

## **Trovador de Portugal: neotrovadorismo, saudade e filologia em Afonso Lopes Vieira**

Paulo Alexandre Pereira

[Recibido, setembro 2007; aceptado, novembro 2007]

**RESUMO** No presente artigo, examina-se a relevância simbólica e ideológica do neotrovadorismo na obra poética de Afonso Lopes Vieira. Frequentador entusiástico dos cancioneiros medievais ibéricos, neles encontrou o autor uma fórmula estética de cunho popularizante, compaginável com os nacionalismos literários primonovecentistas, bem como um poderoso argumento demonstrativo da idiossincrática “alma” luso-galega.

**PALAVRAS CHAVE:** Afonso Lopes Vieira, cancioneiros medievais ibéricos, literatura portuguesa, poesia galego-portuguesa medieval, neotrovadorismo.

**ABSTRACT** In this article we look into the symbolic and ideological relevance of neotroubadourism in Afonso Lopes Vieira’s poetic work. An enthusiastic reader of the Iberian medieval poetry collections, the author appears to have found in them both an aesthetic formula of popular inspiration, in tune with the literary nationalisms of the beginnings of the 20<sup>th</sup> century, as well as a powerful argument to illustrate the idiosyncrasies of the Galician-Portuguese soul.

**KEYWORDS:** Afonso Lopes de Vieira, iberian medieval poetry collections, portuguese literature, neotroubadourism.

121

O prolongado interesse –académico e investigativo, mas especialmente cultural e estético– de Afonso Lopes Vieira (1878-1946) pela tradição poética galego-portuguesa ajudará, seguramente, a justificar o aproveitamento intertextual a que o autor procede da dicção trovadoresca, dando razão a Teresa López (1997: 134-139) quando observa que “o *corpus* neotrovadorista de Afonso Lopes Vieira é amplo” e que “a aproximación á recreación cancioneiril non foi ocasional na poesía deste autor”. Nesta convocação dialogante dos modelos trovadorescos não estava o poeta português assim tão afastado dos autores occitânicos ou galego-portugueses que de análogo procedimento faziam derivar os géneros do *contrafactum* e da cantiga de seguir. E é, na verdade, uma *arte do seguir* aquela a que o autor se dedicou com diligência criativa. No entanto, contrariamente aos formatos poéticos de inspiração neoquinhentista (com a

assídua imitação de autos, vilancetes, élogos ou cantigas) que, desde a estreia de *Para Quê*, parecem ter cativado o poeta, as variações neotrovadorescas situam-se, sem exceção, em momento posterior às incursões decadentistas, nos passos de Nobre, ou aos passageiros entusiasmos emancipalistas que se pressentem na primeira década do novo século. Embora em *O Pão e as Rosas*, em particular na composição “No tronco dum pinheiro da floresta”, se delinie já aquele que virá a tornar-se o reincidente motivo do pinhal do rei, ainda aí se prolonga a pansemiose naturalista, muitas vezes comunicada sob forma parabolar –José Carlos Seabra Pereira (1999: 1313) fala, a este propósito, de *exempla* naturistas–, que se experimentara de modo abundante na –poesia de *proveito e exemplo*– (Viana, 1980: 16) de *Ar Livre*:

A infinita frase dos pinhaes  
cantou embaladôra á minha infância,  
e ficou em minha alma a ressonância  
destas religiosas catedrais...

(...)

Vêrdes amigos certos para a gente,  
têm a constância na adversidade,  
dão a saude e ensinam a bondade,  
–a Bondade: a justiça sorridente.

(Vieira, 1908: 13).

Esta magistral “Lição na floresta”, comunicada por um pinhal que é “verde escola” e “cartilha rumorosa”, será retomada, três anos depois, em *Canções do Vento e do Sol*:

... Mas a voz dos pinheiros me trespassa,  
longa reboa e diz-me a murmurar:  
que é preciso,  
o que é preciso é –AMAR.

(Viera, 1911: 38).

É precisamente nesta obra que, explicitamente designadas como variações “sobre velhos motivos”, se coligem três composições classificadas como cantigas de amor. Por meio desta indicação paratextual, não deixa Lopes Vieira de sinalizar aquele que constituiu o móbil da reescrita. Como notou Cristina Nobre (2005: 287-289), com este pequeno ciclo dionisíaco, filia-se Lopes

Vieira “na tradição lírica da ancestralidade nacional”, colhendo na “autoridade do cânone medieval, contido nos primitivos Cancioneiros, a renovação de uma voz poética que continua a cantar sob os moldes da poética de então, isto é, respeitando os temas, embora nem sempre as rigorosas e virtuosas técnicas formais”<sup>1</sup>. Justificando as supostas liberdades compositivas da glosa, defende a autora que Lopes Vieira não aspirara à “fidelidade erudita”, mas antes à “comunhão estética”, à “criação de um clima poético geral do qual emanava a origem de uma nacionalidade”. Tratando-se, com efeito, de revisitar um repertório de textos que activa, pela sua memória matricial, um evidente capital simbólico, não é menos verdade que o exercício de recriação formal que estas *variações* testemunham está longe de desfigurar irreconhecivelmente os pré-textos originais. Nos três casos, a dilação das epígrafes endógrafas de D. Dinis para a zona do texto eleva-as a recurso estruturante da sua *dispositio*, funcionando como um repto com que, da distância desse além tão poeticamente rendoso, teria o monarca interpelado a posteridade. A ele responderá Lopes Vieira. Embora do seu horizonte estético pudesse encontrar-se ausente o propósito declarado de uma restituição textual erudita, é indesmentível que, nos três casos, a operação de reescrita (e de releitura) é nitidamente esclarecida por pressupostos (e preconceitos) filológicos. Com efeito, a folclorização dos textos, lograda pelo recurso a um *modus dicendi* afim da retonalização popular, quase dissolve a sua origem aristocratizante (e, o que é mais, régia), querendo neles reconhecer genuínos produtos da criação popular. Muita da poesia de inspiração neotrovadoresca de Lopes Vieira patenteia, de resto, uma natureza bifronte, que oscila entre a origem erudita e a vontade do popular.

123

No caso da “Cantiga das flores do monte”, inspirada na cantiga de amigo “Ai flores, ai flores do verde pino”, respeita-se a *mise-en-scène* poética do texto original, que gravita em torno de uma personagem feminina que, à força de repetidos rogos ansiosos, animiza a natureza, homenageando-se “o caso talvez mais perfeito do vínculo que pode a poesia estabelecer entre flor, ausência e amor” (Coelho, 1994: 27). Assim, mantém-se a estrutura responsória do texto original, bem como várias das estratégias preceituadas pela *repetitio* trovadoresca (como o paralelismo com variação sinonímica ou a alternância vocálica

---

<sup>1</sup> Refere a autora que Lopes Vieira classifica impropriamente os três textos como cantigas de amor, embora se trate, na realidade, de cantigas de amigo. Em apenas dois dos casos parece pertinente esta ressalva. Atendendo ao critério distintivo avocado na fragmentária *Arte de Trovar*, consabidamente baseado no género da *persona loquens*, a “Cantiga da Lavadeira” é, de facto, uma cantiga de amor, visto nela ser exclusiva a enunciação masculina.

da palavra de rima), mas dulcifica-se a arcaica austeridade do cenário em que deambulava a donzela dionisíaca com notas popularizantes: as flores do verde pinho são agora as mais realistas “flores do cimo do monte”, ao passo que o amigo se transmuda no “meu bem” ou no “meu amor”<sup>2</sup>. Os ecos pseudofolclóricos intuem-se ainda na utilização do metro popularizante da redondilha maior ou em peculiaridades elocutórias (e sociolectais) do tipo “Ai, o meu amor, que é de elle, / sim, o meu bem onde está?” ou “ai que Deus vos pague, flores, / estas novas que me daes!” (Vieira, 1991: 66-67). Mas é a presença, dir-se-ia que ressonante, do intertexto romancístico da *Nau Catrimeta* que testemunha uma hibridação intercomunicante dos registos culto e popular:

Nós vemo-lo, o teu bemzinho,  
nas ondas, verdes vaivens;  
mas só se lhe vê o corpo,  
que a sua alma, tu a tens.

