *corpo* metamorfoseia-se as mais das vezes no *rio*, portanto no arquétipo da *água*. Assim, na obra poética de E. de Andrade acontece sempre o entrelaçamento e a metamorfose de três arquétipos: do arquétipo do *amor*, do arquétipo da *terra* (que muitas vezes está representado pelo *corpo*) e do arquétipo da *água* (cujas transformações mais frequentes são o *rio*). A *água* faz, sem dúvida, o arquétipo mais dominante<sup>62</sup> dentro de vintena de coleções de E. de Andrade. A «*água*» é, igualmente assim, (tendo em conta todas as variantes arquetípicas dela) uma das palavras mais frequentes (senão a mais frequente) dentro dos versos de E. de Andrade. Raras são as poesias deste dentro das quais não apareça pelo menos uma das transformações do arquétipo do *água*.<sup>63</sup> Os precursores deste arquétipo E. de Andrade tem-nos não só na pessoa de Tales, ou do seu sucessor Empedoclês, mas também junto dos autores luso-galegos medievais das barcarolas ou marinhas, assim como junto daqueles poetas que para a encenação do seu drama de amor utilizavam justamente este arquétipo.<sup>64</sup> A ambiguidade simbólica da *água* (símbolo da «pureza» e da «fertilidade») e do *cervo*, presente na obra de Pêro Meogo, aparece também na poesia de E. de Andrade; com uma diferença que consiste em transformar a *fonte* as mais das vezes no *rio*, e o *cervo* no *corpo*. Neste sentido o poema

<sup>60</sup> Que caracteriza, antes de tudo, a poética do amor cortês da proveniência provençal, depois a Bíblia e os místicos, como também a poesia de amor sentimental arcádica.

<sup>61</sup> Andrade, E. de: *As Mãos e os Frutos*, em: *Poesia e Prosa (1940-1980)*, Porto, 2.ª s. a., p. 22.

<sup>62</sup> Da importância deste arquétipo na poesia de E. de Andrade testemunha também a tese de mestrado dedicada a esta problemática, feita por um Espanhol de Granada (Miguel Murillo Melero).

<sup>63</sup> Este arquétipo aqui está, naturalmente, unido com o arquétipo da *fonte*.

<sup>64</sup> Como, por ex., Pêro Meogo.

mais indicativo dentro da Lírica de E. de Andrade é o poema «Espelho», da colecção *Mar de Setembro*.<sup>65</sup>

É obvio haver neste poema as «influências» mais diferentes e «as citações sem aspas». Só mencionaremos o exemplo que imediatamente salta aos olhos.<sup>66</sup> É uma citação directa da poetisa Safo (no último verso da terceira estrofe): «*umas sandálias de oiro e de ternura*», citação traduzida mais tarde por Eugénio de Andrade mesmo em português, no seu livro de traduções *Poesias e Fragmentos de Safo*:

E de súbito  
a madrugada de sandálias de oiro.<sup>67</sup>

Aqui só se trata de uma «citação sem aspas» directa, enquanto as «citações» indirectas (sobretudo as dos poetas surrealistas e de Fernando Pessoa, em duas últimas estrofes) há muito mais. Neste contexto, porém, interessam-nos mais os versos da quarta estrofe, que apostrofa na totalidade a poesia galego-portuguesa medieval, particularmente os cantares de amigo (*mãe, árvore, adro, amigo*) – apostrofa-a numa colecção do período criador maduro de E. de Andrade. Estas palavras-chaves dos cantares de amigo como se as pronunciasse a sua protagonista – mulher. Elas, é verdade, também fazem parte de um contexto mais largo, cujo sujeito lírico é (como parece) o autor mesmo, mas no encontro com a quinta estrofe como se tivéssemos que fazer uma excepção, considerando como autor a mulher (porque o exige o microcontexto da estrofe mesma, em que as palavras mencionadas não podem ser colocadas na boca de um homem). É por isso que podemos incontestavelmente supor E. de Andrade renovar de todo o papel dos seus precursores trovadorescos que fingiam a autoria feminina. Indicativos são já os primeiros três versos do poema: «aqui moram as palavras; / as mais antigas, / as mais recentes...». São estas palavras (ao mesmo tempo «as mais antigas» e «as mais recentes») as que ligam os cantares de amigo com E. de Andrade. Aqui elas estão tratadas como representantes dos seus arquétipos: a *árvore* como representante de todos os arquétipos «elementais» de natureza, e a *mãe*, o *amigo* e o *adro* como representantes do arquétipo do *amor*. A *mãe* é a participante directa da maioria dos cantares de amigo, sinal da autoridade e do poder da época patriarcal dos cantares de amigo. A *árvore* aponta indirectamente à relação entre a natureza e o amor, relação que caracteriza os cantares de amigo dos maiores poetas dos Cancioneiros e directamente a um subgénero poético dos Cancioneiros – baílias ou bailadas em que as moças dançam sob árvores em flores, glorificando a beleza e a juventude e convocando todas as que são bonitas e enamoradas como estas para associarem-se elas, como na famosa bailada de João Zorro:

Bailemos agora, por Deus, ai velidas,  
so aquestas avelaneiras froldidas  
e quem fôr velida como nós, velidas  
se amigo amar,  
so aquestas avelaneiras froldidas  
verrá bailar.<sup>68</sup>

<sup>65</sup> Andrade, E. de: *Mar de Setembro*, em: *Poesia e Prosa (1940-1980)*, Porto, 2.ª s. a., p. 105.

<sup>66</sup> Desta citação advertiu também M. H. da Rocha Pereira no seu estudo *Poesia de Safo em Eugénio de Andrade*, Coimbra, 1977, p. 368.

<sup>67</sup> Andrade, E. de: *Poesias e Fragmentos de Safo*, Porto, 1982, p. 24.

<sup>68</sup> Torres Pinheiro, A.: op. cit., p. 549.

