

AS DUAS «CANTIGAS MEDIEVAIS» de Manuel Bandeira

MARIA DA CONCEIÇÃO VILHENA

O predomínio da afetividade sobre o pensamento lógico constitui a característica principal da lírica medieval galego-portuguesa. Poesia mais sentida que pensada, ela é a expressão do arrebatamento sentimental dos trovadores, obsessivamente fixados num exacerbamento amoroso feito de desajustamento e de dor.

Em vez de se abandonar ao prazer estético de descrever a amada ou os seus transportes sentimentais, o trovador prefere o intimismo tímido da confissão e do suspiro. Daí a restrição retórica que dá uma impressão de carência estilística, mas que é antes o resultado desta supremacia dada aos efeitos que a paixão produz na alma do amante. O trovador renuncia aos adornos estilísticos, porque eles o distraem daquilo que lhe ocupa totalmente o espírito: seu amor profundo e constante, tornado obsessivo pelo desespero da não realização. Ao contrário, o estilo tautológico aparece-lhe como a técnica que melhor lhe permite exprimir os seus anseios. O recurso da repetição destina-se assim a obter um efeito procurado e querido: a expressão de um estado de espírito atormentado e suplicante. O teor repetitivo está pois a serviço de uma verdade psicológica e não traduz de nenhum modo uma deficiência da arte trovadoresca. Impedindo o poeta de se afastar do núcleo afetivo do poema, ele permite uma concentração do sentimento que, de outro modo, correria o risco de se espalhar em múltiplas emoções; paralelas ou convergentes essas emoções, que poderiam representar certo interesse estético, contribuiriam certamente para a desintegração da intensidade da paixão, única realidade que o trovador deseja transmitir.

O paralelismo e o refrão são os meios de repetição mais utilizados pelos trovadores. Ao mesmo tempo que permitem ao poeta jogar artisticamente com as palavras, constituem o processo eficaz de imprimir à cantiga uma energia

expressiva, capaz de traduzir a obsessão amorosa do amante. São portanto dois tipos de técnica de reiteração praticados conscientemente pelo trovador, visando a atingir um determinado objetivo.

Ora, na poesia contemporânea, nós encontramos igualmente a utilização desta técnica considerada como característica da poesia medieval. Não que os poetas dos nossos dias tenham a intenção de reconhecer o predomínio da afetividade sobre o pensamento; ou que o seu lirismo esteja contido dentro das fronteiras da paixão sentimental. O poeta contemporâneo vive uma lucidez fecundada de sonho, feita da interpenetração do sentimento e do pensamento. Aberto aos problemas da sua época, recorre aos processos de reiteração a fim de dar maior realce ao conteúdo da sua mensagem e de a fazer penetrar mais profundamente no espírito do leitor (1). É o caso desta poesia de Antônio Gedeão:

Calçada de Carriche

Lúisa sobe,
sobe a calçada,
sobe e não pode
que vai cansada,
Sobe, Lúisa,
sobe que sobe,
sobe a calçada.

Saiu de casa
de madrugada;
regressa a casa
é já noite fechada.
Na mão grosseira,
de pele queimada,
leva a lancheira
desengonçada.
Anda Lúisa,
Lúisa sobe,
sobe que sobe,
sobe a calçada.

A repetição da 1ª estrofe à maneira de refrão tem como efeito uma intensificação dos sentimentos que o conteúdo da poesia em nós desperta. Dá-nos como que a visão da personagem, mergulhada na sua vida de sacrifício diário,

(1) Uma predileção muito acentuada pelo paralelismo se nota na poesia de Cecília Meireles, Mário de Andrade e José Régio.

feita de atos repetidos automaticamente e sem esperança; e assim o poema ganha em profundidade e valor estético. Se a compararmos a esta cantiga paralelística, veremos como é idêntico o efeito produzido pelo refrão:

Sedia-me eu na ermida de San Simion
e cercaram-mi as ondas, que grandes son.
Eu atendendo o meu amigo,
eu atendendo o meu amigo!

Estando na ermida ante o altar,
e cercaron-mi as ondas grandes do mar.
Eu atendendo o meu amigo,
eu atendendo o meu amigo! (2).