(Vieira, 1991: 56).

124

Uma similar moldura folclórica é reproduzida na “Cantiga da lavadeira”, paráfrase poética da célebre alba dionisíaca “Levantou-s’a velida”<sup>3</sup>. O afastamento do antetexto é, neste caso, bastante mais fracturante. A amiga alborescente é agora revezada pela figura popular da lavadeira, preservando-se, no entanto, quer o andamento narrativo já preponderante na estilizada vinheta de D. Dinis, quer –embora consideravelmente diminuída<sup>4</sup>– a comutabilidade sémica do lexema *alba*. Salienta José Luís Rodríguez (1995: 194) que este texto

---

<sup>2</sup> Paulo Roberto Sodré (2003: 858) propõe para este poema uma interpretação de natureza alegórica que não subscrevo, mas que aqui deixo registada, considerando-o uma expressão da “espera arquetípica (...) que revela o que poderíamos designar de “inconsciente colectivo” português”: “(...) possivelmente as flores do pinho representam a terra portuguesa, a *Magna Mater* lusitana, a quem a amiga apaixonada pede consolo e esperança. Os pinhos, semeados e cantados por Dom Dinis, com suas flores, parecem ser a própria manifestação do carácter telúrico e agrícola de Portugal. A espera pelo *destino atlântico* de Portugal talvez seja uma perspectiva de leitura oportuna para esse poema. Alegoricamente, a menina representa a alma portuguesa à espera de seu destino (seu “bem”), ausente e atrasado, sobre quem ela pergunta às flores, a Grande Mãe portuguesa”.

<sup>3</sup> Estou consciente das reservas que deve merecer esta classificação genológica, embora escolha intencionalmente contorná-las, por constituírem, para o que aqui me ocupa, questão marginal. Para uma síntese das objecções levantadas à inclusão deste e de outros textos no género da alba, *vid.* Tavani (2002: 280-283).

<sup>4</sup> Nota Maria do Amparo Tavares Maleval (1999: 123-124) que Afonso Lopes Vieira “desfaz o jogo de sentido feito por D. Dinis com o termo *alva*, que poderia significar, pelo menos a alvura da pele da jovem, ou o seu nome próprio, ou ainda a alvorada, apresentando como *alva* apenas a roupa e a mão, isto é, a jovem que a lavava”.

se encontra “bem longe (...) da condensação semântica e concentração simbólica da cantiga do rei-poeta”. As inovações da versão de Lopes Vieira vão no sentido de atenuar a distância narrativa imposta pela focalização externa preponderante no texto original (“Levantou-s’ a velida, / levantou-s’alva / e vai lavar camisas / e-no alto / vai-las lavar alva”). Ela será agora compensada pela coloração afectiva dos possessivos (“a minha linda”, “a minha rosa”) e dos diminutivos estranhantes (“manhaninha”, “rupinha”), assim como pela constante remissão para um universo simbólico de nítida inscrição popularizante, onde pontificam símbolos de profusa atestação folclórica: as imagens aquáticas, alborescentes, eólicas –o vento merece, aliás, uma abordagem de laivos quase hilozoístas– ou florais<sup>5</sup>.

A “Cantiga das tristes queixas”, que retoma o texto “Nom chegou, madr’, o meu amigo”, é aquela que mais rigorosamente decalca a estrutura paralelística do texto dionisíaco, optando por similar estrofismo (dístico seguido de refrão) e recuperando a construção lírico-dramática que permite teatralizar o desabafo que uma donzela, subitamente consciente do seu abandono, endereça à figura, silente mas cúmplice, da mãe. Mais uma vez, são iniludíveis a forma poemática e a ambientação de cariz folclórico: na toada e na retórica iterativa, na emoção interjectiva do estribilho, mas igualmente na tradução poética de um quadro de maternal domesticidade.

125

Ainda em *Canções do Vento e do Sol*, outros textos são devedores, embora de modo menos frisante, da tradição trovadoresca, seja pela retoma de um regime iterativo afim do *leixa-pren* (v.g. “Perfume” ou “Canto da Rôla”), seja pela cenografia de um naturalismo vitalista –marítimo, sobretudo–, que evoca, por exemplo, as barcarolas de um Martin Codax. É o caso de “Cantares dos Búzios”:

Ai ondas do mar, ai ondas,  
ó jardins das alvas flores,  
sobre vós, ondas, ai ondas,  
suspiram os meus amores.  
Ai ondas do mar, ai ondas,

Que traz o vento, a chorar?  
–São os suspiros dos mortos  
que andam na água a boiar.

(Vieira, 1911: 97).

---

<sup>5</sup> Sobre os distintos aproveitamentos a que a modernidade literária irá sujeitar este substrato popularizante, vid. Llorens (1997: 617-627).

Em *Ilhas de Bruma*, autocaracterizando-se, no poema de abertura que constitui um prólogo ao canto, em boa ortodoxia neo-romântica, como um *medium* portador da *harmonia mundi*, como prosélito pregador de “sermões de Admiração ao vento”, ou como “donatário das minhas Ilhas de Bruma”, o sujeito lírico, afinando o seu diapasão poético pelo amor ao rincão natal e pela rememoração saudosa, como que guiado por um nefelibatismo paradoxalmente atento à pulsação da alma pátria, identifica o seu programa lírico com a revivescência de “velhos temas”. Este poema-advertência explica que a vertente neotradicionalista, de arqueologia literária e imaginística da memória nacional, já pressagiada em obras anteriores, seja agora objecto de assunção cabal. Como nota Cristina Nobre, o facto de, no balanço patriótico que constitui a conferência “Portugal nos meus versos”, ser esta a colectânea mais representada indica que *Ilhas de Bruma* é “o fulcro à volta do qual [o autor] reescreve o cânone da ancestralidade portuguesa” (Nobre, 2005: 278).

A duplicação estrutural da obra –com o conjunto dos textos agregados sob as designações *Romanceiro* e *Cancioneiro*– indicia precisamente as duas sendas maiores pelas quais envereda a inspiração autoral. A retórica romancística e a dicção cancioneril (tomada aqui na dupla acepção de cancionero trovadoresco e cancionero popular) constituirão, aliás, viveiros de renovo poético incessantemente revisitados por Lopes Vieira, muito ao gosto dessa instigante sedução por um nacionalismo *naïve*. O repertório trovadoresco vai, deste modo, ser insistentemente glosado em *Ilhas de Bruma*, nele se solicitando motivos ou formas poéticas ainda não experimentadas anteriormente.

É o caso do cancionero mariano de Afonso X. Em *O Poeta Saudade*, “Romance” recuperara o relato miraculístico da freira que, ensandecida pelo profano acicate de um desonesto amor, se evade do convento onde professa, sendo substituída, na sua ausência, pela Virgem<sup>6</sup>. Já neste texto se pressente a afeição pelo que poderia, porventura, designar-se como um pietismo folclórico, a par da mesma vontade de *abbreviatio* que Lopes Vieira irá adoptar como regra de escrita em “O Monge e o Passarinho”, de *Ilhas de Bruma*. A versificação espriada do milagre alfonsino, artificialmente disposto em forma de

<sup>6</sup> O tema da reparação miraculosa da falta perpetrada por uma religiosa, assim a redimindo da desonra, é grato a Afonso X e revelou-se muito fecundo em derivações ulteriores. O texto de Lopes Vieira retoma, com alterações, o argumento da cantiga XCIV de Afonso X, “Esta é como Santa Maria serviu em lugar da monja que sse foi do mōesteiro”. Cfr. Mettmann (1988: 288-291). O mesmo tema sugeriu obras a Nodier, Zorilla e Maeterlinck. Cfr. Valverde (1992: 165-166).