O *adro* faz pensar em numerosas cantigas de romaria dos Cancioneiros medievais galego-portugueses. Este foi quase o único lugar (se exceptuarmos as fontes) tolerado pela sociedade de então, onde podiam encontrar-se os jovens e as jovens – lugar em que se travavam os primeiros conhecimentos de amor (causa pela qual se tornou o *topos* da lírica portuguesa e ibérica respectivamente). O *amigo* é aquela palavra decisiva (a variante arquetípica do arquétipo do *amor*) que nos dá a chave sob a qual precisamos de ler esta estrofe. Sem ela quase que não poderíamos concluir tratar-se do mundo lírico dos Cancioneiros medievais luso-galegos. Ainda que já as primeiras três palavras-chaves façam juntamente uma ponte para esse mundo, sem esta palavra «amigo» o reconhecimento da perspectiva «trovadoresca»<sup>69</sup> ficaria bem contestável.

No texto anterior<sup>70</sup> à noção do «trovadorismo» alargamos-lhe notavelmente o círculo de significações,<sup>71</sup> atribuindo-lhe aquilo o que chamámos «elemental» e «arquetípico» na poesia de E. de Andrade, encarando-a com o «surrealismo», como o sinónimo de todo aquilo moderno e inovador presente nessa poesia (particularmente em vista da técnica da escrita especial). Se agora aceitássemos de novo esta classificação simplificadora, notaríamos facilmente no poema citado existirem duas tendências acima mencionadas: a «trovadoresca» e a «surrealista». A tendência *trovadoresca* é representada pelos arquétipos específicos, isto é pelo arquétipo específico do *amor*, e a *surrealista* pela sua específica *técnica surrealista* reduzível a uma metafórica particular. Pelo alargamento do diapasão de arquétipos (variantes arquetípicas),<sup>72</sup> assim como pelo processo de metamorfose<sup>73</sup> (processo que caracteriza toda a obra do «primeiro trovador da poesia moderna portuguesa»<sup>74</sup>) E. de Andrade cria uma «tensão» particular ao nível figurativo do texto,<sup>75</sup> ocultando assim a união não-figurativa (ou, melhor, pré-figurativa) dos arquétipos (variantes arquetípicas).

O arquétipo que na criação poética de E. de Andrade está na maior medida sujeito aos procedimentos surrealistas é o arquétipo da *água*. Assim voltámos ao início mesmo da nossa relação. Este arquétipo da *água*, como o símbolo erótico ambíguo presente já nas cantigas de P. Meogo, retém o seu significado simbólico primordial na lírica de E. de Andrade também. A sua presença na obra deste realiza-se através da inclusão no processo incessante de *transformações* e *metamorfoses*. A transformação mais frequente do arquétipo da *água* é o *rio*, ligado sempre com implicações simbólicas e

<sup>69</sup> Este atributo «trovadoresco» toma-se aqui na acepção um pouco alargada. Ele compreende não só os cantares de amor do tipo provençal, mas também os cantares de amigo – a variante específica ibérica da lírica de amor medieval.

<sup>70</sup> Falando de duas constantes da poesia de E. de Andrade.

<sup>71</sup> Esse círculo reduz-se normalmente a cantares de amor, depois a cantares de amigo, e, por fim, ao terceiro género dos Cancioneiros – cantares de escárnio e maldizer.

<sup>72</sup> Por ex., do arquétipo do *silêncio* que é, na sua forma pura, o arquétipo próprio justamente a E. de Andrade. No poema «Espelho» ele aparece directamente só uma vez, mas na criação de E. de Andrade este arquétipo tem em geral uma frequência léxica muito alta.

<sup>73</sup> Esse processo da metamorfose no poema mencionado está particularmente evidente na terceira estrofe, mas ocorre também nas outras: «E sempre um corpo, / sempre um rio; corpus ou ecos de colunas, / rios ou súbitas janelas...», etc.

<sup>74</sup> Como foi «baptizado» pelo poeta croata falecido Drago Ivanišević.

<sup>75</sup> Essa «tensão» ao nível figurativo, os versos dos Cancioneiros trovadorescos pela maior parte não a conhecem.

eróticas («impetuoso, o teu corpo é um rio / onde o meu se perde»<sup>76</sup> ou «E sempre um corpo / sempre um rio... Um corpo amei, / um corpo, um rio...»<sup>77</sup>). A associação do *corpo* e da *água* (na obra de Meogo: do *cervo* e da *água*) simboliza sempre a união de amor – união não só carnal, como também espiritual, visto que o *corpo* na poesia de E. de Andrade tem também o seu lado «espiritual», e a *água* (além de ser o símbolo da fertilidade, portanto da corporalidade) é, igualmente assim, o símbolo da pureza, portanto da espiritualidade. A penetração do *corpo* humano e da *água* é a forma mais frequente da relação arquetípica na obra poética de E. de Andrade: *terra* (corpo) + *água* (rio) = *amor* (acto de amor, união de amor). Esta fórmula simplifica extremamente toda a problemática, mas, com tudo isso, não pode compreender um número bastante grande dos casos que caracteriza a relação dos arquétipos (das variantes arquetípicas) como esta. A fórmula citada só vale para uma parte das poesias de E. de Andrade,<sup>78</sup> aparecendo muito raramente na sua pura forma arquetípica, mas, tendo em vista as transformações e as metamorfoses dela muito numerosas, quase sempre é possível, com mais ou menos dificuldade, discernir a sua presença. É justamente esta fórmula que é comum a Pêro Meogo e a Eugénio de Andrade. Talvez seja por ser o componente «surrealista» na poesia de E. de Andrade tão forte que ninguém reparou no parentesco deles. É claro que os versos tais como «o teu *corpo* era um *aquário*»<sup>79</sup> ou «quantos *mares* ardendo para que não fosses *neve*: *corpo*»<sup>80</sup> dificultam sensivelmente o reconhecimento da fórmula mencionada. Essa fórmula não é só característica de E. de Andrade, nem da «hidrografia de Eros» dos Cancioneiros. Ela está presente já nos tempos míticos. Porém, a nossa intenção nem foi esgotar todas as conotações arquetípicas e simbólicas que a fórmula mencionada<sup>81</sup> pudesse induzir. Só queríamos apostrofar a relação E. de Andrade – os Cancioneiros trovadorescos galego-portugueses, relação que se manifesta, antes de tudo, nalgumas heranças ou coincidências. Há muitos versos em que nem se menciona o arquétipo da *água*, a não ser se o igualarmos com o arquétipo da *fonte*, que implica todo o ciclo temporal, incluindo também a *manhã* da poesia seguinte:

Toda a manhã  
fui a flor  
impaciente  
por abrir.  
Toda manhã  
fui ardor  
do sol  
no teu telhado.  
  