Outro procedimento medieval igualmente utilizado pelo poeta contemporâneo é o do paralelismo semântico. A idéia expressa na primeira estrofe, repetindo-se sem alteração nas estrofes seguintes, penetra com acuidade no espírito do leitor e aí se fixa. Ao mesmo tempo que traduz um sentimento obsessivo ou uma idéia fixa do poeta, o paralelismo semântico contém uma força de persuasão irresistível. A emoção estética que produz impõem-se ao leitor com uma violência que arrebatada e domina:

As colunas partiam de Madrugada

As colunas partiam de madrugada
para o norte partiam para a morte
partiam de Luanda flor pisada
levavam morte de Luanda para o norte.

De Luanda partiam flor pisada
colunas que levavam
Luanda para o norte para a morte
de Luanda partiam madrugada.

De Luanda madrugada para o norte
as colunas partiam
Levavam de Luanda a flor pisada
para a morte do norte para a morte. (3).

A quase totalidade das cantigas medievais são assim construídas: uma idéia ou um sentimento que se exprime numa primeira estrofe e que depois, por palavras diferentes, ou as mesmas combinadas em novos sintagmas, se repete nas estrofes seguintes:

(2) Mendinho, CV, 438, CBN, 852.

(3) Manuel Alegre, *O canto e as armas*, p. 35.

Non sei oj', amigo, quen padecesse
 coita qual padesco que non morresse,
 se non eu, coitada, que non nacesse,
 porque vos non vejo com'eu quera;
 e quisesse Deus que m'escaesesse
 vos que vi, amigo, en grave dia.

Non se, amigo, mulher que passasse
 coita qual eu passo que já durasse
 que non morress'ou desesperasse,
 porque vos non vejo com'eu quera;
 e quisesse Deus que me non nembrasse
 vos que vi, amigo, en grave dia.

Non sei, amigo, quen a mal sentisse
 que eu senço que o sol encobrisse
 se non eu, coitada, que Deus maldisse,
 porque vos non vejo com'eu quera;
 e quisesse Deus que nunca eu visse
 vos que vi, amigo, en grave dia. (4).

Tudo o que tinha a dizer, D. Dinís o disse na primeira estrofe. Nas seguintes nada acrescentou e nada suprimiu. Não há o desenvolvimento de uma idéia, ou a descrição de um sentimento em várias etapas. Há apenas o aprofundar de uma impressão inicial que se grava cada vez mais, à medida que vamos lendo.

No campo de temática, também os poetas contemporâneos manifestam uma certa predileção por temas cultivados na época medieval.

As flores do "verde pino", criadas pela imaginação poética de D. Dinís, inspiram a Afonso Lopes Vieira o poema a que deu o título de "Pinhal do Rei". O poeta medieval ouve-as em diálogo com a donzelinha que deseja notícias do seu bem-amado. Mensageiras da felicidade, elas lhe dão a esperança de um breve regresso:

— Ai, flores, ai flores do verde pino,
 se sabedes novas do meu amigo?

Ai, Deus, e u é?

— Vos preguntades pelo voss'amigo?

E eu ben vos digo que é san' e vivo.

Ai, Deus, e u é?

(4) D. Dinís, CV 207; CBN 568.

Para o poeta contemporâneo, as flores do "verde pino" são antes as mensageiras da saudade. Interrogadas por ele, já não respondem, limitando-se a suspirar num cântico em que "se alonga e se prolonga a longa voz do mar":

Catedral verde e sussurante, aonde
a luz se ameiga e se esconde
e aonde ecoando a cantar
se alonga e se prolonga a longa voz do mar.

Ditoso o Lavrador que, a seu contento,
por suas mãos semeou este jardim;
ditoso o Poeta que lançou ao vento
esta canção sem fim...

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 vêm as velidas bailar e cantar. (5).

Inspiração nos cancioneiros medievais. Continuidade e permanência temática. Re-utilização de técnicas. Tudo o que permite e produz determinadas semelhanças, sem dúvida. Mas semelhanças que não apagam as múltiplas e sensíveis diferenças resultantes de uma nova maneira de pensar e de sentir; de tudo o que comporta a expressão de uma mentalidade e de uma sensibilidade posterior, de oito séculos.

