

OBSERVAÇÕES SOBRE AS CANTIGAS POPULARES

Objecto das cantigas. — **Fórmãs.** — **Dichotomia das quadras; antithese, comparação, absorpção (e trocadilhos); obscurecimento gradual do sentido; obscurecimento total.** — **As repetições.**

Habituaado a ver o seu *eu* em toda a parte, e a julgar o exterior por si, o povo personifica a Natureza a cada passo nas cantigas: invoca os astros, os rios, os montes e os valles; attribue ás flores uma vida como a d'elle, identifica com ellas a pessoa amada, e conta-lhes os soffrimentos e segredos proprios; convive com os animaes, pede ao rouxinol que com o seu canto não acorde a *menina que ainda dorme o primeiro somno* da noute, falla aos peixes e conversa com os bois. A Natureza toda é um grande scenario de que se elle aproveita quando precisa.

Mas a lyra popular não se inspira unicamente nos factos naturaes: a vida moral, os usos, as superstições, as crenças, a lucta pela existencia, as esperanças, os desenganos... tudo alli está representado.

O artista ou o ethnologo, que se encarregasse de coordenar em um quadro seguido todos esses retalhos do coração do nosso povo, faria um rico monumento ao mesmo tempo esthetico e historico.

Se do assumpto passamos á fórma, que naturalidade e graça no dizer! Não se encontra, ou raro se encontrará, um verso forçado, uma inversão anormal; quanto se exprime em verso, tudo se podia exprimir quasi pelo mesmo modo em prosa. Os poetas lyricos mais eminentes são tambem aquelles que mais se aproximão do veio popular, como Bernaldim Ribeiro ou João de Deus. As cantigas populares offerecem ordinariamente uma extraordinaria belleza, o que se deve a serem ellas pela maior parte antiquissimas e terem corrido umas poucas de gerações que, á proporção que as vão cantando, as vão sempre amoldando aos proprios sentimentos, e aperfeiçãoando, — como um seixo rolado pelas aguas, que a pouco e pouco se torna mais polido e luzidio. Este processo de modificação observa-se bem com certas poesias cujo auctor seja conhecido, as quaes, passando para a bocca do povo, logo se alterão consoante os principios indicados. Já as cantigas improvisadas na occasião não são tão bellas; falta-lhes ainda o retoque que o povo lhes ha-de dar, apresentam apenas o pensamento individual, mal definido e incorrectamente enunciado no repente do desafio. O verdadeiro *desafio* é aquelle que se realisa entre dois *cantadores*, que para isso (em algumas aldeias do Minho por exemplo) são rogados e assalariados, e nesse caso as cantigas offerecem o cunho do improvisado; no entanto o povo sabe já de cór innumeradas quadras proprias para desafios, que são antigas e por isso muito correctas. Con-

vém ter presente ao espirito ésta distincção, que é fundamental para o perfeito conhecimento da litteratura vulgar.

O pensamento de cada quadra é em geral muito simples, como a alma que o enuncia; por isso a canção precisa de ter principalmente fôrma, e ésta adquire-se com uma antimetabole vulgar, uma repetição, um trocadilho, uma palavra onomatopaica ás vezes sem sentido, — o que tudo se dá na linguagem familiar, de que a poesia popular não é senão uma variante especial.

Um grandissimo numero de cantigas tem duas partes morphologicamente distinctas: uma, constituída pelos dois primeiros versos; a outra, pelos dois ultimos. A distincção apparece muito perfeita em certas comparações e antitheses, menos exacta noutros casos. O primeiro grupo encerra ordinariamente um sentido geral, tirado quasi sempre das cousas naturaes; o segundo um sentido particular, com applicação a um dado factó. Exemplos:

1	5
{A oliveira pequena, /Que azeite pôde dar? {Sou filha de um hóme probe, /Que amores posso tomar?	{Assucena com pé n'agua /Dura mais quarenta dias: {Eu contigo nem um hora, ¹ /Quanto mais, noites e dias!
2	6
{A rosa, para ser rosa, /Deve ser de Alexandria: {A mulher, p'ra ser mulher, /Deve-se chamar Maria.	{Quem quizer que a salva cresça, /Ponha-a no alto vallado: {Quem quizer o amor firme, /Traga-o bem scandalizado.
3	7
{Indas que o lume se apague, /Na cinza fica o calor: {Indas que o amor se auzente, /No coração fica a dôr.	{Já lá vae o sol a baixo, /Já não nasce onde nascia: {Já não dou as minhas fallas /A quem as dava algum dia.
4	8
{Quatro voltas dá o rio /Em volta do amieiro: {Outras tantas dá o amor, /Sendo leal verdadeiro.	{Delicado é o fumo, /Que passa a telha dobrada: {Delicados são os olhos /Que namórão por pancada.

¹ O povo diz *um hora* em vez de *uma hora*. A razão d'esta apparente masculinisação do substantivo resultou, quanto a mim, da pronúncia *úa hora* [*úa* por *uma* é não só ant., mas ainda vulg.]; o primeiro *a* foi absorvido na vogal seguinte, e por consequencia ficou apenas *ú hora*, ou, o que vale o mesmo, *um hora*.

9

{Stá o sol innaboado,
 {A mais num hade chuber:
 {Tenho o meu amor doente,
 {A mais num hade morrer. ¹

11

{O sol anda e desanda,
 {Mil voltas em de redôr:
 {Eu não ando nem desando,
 {Sou leal ao meu amor.

10

{Quem tem pinheiros, tem pinhas,
 {Quem tem pinhas, tem pinhões:
 {Quem tem amores, tem zelos,
 {Quem tem zelos, tem paixões.

12

{Candeia que não dá luz,
 {Não se espeta na parede:
 {O amor que não é firme,
 {Não se faz mais caso d'elle.

E' facillimo em cada uma d'essas cantigas estabelecer a comparação, ou a antithese, entre o primeiro grupo de dois versos e o seguinte; vejamos a 1.^a quadra, temos: *assim como a oliveira pequena não dá azeite, assim eu, que sou filha de pobre, também não posso aspirar a ter grandes amores.* O primeiro grupo é uma especie de *logar commun* em que a musa se fixa antes de saltar o seu vôo. Uma vez ou outra a dichotomia não é muito regular, como neste exemplo:

13

O amor é forte e num quebra,
 O rio corre e num cança:
 Quem me dera adivinhar
 Se me trazes na lembrança!

não é regular no pensamento; todavia o povo faz sempre pausa no segundo verso, o que prova que elle tem consciencia da divisão formal. Este facto é importante, porque, como se sabe, em várias litteraturas os disticos (estrophes de dois versos) resultão de um desdobramento de uma quadra, cada dois versos da qual deu um d'aquelles.

A's vezes a comparação é tão completa que chega a ser *absorção* (imagem), como nesta conceituosissima cantiga em que a mulher amada, mas inaccessible, se identifica com uma rosa:

¹ Vulgarmente diz-se *a mais* em vez de *e mais*. Aquelle *a* podia parecer uma expletiva, mas aqui creio que não passa de uma transformação phonetica do *e*, que se mudou em *a* por influencia da consoante labial seguinte (*m*), como acontece em *samiar* (= semear).

14

Oh! que linda rosa branca
 Aquella roseira tem!
 De baixo ninguem lhe chega,
 Lá cima não vae ninguem.

Neste caso o que determinou a absorção dos dois termos da comparação (a *mulher* e a *flor*) foi talvez o nome proprio *Rosa*, vindo assim a quadra, pela sua forma, a ser um trocadilho, como o povo usa muito, e se vê mais nestes exemplos:

15

O papel com que te escrevo
 Sae-me da palma da mão,
 A tinta sae-me dos olhos,
 A *penna*, do coração.