*zéjel* e anexando um refrão moralizante a uma demonstração exemplar, é simplificada pela concisão popularizante da redondilha<sup>7</sup> e pela supressão da litanía do estribilho, erradicando, com ela, as correlativas injunções didactizantes. Tomando como epígrafe dois versos da célebre cantiga CIII de Afonso X<sup>8</sup>, aí se relata a experiência escatológica do monge que escuta, em prolongado e absorvente deleite de trezentos anos, o canto de uma ave, assim lhe sendo proporcionada uma antevisão das glórias celestiais. A lenda do monge e do passarinho, como observa José Carlos Seabra Pereira, “cativará Afonso Lopes Vieira e todo o Neo-Romantismo lusitanista” (Pereira, 1999: vol. II, 1085-1086). O relato miraculístico da aberração temporal, que constitui esta antecipação do gozo eterno – e que, para o Rei-Sábio, fora tomado como elemento catalítico de *loor* superlativo da *advocata nostra* e de infusão doutrinadora [“Quena Virgen bem servirá / a Parayso irá” (Mettman, 1985: 16-18), reitera o refrão]–, evolui, em Lopes Vieira, para um quadro pitoresco de piedade benévola e plácida. Numa das “Canções de Saudade e Amor”, intitulada “A Saudade”, a lenda medieval é reconvertida em *argumentum* do discurso amoroso e traduz a alienação dormente que avassala o amante saudoso:

Minh'alma, quando está longe  
da tua, graça do sol,  
às vezes parece o monge  
que escutava o roussinol.

Que às vezes o tempo passa,  
nem sei como êle correu...  
a Saudade é como a Graça,  
dá-nos o sonho do céu.

(Vieira, 1917: 111).

Em “A Ribeirinha”, a partir da cantiga de amigo atribuída a D. Sancho I, “Ay eu coitada como vivo”<sup>9</sup>, uma das composições durante largo tempo

---

<sup>7</sup> A disposição em quadras será abandonada em 1904, nas *Poesias Escolhidas*, deixando adivinhar uma maior preocupação mimética em relação ao estrofismo do texto romancístico. Cfr. Lopes-Vieira (1904: 111-14).

<sup>8</sup> Trata-se da cantiga antecedida da rubrica “Como Santa Maria feze estar o monge trezentos anos ao canto da passara, porque lle pedia que lle mostrasse qual era o bem que avian os que eran en Paraiso”.

<sup>9</sup> A atribuição da cantiga a D. Sancho I está longe de ser pacífica e a questão da autoria, disputada conjuntamente com Afonso X, continua ainda a dar origem a opiniões desencontradas. Na mais

consideradas como manifestação auroral do *trobar* peninsular, confluem agora, em contraponto polifónico, múltiplas vozes. A enunciação é, no texto, sintagmaticamente disputada entre um poeta—contador, o rei ausente enamorado e a sua amante<sup>10</sup>, abrindo um hiato entre o lançamento narrativo das estrofes e o lirismo confitente dos refrães intercalados. Estes últimos reproduzem tanto o lamento convencionalmente atribuído à Ribeirinha, como réplicas apócrifas do monarca ou do próprio sujeito lírico, assim fundindo *traditio* e *inventio*, ambas cambiantes indissociáveis de uma refeitura que é de sentido indisfarçavelmente lúdico. O discurso do narrador-poeta comenta, da distância de um tempo que é o seu, as personagens deste teatro amoroso:

Ribeirinha, ó Ribeirinha,  
que sabor na alcunha clara!  
Vê-se o sorriso e a covinha  
que êle abre na tua cara.

*Ay eu coitada como vivo  
en gran cuidado por meu amigo...*

128

Dona Maria Ribeira,  
por quem tanto se penou,  
dona, fostes a primeira  
que esta linguagem cantou.

(Vieira, 1917: 58).

A inovação consiste ainda em fantasmear o prisma masculino deste cenário sentimental, ficcionalizando o sofrimento do monarca ausente, ocupado na fundação da Guarda, e atribuindo-lhe um (apócrifo) lamento saudoso:

---

recente edição do *corpus* integral da lírica profana galego-portuguesa, o texto aparece atribuído ao monarca castelhano. Cfr. Brea (1996: 139-40).

<sup>10</sup> Afonso Lopes Vieira adopta, como facto incontestado, ter sido a Ribeirinha, apelido de D. Maria Pais Ribeira, a amante dilecta de D. Sancho. Essa conjectura é avançada por Carolina Michaëlis numa das notas à sua edição do *Cancioneiro da Ajuda*: “O proprio rei D. Sancho parece ter composto versos. Se não me engano, possuímos uma composição sua, provavelmente inspirada pela Ribeirinha, e por ella entoada durante a ausencia do regio amante: um ligeiro cantar de amigo, que é o que ha de mais singelo e popular! Quanto ao pensamento, lamentos da mulher cujo amigo se demora, tao naturaes na boca de uma pastora como na de uma quasi-rainha”. Cfr. Michaëlis (1990 [1904]: 593, § 351).

*Ay coitada da vida minha  
em gran cuidado p'la Ribeirinha.*

(Vieira, 1917: 59).

Em inesperado remate, o sujeito exorta, na última quadra, o “Velho Dom Sancho amoroso” a abandonar a sua atávica condição de amante dolente, propondo-lhe um canto novo, e assim minando, graças a um humorismo amistoso, a tradição que os cancioneiros consignaram poeticamente:

*Muito me tarda  
beijá-la, e fugir da Guarda!*

(Vieira, 1917: 60).

A coexistência do mimetismo arcaizante (“aproveytança da terra”, “trá la vida”) ou de constantes estilísticas tipificadoras dos géneros galaico-portugueses, especialmente da fraseologia ligada à *descriptio* feminina (“p’la fremosa, a bem talhada”, “lume dos olhos meus”), com a tonalidade correntia do conjunto instaura um deliberado efeito de sobreposição interpenetrante de linguagens e de tempos, transformando o lirismo no “espaço privilegiado da transfiguração poética da História (...)” (Cidraes, 2002: 69).

129

Simultaneamente, o poema desenvolve-se, como nota Maria do Amparo Tavares Maleval (1999a: 138-139), “a modo dos *romances* tradicionais”, transformando o ritmo irregular da *muinheira* no refrão de um texto escandido por um evidente tempo narrativo. Esta pragmática de historicismo lúdico, de aprazível desenfado poético, pode, de resto, identificar-se em grande parte desta lírica de argumento medieval.

São, como se vê, múltiplas as possibilidades disponibilizadas pela *variatio* neotrovoadoresca e de nenhuma delas abdicará Lopes Vieira –da reprodução (quase) mimética, à livre recriação de ambientações, estruturas ou símbolos trovoadorescos, passando pela reciclagem ocasional de fórmulas ou estilemas medievais, de sabor popularizante. Deste modo se, em alguns casos, a cantiga, em latência no acto de reescrita neotrovoadoresca, pode aflorar na configuração formal do novo texto (v.g. a utilização combinada do refrão e do *leixa-pren* em “Manhã de Névoa”), noutros, a dívida contraída relativamente ao poema de

partida pode confinar-se a uma espúria ressonância verbal. É o que acontece com “Pinhal do Rey”, em que, de novo, se assiste à retextualização do motivo dionisiaco do *verde pino*, já ensaiada, em tanteantes incursões, em textos anteriores.

O motivo do pinhal do rei é estância obrigatória da geografia electiva do autor –da sua *pátria resumida*, diria ele–, consumada num garrettiano “passeio sentimental” por uma “paisagem da primeira dinastia”<sup>11</sup>:

Recordo-me do que me disse o meu querido amigo António Sardinha quando me foi visitar a S. Pedro de Moel:

– É uma paisagem da primeira dinastia!