Entre os poetas contemporâneos de inspiração medieval, Manuel Bandeira ocupa um lugar muito especial, pelo tipo de imitação perfeita, total, que foi capaz de realizar e que revela uma particular capacidade de desdobramento de personalidade. (6)

A sua personalidade poética é das mais ricas da nossa época. De uma independência de espírito extraordinária, Manuel Bandeira impressiona-nos pela sua capacidade de se exprimir em formas múltiplas e variadas. É um modernista capaz de tornear com perfeição uma estrofe rigorosamente geométrica; é um parnasiano aberto à inovação, um técnico exuberante de virtuosismo e um diletante das formas, cultivando com o mesmo à vontade e a mesma segurança tanto o verso livre como o verso metrificado e rimado. O seu lirismo prodigiosamente facetado permitiu-lhe ser tão autêntico quando tratava um tema novo, como quando poetava "à maneira de".

(5) De Ilhas de Bruma.

(6) Não pretendemos fazer aqui um estudo das raízes tradicionais ou da influência portuguesa na poesia de Manuel Bandeira, mas apenas analisar as duas poesias a que o próprio poeta chamou «medievais».

Aprendeu dos clássicos; e, aprendendo, decorou. Decorando, assimilou; e repetiu. Repetindo, continuou.

Gosta de fazer incursões no passado e de se abandonar às Musas dos mestres. Muitos dos seus poemas são feitos durante o sono. Ao acordar, procura recompô-los; e vê então surgirem-lhe versos de poetas que admira (7).

As suas poesias "à maneira de" são exercícios de ginástica espiritual, em que põe à prova a sua sensibilidade às influências e a sua admirável capacidade de imitação.

A propósito dos versos que escreveu em francês, Manuel Bandeira explica: "Esses versos me saíram em francês, sem que eu saiba porquê". Mais tarde, parecendo-lhe que exprimiam uma certa pretensão, decidiu traduzi-los. Esforçou-se nesse sentido, tentou, mas fracassou. Não valia a pena "forçar a mão". Esses poemas foram "gerados" em francês e só em francês existiam no seu espírito.

Segundo o próprio poeta afirma, a sua poesia não é o resultado da vontade nem do esforço. O seu trabalho de poeta não consiste em "fazer", mas sim em "escutar". O poema flutua nele por algum tempo e, de repente, surge. Mais que labor, há no poeta abertura e obediência à inspiração. A qualquer hora do dia ou da noite, a emoção ritma-se em versos e estrofes que, num jato, se impõem ao papel ou à memória.

Num dado momento da sua vida, aí por 1921, Manuel Bandeira é tentado a destruir todas as suas poesias em que mais sente a influência de outros poetas, como "Mulheres", "Não sei dançar", "Pensão familiar". É Mario de Andrade que o dissuade de tal propósito, explicando-lhe que essas poesias "à maneira de" são "o que há de mais Manuel". E são-no na medida em que permitem a expressão de uma personalidade rica e multifacetada, que cria e repete com a mesma autenticidade; que se "molda" e "incarna", sem deixar de ser ele próprio.

Aos 52 anos Manuel Bandeira nada conhece ainda de lírica trovadoresca galego-portuguesa, segundo confessa no seu *Itinerário de Pasárgada* (p. 97).

Tendo sido nomeado professor de Literatura no Colégio Pedro II, em 1938, as suas ocupações docentes levam-no então a ler os cancionários medievais; e sente-se completamente conquistado pelos trovadores. Leu-os durante meses seguidos; e com tanto prazer o fez que não consegue mais libertar-se do seu encanto: "Li tanto e tão seguidamente aquelas deliciosas cantigas que fiquei com a cabeça cheia de "velidas" e "mha senhor" e "nula ren"; sonhava com as ondas de mar de Vigo e com romarias a San Servando. O único jeito de me livrar da obsessão era fazer uma cantiga (a obsessão era sintoma de poema em

(7) «O trabalho de composição está em eu ter adequado às circunstâncias de minha vida fragmentos de poetas queridos e decorados em minha infância» (*Itin. de Pasarg.*, p. 83).

estado larvar). Escrevi o cantar de amor no vão propósito de fazer um poema trecentista" (8).