17

Se eu soubera que, voando,
 Alcançava o que desejo,
 Mandava fazer as azas,
 Que as *pennas* são de sobejo.

16

Se os passarinhos vendessem
 As *pennas* que Deus lhe deu,
 Eu tambem vendia as minhas,
 Que ninguem tem mais do que eu!

18

Não ha flor como o *suspiro*,
 Para minha estimação:
 Todas as flores se vendem,
 Só os *suspiros* se dão. ¹

Na cantiga 15.^a o equívoco resulta da homophonia entre *penna* de escrever e *pena* (sentimento), e nas 16.^a e 17.^a entre *pena* (sentimento) e *penna* de ave; o povo regula-se pelo ouvido, e é por isso que para os olhos as cantigas não são tão bellas, pois cada uma das palavras tem a sua orthographia. Na cant. 18.^a o equívoco resulta da homophonia entre *suspiro* (flor) e *suspiro* (acto respiratorio), bem como do facto da gente dizer ordinariamente *dar um suspiro* em vez de *suspirar*; quem não estiver bem ao facto da linguagem vulgar não percebe a fina delicadeza d'estes versos.

Eis mais alguns exemplos de *absorção*:

19

Anda comigo, ó rosa,
 Deixa ficar a roseira,
 Andarás p'r'ond'eu andar,
 Serás minha companheira.

20

Rosa que stás na roseira,
 Fichadinha no botão,
 Deixa-te lá star, ó rosa,
 Que lá te procurarão.

¹ Vid. mais exemplos de trocadilhos em Theophilo Braga, *Cancioneiro popular* (Porto 1867), pag. 69 (6.^a cant.), 74 (3.^a cant.), 128 (2.^a cant.), e em Adelino das Neves, *Musica e canções pop.* (Lisboa 1872), pag. 32 (4.^a cant.), 41 (3.^a cant.) e 99 (3.^a cant.).

21

Minha mãe é uma rosa,
Eu sou filha da roseira:
Nunca me apartarei d'ella.
Indas que a vontade queira.

24

Silva verde, não me prendas.
Olha que me não seguras,
Olha que tenho quebrado
Outras algemas mais duras.

22

O ladrão do negro melro
Toda a noite assobiou:
Pela fresca madrugada,
Bateu as ~~afas~~ voou.

25

Silva verde, não me prendas,
Eu não tenho quem me corte,
Não sejas tu, silva verde,
A causa da minha morte.

23

O ladrão do negro melro,
Onde foi fazer o ninho!
Lá p'ros lados de Vianna,
No mais baixo pinheirinho.

26

Quem quer vender, que eu compro,
Um limão por um vintem,
Para tirar uma nódoa
Que o meu coração tem?

Nas cantigas 19.^a 20.^a e 21.^a a *imagem* pôde resultar ainda do nome *Rosa*, que é popularissimo entre nós; nas cant. 22.^a e 23.^a ha uma identificação entre o *melro* e o *rapaz vadio* ou *inconstante*, o que se observa ainda noutras canções em que entrão aves (cfr. por ex. as minhas *Trad. pop. de Port.*, pag. 161 a respeito do *rouxinol*). Nas cant. 24.^a e 25.^a, onde o *simile* é tirado da *silva* e do *amor* (que como ella tambem prende), pôde ao repente parecer que o appellido vulgarissimo *Silva* deu causa a esse *simile*, mas as cantigas populares não costumão ser feitas a appellidos e só sim a nomes proprios, pois que o povo de ordinario no seu tracto familiar não emprega tambem os appellidos, e prefere servir-se de uma alcunha frisante a servir-se de um appellido; como se o nome por ser imposto no baptismo, e tirado de um santo, tivesse por isso um certo character sagrado que o fizesse usar de preferencia a outro ¹. Na cant. 26.^a a *nódoa* do coração é a *mágoa* que o cantor sente.

Nas canções transcriptas ha pois mais do que simples *allegorias*.