Com efeito, o Pinhal do Rei, o Pinhal de Leiria, é o primeiro monumento de Portugal, o pai da nossa história; dêle foi que saíram os nossos primeiros navios, e exprime tal histórico desígnio que ao grande rei D. Denis deveria em verdade chamar-se, não o *lavrador*, mas o *navegador* (...).

São muitos os meus versos enlados às terras marinhas de Moel, a começar pelos que desenvolvem o tema do *verde pinho*, cantado belamente por Dom Denis, e que eu tive a honra de fazer conhecer pela primeira vez ao nosso público; e, entre êles, a composição dominante intitula-se precisamente *Pinhal do Rei*, nos quais busquei exprimir o destino atlântico da floresta iniciadora e, com o dela, o da própria terra de Portugal (Vieira, 1942: 43, 48-49).

130

Antes de mais, e como propõe Paulo Roberto Sodré, “o Rei (...) simbolizaria o berço da nacionalidade, não no sentido bélico, para o qual Afonso Henriques seria a ilustração, mas no sentido de aprimoramento da cultura e da sociedade portuguesas (...)”, encarnando uma espécie de “símbolo herderiano” (Sodré, 2003: 861). Refúgio de um instigante *genius loci*, o pinhal dionisiaco magnetiza poeticamente Lopes Vieira, sobretudo pelo que, no seu passado arborescente, é já promessa de futuro. Com efeito, no “corpo cortado” das “heroicas árvores” decifram-se as “nossas caravelas / ansiosas de todo o Alê” (*IB*, 77). Na sua dupla qualidade de lavrador e de navegador, cognomes com que o monarca é crismado, respectivamente pela história e pelo autor, enquanto simbolização de idílio agrário e de dilatação expansionista, D. Dinis prelu-

---

<sup>11</sup> Numa carta de Dezembro de 1922, dirigida a Raul Proença, à data director da Biblioteca Nacional, na qual discutia pormenores relativos à sua colaboração no *Guia de Portugal*, Lopes Vieira refere: “Risquei o *Pinhal de Leiria* porq[ue] esse tema pareceu-me mais proprio p[ara] ser tratado por pessoa q[ue] não ligue tanto a essa querida floresta a ideia medieval q[ue] eu lhe ligo “– ay flores do verde pino...”. Apud Prista (1992: 145).

dia, como emblema temporalmente desmaterializado à Pascoaes, a origem da imaginação imperial ultramarina, atravessada pelo seu irremissível *destino atlântico*. Mas esta releitura do mito dionisíaco não deixa de fazer apelo à *auctoritas* da tradição lírica. O motivo trovadoresco das flores de verde pinho é, em “Pinhal do Rei”, desenvolvido exclusivamente nas estrofes pares, que assim introduzem um efeito de ressonância contrapontística, à maneira de estribilho, com as que as precedem. Nessas estrofes, são preservados os elementos rítmicos da cantiga medieval: o jogo consonântico conseguido pela alternância das palavras de rima, o paralelismo literal, a estrutura interrogativa. Contudo, a interpelação é radicalmente outra: dilui-se a voz nuclear da amiga que desiste de verberar a sua inquietude pelo amigo ausente. A interrogação funciona agora como deixa elocutória que permite enxertar o segundo motivo estruturante do poema, isto é, o desígnio português de diáspora marítima:

Ai flores, ai flores do Pinhal florido,  
que vedes no mar?  
Ai flores, ai flores do Pinhal florido,  
Rei Dom Dinis, bom poeta e mau marido,  
lá vem as velidas bailar e cantar.

(...)

Ai flores, ai flores do Pinhal louvado,  
que vedes no mar?  
Ai flores, ai flores do Pinhal louvado,  
são as caravelas, teu corpo cortado,  
é lo verde pino no mar a boiar.

(Vieira, 1917: 76-77).

Esse fado colectivo, arquetipicamente materializado no pinhal (“Na sussurrante e verde catedral/ oiço rezar a alma de Portugal”) e nas caravelas, é também indesligável da experiência autobiográfica do sujeito lírico, que assim mescla a infância (metafórica) poética da pátria, inscrita nesta paisagem da primeira dinastia, com a infância (real) de quem nela primeiro abriu os olhos para o mundo:

Encantado jardim da minha infância,  
aonde a minh'alma aprendeu  
a música do Longe e o ritmo da distância  
que a tua voz marítima lhe deu;

místico órgão cujo além se esfuma  
no além do oceano, e aonde a maresia  
ameiga e dissolve em bruma  
e em penumbras de nave, a luz do dia.  
Por estes fundos claustros gemem  
os ais do Velho do Restelo...  
Mas tu debruças-te no mar e, ao vê-lo,  
teus velhos troncos de saudosos fremem...

(Vieira, 1917: 76).

Nestes *intermezzos* evocativos, que antecedem o *ostinato* trovadoresco, é nítida a influência de uma estesia simbolista, reconhecível na percepção do evanescente e do inefável (toda a paisagem se “esfuma” e “dissolve”), na atenção perscrutadora à “voz marítima”, aos murmúrios e aos gemidos da “catedral verde e sussurrante” –aliás fonicamente comunicada pela toada aliterante–, na frequência das imagens de teor goticista e instrumentista (“a música do Longe e o ritmo da distância”; o “místico órgão”; as “penumbras de naves”; os “fundos claustros”).

132

A própria natureza ambivalente do gênio e do destino portugueses, historicamente cindidos entre a segurança telúrica e o encantamento marítimo –e o mesmo é dizer entre ruralismo medievalizante e expansionismo renascente, entre utopia agrária e impulso oceânico– se encontra exemplarmente vertida no motivo do pinhal do rei. Como muito bem notara já Pequito Rebelo, é nessa “dualidade de Terra e Mar, de Ser e de Mover” que reside umas das tensões maiores da obra de Lopes Vieira, um autor que, sendo “poeta geórgico”, é “predominantemente um poeta de água salgada” (Rebello, 1947: 210).

É esse rosto de poeta marítimo que surge, ainda em *Ilhas de Bruma*, na composição “La Mar”, que adopta como epígrafe a segunda cobra de uma atípica cantiga de amor de Roi Fernandiz: “Nunca vejo las ondas / nem as muit’altas rocas, / que mi non vehan ondas / al cor pola fremosa”<sup>12</sup>. O título reenvia para o refrão da cantiga do clérigo compostelano que Lopes Vieira

---

<sup>12</sup> Mais recentemente, G. Tavani chamou a atenção para um erro de leitura presente no segundo verso da estrofe e perpetuado por todas as edições, propondo a sua substituição como “nen as altas debrocas”. Para a argumentação circunstanciada, *vid.* Tavani (1990: 97-100). Lopes Vieira reproduz, naturalmente, o texto tal como ele tinha sido editado ao tempo.

elide no seu texto: “maldito se[j]a ‘l mare / que mi faz tanto male!”. É ele que dita uma espécie de *interpretatio per etymologiam*, por meio da qual se insiste no género feminino de mar, uma ênfase justificada pela clássica associação paronímica de *a mar* e *amar*<sup>13</sup>. A Lopes Vieira esta feminização oceânica ter-lhe-ia sido sugerida pela leitura de Heine: é, com efeito, um verso do poeta alemão que, na conferência “Portugal nos meus versos”, introduz a recitação deste poema: “J’aime la mer comme une maîtresse” (Vieira, 1974: 207). Em “La Mar”, a estrutura de interpelante colóquio encontra o seu destinatário no mar e não no amor, como a epígrafe permitia legitimamente conjecturar<sup>14</sup>. Este mar já não é, como notou Elisa Furtado, “o mar histórico das caravelas, nem o mar grandiosa massa líquida da natureza”, abrindo caminho à sua “visão amorosa e feminina” (Furtado, 1948: 38). O incomum desta tipologia enunciativa prolongar-se-á no desvanecimento do paradigma formal trovadoresco, deslocando-se a violência imprecatória do refrão da marinha galego-portuguesa para a intensidade do ascendente sortilégio que a feminização do mar detém sobre a *persona* poética. Esse anseio projectivo, que quer ver a mulher no mar, redundando na própria fusão anímica do observador no oceano contemplado. Recuperando uma justa expressão, que Ezra Pound utiliza para descrever o funcionamento do entorno natural nas *cansos* da Provença, o mar preenche aqui a função de “metáfora por simpatia”<sup>15</sup>:

De fitar la mar,  
la mar, lindo amor,  
meu olhar tem a côr  
do seu verde olhar.