Aqui estão pois as circunstâncias e os motivos ligados à criação dos poemas medievais de Manuel Bandeira. A sua gênese confirma assim a afirmação do poeta de que nunca fez poesia quando quis, mas sim quando ela, poesia, quis.

Os poemas medievais a que Manuel Bandeira alude são "Cantar de Amor" e "Cossante". No entanto há um terceiro que também denota uma certa influência medieval, a começar pelo próprio título, "Cantiga de Amor":

Mulheres neste mundo de meu Deus
Tenho visto muitas — grandes, pequenas,
Ruivas, castanhas, brancas e morenas.
E amei-as, por mal dos pecados meus!
Mas em parte alguma vi, ai de mim,
Nenhuma que fosse bonita assim!

Andei por S. Paulo e pelo Ceará
(Não falo em Pernambuco, onde nasci),
Bahia, Minas, Belém do Pará...
De muito olhar de mulher já sofri!
Mas em parte alguma vi, ai de mim,
Nenhuma que fosse bonita assim!

Atravessei o mar e, no estrangeiro,
Em Paris, Basiléia e nos Grisões
Lugano, Gênova por derradeiro,
Vi mulheres de todas as nações.
Mas em parte alguma vi, ai de mim,
Nenhuma que fosse bonita assim!

Mulher bonita, não falta, ai de mim!
Nenhuma porém, tão bonita assim! (9).

Temos de concordar que é diferente das cantigas de amor medievais: no pormenor das cores de pele e tamanho das mulheres, e na nota local que é dada pela referência às várias cidades e regiões brasileiras e européias. No entanto o fundo é o mesmo: o poeta conhece uma mulher que é mais bela que todas as outras, como era sempre a amada do trovador. A forma é igualmente ca-

(8) Itin. de Pasarg. p. 97.

(9) M. Bandeira — «Lira do Brigadeiro», in *Poesia completa e prosa*, p. 482.

racterística da poesia medieval: três estrofes de quatro versos, seguidas de refrão, e terminando por um remate de dois versos à maneira de finda (10).

A predileção de Manuel Bandeira pelas cantigas medievais pode ser talvez explicada em parte pela sua paixão pela música. Conforme confessa, muitas vezes tentou “estruturar os seus versos segundo uma severa arquitetura musical”. No poema “Evocação do Recife”, as duas formas Capiberibe — Capibaribe têm uma intenção musical: a alternância *a-e* dava-lhe a impressão de um acidente “como se a palavra fosse uma frase melódica dita da segunda vez com bemol na terceira nota” (11).

Se a compararmos com esta de João Garcia de Guilhade, veremos como são flagrantes as semelhanças:

Vy oj'eu donas mui ben parecer
e de muy bon prez e de muy bon sen
e muyt'amigas son de todo ben,
mays d'ũa moça vos quero dizer:

de parecer venceu quantas achou
hũa moça que x'agora chegou (CV,35-1)

E igualmente com estas duas de João Airas de Santiago:

Vi eu donas, senhor, en cas d'el-rey,
fremosas e que pareciam ben
e vi donzelas muytas hu andei
e mha senhor, direi-vos hũa ren:
a mais fremosa de quantas eu vi
long'estava de parecer assi. (CV,534)

Andey, senhor, Leon e Castela,
depois que m'eu d'esta terra quitei,
e non foy y dona, nem donzela,
que eu non viss', e mais vos eu direi:
quantas mais donas, senhor, alá vi,
tanto vos eu mui mais precei des y. (CV, 536)

Ora a poesia medieval estava intimamente ligada à música. Cultivada numa época em que o livro quase não existia e nem a leitura constituía uma

(10) De sabor medieval nos aparece ainda esta «Cantiga», mais como reminiscências dada pela repetição das seqüências «ondas do mar» e «ondas da praia», do que pelo todo do seu tema ou da sua forma:

Nas ondas da prala
Nas ondas do mar
Quero ser feliz
Quero me afogar (Estrela da Manhã)

(11) Itin. de Pasarg. pp. 37-39.