Toda a manhã  
fui ave

<sup>76</sup> Andrade, E. de: *As Mãos e os Frutos*, em: *Poesia e Prosa (1940-1980)*, Porto, 2<sup>a</sup>.a., p. 25.

<sup>77</sup> A citação está assumida do poema «Espelho» (coleção *Mar de Setembro*, em: op. cit., p. 105).

<sup>78</sup> Essa parte faz mesmo uma minoria notável, mas a minoria em que o erotismo está presentíssimo.

<sup>79</sup> Andrade, E. de: *Os Amantes sem Dinheiro*, em: *Poesia e Prosa (1940-1980)*, Porto, 2<sup>a</sup>. a., p. 49.

<sup>80</sup> Andrade, E. de: *Branco no Branco*, Porto, 2<sup>a</sup>1984, p. 38.

<sup>81</sup> Ou outras parecidas a ela, que eventualmente possamos construir estudando a poesia de E. de Andrade.

<sup>82</sup> Andrade, E. de: *Os Amanues sem Dinheiro*, em: *Poesia e Prosa (1940-1980)*, Porot, 2<sup>a</sup>. a., p. 42.

inquieta  
no teu jardim.  
Toda a manhã  
fui ave ou sol ou flor  
ao pé de ti.<sup>82</sup>

Nesta poesia E. de Andrade fica dentro dos arquétipos da *terra*, do *fogo* e do *amor*. Com estes arquétipos poderíamos construir mais uma fórmula, onde o arquétipo do *amor* une não mais os arquétipos da *terra* nem da *água*, mas, sim, os da *terra* e do *fogo*. Poderíamos descobrir muitas fórmulas como estas, cuja frequência apontaria para algumas características da relação de E. de Andrade com a lírica de amor galego-portuguesa. Todas aquelas, porém, não mudariam da conclusão à qual chegámos ao comparar E. de Andrade e os Cancioneiros luso-galegos, conclusão de que *E. de Andrade, pela sua técnica particular da metamorfose e do metaforismo, elabora os arquétipos herdados da tradição poética vernácula (ibérica)*. Esta tendência da «camuflagem» da tradição arquetípica dos Cancioneiros como se crescesse devagar com cada uma das coleções de E. de Andrade. A tradição arquetípica do património lírico vernáculo ele deixa-a intacta só quando a apostrofa expressamente, consciente ou inconscientemente, (como por ex. no poema citado «Espelho»). Em todos os outros casos E. de Andrade «dissimula» esta tradição com uma nova expressão lírica e com novas concepções arquetípicas respectivamente. A mesma coisa faz ele também com dois outros jograis galegos – M. Codax e J. Zorro, pelos quais, depois de P. Meogo, foi o mais influenciado.

Caso, segundo a sugestão de J. Nunes,<sup>83</sup> alteremos um pouco a ordem deixada pelos copistas dos Cancioneiros, aqui também, assim como no caso de P. Meogo, aparece um ciclo coerente, que se possa julgar por um pequeno «romance de amor». Posto que os cantares de Codax sejam privados do erotismo de P. Meogo, eles, apesar disso, ganham na espontaneidade emotiva das confissões líricas da moça enamorada. E tal como junto de P. Meogo o motivo do *cervo* une toda a obra poética, assim junto de M. Codax a sua Vigo natal faz serem reunidas todas as cantigas deste.

A primeira cantiga do ciclo de Codax é uma bailia (ou bailada). Nela a moça, diante da igreja em Vigo, encontra pela primeira vez o seu nemorado. Nunca antes o teve e é por isso que agora grita apaixonada: «Amor ei!» (estou namorada):

Bailava *corpo* velido,  
que nunca ouver' amigo:  
Amor ei!<sup>84</sup>

Sublinhámos a palavra «corpo» por se tratar do termo que outrora (em português medieval) significava não só o «corpo» como um entidade física, mas também como a entidade espiritual; significava, pois, o homem inteiro no sentido da «pessoa», do «indivíduo». Não sabemos se este significado<sup>85</sup> tinha influência alguma sobre o léxico

<sup>83</sup> Alexandre Torres Pinheiro arrumou sete cantigas deste jogral galego segundo a proposta de J. Nunes, para, deste modo, conseguir a ordem lógica de acontecimentos.

<sup>84</sup> Torres Pinheiro A.: op. cit., p. 154.

<sup>85</sup> Significado em que também o utilizam os poetas medievais dos Cancioneiros galego-portugueses.

de E. de Andrade, mas a coincidência na utilização da palavra mencionada é verdadeiramente curiosa.

Na segunda cantiga a moça enamorada quer novamente ir ver o seu «amigo», mas não há ninguém para acompanhá-la. Terrivelmente sozinha e desgraçada está a chorar. As suas únicas companheiras são as lágrimas:

E nulhas guardas non ei comigo,  
ergas meus olhos que choran migo!  
E vou namorada!<sup>86</sup>

Em duas cantigas seguintes (a quinta cantiga é o contínuo directo da quarta) a moça dirige-se às «ondas do mar», perguntando lhes se são elas que viram o namorado dela.