133

---

<sup>13</sup> Cfr. as seguintes palavras de Ernesto Guerra da Cal: “La ecuación lírica *mar=amor* (...) alcanza en este poema una insinuante eficacia expresiva. Los monumentos visibles del mar, elemento externo de contemplación, suscitan ardores dolorosos en la intimidad amorosa del trovador, y con ellos se acompañan. La simbología paralela del paisaje objetivo de la naturaleza, y del paisaje anímico, liga en una dualidad de penetrante fuerza emotiva a la inmensidad, la profundidad y la impetuosidad del mar con las del amor” (Cal, 1960: 100-101).

<sup>14</sup> López (1997: 135) identifica, neste texto, uma linha isotópica “que por vezes lembra o *Marinero en tierra* de Alberti”. Com efeito, as semelhanças de estrofismo e até de módulos estilísticos são, por vezes, impressionantes. *Vid.*, por exemplo, o poema “El mar. La mar”, en Alberti (1988: 123).

<sup>15</sup> É o seguinte o contexto em que, no decurso do ensaio intitulado “Les troubadours et la psychologie (Une divagation sur la technique)”, Pound utiliza a expressão: “ (...) nous trouvons dans presque toute la poésie provençale la nature à la place qui lui convient, c’est-à-dire qu’elle forme le décor de l’action, un commentaire des états d’âme, en d’autres termes une équation, une “métaphore par sympathie” du caractère du poème” (Pound, 1966: 40).

De ouvirem la mar,  
os seus ais compridos,  
são os meus ouvidos  
búzios a cantar.

(Vieira, 1917: 94).

Na *coda* do políptico, as “saudades marinhas” aparecem intersectadas com as “saudades minhas”, dando voz a um já muito familiar anseio pelo longe. A sua consubstanciação no cenário eutópico das ilhas de Bruma, uma espécie de Avalon pessoal, não deixa de enlaçar o imaginário arturiano com a mitologia sebástica<sup>16</sup>:

Quem dizer-vos ha de,  
saudades marinhas,  
as saudades minhas,  
la mar da saudade?

Longe as ilhas vejo,  
e nelas pousando  
meus olhos voando,  
voa meu desejo.

Por cima da espuma  
e mais dos escolhos,  
pousam-se meus olhos  
nas ilhas de Bruma...

(Vieira, 1917: 96-97).

O metaforismo talássico, que transporta consigo inevitáveis reminiscências das barcarolas, vai instituir-se como cenografia omnipresente no universo lírico de Lopes Vieira.

*País Lilás, Destêrro Azul* prolonga coerentemente os esteios imagísticos de sinal neolusitanista –trovadorismo incluído– compaginável, ainda e sempre,

---

<sup>16</sup> Como observa Aires Nascimento, o mito da *insula perdita* será recuperado pela mística sebastianista “pois ainda no início do século XIX se admite que o rei D. Sebastião após a derrota de Alcácer-Quibir, teria procurado um lugar de refúgio na Ilha Encoberta ou de S. Brandão” (Nascimento, 1999: 72 nota 18).

com insistentes ecos simbolistas. Desde logo evidente na evocação cromática do título, essa herança reveste maior explicitude no programa poético explicado no “Prelúdio”: se, outra vez ainda, nele se perfila o poeta mediúnico, voz onde outras vozes falam, ele é agora também “a voz por que um povo diz”; se ainda se ambiciona dar forma poética às “nostalgias da alma êxul” ou às “canções de mais longe, além”, é já a “pátria loira desta saudade morena” que o poeta converte no cerne simbólico desta poética.

Em “Paraísos”, retoma-se o mito dionisíaco, aprofundando a faceta do erotismo adúltero e diletante de D. Dinis, em contraste com a caridade ascética da Rainha Santa Isabel. Neste caso, o hipotexto trovadoresco desoculta-se apenas em episódicos indicadores lexicais de género (“El-rei Dom Denis amava / as louçanas, as fremosas”), sinalizando sobretudo a faceta de rei-trovador. Suspende-se aqui a intertextualidade mais especificamente material, típica do *pastiche*, enveredando-se inversamente por uma linha, que Lopes Vieira irá, de resto, tornar extensiva a outros repertórios míticos, de acordo com a qual se procede a uma retrospectiva avaliativa, com a assumida distância crítica que o tempo autoriza, do devir ou da fortuna futura dos protagonistas da história. D. Dinis é, pois, convocado, não por interposta voz textual, mas antes em função da sua figuração para a posteridade histórica, isto é, enquanto personagem poética. O título do texto alude às sortes escatológicas de rei-poeta e esposa-santa. Para ambos, a complacência divina reservou a eterna bem-aventurança: se, no caso de D. Isabel, pesou a justiça retributiva atenta ao valor das obras, a D. Dinis tê-lo-á redimido, pode alvitrar-se, o amor do amor. Para um, o paraíso cristão; para o outro, o paraíso dos poetas, isto é, a libertação da implacável lei da morte pela permanência da obra:

Mas Deus, que é justo e piedoso,  
o amor dos dois entendeu:  
à Rainha deu-lhe o céu  
e deu outro ao amoroso.

Isabel, no Paraíso,  
cria bastardos anjinhos  
e com maternos carinhos  
envolve-os no seu sorriso.

No terceto o trovador  
brilha na imortalidade,

embora sinta a saudade  
do seu mundanal amor.

E ambos estão na luz  
imortal, na luz radiante:  
ela no céu de Jesus,  
êle no poema de Dante.

(Vieira, 1922: 32-33).

136

A sobrevivência de D. Dinis na terça rima de Dante é prenunciada pela epígrafe do Canto XIX do *Paraíso* que encima a composição –“E quel di Portogallo”–, na qual o poeta italiano admoesta algumas figuras régias pelos danos que causaram. Em aparência, esta figuração de monarca réprobo é discordante com a intenção de *laudatio* que supostamente devia consolidar. Lopes Vieira parece querer vincar que a posteridade literária que o monarca granjeou, por figurar na genial epopeia cristã, pode ser desligada de argumentos atinentes à estrita moralidade. D. Dinis personifica, assim, a íntima harmonia entre arte e vida, e esta conformidade existencial não pode senão ser galardoada com o céu da fama imorredora.

Partícipe do temário dionisíaco é igualmente o poema “Tentação de Santa Isabel”. Aqui, porém, como aliás o enigmático título permite prever, não é em torno da figura do monarca que orbita o mundo poético representado, embora a sua infidelidade conjugal seja ainda o traço nela destacado. Trata-se, não obstante, de compor um humaníssimo retrato da rainha, santa e mulher, capaz de simular um estóico desprendimento em relação às aventuras adúlteras do marido, mas, na realidade, silenciosamente dilacerada por uma secreta mágoa. Este poema ilustra a inclinação do autor para engendrar parábolas poéticas, em que pontificam personagens históricas referenciais, chamadas a protagonizar acontecimentos fictícios, parcelas de uma história paralela ou alternativa –é o caso da tentação de Santa Isabel, sob incitação de um demónio travestido em rouxinol. À ladainha do refrão cumpre enfatizar a sua pertinência virtuosa:

El-rei deixa-vos sòzinha  
e vós rezais e rezais?  
Olhai, senhora Rainha,  
os vossos pagens leais...

(Avé-Maria, tornava  
Santa Isabel, e chorava!...).