ocupação do espírito, o cântico era a forma habitual de existência que conhecia a poesia em língua vulgar. O refrão e o paralelismo estrutural são formas características duma poesia que se destinava a ser cantada e dançada. A rima própria das cantigas paralelísticas é a assonância, em que alternam as vogais *i-a*, *i-e*, ou *i-o*. Manuel Bandeira, que tanto apreciou o efeito produzido pela alternância de *e-a* em Capiberibe- Capibaribe, não deve ter ficado indiferente à assonância das paralelísticas. Tanto mais que aquela, realizada a nível das vogais átonas, é bastante menos sensível que esta, que se realiza sempre entre vogais em posição tónica:

amigo — amado
mentido — jurado
amigo — flores
navio — amores
Simion — altar
son — mar

Na sua cantiga paralelística, a que deu o nome de "Cossante", foi este o tipo de rima que utilizou:

Ondas da praia onde vos vi,
Olhos verdes sem dó de mim,
Ai Avatlântica !

Ondas da praia onde morais,
Olhos verdes, de ondas sem fim,
Ai Avatlântica !

Olhos verdes sem dó de mim,
Olhos verdes inter-sexuais,
Ai Avatlântica !

Olhos verdes de ondas sem dó,
Por quem me rompo, exausto e só,
Ai Avatlântica !

Olhos verdes, de ondas sem fim,
Por quem jurei de vos possuir,
Ai Avatlântica !

Olhos verdes sem lei nem rei
Por quem juro vos esquecer,
Ai Avatlântica ! (12)

O esquema estrófico utilizado por Manuel Bandeira é o esquema próprio da paralelística estrutural, constituído por dísticos seguidos de refrão. No entanto o poeta não o praticou com rigor absoluto. Segundo os cânones medievais o 2º verso do 1º dístico é repetido como 1º do 3º dístico; e o 2º verso do 2º dístico,

(12) «Lira dos cinqüent'anos» in *Obras Poéticas*, p. 299.

como 1º do 4º dístico, e assim sucessivamente. Ora foi aqui que o poeta falhou, certamente por obediência à sua inspiração que lhe terá ditado em verso um pouco diferente. Todavia, esta pequena infração à lei permitiu-lhe uma rima mais variada, com alternâncias em *i-a*, *i-o* e *i-e*, numa mesma cantiga.

Quanto à temática, ela é igualmente medieval, embora asocie dois temas que os trovadores sempre cultivaram separados. O primeiro verso transporta-nos imediatamente à tão bela e tão conhecida barcarola (ou marinha) de Martin Codax:

Ondas do mar de Vigo,
se viste meu amigo!
e ai Deus, se verra cedo!

Ondas do mar levado,
se vistes meu amado!
e ai Deus, se verra cedo! (13)

O segundo verso faz-nos recordar uma cantiga de João Garcia de Guilhade, em que uns olhos verdes são a causa do tormento do poeta:

Amigos, non poss' eu negar
a gran coita que d'amor ei,
ca me vejo sandeu andar,
e con sandece o direi:
Os olhos verdes que eu vi
me fazem ora andar assi.

Pero quen-quer x' entendera
aquestes olhos quaes son;
e d'est'alguen se queixara;
mais eu, ja quer moira, quer non :
Os olhos verdes que eu vi
me fazem ora andar assi.

Pero non devi'a perder
ome, que ja o sen non a,
de con sandece ren dizer;
e con sandece dig' eu ja :
Os olhos verdes que eu vi
me fazem ora andar assi (14).

(13) C. V. 884; CBN. 1278.

(14) João Garcia de Guilhade, CA, 229.

Notemos entretanto a diferença de atitude dos dois poetas. João Garcia está apaixonado por alguém que tem uns olhos verdes e que o faz enlouquecer de amor. Manuel Bandeira canta uns olhos verdes inter-sexuais e impiedosos que o atraem e o repelem; que levam o poeta a desejar simultaneamente possuí-los e esquecê-los. Simples jogo poético, sem relação com a vida real dos sentimentos. Ao contrário, João Garcia parece cantar um sentimento autêntico. De maneira velada, dá a entender quem é a pessoa por quem está apaixonado. De tal modo aprecia o encanto dos olhos verdes, uma novidade na poesia trovadoresca, que os faz figurar novamente numa das suas cantigas de amigo. Passado o entusiasmo da paixão, agora é a amada que se queixa da indiferença do amigo perante a sua beleza:

Vedes por que o digo assi,
 por que non a no mundo rei
 que visse o talho que eu ei
 que xe no morresse por mim.
 Siquer meus olhos verdes son,
 e meu amigo agora non
 me viu e passou per agui (15).