Depois da disposição melancólica de três cantigas precedentes, duas últimas – a sexta e a sétima – trazem de novo a disposição alegre da primeira cantiga. A moça tem o recado do seu namorado, em que este a avisa que vai chegar ao encontro em Vigo:

Comigu' ei mandado  
ca ven meu amado:  
E irei, madr' a Vigo!<sup>87</sup>

Por isso a sua felicidade está a crescer cada vez mais. Ela não a pode guardar só para si. Quer dividi-la com as amigas dela, convidando-as a partirem para Vigo, onde vão banhar-se nas ondas de mar:

Quantas sabedes amar amigo  
treides comig' a lo mar de Vigo:  
E banhar-nos-emos nas ondas!<sup>88</sup>

Estas 7 cantigas do jogral galego Martim Codax pertencem às poesias mais populares dos Cancioneiros luso-galegos medievais. A causa disto está provavelmente numa intimidade extremamente emotiva que as caracteriza. Na herança poética de M. Codax não há nenhuma simbolização, nenhuma ambiguidade, nem jogos arquetípicos de transformações, como por ex. junto de Pêro Meogo. O mundo dele é um mundo da sentimentalidade ingénua, mundo do riso e do choro, mundo do namoro adolescente.

O mundo quase mesmo como este encontramos-lo na maioria das poesias das primeiras colecções (posteriormente rejeitadas) de E. de Andrade,<sup>89</sup> assim como na primeira colecção «reconhecida» pelo autor – *As Mãos e os Frutos*, onde o componente surrealista ainda não desforma tanto o mundo medieval dos cantares de amigo. Nesta colecção o arquétipo do *amor* ainda está presente nos seus matizes trovadorescos. Assim, por ex., a palavra «versos» /da poesia que citaremos/ é, de facto, uma variante do arquétipo do *amor*, no significado trovadoresco do *canto*. Trata-se da poesia número XXI que faz lembrar o mundo do primeiro amor platónico de M. Codax. É aqui também que aparecem (nos dois últimos versos) os olhos cheios de lágrimas que estão a chorar (da terceira cantiga de Codax), só que na poesia de E. de Andrade a causa da tristeza

<sup>86</sup> Ibid, p. 156.

<sup>87</sup> Ibid, p. 158.

<sup>88</sup> Ibid, p. 159.

<sup>89</sup> Talvez o melhor exemplo disto represente a poesia «Canção», que, não só pelo conteúdo, como também pela forma, imita as cantigas de amigo medievais.

está no «sujeito» lírico, e não no «objecto» (como na poesia de M. Codax). A razão preponderante para compararmos esta poesia com a de Codax pode-se reduzir ao seu tono sincero e espontâneo do ser apaixonado e infeliz:<sup>90</sup>

Se pudesse, coroava-te de rosas  
neste dia –  
de rosas brancas e de folhas verdes,  
tão jovens como tu, minha alegria.

Terra onde os versos vão abrindo,  
meu coração, não tem rosas para dar;  
olhos meus, onde as águas vão subindo,  
cerraí-vos, deixai de chorar.<sup>91</sup>

A dimensão erótica do amor, ausente na obra de M. Codax, encontra-se novamente junto do autor mais conhecido das barcarolas – João Zorro. É na poesia deste que o arquétipo da *água* /nas suas transformações do *mar*, do *rio* e do *barco*/ e o arquétipo do *amor* estão ligados estreitissimamente. Essa ligação, evidente também na barcarola «Pela ribeira do rio salido...» cria uma atmosfera lírica especial, que caracteriza o subgénero poético de barcarolas. Nesta barcarola a moça, distraíndo-se na margem do rio, fez pelo seu amigo «o que nao devia ter feito», lembrando-nos por estas alusões o erotismo de Pêro Meogo:

Pela ribeirado rio salido  
trebelhei, madre, con meu amigo:  
amor ei migo, que non ouvesse;  
fiz por amigo que non fezesse!<sup>92</sup>

As alusões eróticas estão presentes também na cantiga IV, em que o pedido de el-rei, como sugere A. Torres Pinheiro,<sup>93</sup> devemos ler simbólica e eufemisticamente:

– Cabelos, los meus cabelos,  
El-rei m' enviou por elos;  
madre, que lhis farei?  
– Filha, dade-os a El-rei.<sup>94</sup>

O monarca, com efeito, não deseja os cabelos, mas a própria moça, e «como ele é soberano, e a sua vontade tem de ser cumprida, a mãe não se pode opor».<sup>95</sup> Esse motivo de el-rei ocorre também nalgumas outras barcarolas de Zorro, ligando-as num ciclo. Deve-se mencionar que João Zorro é também o primeiro poeta da cidade de Lisboa e das águas dela, isto é o primeiro poeta do Tejo:<sup>96</sup>

<sup>90</sup> Aperceber-nos-emos da abundância de «rosas» que este ser menciona, mas que não possui, e, por isso, nam pode oferecê-las à pessoa amada, o que o faz triste. Essas rosas fazem lembrar-nos aqueles versos dos Cancioneiros que abundam em flores (assim como os de E. de Andrade). Lendo os versos de E. de Andrade como se ouvíssemos o refrão da «cantiga de loor» de Afonso X, O Sábio dedicada a Nossa Senhora: «Rosa das rosas et Fror das Frores...».

<sup>91</sup> Andrade, E. de: *As Mãos e os Frutos*, em: *Poesia e Prosa (1940-1980)*, Porto, 2<sup>a</sup> s. a., p. 27.

<sup>92</sup> Torres Pinheiro, A.: op. cit., p. 549.

<sup>93</sup> Ibid, p. 547.

<sup>94</sup> Ibid, p. 547.

<sup>95</sup> Ibid, p. 547.

<sup>96</sup> Como, mais tarde, na Renascença, L. V. de Camões vai tornar-se o primeiro poeta do Mondego.