(Vieira, 1922: 75-76).

“Flores do verde pinho” é o texto em que, com mais rigoroso escrúpulo restitutivo, se investe no diálogo intertextual explícito com a cantiga homónima de D. Dinis. O movimento lírico diádico, compreendendo uma zona interpelativa e outra responsória, é fielmente reproduzido, bem como o par sinonímico da palavra de rima (verde pinho- verde ramo), parâmetros formais evocativos da *dispositio* do paralelismo perfeito que conformava o texto dionisíaco. Todavia, a mudança de radical enunciativo – a *donzela* de D. Dinis ou a *menina* da “Cantiga de Amor I”, de *Canções do Vento e do Sol* é agora rendida por um sujeito lírico indeterminado – e do teor da inquirição – já não se pergunta pelo amigo ausente, mas inquire-se sobre uma *alma* errática – impõem que, num análogo molde formal, se verta um dissimilar argumento poético. Trata-se, com efeito, de uma espécie de reformulação, em clave autobiográfica, do motivo do pinhal do rei. No poema, pela recriação do quadro neotrovadoresco, associado à familiar imagística sacralizante da floresta-catedral (“verde catedral marinha”, “reboantes naves”), textualiza-se uma muito neo-romântica crença na reconciliação da alma exangue em contacto com o tónus vivificante da natureza. Consumido pelas extenuantes “sêdes”, solicita o viajante o benévolo acolhimento do “jardim da saudade”. No segundo momento, a resposta das flores é, tal como na cantiga medieval, fonte de consolo:

A tua alma em mim existe  
e anda no aroma das flores,  
que te falam dos amores  
de tudo que é lindo e triste.

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

(Vieira, 1922: 44).

Não será despropositado reconhecer, nesta comunhão dissolvente da alma do poeta no “aroma das flores” e nas “ondas do mar”, a marca de um certo

pampsiquismo naturalista que uma franciscanista “estesia do humílimo” (Pereira, 1999: 1173) não deixará de consolidar.

Em “As Barcas”, o referente trovadoresco, anunciado logo na epígrafe, é constituído pela cantiga de Johan Zorro, “El-rey de Portugal”. Novamente, os artifícios de extracção trovadoresca ditam a contaminação estrutural do texto, de entre os quais se destacam a *repetitio* incremental e o procedimento de permuta quiasmática (“primeiras barcas”, “barcas pimeiras”). O motivo das *barcas novas*, emblema trovadoresco da realeza industriosa, pretexto poético para fundir amor e milícia (simbolicamente figurado nas núpcias de mar e barcas), anuncia agora, na sua desagregação, a decadência nacional e o eclipse da idade áurea do *mare nostrum*. Esta recuperação patriótica do símbolo estriba-se numa hábil coincidência metafórica, gradualmente estabelecida, de *velas*, *donzelas* e *rosal*. Mais uma vez, são dinamizados elementos extraídos do repertório simbólico popularizante (v.g. *rosal*), embora, por intencional deslocação de sentido, eles passem a designar a circunstância histórica do presente:

138

Ligeiras barcas primeiras,  
as del-rei de Portugal.  
Velas donzelas, são elas  
em flor ao vento um rosal.

Ligeiras barcas noivinhas,  
as del-rei de Portugal.  
Que é das noivas formosinhas?  
– Ai, desfolhou-se o rosal!

(Vieira, 1922: 64).

Em 1927, no que pode considerar-se o desfecho de um ciclo literário, balizado pela publicação de *Os Versos de Afonso Lopes Vieira* –que reúne a produção poética vinda a lume entre 1898 e 1924– é justamente o motivo tradicional da ida ao rosal, prolongado nas paralelísticas enxertadas nos autos vicentinos, e aqui devolvido à sua canónica funcionalidade de metaforização erótica, que vai dar origem a uma reescrita actualizada da tenção entre mãe e filha, integrada no *Auto da Lusitânia*. O poema, trovadoresco pela atmosfera lírico-dramática –mostrando, aliás, a reunião sincrética de neotrovadorismo, neopopularismo e gilvicentismo–, é adicionado ao corpo de textos que, sob a designação genérica de cantigas de amor, fora dada à estampa em *Canções do Vento e do Sol*:

– Onde vindes, minha filha,  
tão branca e tão còradinha?  
Venho, mãe, ali de cima,  
ali de cima do rio,  
e encontrei os meus amores  
num rosal todo florido.

(Vieira, 1927: 222-223).

Ainda no mesmo apartado se integra uma nova variação sobre a alvorada dionisíaca, intitulada “Levantou-se a linda”. Talvez a razão para este persistente encantamento radique na hipótese que, no termo de uma insuperável análise deste texto, formula Helder Macedo:

(...) a cantiga de Dom Dinis é, simultaneamente, mais abstracta no seu significado simbólico e mais concreta no uso dos seus significantes linguísticos – o que a coloca surpreendentemente próxima, ao mesmo tempo, da experimentação concretista dos nossos dias e da expressão simbolista do fim do século XIX (Macedo, 1996: 69).

Lopes Vieira reincide nas já experimentadas estratégias de folclorização do género aristocratizante da alba (uso da redondilha e do diminutivo), agora aliadas a um decalque mais rigoroso do formalismo trovadoresco: o recurso à estrutura encadeada do *leixa-pren* (“vai-as lavar linda / vai-as lavar alva”) e à técnica de *versus transformati*, a permuta sinonímica e o predomínio da rima assonante. Essa maior fidelidade ao pré-texto traduz-se igualmente numa recriação do regime simbólico, consideravelmente enfraquecido no texto de *Canções*. O vento, que no texto dionisíaco comparecia na sua qualidade –sobejamente documentada no folclore universal– de força elementária de fecundação, tinha sido esvaziado da sua ancestral pregnância simbólica, uma vez que Lopes Vieira se apropriara da cantiga de D. Dinis, “assimilando-lhe elementos da tradição posterior e retirando-lhe os indícios de sensualidade (...)” (Maleval, 1999: 124). Nesta segunda reescrita, o motim eólico é já, ainda que difusamente, dispositivo de insinuação erótica:

Mas o vento passa  
que vem de abalada:  
da alva se agrada  
e a roupa lhe espalha  
a-modo de graça.

E zanga-se a linda  
já de manhaninha,  
e zangada fica,  
mas tão alva e linda  
bem como a rupinha!

(Vieira, 1927: 222).

140

O contexto tópico da alba será objecto de nova retextualização em “Cantar”. À parte da inconclusiva alusão de género ínsita no título, bem como da utilização do lexema “alva”, nenhuma outra marca fraseológica do texto permite vinculá-lo, de modo indiscutível, à dinâmica de reescrita neotrovadoresca. O influxo tópico da canção de alba é, ainda assim, evidente. No texto se podem rastrear os elementos invariantes que caracterizavam o género canónico occitânico, nomeadamente a brevidade da noite e a contingência furtiva, mas manifestamente sensual, do encontro amoroso, assim como a lamentação dos amantes pela chegada inexorável do dia, relembrando-lhes a imperiosa separação. No refrão, “Vem de-vagarinho, oh alva”, parece ressoar, aliás, o pungente desabafo dos namorados que já se podia escutar na anónima alba provençal “En un vergièr sotz fôlha d’albespí”: “Oi dièus, oi dièus, de l’alba! tan tòst ve”. A singularidade do texto de Lopes Vieira reside na inesperada solidariedade –na simpatia cósmica, apetece dizer– da madrugada, que, conluiada com os amantes, se decide pela lentificação cúmplice do seu curso:

Juntavam-se as nossas bôcas,  
e a alva no céu raiava.  
–Vem de-vagarinho, oh alva!–  
E ela sorria, e parava.

(Vieira, 1927: 237).