O refrão "Ai Avatlântica" sugere apenas os suspiros do apaixonado. Nada acrescenta à cantiga, mas está-lhe intimamente ligado. O seu conteúdo semântico é vago, no entanto possui uma força de visualização muito rica. "Avatlântica" é uma palavra criada pelo poeta que engloba dois elementos em relação com a dupla temática dos olhos verdes e das ondas do mar. *Ave*, a corporização e o símbolo desse alguém exuberante de vida que se agita e agita os sentimentos do poeta. *Atlântico*, a realidade envolvente, associada aos olhos verdes por semelhança e por contiguidade. É o mar em que se produzem as ondas que beijam a praia onde o poeta a viu; mas é também o símbolo da profundidade daqueles "olhos verdes de ondas sem fim", "olhos verdes sem lei nem rei", livres e indomáveis como o mar.

Os "refrões-suspiro" são freqüentes nas cantigas paralelísticas:

"Ai, mia senhor velida! (16)

Ai, madre, moiro d'amor! (17)

Algumas vezes traduzem a inquietação e a dúvida pelo emprego da forma interrogativa:

Ai, Deus, e u é? (18)

Ai, Deus se verra cedo?! (19)

(15) Gullhade, CV, 344.

(16) João Norro, CV, 754.

(17) D. Dinis, CV, 169.

(18) Idem, CV, 101.

(19) Martin Codax, CV, 884.

O refrão utilizado por Manuel Bandeira, na medida em que é formado por uma palavra não lexicalizada, situa-se no mesmo plano do de várias cantigas medievais, cuja interpretação oferece dificuldade até hoje insuperáveis. É o caso desta poesia de Pedro Eanes Solaz:

Eu velida non dormia,
 lelia doura,
 e meu amigo venia,
 edoi lelia doura.
 Non dormia e cuidava,
 lelia doura,
 e meu amigo chegava,
 edoi lelia doura.

"Edoi lelia doura, leli" são palavras desconhecidas na lírica galego-portuguesa; e, a oito séculos de distância, é impossível descobrir o sentido que elas teriam tido para o poeta, ou o que poderiam então surgir. Estribilho árabe, como pretende Brian Dutton? (20) Reminiscência de fórmulas mágicas? Ou simples combinação de sons, sem conteúdo, que serviriam apenas como suporte musical, como os atuais estribilhos "O í ó ai", "Ó ai ó linda", "Tiro liro liro"? Igualmente misterioso e indecifrável é o desta cantiga de D. Dinis:

— De que morredes, filha, a do corpo velido?
 — Madre, moiro d'amores que mi deu meu amigo.
 Alva e vai liero.
 — De que morredes, filha, a do corpo loução?
 — Madre, moiro d'amores que mi deu meu amado.
 Alva e vai liero.

Trata-se de um refrão semânticamente dissociado do corpo da cantiga, o que não é de modo algum um caso isolado, pois o refrão podia continuar e completar o sentido da estrofe ou ser-lhe completamente alheio.

O que torna impenetrável o seu sentido é a presença da última palavra, "lieiro", desconhecida do léxico medieval. Podemos supor que se trate de uma criação do trovador, numa tentativa de arranjo musical: a frequência do som *l*, tanto neste refrão como no precedente, produz um agradável efeito sonoro, semelhante em ambas as poesias. Aliás o *l* é a consoante mais utilizada atualmente no estribilho musical sem conteúdo semântico: "o larilólé", "trálarálá... lá..." (21).

Criação dos trovadores ou re-utilização de estribilhos pertencentes ao folclore medieval, essas palavras são hoje tão enigmáticas para nós, como o será talvez, daqui a um milênio, o refrão "Avatlântica" criado por Manuel Bandeira.

(20) *Bulletin of Hispanic Studies*, v. XLI, n.º 1.

(21) Amália Rodrigues, na canção «Não peças demais à vida», repete quarenta e oito vezes «lá» no fim de cada estrofe.

