

JULIANA FABRÍCIA DA SILVEIRA

ECOS MEDIEVALIZANTES NA POESIA DE MANUEL BANDEIRA: UM
EXERCÍCIO DE APRENDIZAGEM POÉTICA

Dissertação apresentada ao Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade
Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, para
obtenção do título de Mestre em Letras, área de
concentração em Literaturas em Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar

São José do Rio Preto

2009

COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar

Prof^a. Dr^a. Susanna Busato

Prof. Dr. Wilton José Marques

Suplentes

Prof. Dr. Orlando Nunes Amorim

Prof^a. Dr^a. Lúcia Granja

Ao meu pai

José Silveira, pelo silêncio,

À minha mãe, Dirce Gonçalves, pela palavra.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar, pela paciência, conselhos valiosos e disponibilidade com que sempre se dispôs a me orientar.

A Prof^a. Dr^a. Susanna Busato, pelas sugestões valiosas e sensibilidade na leitura do trabalho.

Ao Prof. Dr. Éverton Barbosa Correia, pelo interesse na poesia de Manuel Bandeira e disponibilidade em ler essa dissertação.

A todas as meninas da minha turma de mestrado, pela amizade, cumplicidade, pelas conversas dentro e fora da faculdade, a divisão das tristezas e alegrias durante o curso: Ana Amélia, Priscila, Mariana Peters, Mariana Specian, Rafaela, Simone e Carol.

A todos os meus outros amigos e colegas que compartilham comigo o amor pelas letras.

*Dos heróis que cantaste, que restou
Senão a melodia do teu canto?
As armas em ferrugem se desfazem,
Os barões nos jazigos dizem nada.
É teu verso, teu rude e teu suave
Balanço de consoantes e vogais,
Teu ritmo de oceano sofreado
Que os lembrará ainda e sempre lembrará.
Tu és a história que narraste, não
O simples narrador. Ela persiste
Mais em teu poema que no tempo neutro,
Universal sepulcro da memória.*

Carlos Drummond de Andrade (“História, Coração, Linguagem”).

SUMÁRIO

Introdução.	9
1. OS ELEMENTOS MEDIEVAIS NA POESIA DE MANUEL BANDEIRA. . . .	13
1.1 A herança poética lusitana.	13
1.2 A poesia medieval e a música . . .	21
1.3 A sobrevivência do medievalismo como projeto estético.	24
2. DO AMOR CORTÊS À LÍRICA DE BANDEIRA	36
2.1 O fenômeno da cortesia: origem de uma concepção amorosa.	36
2.2 O amor na lírica de Bandeira.	57
3. ECOS MEDIEVALIZANTES EM MANUEL BANDEIRA: SOBREVIVÊNCIA E REESTRUTURAÇÃO DE UM MITO.	68
3.1 Cantar de amor	68
3.2. Cossante.	75
3.3. Solau do desamado.	84
Do conceito de “Rimance”.	85
Do “Rimance” de Manuel Bandeira.	88
3.4. Rimancete.	101
3.5. Baladilha arcaica.	112
Conclusão.	118
Bibliografia.	122

RESUMO

Esse trabalho analisa a presença de ecos medievalizantes na poesia de Manuel Bandeira como exercício de aprendizagem poética. Para isso, selecionamos alguns poemas de Bandeira que possuem uma vinculação mais explícita com a lírica medieval, seja pela temática, seja pela forma, embora esses ecos perpassem por toda sua produção poética. A influência decisiva da poesia medieval portuguesa é apontada pelo próprio poeta em suas cartas, crônicas e na autobiografia intelectual *Itinerário de Pasárgada* e se manifestam de modo exemplar nos poemas analisados neste trabalho (“Cantiga de amor”, de *Mafuá do Malungo*; “Canção das muitas Marias”, de *Opus 10*; “Cantar de amor” e “Cossante”, de *Lira dos Cinquent’anos*; “Solau do desamado”, de *Cinza das horas*; e “Rimancete” e “Baladilha arcaica”, de *Carnaval*). Cada um deles empreende uma relação diferente com o medieval, ora pela negação dos arquétipos da poesia antiga, ora pelo tom de homenagem. Enfatizando o modo como se realiza essa recuperação da poesia medieval, o trabalho dá destaque ao fato de que a poesia de Bandeira modula e problematiza os pressupostos de liberação do passado e do lusitanismo característicos do Modernismo de 1922. Esse gesto não se baseia em um espírito de continuidade, mas funciona como experimentação que permite a Bandeira se especializar e se singularizar dentro de um campo que destaca o caráter rítmico e profano da poesia.