Após treze anos de interregno poético, *Onde a terra se acaba e o mar começa*, pese embora a indisfarçável prevalência simbólica que aí se concede ao modelo camoniano, regressa ao inexorável *thesaurus* neotrovadoresco. Logo no pórtico poético da obra, num poema epigrafado pelo verso de *Os Lusíadas* que também serve de título, o “verde pino” comparece como sinédoque da *pátria resumida* ou da *piquena pátria* do poeta, isto é, da região estremenha e, por natural translação, do todo nacional. A equipolência metafórica dos termos *casa* e *nação* concorre, no que se sabe ser a antecâmara da senectude, para a

noção de regresso saudoso ao lar. Confirma-se, com efeito, nesta derradeira colectânea poética, que a terra não “vale apenas como realidade dum momento de observação”, pelo que não é aqui “paisagem mas sim nação” (Furtado, 1948: 44). Ao ciclo lírico do pinhal do rei, por enquanto apenas aludido, será, logo de seguida, consagrada uma composição que recebe precisamente esse título. Mais uma vez, o relato, entre o pitoresco hagiográfico e folclórico, da Rainha Santa Isabel que, com “uma arregaçada de penisco” (Pinto, 1952), teria semeado o pinhal de Leiria é pretexto para uma apostila poética, neste caso emprestando voz à própria Rainha-Santa. Lançando as sementes de verde pinho ao mar, estas frutificam em caravelas, e da sua errância marítima comungará a própria natureza corpórea do monarca. A rainha abdica do seu mutismo hierático ancestral, abandona o “tom de *legenda dourada*” (Rebello, 1947: 230), dirigindo-se ao esposo, em tom profético e sibilino:

– Ó Pinhal do Rei, do Rei meu marido,  
andarás nos mares teu corpo florido!

(...)

– Ó Pinhal do Rei, do Rei meu senhor,  
é Deus quem te sagra por navegador!

(...)

– Ó Pinhal do Rei, do Rei meu marido,  
darás volta ao mundo teu corpo florido!

(...)

– Ó Pinhal do Rei, do Rei meu senhor,  
tu serás nos mares o Navegador!

(Vieira, 1940: 21-22).

A transferência de vocalidade faz o texto agenciar um curioso processo de *engenderment*, baralhando os papéis poéticos convencionalmente consagrados pela tradição lírica medieval. Na verdade, as alusões ao “corpo florido” do monarca, um epíteto que aqui, como parece óbvio, visa comunicar o sentido de osmose vegetalista, gera um rendoso efeito de estranhamento, uma vez que a costumada fraseologia da *descriptio puellae* da cantiga de amigo se encontra, neste caso, transposta para o sujeito masculino invocado.

No poema “Amor” –cuja colocação sintagmática, imediatamente após a composição anterior, parece atestar a sua funcionalidade complementar de díptico–, pelo recurso à exploração imaginosa das possibilidades poéticas do

*calembour* baseado no topónimo, arquitecta-se um texto em simetria paralelística, remanescente da disciplina rítmico-coreográfica das bailias:

Minha vizinha aldeia de Amor,  
jâmais em ti os pés hei-de pôr.

Jâmais em ti hei-de pôr os pés,  
para te julgar como tu não és.

(Vieira, 1940: 23).

142 Em “Cantar”, dando livre curso a um mais complacente *ludos* intertextual, o autor combina livremente o motivo floral dionisiaco com as marinhas codacianas. Se com o primeiro se conxiona a estrutura antifonal do texto e o estilo interjectivo, das segundas irá reter-se o enquadramento paisagístico, insistindo, não nas ondas, mas nas espumas. A convencional adscrição de um género poético (*genre*) a um género sexual (*gender*) é alvo de óbvia reinterpretação transgressora. É agora a inquietude do amigo enamorado que o compele a interpelar as espumas, indagando da constância amorosa da mulher ausente. A resposta, lançando mão do *topos* do auto-elogio, recorrente na canção de amigo, ao invés de aplacar o amante torturado pela dúvida, mais não faz do que certificar a leviandade narcísica da amada, tão volátil como as próprias espumas inquiridas:

– Ai espumas, espumas do mar tão quebrado,  
dizei se ela pensa no seu namorado?

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, 1940: 91).

Conectando-se com um dos núcleos temáticos maiores da poética de *Onde a terra se acaba* –a obsidiante reflexão sobre a senescência de um poeta que sabe

que “morre de mocidade / à hora do pôr do sol” (Vieira, 1940: 113)–, o repertório trovadoresco adquire, em duas composições epilogais, uma coloração de desistente disforia. No mesmo motivo do verde pinho, que servira para celebrar o renovo da história e o impulso vitalista à viagem e ao longe, se vaza agora a magoada consciência do perecimento de tudo, a que as flores só conseguem contrapor a secessão resignada<sup>17</sup>. As saudades oceânicas do longe dão lugar às meras saudades pessoais de quem se foi:

Ai flores, ai flores das verdes idades,  
que tão depressinha perdeis viço e côr!  
– A vida é assim.

Ai flores, ai flores de tantas saudades,  
saudades que sinto, que são nova dor,  
saudades de mim.

(Vieira, 1940: 98).

Para o sujeito lírico, o desvanecimento do passado e a aniquilação da sua memória desvirtuam o que outrora fora a irresistível voz do longe, os pronunciamentos da ansiedade marítima ou o indecifrável rumorejar do pinho, que hoje só na sua imaginação parece resistir:

Pinhal do Rei, Real sôbre o seu Mar,  
Mar e Pinhal encheram-me de além;  
ramagens e ondas põem-se a cantar:  
Ai navios! Que largam e não vêm,  
Ai flores! Flores para desfolhar...  
(Que saudades de ti, de mim também!)  
Pinhal e Mar, ondas e vagas de ais,  
é em mim ou além que vós cantais?

(Vieira, 1940: 102).

---

<sup>17</sup> António Manuel Couto Viana chamara já a atenção para a sinuosa transfiguração do motivo do pinhal do rei, ao longo da obra (e da vida) do poeta: “O pinhal florido “no areal bravo de Moel” é como um espelho reflectindo-lhe estados de alma. Ora o vê “encantado jardim da (sua) infância”, ora o canta, num tom amargo, distante das antigas celebrações solares, tal na poesia *Aos Pinheiros das Dunas*, contemporânea dos derradeiros anos de vida de Lopes Vieira. Quem o inspira, agora, são os torturados, doridos, guardiões da “catedral verde” e “gótica”. Todo este poema é uma flor de cinza: compunge, entristece. Aqui explode, com mais força, a saudade de si próprio – “a mais cruel” saudade” (Viana, 1980: 12-13).

Estes cânticos crepusculares poderiam, com propriedade, ser lidos como o epílogo do longo poema serial que, sobretudo desde *Canções do Vento e do Sol*, Lopes Vieira vinha, infatigavelmente, aditando; como o epílogo de uma poética de maturidade, atravessada por esse “misto de crítica e lirismo, de inteligência e espontaneidade, de abandono e comando” que, na apreciação talvez excessiva de Gaspar Simões, fazem deste novo autor, em fim de vida, um –mestre da modernidade– (Simões, s.d: 87). Mas, parece-me iniludível que Lopes Vieira abandona, em parte, a atávica condição de poeta da –serenidade lírica–, em que “ nenhuns, ou quasi nenhuns, sobressaltos metafísicos, religiosos ou morais, perturbam a sua expressão poética” (Anselmo, 1941: 35).

No decurso do seu clássico estudo sobre o cancionero peninsular, observara com argúcia Eugenio Asensio, que “la cantiga portuguesa, si algunas veces apunta al principio una situación o un lugar, prefiere, de ordinario, moverse en la geografía del sentimiento”, optando por circunscrever-se a um “plano de pura esencialidad” (Asensio, 1970: 22 e 68). A manipulação do legado trovadoresco por Lopes Vieira explicita cabalmente esta dinâmica de *des-realização*, em função da qual um gradual minimalismo expressivo impulsiona a emancipação do texto relativamente à tutela do real representado, para privilegiar a “subjective elaboration of a mood” (Davis, 1969: xii).