Ainda que umas vezes a comparação é perfeitamente clara, embora quasi nunca introduzida pelas fórmulas *como*, *qual*, etc., e outras

¹ No tracto polido tem-se porém como pouca delicadeza chamar os homens pelos seus nomes proprios quando estes são vulgares, como Manoel, Antonio, João, José, Joaquim etc.; a civilidade apenas permite que se empreguem sem ser seguidos dos appellidos os nomes menos communs, como Theodorico, Henrique, Theodoro, etc. Com relação ás creanças, podem empregar-se á vontade os primeiros, com tanto que estejam no deminutivo. A's senhoras, como são tractadas por *Donas*, pôde chamar-se pelo simples nome proprio, quer seja vulgar, quer não.

ella é tão íntima que ha identificação ou absorpção, acontece porém não raro que a relação dos dous termos comparados deixa de ser nítida, percebendo-se apenas o sentido por um modo um pouco vago e geral, como :

27

A laranja, quando nasce
Logo nasce redondinha :
Tambem tu, quando nasceste,
Foi logo para ser minha :

i. é, assim como a laranja ao nascer traz um destino (ser redonda), assim tambem tu (que era o de — seres minha):

28

Cortei o elo á couve,
E pul-o a semear :
Andavas muito doidinho,
Dei-te tempo de assentar :

i. é, assim como á couve se dá tempo para crescer e desenvolver-se, assim te dei tempo a ti para teres fino.

29

A salsa vende-se aos molhos.
A hortelã ás mancheias :
Tanto custarão a Deus
As bonitas como as feias :

i. é, ha tanta abundancia de mulheres como de salsa e hortelã.

30

Todos os passaros verdes
Vem beber á flôr do rio :
E toda a namorada
Por fim tem o seu desvio :

i. é, a fatalidade é geral (cfr. n.º 27).

31

O serpão é meudinho,
Não se pôde atar aos mólhos :
Menina, não se namore
De moço que empisca os olhos ;

i. é, parece querer estabelecer-se uma tal ou qual semelhança entre o serpão, que é meudo, e o olhar pisqueiro (que dá também a ideia de uma cousa meuda); além d'isso estabelece-se paralelo entre a negação do primeiro grupo e a do segundo.

32

Assucena era de ouro
O caminho era de prata:
Tomar amores não custa,
O deixá-los é que mata;

i. é, o amor é como uma *assucena de ouro*, e amar é como que seguir por um *caminho de prata*, por isso *não custa tomar amores*; mas o peor é ter de os abandonar.

33

Salsa da beira do rio,
De mimosa cae-lhe a folha:
Tenho um amor bem bonito,
Se não houver quem m'o tolha;

i. é, o meu amor é tão mimoso como a salsa da beira do rio; assim elle me não fuja como aquella a folha.

34

Já o caminho tem herva,
Já o atalho tem feno:
Quando me encontro contigo,
O dia é sempre pequeno;

i. é, estou sempre contigo, e não me fica tempo livre para limpar a herva dos caminhos e segar o feno dos atalhos.—Como se vê, a rima e o metro são ás vezes quasi a unica cousa que dá cohesão á cantiga.

35

A perdiz anda no monte,
O perdigão no vallado:
Diga-me, ó minha menina,
Quem é o seu namorado.

A leitura um pouco attenta faz ainda comprehender o sentido d'essa quadra.

Assim afastadas cada vez mais as duas ideias que se querem

comparar, e persistindo apenas no espirito do cantador, pelo uso da poesia, a noção vaga da divisão dichotómica da quadra, a cada um dos dois grupos da qual devem corresponder sentidos diversos que porém se ligão, dá-se ás vezes o caso de a cantiga se não entender. O poeta começou-a, exprimindo nos dois primeiros versos o pensamento geral do costume; mas depois, levado do pensamento particular que o absorve, acaba-a, exprimindo nos dois versos finais esse pensamento particular que se não subordina absolutamente ao primeiro, e para cuja enunciação, na fôrma actual, ás vezes tambem concorre a *associação das ideias*, provocando uma rima perfeitamente desconnexa. Ha muitissimos exemplos; darei aqui agora alguns:

36

(Não ha roxo como o verde,
 (Nem verde como a ortiga.
 (Eu desejo-te encontrar.
 (Indas que eu nada te diga!