A sua cantiga paralelística é, pois, uma boa imitação da paralelística medieval. O poeta não incarnou a amada, como era costume, preferindo cantar ele próprio a beleza dos seus olhos; mas os trovadores também o fizeram algumas vezes, embora raramente (22). O quadro em que se desenvolve o pequeno "drama lírico", é o típico das cantigas de amigo, com o mar, as ondas e a praia a participarem na vida idílica dos apaixonados. No entanto a língua utilizada é a atual, o que dá à cantiga um sabor contrastivo de passado e de presente. Já o mesmo não sucede com o seu "Cantar de Amor", em que o poeta, plenamente penetrado pelo espírito dos trovadores, faz seus não só o tema e a expressão dos sentimentos, mas até a própria linguagem arcaica em que se exprime. É neste plano que Manuel Bandeira nos aparece como um caso raro de imitação total:

Cantar de Amor

Quer'eu en maneyra de proençal
Fazer agora hum cantar d'amor...

(D. Dinis)

Mha senhor, como'oje dia son,
Atan cuitad'e sen cor assi!
E par Deus non sei que farei i,
Ca non dormho a mui gran sazón.
Mha senhor, ai meu lum'e meu ben,
Meu coraçón non sei o que ten.

Noit'e dia no meu coraçón
Nulha ren se non a morte vi,
E pois tal coita non mereci,
Moir'eu logo, se Deus mi perdon.
Mha senhor, ai meu lum' e meu ben,
Meu coraçón non sei o que ten.

Des oimóis o viver m'é prinson:
Grave di' aquel en que naci!
Mha senhor, ai rezade por mi,
Ca perç'o sen o perç'a rason.
Mha senhor, ai meu lum'e meu ben,
Meu coraçón non sei o que ten. (23)

Manuel Bandeira tinha-se assim libertado da obsessão das "velidas" e das "mia senhor fremosa". Receando ter cometido alguns anacronismos de linguagem,

(22) Por exemplo, a paralelística de João Norro «Em Lisboa, sobre lo mar, barcas novas mandei lavrar. Ai mia senhor velidas!» CV, 754.

(23) Do livro «Lira dos cinqüent'anos», in *Obras Poéticas*, p. 300.

o poeta submete em seguida a poesia à crítica de um amigo, que lhe declara estar perfeita. Com efeito, o vocabulário desta cantiga é aquele que faz parte da linguagem habitual dos trovadores.

As seqüências "mha senhor", "meu lume e meu ben", "a mui gran sazón", "nulha ren", "se Deus mi perdon", "ca perço o sen", são tipicamente trovadorescas e de emprego muito freqüente. Através delas traduz o poeta esta atitude de apaixonado infeliz que constitui uma constante nas cantigas de amor. Há, no entanto, dois pormenores que se afastam um pouco do espírito trovadoresco: esta manifestação de angústia que leva a suplicar as orações da amada e o não compreender, o que se passa no seu coração. Duma maneira geral o amante tem medo da amada e o pedir-lhe que reze é uma prova de confiança que não existia entre ambos. A "senhor" é altiva, fria, distante. Pouco lhe importa o tormento em que possa viver o poeta. Demais Deus criou a "senhor", fê-la mais bela que todas as outras, mas não intervém no desenrolar do processo amoroso. A freqüência do termo "Deus" nas cantigas medievais não traduz de modo algum a fé ou a esperança do apaixonado na proteção divina. "Que Deus me perdon" ou "Ai Deus" são expressões próprias duma civilização cristã, mas que perderam todo o conteúdo semântico. O trovador emprega-as constantemente, de uma maneira automática, sem que espere a intervenção divina na solução da sua "coita" de amor. Esta cantiga de Rui Pais de Ribella ajuda-nos a situar Deus na vida dos apaixonados:

E Deus que vus en poder ten,
 tan muito vus fezo de ben
 que non soub'el no mundo ren
 per que vus fizesse melhor.
 Par Deus, ay dona Leonor,
 gran ben vus fez Nostro Senhor!

En vos mostrou el seu poder
 qual dona sabia fazer;
 de bon prez e de parecer
 e de falar, fez vos, senhor.
 Par Deus, ay dona Leonor,
 gran ben vus fez Nostro Senhor!