Nesta persistente recriação do texto da tradição –e do temário trovadoresco, em particular– intui-se, como observa Cristina Nobre, “um processo lento de anulação da individualidade, isto é, de apagamento progressivo de uma voz individual, a do poeta que diz “eu” e deixa inscrita a sua responsabilidade enunciativa para se diluir numa voz colectiva que é a voz da nação” (Nobre, 2005: 295).

Como facilmente se percebe, esta defesa neo-romântica da desposseção despersonalizante pouco tem que ver com a difidência modernista em face do derrame lírico confitente: o que está aqui em causa é, sobretudo, o indispensável silenciamento do intimismo subjectivo, de modo que, mediunicamente, o espaço do poeta esteja vago para incorporar o múltímodo discurso da pátria.

Contudo, se este gesto poético, que consiste em emprestar a dicção pessoal às vozes históricas da tradição, subjaz a grande parte da obra de Lopes Vieira, é também inegável que, de modo ainda mais nítido na sua trajectória final –de literatura e de vida–, se testemunhará um manifesto recrudescimen-

to desse impulso subjectivo, oprimido sob o peso da história e da tradição. Por esse facto, de par com esta instante reescrita do *velho tema* do Pinhal do Rei, intuem-se oscilações no que, em cada etapa do seu itinerário lírico, o autor julga representar a vocação maior do ofício poético –seja ela a de catalisar a memória cultural e revitalizar o discurso identitário da nação, ou, numa inflexão autobiográfica que a premência da idade e a intimação da mortalidade não deixam de agudizar, a de traduzir tão-somente a lúcida consciência da fatuidade de tudo. Bem vistas as coisas, o magistral trinómio dionisiaco que congutina flor, ausência e amor servirá ao poeta para cantar a pátria, não deixando de falar de si e desse dilacerante “distanciamento entre o tempo da natureza e o tempo do homem” (Nobre, 2005: 284). E o mesmo é dizer, na sublime síntese do mote petrarquista que perfilha como seu, *or piango or canto*:

No fundo dos búzios canta  
o mar que chora a cantar;  
ó mar que choras cantando,  
eu canto e estou a chorar!

(Vieira, 1911: 98).

Paulo Alexandre Pereira  
Universidade de Aveiro

145

## Bibliografia

- Alberti, Rafael. 1988. *Obras Completas. Tomo I (Poesía 1920-1938)*. Madrid: Aguilar.
- Anselmo, Manuel. 1941. *Caminhos e Ansiedades da Poesia Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Edições Cosmopólia.
- Asensio, Eugenio. 1970. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la edad media*. Madrid: Editorial Gredos.
- Brea, Mercedes (coord.). 1996. *Lírica Profana Galego-Portuguesa*. Vol. I. Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñero.
- Cal, Ernesto Guerra da. 1950. “Glosas superficiales al tema del mar en la lírica medieval galaico-portuguesa”, en *La Torre*, VIII, julio-sept.

- Cidraes, Maria Lourdes. 2002. “Dos Mitos, dos Poetas e dos Tempos (Literatura, Memória Histórica e Imaginário Nacional)”, en *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, nº 26.
- Coelho, Joaquim-Francisco. 1994. “Ay flores do verde pino”, en *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 22 Fevereiro.
- Davis, William Myron. 1969. *Neo-Troubadourism in Galicia, Portugal and Brazil*. New York: New York University (dissertação de doutoramento).
- Furtado, Maria Elisa Corrêa Bessa. 1948. *A Poesia de Afonso Lopes Vieira*. Lisboa: Faculdade de Letras (dissertação de licenciatura).
- Llorens, Santiago Fortuño. 1997. “La modernidad literaria de la lírica galaico-portuguesa”, en *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (ed. José Manuel Lucía Megías). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- López, Teresa. 1997. *O neotrobadorismo*. Vigo: A Nosa Terra.
- Lopes-Vieira Affonso, *vid.* Vieira, Afonso Lopes.
- 146 Macedo, Helder. 1996. “Uma cantiga de Dom Dinis”, *Do Cancioneiro de Amigo* (eds. Stephen Reckert, Helder Macedo), 3ª ed. corrigida e aumentada. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Maleval, Maria do Amparo Tavares. 1999. “Saudosismo e Neotrovadorismo (Afonso Lopes Vieira, Guilherme de Almeida e Álvaro Cunqueiro)”, en *Peregrinação e Poesia*. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha.
- 1999a. “A *Ribeirinha* em epígrafe (Stella Leonardos, Guilherme de Almeida e Afonso Lopes Vieira)”, en *Peregrinação e Poesia*. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha.
- Mettmann, Walter (ed.). 1988. *Cantigas de Santa Maria*. Vol. II. Madrid: Clásicos Castalia.
- Michaëlis, Carolina (ed.). 1990 [1904]. *Cancioneiro da Ajuda*. Vol. II. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Nascimento, Aires A. 1999. “A *Navigatio Brendani*: da Hibernia para a Ibéria, ou alguns elos de uma antiga comunidade ocidental”, *Anglo-Saxónica. Revista do Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa*, Série II, nº 10-11.
- Nobre, Cristina. 2005. *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*. Vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- Pereira, José Carlos Seabra. 1999. *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*. Coimbra: Faculdade de Letras (dissertação de doutoramento).
- Pinto, António Arala. 1952. *Duas Dívidas. D. Denis e o Nacionalismo de Afonso Lopes Vieira*. Leiria: Comissão Municipal de Turismo de Leiria.
- Pound, Ezra. 1966. *Esprit des littératures romanes*. Paris: Col. 10/18.
- Prista, Luís. 1992. *Para a edição do Guia de Portugal*. Lisboa: Faculdade de Letras.
- Rebello, José Pequito. 1947. “Afonso Lopes Vieira, Cantor da Terra e das Árvores”, en *Afonso Lopes Vieira. In Memoriam*. Lisboa: Livraria Sá da Costa-Editora.
- Rodríguez, José Luís. 1995. “O eco de Dom Denis na literatura posterior”, en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. IV. Granada: Universidad de Granada.
- Sodré, Paulo Roberto. 2003. “As flores do verde pinho de Afonso Lopes Vieira”, en *Anais do XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa*. Curitiba: ABRALIP.
- Tavani, Giuseppe. 2002. *Trovadores e Jograis. Introdução à poesia medieval galego-portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- 1990. “Per il testo della *cantiga* di Roy Fernandiz *Quand’eu vejo las ondas*”, en *Estudos Universitários de Lingüística, Filologia e Literatura. Homenagem ao Prof. Dr. Sílvio Elia*. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Língua e Literatura.
- Valverde, José Filgueira (ed.). 1992. *Cantigas de Santa Maria*. Madrid: Editorial Castalia.
- Viana, António Manuel Couto. 1980. “Afonso Lopes Vieira”, en *Coração Arquivista*. Lisboa: Verbo.
- Vieira, Afonso Lopes. 1904. *Poesias Escolhidas (1898-1902)*. Lisboa: Livraria Editora Viuva Tavares Cardoso.
- 1908. *O Pão e as Rosas*. Lisboa: Livraria Ferreira Editora.
- 1911. *Canções do Vento e do Sol*. Lisboa: Typ. “A Editora”.
- 1917. *Ilhas de Bruma*. Coimbra: F. França Amado Editor.
- 1922. *País Lilás, Destêrro Azul*. Lisboa: Sociedade Editora Portugal-Brasil.
- 1927. *Os Versos de Afonso Lopes Vieira*. Lisboa: Sociedade Editôra Portugal-Brasil.

- 1940. *Onde a terra se acaba e o mar começa*. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil.
- 1942. *Nova Demanda do Graal*. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil- Livraria Bertrand.
- 1974. “Portugal nos meus versos”, en Vitorino Nemésio. *Camões na obra de Afonso Lopes Vieira*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.