38

(O alta Serra da neve,
 (D'onde o penedo caliu!
 (Ninguem diga o que não sabe,
 (Nem affirme o que não viu.

37

(Já lá vae o sol a baixo,
 (Logo vem a triste noite.
 (Coitadinho de quem spera,
 (Pelo que stá nas mãos d'oltre!

39

(O limão talha o fastio,
 (A laranja o bem querer;
 (Tira de mim o sentido,
 (Se me queres ver morrer...¹

Em nenhuma d'estas cantigas o segundo grupo se relaciona com o primeiro, a não ser talvez, mas muito remotamente, na 38.^a que significará isto: «assim como se não esperava que o penedo calisse do alto da Serra da neve, e elle caliu, assim tambem ha muitas cousas com que se não conta, e todavia acontecem: por isso ninguem negue nem affirme antes do tempo». Onde este processo de obscurecimento de sentido se observa bem é nas cantigas que se dizem ou cântão seguidas: as primeiras da secção offerecem pensamentos completos e harmonicos; nas ultimas aproveita-se d'aquellas apenas, como estribillo, uma phrase ou um verso ou dois de sentido mais geral, contendo os restantes outras ideias. Exemplos:

¹ O sentido d'esta quadra entende-se melhor, se a compararmos com a seguinte que vem em Th. Braga, *Cancionico pop.*, p. 44:

O limão tira o fastio
 A laranja o bem-querer;
 Tira de mim o sentido,
 Se me queres ver morrer.

Onde o verbo *tira* estabelece a conexão do primeiro grupo com o segundo. Este é um bello exemplo do processo de obliteração que estou estudando.

40

1.^a) No mar ha um peixinho,
Que se chama tubarão:
S'elle não comesse gente,
Dava-lhe o meu coração.

41

2.^a) *No mar ha um peixinho*
Que anda á roda do vapor:
Inda stá para nascer
Quem hade ser meu amor.

Na 1.^a quadra, onde o poeta allude de longe á maldade de uma mulher, ha um pensamento completo: na 2.^a, que tem um verso da 1.^a não.

42

1.^a) A canna verde no mar
Anda á roda do hiate:
Hei de ir d'aqui pr'a Lisboa
Aprender a calafate.

43

2.^a) *A canna verde do mar*
Anda á roda do vapor:
Inda stá para nascer
Quem hade ser meu amor.

O sentido da 1.^a é tirado da vida marítima, e entende-se, embora a quadra deva ser a continuação de outras que me não disserão: o da 2.^a não se entende.

44

1.^a) Botei o limão correndo,
A' tua porta parou:
Quando o limão tem amores,
Que fará quem no deitou!

45

2.^a) *Botei o cravo ao poço,*
Foi fechado, veiu aberto:
Os olhos do meu amor,
São ligas com que me aperto.

Egualmente a 1.^a é clara, e a 2.^a, que foi pedida por aquella, não.

Este processo de obscurecimento observa-se ainda nas cantigas que tem por thema certos nomes, com os quaes o poeta joga, e muito melhor nas cantigas que se chamão *modas* e *modinhas* e que encerrão muitos estribilhos. Exemplos do primeiro caso:

46

O' Anna, só tu és Anna,
O' Anna, só tu és ãa:
O' Anna, tu és o sol,
Tiras os raios á lã.

47

O' Anna, tres vezes Anna,
Maria só uma vez;
Mais vale Maria só,
Que as Annas todas tres.

Aqui o obscurecimento não é completo, mas, um passo mais, e elle apparecerá: não me occorrem porém agora outras cantigas.