O verbo que nas cantigas de amor exprime a súplica é "rogar" e não "rezar". O trovador roga a Deus que lhe permita ver a amada ou que a faça mudar de caráter. Deus, que a fez bela e permitiu ao trovador que a visse e se apaixonasse, é responsável pelo seu sofrimento. Não só permite a "coita", como também é causa; daí certa tentação de amaldiçoar Deus, a que o trovador às vezes cede. Deus está presente, mas nada pode contra a fatalidade do amor.

"Meu coração non sei o que ten" deixa transparecer uma dúvida que tem pouco de trovadoresca. Em geral, o trovador via a mulher e apaixonava-se imediatamente, sem reflexão ou hesitação. Este não compreender o que se passa no seu coração revela um esboço de análise introspectiva que estava ausente do espírito dos trovadores. Eles sabiam bem o que tinham: estavam apaixonados e a paixão não correspondida só trazia sofrimento. O processo amoroso era para todos o mesmo: suspirar, chorar, não comer, não dormir, perder o "sen", morrer. Não havia, portanto, necessidade de analisar um sentimento que nascia, se desenrolava e terminava sempre da mesma maneira. Demais a "coita" tirava ao apaixonado toda a capacidade de raciocinar ou de descrever.

Quanto à forma, a intuição poética de Manuel Bandeira levou-o a materializar a sua inspiração no sistema estrófico mais representativo da arte trovadoresca. Primeiro, porque 60% das cantigas de amor são de três estrofes, sendo apenas 28% de quatro estrofes e 8% de duas, os restantes 4% compreendendo as de uma, cinco, seis e sete estrofes. Segundo, porque os trovadores galego-portugueses preferiam a cantiga de refrão à cantiga de mestria.

Das 788 cantigas de amor registadas no *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, de Giuseppe Tavani, 421 são de refrão e 367 de mestria, o que corresponde a uma percentagem de 53% para as primeiras. Destas 421 cantigas de refrão, 210, portanto 50%, apresentam o sistema estrófico da cantiga de Manuel Bandeira, quer dizer, são formadas por três estrofes de quatro versos, seguidas de refrão de dois versos. Os restantes 50% distribuem-se pelos outros esquemas estróficos, em número de 54.

Os dois versos que Manuel Bandeira coloca em epígrafe são bem adequados à situação, por definirem uma identidade de intenção. D. Dinis propõe-se fazer uma cantiga de amor à maneira dos trovadores provençais. Manuel Bandeira propõe-se fazer uma cantiga de amor à maneira dos trovadores galego-portugueses. Propósitos idênticos, resultados parcialmente idênticos. D. Dinis faz uma cantiga de mestria, que no fundo tem pouco de provençal: a expressão dos sentimentos, a extensão do poema, a língua utilizada, são fundamentalmente portuguesas. Manuel Bandeira faz uma cantiga de refrão que é tipicamente medieval. D. Dinis imita, conservando intacta a sua personalidade; faz poesia "à maneira de" sem abdicar do tempo e do espaço. A sua poesia situa-se na intersecção de duas escolas líricas, mas obedece com fidelidade ao espírito da escola galego-portuguesa; é a realidade portuguesa traduzida em forma provençal, mas não impregnada de espírito provençal. Manuel Bandeira subtrai-se ao tempo e ao espaço; de tal modo se deixa penetrar pela poesia dos trovadores, que a sua personalidade de poeta brasileiro do século XX é como que aniquilada: o tema, o esquema estrófico, a língua, tudo é português e medieval.

A cantiga de D. Dinis é portanto superior como criação, mas inferior como imitação. Vale pela sua autenticidade, pela sua originalidade e afirma-se como expressão de um temperamento poético que resiste à pressão cultural do mais forte.

A cantiga de Manuel Bandeira é um ótimo exercício poético, válido na medida em que testemunha de uma capacidade especial de assimilar e de ser assimilado.

O seu amigo Sousa Silveira, a cuja crítica submeteu o "Cantar de Amor" para saber se não teria cometido anacronismos de linguagem, respondeu-lhe que a língua era perfeita; o que era falso, sim, perfeitamente anacrónico, era o sentimento. O seu "exercício de ginástica espiritual" era portanto literalmente válido, pois para Manuel Bandeira "a literatura está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos". (24)

(24) Itin. de Pasarg., p. 22.