En Lisboa, sobre lo mar  
barcas novas mandei lavar,  
ai mia senhor velida!<sup>97</sup>

É curioso, porém, que naquelas barcarolas de Zorro em que apareça a variante arquetípica do *barco* nunca há alusões ao amor carnal (sexual), nem tons eróticos alguns. A cena dos barcos navegantes pelas águas (do *rio* ou do *mar*) na «heroína» de Zorro desperta a alegria, por navegar no *rio* o seu namorado:

Pela ribeira do rio  
cantando ia la dona virgo  
d' amor:  
'Venham nas barcas polo rio  
a sabor.<sup>98</sup>

Na poesia de Zorro encontramos, pois, tanto os elementos de Meogo (erotismo), como os de Codax (namoro cândido juvenil). O *rio*, o *mar*, o *barco* e o *amigo* são as palavras (variantes ou transformações arquetípicas) mais frequentes dentro da obra poética de Zorro. Se fizermos um paralelo entre a obra deste e a de E. de Andrade, podemos notar que essas variantes arquetípicas mais frequentes estão sempre em função do arquétipo do *amor* (tanto na poesia de Zorro, como na de E. de Andrade):

No teu ombro respiro.  
Belos são os navios,  
altos, estreitos.  
Feliz, o teu rosto no meu.

No teu ombro respiro.  
Belas são as areias,  
fulvas de verão.  
Feliz, o meu rosto no teu.  
Oh, tão azul o mar na tua mão!<sup>99</sup>

É também nesta composição de E. de Andrade que se pode discernir a dimensão *surrealista* da lírica dele, dimensão que introduz a *figuração* /«no teu ombro respiro», «que luz sobre o teu peito», «areias fulvas de verão», «o mar na tua mão»/ no *trovadorismo pré-figurativo*, que, apesar disso, fica reconhecível nos seus arquétipos e nas variantes características deste, respectivamente.

### III O aspecto formal da lírica trovadoresca e da poesia de E. de Andrade

No capítulo anterior tentámos apontar para alguns aspectos temáticos que são comuns à poesia trovadoresca galego-portuguesa e a E. de Andrade. Neste capítulo tentaremos ligar o aspecto formal, ou, por outras palavras, o sistema métrico da poesia dos Cancioneiros e da de E. de Andrade. Primeiro citaremos uma cantiga de amigo da

<sup>97</sup> Ibid, p. 545.

<sup>98</sup> Ibid, p. 547.

<sup>99</sup> Andrade, E. de: *Mar de Setembro*, em: *Poesia e Prosa (1940-1980)*, Porto, 2.ª s. a., p. 109.

forma perfeita para a comparar depois com a poesia de E. de Andrade «Canção»; a única poesia dele que não só pelo conteúdo, como também pela forma, imita os cantares de amigo. Dos Cancioneiros luso-galegos destacaremos a cantiga paralelística de Bernard de Bonaval «Ai, fremosinha, se ben ajades».

– Ai, fremosinha, se ben ajades,  
longi de vila quen asperades?

– Vin atender meu amigo.

– Ai, fremosinha, se gradoedes,  
longi de vila quen atendedes?

– Vin atender meu amigo.

– Longi de vila quen asperades?

– Direi-vo-l' eu, pois preguntades:

– Vin atender meu amigo.

– Longi de vila quen atendedes?

– Direi-vo-l' eu poi-lo non sabedes:

– Vin atender meu amigo.<sup>100</sup>

Trata-se da cantiga de amigo da forma paralelística rigorosa, segundo o esquema: a b R, a' b' R, b c R, b' c' R; em que o a e o a', o b e o b', o c e o c' são os versos paralelos, e o R é o refrão (ou o estribilho). Neste esquema paralelístico puro o segundo verso de cada estrofe ímpar é igual ao primeiro verso de cada seguinte estrofe ímpar.<sup>101</sup> Nos versos que se repetem alternam as últimas palavras para se conseguirem as rimas assonantes («se ben ajades» – «gradoades», «asperades» – «atendedes», etc.). Citaremos, por causa da comparação, a cantiga de amigo de Eugénio de Andrade:

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

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?<sup>102</sup>

Se compararmos a cantiga de amigo de Bonaval e a de E. de Andrade, podemos reparar junto de E. de Andrade haver irregularidades conscientes e intencionais que não se podem justificar relativamente à cantiga (metricamente perfeita) de Bonaval.<sup>103</sup>

<sup>100</sup> Torres Pinheiro, A.: op. cit. p. 97.

<sup>101</sup> Escolhemos de propósito foi esta cantiga, por ser curta; causa pela qual esta repetição do segundo verso só a podemos seguir uma vez, mas o princípio continua a ser o mesmo também em poesias com muito mais estrofes do que as tem a poesia citada.

<sup>102</sup> Andrade, E. de: *Primeiros Poemas*, em: *Poesia e Prosa (1940-1980)*, Porto, 2.ª s. a., p. 15.

<sup>103</sup> As cantigas metricamente perfeitas como esta são bastante raras (em todos os três Cancioneiros só há quarentena de cantigas deste tipo).

O mesmo poderia dizer-se também relativamente às cantigas do esquema paralelístico imperfeito ou irregular. Essas irregularidades manifestam-se na cantiga de E. de Andrade através do número desigual dos versos na estrofe,<sup>104</sup> o que nunca acontece nos cantares de amigo dos Cancioneiros. Em seguida, em vez da repetição do segundo verso no início da seguinte estrofe ímpar, E. de Andrade repete o segundo verso da primeira estrofe (ímpar) no mesmo lugar da segunda estrofe – repete-o inteiro, não alterando a(s) última(s) palavra(s) para conseguir a rima assonante, em que alternam as vogais. Tal procedimento faz parte daquilo o que se poderia chamar «a técnica da deformação das formas tradicionais». E. de Andrade revela aqui o seu acesso particular à tradição. Ele quer dirigir a nossa atenção ao objecto mesmo da imitação, mas, ao mesmo tempo, deseja também nós darmos pela divergência do seu próprio modelo, do modelo imitado por ele. Assim se cria uma tensão constante entre as referências directas à tradição lírica que precede a esta poesia e a tendência para essas referências serem sujeitadas aos próprios esquemas poéticos.