Exemplos do segundo caso :

Moda da Auga leva o regadinho (Gaia)

48	51
1. ^a) Auga leva o regadinho. Vae regar e regar O milho do labrador Que está todo a seccar.	4. ^a) Auga leva o regadinho, Rega o milho pela folha: Esta casa stá caiada. Quem na caiou foi o trollha.
49	52
2. ^a) Auga leva o regadinho, Vae regar a quinta ao Freixo: Antes que muito me custe, Eu a ti nunca te deixo.	5. ^a) Auga leva o regadinho, Pela minha porta a baixo: Quanto mais amores eu tenho, Luda mais amores eu acho!
50	53
3. ^a) Auga leva o regadinho, Rega o milho pelo pé; Eu vou p'ra tí, tu foges, Eu não sei o que isto é!	6. ^a) Auga leva o regadinho, Pela minha porta dentro: Todos dizem que te logre, Eu não tenho tal intento.

A primeira quadra offerece um sentido acabado; nas outras o poeta aproveitou apenas o primeiro verso (estribilho) a que ligou um segundo que com elle fórma sentido, e assim concluiu o primeiro grupo de dois versos com um sentido geral (cfr. o que eu disse a pag. 150); depois os restantes versos vêem apenas pedidos pela musica que acompanha estas *módas* e encerrão o pensamento particular que o poeta pretende exprimir, e que nada tem que ver com a primeira parte, que se tornou uma especie de *logar commun*, como eu já fiz notar.

Em resumo: por um processo continuo de transformação, as canções populares, de formosissimas e perfeitas na sua origem, chegam a apresentar um sentido escuro e a tornar-se quasi apenas mero jogo de syllabas e de rimas. A evolução d'este processo foi a seguinte: em primeiro logar a canção offerece dois grupos de versos, um com um sentido geral, tirado quasi sempre da Natureza, o outro com um sentido particular, que se compara claramente com aquelle; em seguida, a ligação do primeiro grupo com o segundo obscurece-se um pouco, o que é devido à preocupação cada vez mais constante do poeta com o seu ideal, que o faz desviar de tudo o mais que poderia servir para o manifestar exteriormente com mais nitidez e agrado; por fim a ligação rompe-se de todo, e o poeta, por um hábito a que

a sua mente se affez, e em virtude de expressões automaticas e estribilhos que lhe acodem, e a despeito do emprêgo de rimas diversissimas provocadas por associação de ideias, trata só de expôr o seu pensamento no segundo grupo, *enchendo* o primeiro seja como fôr, com tanto que o *ouvido* (não a *mente*) se satisfaça.

Quando se compárão entre si, quer as cantigas de uma região, quer as de várias regiões, encontram-se a cada passo não só cantigas que derivão de um mesmo thema fundamental, e que por isso se devem considerar como simples *variantes*, mas também algumas que offercem versos de outras diferentes.

Começarei pelo primeiro caso.

Nas *Músicas e canções populares* de Adelino das Neves (Lisboa, 1872) encontra-se a pag. 129 esta cantiga :

54

Amar e saber amar
Ensinou-me quem sabia:
Amar foi a Natureza,
Saber foi a sympathia

mas eu tenho-a ouvido com esta fôrma, que é sem dávida mais perfeita e mais logica :

55

A amar e a escolher amor
Ensinou-me quem podia:
A amar, foi a Natareza,
A escolher a sympathia.

Ha nestas cantigas a figura de estylo que os rhetoricos chamão *epanodos*. Na *Rev. do Minho*, vol. 1, pag. 24, vem a seguinte cantiga popular do Minho :

56

O anel que me tu déstes
Era de vidro, quebrou,
O amor que me tu tinhas
O anel o demostrou

que eu ouvi na Beira-Alta com ésta fôrma :

57

O anel que tu me déstes
Era de vidro, quebrou:
Se me q'rias bem ou não
O Anel o demostrou

e vem nas *Músicas e canç. pop.* de A. das Neves, pag. 100, assim:

O anel que tu me déste
Era de vidro, quebrou-se.
O amor que tu me tinhas
Era pouco, acabou-se.