A cantiga de amigo citada não representa na totalidade /do ponto de vista métrico/ a obra poética de E. de Andrade, por ser única do seu género dentro da poesia deste, mas foi apostrofada para mostrar como o poeta, mesmo lá onde parece que a única intenção dele é imitar, engana deliberadamente todas as nossas expectativas, deformando o padrão imitado. Aquilo em que E. de Andrade se aproxima extremamente aos versos dos Cancioneiros galego-portugueses são os seus numerosos *paralelismos*. É justamente pelo seu desvio incessante das formas paralelísticas dos Cancioneiros luso-galegos que estes paralelismos nos obrigam à comparação com a técnica paralelística delas.

O procedimento paralelístico que caracteriza todas as colecções de E. de Andrade (desde a primeira até a última) e a *repetição*. São muito frequentes algumas figuras típicas de repetição dentro dos versos deste poeta. Em repetições deste género entra também a repetição sucessiva de uma mesma palavra:

O tempo tempo tempo,  
tempo de colher<sup>105</sup>

Porém, a figura de repetição mais frequente nos versos de E. de Andrade é a anáfora:

Respiro o teu corpo:  
sabe a lua-d' água  
ao amanhecer,  
sabe a cal molhada,  
sabe a luz mordida,  
sabe a brisa nua,  
ao sangue dos rios,  
sabe a rosa-louca,  
ao cair da noite  
sabe a pedra amarga,  
sabe à minha boca.<sup>106</sup>

<sup>104</sup> A última estrofe tem 4 versos, e não 3 como duas precedentes.

<sup>105</sup> Andrade, E. de: *Ostinato Rigore*, em: *Poesia e Prosa (1940-1980)*, Porto, 2.ª s. a., p. 130.

<sup>106</sup> Andrade, E. de: *Mar de Setembro*, em: op. cit., p. 110.

Estamos a ver como E. de Andrade aqui também se serve da sua «técnica da deformação das formas tradicionais». Em vez de (como na figura tradicional de anáfora) repetir certa palavra no início de cada verso que se segue, ele desvia do esquema habitual, provavelmente por causa da expressividade rítmica (musical), que deste modo passa a ser mais reforçada, impedindo a monotonia da figura mesma. Em três lugares E. de Andrade interrompe a repetição sucessiva da palavra no início de cada verso. O fenómeno semelhante encontramos-lo também na poesia «Música mirabilis». <sup>107</sup> Aí a figura da anáfora realiza-se de novo de uma maneira muito específica. A palavra «talvez» repete-se no início de cada segundo verso, o que se consegue (assim como na poesia «Lettera amorosa» acima citada) pela fracção sintáctica dos versos. No caso de E. de Andrade ter ligado dois versos interruptos num único, estes ter-se-iam tornado relativamente longos, <sup>108</sup> a figura da anáfora teria sido aplicada regularmente, não transgredindo as regras poéticas, os versos teriam formado as unidades sintáctico-semânticas regulares, e a curva de entoação teria sido completamente regular e ininterrupta. Deste modo teria sido conseguida certa harmonia e musicalidade, mas teria sido aniquilado aquele procedimento da passagem de uma ou mais palavras de um verso para o verso seguinte, <sup>109</sup> procedimento aliás muito utilizado na poesia de E. de Andrade. Por este procedimento da fracção sintáctica e semântica dos versos, a través de uma espécie da «síncopa» verbal, efectua-se um ritmo e uma musicalidade particulares.

A epífora e a símploce, como as seguintes figuras de repetição, a poesia de E. de Andrade quase que não as conheça. <sup>110</sup> A anadiplose também é rara e secundária, ainda que a possamos encontrar em certas colecções. Assim, por ex., a figura da anadiplose aparece na poesia «Variações em tom menor», <sup>111</sup> mas, ao lado desta figura, na poesia mencionada encontramos também uma figura estruturada como certa anadiplose inversa. Nela a(s) palavra(s) do início de um verso repete(m)-se no final do outro verso, em vez de ser o contrário, como na anadiplose verdadeira, onde uma palavra do final do primeiro é repetida no início do segundo verso.

Eugénio de Andrade, porém, afastando-se dos padrões de repetição que caracterizam a cantiga de amigo, em que, na maioria dos casos, se repetem ou versos inteiros <sup>112</sup> ou quase inteiros, <sup>113</sup> assim como evitando os paralelismo «líricos» tradicionais <sup>114</sup> pela supressão do esquema de repetição regular destes; às vezes, talvez mesmo inconscientemente, utiliza os procedimentos de repetição que estão presentes

<sup>107</sup> Ibid, p. 111.

<sup>108</sup> O mais longo deles teria sido o duodecassílabo /verso extremamente longo em proporções da poética de E. de Andrade/.

<sup>109</sup> Na terminologia música dir-se-ia que se trata da «síncopa».

<sup>110</sup> O que talvez se possa explicar pelo facto de que essas figuras subentendem uma igualdade relativa do número de sílabas, igualdade que é bastante rara na obra de E. de Andrade.

<sup>111</sup> Andrade, E. de: op. cit., págs. 103-104.

<sup>112</sup> O segundo verso de cada estrofe ímpar aparece como o primeiro verso de cada seguinte estrofe ímpar.

<sup>113</sup> Isto é, a parte do verso até a/s/ última/s/ palavra/s/ que alterna/m/ por causa da rima assonante.