A versão de A. das Neves é por ventura mais artistica, em virtude da symetria syntaxica (*homeoptoton*).

As duas seguintes afastão-se um pouco mais:

58

Tanto limão, tanta lima,
Tanta silva, tanta amora:
Tanta menina bonita,
Só meu pae sem ãa nora.

59

Tanto limão, tanta lima.
Tanta laranja no chão:
Tanta menina bonita.
Nenhama na minha mão.

Ambas são delicadissimas; mas a primeira, por ser mais indirecta, tem mais sal.

A seguinte

60

Rio Douro, rio Douro,
Rio de tão penedo,
Se não fôra o rio Douro,
Eu não tinha amor's tão cedo

diz-se tambem referida ao rio Thedo (Beira-Alta) com as mesmas palavras; mas tem outra variante na seguinte, que vem na *Rev. do Miho*, t. 19:

61

Anel das sete pedrinhas,
Salta fóra do meu dedo,
Que tu foste o causador
De eu tomar amores tão cedo.

A canção que fica transcrita acima, sob o n.º 43, tem a seguinte variante:

62

No mar ha um peixinho
Que anda á roda do vapor:
Inda stá para nascer
Quem hade ser meu amor.

Na *Rev. do Minho*, p. 66 (n.º 107 do *Cancioneiro minhoto* do sr. J. da Silva Vieira), lê-se a seguinte variante da cantiga n.º 6 d'este artigo:

63

Quem quizer que a agua corra.
 Dê-lhe um golpe na levada:
 Quem quizer o amor firme.
 Cale-se, não diga nada.

Comparem-se mais as duas quadras que se seguem:

64

Já corri o mar á roda
 C'uma véla branca accesa:
 Em todo o mar achei fundo.
 Só em tí pouca firmeza.

65

Já corri o mar á roda.
 C'uma bangala na mão.
 Em todo o mar achei fundo.
 Só no teu coração não.

Na primeira ha, ao que parece, uma tal ou qual confusão phonetica entre a *véla branca* do navio e uma *véla accesa* com que se pudesse observar o fundo do mar; na segunda a *bangala* (bengala) representa uma sonda.

Comparem-se ainda éstas duas, a primeira da Beira-Alta, a segunda de Gaia:

66

Aquí á beira do rio
 É um regalo o morar:
 Quem tem sêde vae beber,
 Quem tem calma vae nadar.

67

É um regalo na vida
 Á beira do mar morar:
 Quem tem sêde vae beber,
 Quem tem calor vae nadar.

A beirá é mais perfeita do que a outra, quer na harmonia, quer no sentido, porque a agua do mar não presta para beber. No Minho canta-se a cantiga 67.º apenas com a variante *á beira d'auga* em vez de *á beira do mar*, o que dá maior sonoridade ao verso.

Em geral uma das composições é mais perfeita do que a outra. A razão geral d'estas variantes é facil de perceber, pois a diversidade de meios, gostos e circumstancias, em que se ellas cantão, por força que hade influir nellas; por outro lado, o facto de se repetirem de cór, naturalmente as modifica tambem.

Vejam os alguns exemplos de cantigas diversas com versos eguaes:

68

1.^a) O Villa-Real alegre,
 Provincia de Tras-os-Montes,
No dia que te não vejo,
 Meus olhos são duas fontes.

69

2.^a) Solipanta da solipanta,
 Solipanta meu ai-Jasus,
No dia que te não vejo
 Nem o sol me quer dar luz.

A cantiga 72.^a é de Portugal, a 71.^a é do Brazil (*Cant. pop. de Silva Romero, Lisboa 1883, vol. 1, p. 26*):

70

S. João, por vêr as môças,
 Fez uma fonte de prata:
 As môças não vão a ella,
 S. João todo se mata.

71

Seu Mannel, pr'a vêr as môças,
 Fez uma fonte de prata:
 As môças não passam nella,
 Seu Mannel quasi se mata ¹.