<sup>114</sup> Especialmente a anáfora – a figura mais frequente nos versos dele.

nas cantigas de amor: o *dobre*<sup>115</sup> e o *mordobre*<sup>116</sup>. Citaremos, por causa da comparação, só uma estrofe de uma cantiga de amor de J. Bolseiro:

*En grave dia* me fez Deus nacer  
aquele dia en que eu naci,  
*en grave dia* me fezo ver  
a mia senhor u a primeiro vi.  
*En grave dia* vi os olhos seus,  
*en grave dia* mi fez enton Deus  
ver quam ben parece parecer.<sup>117</sup>

Se compararmos estes versos de Bolseiro com os versos da poesia «Musica mirabilis» de E. de Andrade, chegaremos à conclusão que o procedimento chamado o *dobre*,<sup>118</sup> um pouco modificado, é utilizado também por E. de Andrade (o mesmo procedimento pode notar-se também na poesia «Lettera amorosa»). Encontraríamos provavelmente mais alguns exemplos deste género, mas parece estes já serem suficientes para mostrarem que Óscar Lopes tinha razão caso a sua observação<sup>119</sup> sobre a não-existência do paralelismo do tipo galego-português medieval tenha dito respeito aos cantares de amigo, mas caso ele tenha pensado nos cantares de amor também, a nota dele não foi de todo precisa.

Há mais um procedimento utilizado na poesia de E. de Andrade sem desvio do esquema tradicional. Trata-se do procedimento chamado *atafinda*.<sup>120</sup> Ele consiste em cada estrofe ficar truncada, terminando com a metade da frase e precisando do complemento na estrofe que vem, até acabar com dois ou três versos, com os quais finalmente «arredonda» o seu sentido. Este procedimento poético a teoria literária moderna chama-o a *rejeição* (fr. *rejet*). A diferença só consta de o procedimento da *atafinda* incluir também um remate de dois ou três versos<sup>121</sup> em função do complemento dos versos antecedentes. A *atafinda* aparece nalgumas poesias da colecção *Obscuro Domínio*, na poesia XVI da colecção *Matéria Solar*, assim como numa parte muito grande das poesias da colecção *Branco no Branco*.<sup>122</sup> Na estrutura da *atafinda* põe-se muito em realce a estrofe final,<sup>123</sup> que como se trouxesse uma «conversão» através de uma espécie da conclusão. Essa conclusão às vezes parece extremamente inesperada (como por ex. na poesia que citaremos em baixo), contrapondo ao conteúdo das estrofes

<sup>115</sup> O *dobre* é o procedimento da repetição de uma palavra sempre no mesmo lugar de cada estrofe ou verso.

<sup>116</sup> O *mordobre* é o procedimento da repetição das formas diferentes do mesmo verbo no mesmo lugar de cada estrofe.

<sup>117</sup> Torres Pinheiro, A.: op. cit., p. 80.

<sup>118</sup> Trata-se, de facto, de uma anadiplose desformada.

<sup>119</sup> Das palavras mesmas dele não se pode perceber o que é que ele tinha em vista: «Não dei nenhum caso de recorrência deste tipo que não seja propositadamente 'imperfeito' para usar a designação consagrada para certo paralelismo das cantigas medievais em galego-português.» (V.: Lopes, Ó.: *Uma Espécie de Música*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981, págs. 62-63.)

<sup>120</sup> Este procedimento caracteriza alguns dos cantares de amor dos Cancioneiros medievais luso-galegos.

<sup>121</sup> Muito raramente inclui só um verso, o que já faz, com efeito, uma *atafinda* irregular.

<sup>122</sup> De 50 poesias desta colecção, o procedimento da *atafinda* ocorre mesmo em 16 deles.

<sup>123</sup> Essa estrofe reduz-se na poesia de E. de Andrade ao dístico ou mesmo monóstico.

precedentes ou completando-o simplesmente. Assim, por ex., a unidade semântica desta poesia começou já no terceiro verso para acabar com o último verso da atafinda:

Março voltou, esta  
 ácida locuura de pássaros  
 está outra vez à nossa porta,  
 o ar  
 de vidro vai direito ao coração.  
 Também elas cantam, as montanhas:  
 somente nenhum de nós  
 as ouve, distraídos  
 com o monótono silabar do vento  
 ou doutros peregrinos.  
 Já sabeis como temos ainda restos  
 de pudor,  
*e pelo mundo*  
*uma enorme, enorme indiferença.*<sup>124</sup>

O procedimento da atafinda, assim como (ainda que muito menos) o procedimento simples da rejeição, sem encaminhamento para a última estrofe – finda,<sup>125</sup> cria não só uma tensão léxico-sintáctica, mas também a rítmico-música, entre cada uma das estrofes, visto que nenhuma destas não está «arredondada» nem semântica nem musicalmente. Sente-se incessantemente uma «dissonância» e uma tendência para a última estrofe. Esta última estrofe é, de facto, a *finda* medieval – estrofe final de um a três versos. Na poesia de E. de Andrade ela consiste muitas vezes só em dois versos, sendo sobretudo presente nas suas últimas colecções, a partir da colecção *Obscuro Domínio* (posto que ocorra esporadicamente já muito antes).<sup>126</sup> A finda está particularmente expressa nalgumas das poesias de E. de Andrade, onde serve como uma espécie de despedida definitiva, como por ex. na poesia «Poema à mãe»: «Boa noite. Eu vou com as aves.», ou na poesia «Adeus», onde se reduz a uma única palavra que, com efeito, faz o núcleo deste poema: «Adeus.».<sup>127</sup>

Notamos, pois, que E. de Andrade utiliza também alguns dos procedimentos típicos da lírica dos Cancioneiros galego-portugueses medievais. Isto não quer dizer que estes procedimentos dos Cancioneiros luso-galegos «influenciaram» o que é comum tanto à obra trovadoresca, como a de E. de Andrade são as repetições numerosas que têm em consequência uma musicalidade notável de versos. Mas neste contexto não é possível ignorar um facto muito importante: em composições de E. de Andrade, diferentemente das dos Cancioneiros, não existe a rima como o factor rítmico-musical.<sup>128</sup> É por isso que

<sup>124</sup> Andrade, E. de: *Branco no Branco*, Porto, <sup>2</sup>1984, p. 46.