Podião-se ainda citar outros exemplos de adaptação dos versos de certas quadras a sentido diverso.

Passarei agora a outra classe de factos. Como já notou o prof. F. Adolpho Coelho, «a lyrica popular tem em geral curto alento. A's ideias e sentimentos, que nella se exprimem, offerece um quadro sufficiente, na grande maioria de casos, a estrophe de quatro versos; muitas vezes até esse quadro é já de si largo, de modo que é mister adoptar *versos bordões, repetições de palavras ou de versos* para conseguir encher o quadro» (in *Jornal do Commercio*, n.º 9.085). Vou dar alguns exemplos de cantigas com repetições:

72

Tenho corrido mil terras.
 Mil terras tenho corrido:
 Muito cão me tem ladrado,
 Mas nenhum me tem mordido.

73

Salsa da beira do rio,
 Da beira do rio salsa:
 Mais vale uma feia lisa,
 Do que uma bonita falsa ².

Nestas duas quadras a antithese de phrase, ou antimetabole, dos dois primeiros versos, corresponde perfeitamente a antithese de sentido dos dois ultimos. Aqui a razão não depende pois só do facto mechanico de completar as quadras.

¹ Sen aqui, como em Portugal em casos identicos, significa *senhor*.

² *Rev. do Minho*, p. 19. Cfr. uma variante em Adelino das Neves. *ob. cit.*, p. 37.

74

A parreira tem mil varas,
As varas tem mil enleios:
Quando comecei a amar-te,
Tinha eu mil arreceios ¹.

75

Sete-estrello rondador,
Que rondas a toda a hora.
Recolhe-te, sete estrello,
Que eu quero rondar agora ².

76

Viola, minha viola,
Bandurra, minha bandurra.
Heide fazer um vestido
Do coiro da minha burra ³.

77

Lóreiro que bate, que bate.
Lóreiro que já bateu,
Lóreiro que bate, bate
Num amor que já foi meu ⁴.

Nestas quatro quadras ha de facto varias repetições para *encher*: a cant. 76.^a vê-se claramente que foi feita para ser cantada, e nesse caso bastavão quasi só rimas, embora a quadra ficasse, como ficou, sem sentido.

Nas cantigas populares encontrão-se portanto grandes recursos de expressão (*figuras de rethorica*) mais ou menos expontaneos, que ás vezes são aproveitados de um modo consciante e artificioso nas obras dos litteratos. A facilidade e simplicidade das cantigas dependem muitas vezes d'esses jógos de palavras, tão communs como eu já disse, na linguagem familiar. O que é triste é quando os poetas propriamente ditos abusão d'isto. Bocage e os seus sequazes forão d'esse numero. Toda a gente sabe que a *escola elmanista* se fundava principalmente no artificio dos versos: repetições constantes, anti-theses, symetrias, etc. Tudo o que é exaggerado enfada, por isso a escola morren; e se houve um artista eminente como Garrett, que num dos seus primeiros ensaios a adoptou (no *Retrato de Venus*), elle mesmo em obras posteriores a abandonou de todo. A facilidade dos improvisos de Bocage dependia grandemente, quanto a mim, d'esta forma de versejar, que auxiliava immenso já a metrificacão, já a rima.

J. LEITE DE VASCONCELLOS.

¹ Adelino das Neves, *Musicas e canç. pop.*, p. 127.

² Id., ib., p. 128. Nesta cantiga a força de expressão pedia antes o verso que *quero eu rondar agora* em lugar do que está, porque a phrase fundamental do verso antecedente é *recolhe-te*, a que neste havia de corresponder a opposta *quero eu*, por onde a oração devia começar.

³ *Rev. do Minho*, p. 19.

⁴ *Ib.*, p. 80. A metrica e o 3.^o verso d'esta quadra mostrão que no primeiro verso se deve supprimir o segundo *que*.