<sup>125</sup> É o procedimento presente em muitas poesias desta (*Branco no Branco*) colecção, assim como nalgumas outras colções de E. de Andrade, por ex. na *Véspera da Água* e na *Matéria Solar*.

<sup>126</sup> Mesmo na primeira colecção *As Mãos e os Frutos*, na poesia IV (em: *Poesia e Prosa* (1940-1980), Porto, <sup>2</sup>s. a., p. 50)

<sup>127</sup> Andrade, E. de: *Os Amantes sem Dinheiro*, em: op. cit., p. 50.

<sup>128</sup> Tendo em vista a totalidade da obra poética de E. de Andrade, as poesias rimadas das suas primeiras colecções, assim como as rimas esporádicas e casuais ocorrentes nas colecções posteriores, não são nada representativas para a poesia dele.

E. de Andrade está obrigado a recorrer a outros meios e procedimentos para realizar a expressividade musical mais intensa.

Para ilustrarmos o que foi dito acima, citaremos alguns versos dos Cancioneiros e da poesia de E. de Andrade respectivamente, a fim de se mostrar de que modo é que a repetição faz produzir um texto extremamente musical. Dos Cancioneiros galego-portugueses escolhemos o exemplo do «Lais de Leonor», famoso por encontrar-se na redacção castelhana do *Amadis de Gaula*. Só citaremos a primeira estrofe (visto que as outras são prosodicamente idênticas). O esquema da rima desta estrofe é: a b a a b b a a c a c. O esquema é, pois, bastante rara e quase desusada nas cantigas medievais. Decidimo-nos por esta poesia por causa da sua musicalidade excepcional. Diferentemente da poesia de E. de Andrade, é também a rima que nela faz um factor essencial:

Senhor genta,  
me tormenta  
voss' amor en guisa tal  
que tormenta  
que eu senta  
outra não m' é bem nem mal,  
mas la vossa m' é mortal;  
    Leonoreta,  
    fin roseta,  
    bella sobre toda flor,  
    rin roseta,  
    não me meta  
em tal coita voss' amor.<sup>129</sup>

De 44 palavras que fazem parte da estrofe citada, vinte são repetidas: 14 palavras repetem-se duas vezes, e 6 palavras três vezes. Na poesia de E. de Andrade «Despertar», de 36 palavras, repetem-se mesmo 21 delas, entre as quais só 4 duas vezes, enquanto uma palavra é repetida três, 1 quatro, e 1 mesmo seis vezes:

É um pássaro  
é o mar que me acorda?  
Pássaro ou rosa ou mar,  
tudo é ardor, tudo é amor.  
Acordar é ser rosa na rosa,  
canto na ave, água no mar.<sup>130</sup>

No que diz respeito ao procedimento da repetição, estas poesias não são representativas nem para os Cancioneiros, nem para a obra poética de E. de Andrade. Aqui estão destacadas para mostrarem que E. de Andrade, por causa da falta da rima,<sup>131</sup> e a fim de «musicar» o seu texto poético, está obrigado a apoiar-se mais sensivelmente ao procedimento mesmo da repetição, diferentemente de J. Lobeira, que nisto é ajudado notavelmente pela rima. Na nossa observação só nos limitámos à frequência

<sup>129</sup> Torres Pinheiro, A.: op. cit., p. 326.

<sup>130</sup> Andrade, E. de: *Coração do Dia*, em: *Poesia e Prosa (1940-1980)*, Porto, 2<sup>a</sup> s. a., p. 94.

<sup>131</sup> Se exceptuarmos um único caso deste género dentro do quarto verso.

mera de cada palavra, sem que tenhamos tido em consideração as figuras mesmas da repetição, isto é os paralelismos reduzíveis (tanto no primeiro, como no segundo caso)<sup>132</sup> a assonâncias muito frequentes.

O que liga bem evidentemente a poesia de E. de Andrade e a dos Cancioneiros, do aspecto formal, é o *procedimento da repetição*. Servindo-se deste procedimento E. de Andrade desvia das formas poéticas tradicionais,<sup>133</sup> mas nem sempre, nem em tudo.<sup>134</sup> Das formas versificadas que caracterizam o lirismo ibérico tradicional, é óbvia, sobretudo nas coleções mais novas,<sup>135</sup> a utilização do procedimento da finda e da atafinda. Tanto na poesia de E. de Andrade, como na dos Cancioneiros o procedimento da atafinda tem em consequência uma musicalidade expressiva, musi qualidade por causa da qual (tendo também em vista a componente temática). E. de Andrade poderia ser considerado o sucessor dos trovadores medievais.

#### NEOTRUBADURIZAM U PJESNIŠTVU EUGENIA DE ANDRADEA

U tekstu se govori o odnosu suvremenog portugalskog pjesnika Eugénia de Andradea prema srednjovjekovnom galješko-portugalskom trubadurskom pjesništvu. Pritom se posebna pažnja obraća onim autorima luzo-galjeških kanconijera koji su, prema priznanju samog pjesnika, najviše utjecali na njegovo pjesničko djelo (Pêro Meogo, Martim Codax, João Zorro), kako u pogledu korištenih lirskih motiva, tako i u pogledu metričkih postupaka. U analizi tog odnosa koriste se neki aspekti arhetipske književne kritike, koje je u svom glasovitom eseju «Cronos, Eros e Tantos nas Palavras do Poeta» razradio Joel Serrão.

<sup>132</sup> Da perspectiva da classificação tradicional das figuras de dicção.

<sup>133</sup> Neste caso das formas de repetição /isto é dos paralelismos tradicionais/.

<sup>134</sup> O que se pode reparar nos procedimentos do dobre e do mordobre.

<sup>135</sup> Particularmente na coleção *Branco no Branco*.