Palavras-chave: Manuel Bandeira. Tradição poética. Poesia medieval. Modernismo brasileiro. Amor cortês.

ABSTRACT

The aim of this work is to analyze the presence of medieval echoes in Manuel Bandeira's poetry as an exercise of poetic learning. To this end, some of Bandeira's poems which a more explicit connection with medieval lyrics either thematic or formal were selected, although these echoes can be identified throughout his poetic works. The crucial influence of Portuguese medieval poetry is pointed out by the poet himself in his personal letters, chronicles and intellectual autobiography named *Itinerário de Pasárgada*, and in an exemplary way in "Cantiga de amor" (*Mafuá do Malungo*); "Canção das muitas Marias" (*Opus 10*); "Cantar de amor" and "Cossante" (*Lira dos Cinquent'anos*); "Solau do desamado" (*Cinza das horas*); "Rimancete" and "Baladilha arcaica" (*Carnaval*), poems analyzed in this work. Each poem undertakes a different relationship with the medieval element, either by the denial of traditional poetry archetypes or by showing signs of respect. When emphasizing how this return of medieval poetry is realized, this work highlights the fact that Bandeira's poetry modulates and problematizes the presuppositions of rupture from (Luso-medieval) tradition, characteristics of Brazilian Modernism in 1922. The poet's attitude is not based on a spirit of continuity. It works as an experiment that allows Bandeira to have a specific and singular style within a field which emphasizes the rhythm and profanity of poetry.

Keywords: Manuel Bandeira. Poetic tradition. Medieval poetry. Brazilian modernism. Courtly love.

INTRODUÇÃO

Pode parecer estranho encontrar poemas de feição medieval na obra de um modernista brasileiro, principalmente, se pensarmos que um dos pontos principais deste movimento literário era justamente a renovação e a reatualização da vida literária no Brasil, além da valorização do nacional. De certo modo, a atenção para o passado não converge com a proposta de edificação de uma “nova estética”. É nesse contexto, entretanto, que surge um poeta que resgatou, à contrapelo do aspecto renovador e nacionalista do modernismo, temas e formas da poesia medieval européia. Quais seriam os motivos que levariam Manuel Bandeira a interessar-se pela poesia medieval? Quais são os interesses artísticos implícitos no modo como o poeta olha para a linguagem poética dos antigos? De que maneira essa produção entra em relação com as idéias centrais do modernismo, em especial se atentarmos para a relação que Bandeira manteve com Mário de Andrade?

É com base nessas perguntas que esta dissertação ganhou forma, ou seja, desejamos averiguar as razões que levaram um poeta considerado moderno a escrever poesia à moda medieval, chegando, até mesmo, a reproduzir, de forma idêntica, a idioma no qual aqueles poemas foram escritos, como é o caso do conhecido “Cantar de amor”, publicado em *Máfua do Malungo* (1948). Para isso, é importante se perguntar, de início, que tipo de medievalidade interessava a Bandeira. Uma primeira evidência é a de que se trata, no caso, de uma tradição medieval específica, a portuguesa, à qual Bandeira deixava bastante clara sua dívida. Tanto em *Itinerário de Pasárgada* (2001) como em suas crônicas ou na correspondência que mantinha com Mário de Andrade, o poeta revela e justifica esse interesse. Por isso, enfatizamos o fato de que os aspectos medievalizantes encontrados em alguns poemas de Manuel Bandeira estão associados

fundamentalmente à lírica dos trovadores portugueses: em primeiro lugar, por causa das relações bastante íntimas com a literatura desse país – confirmadas pelo próprio poeta –, e, num segundo lugar, em virtude dos paralelos que, de fato, podemos encontrar entre a poesia bandeiriana e a poesia portuguesa. Manuel Bandeira, como se verá, soube extrair daquelas composições antigas algumas características que marcam a sua produção poética, tais como a musicalidade e a simplicidade como recursos expressivos. Em outras palavras, o poeta transformou aquelas características medievais, não brasileiras, em qualidades, essencialmente, bandeirianas.

Desses pressupostos vem a lume o primeiro capítulo deste trabalho: “Os elementos medievais na poesia de Manuel Bandeira”. Tendo em vista o fato de que o poeta dá crédito a essas composições arcaicas, é nosso interesse analisar como essa influência reproduziu-se na poética de Manuel Bandeira, em particular, nos poemas selecionados, por possuírem uma vinculação explícita, tanto formal quanto temática, com a poesia medieval. A experiência de aprendizagem poética, portanto, será umas das matérias a ser estudada nesse capítulo por meio das reflexões, em especial, de T. S. Eliot, sobre a relação do poeta com a tradição literária, em seus livros *A essência da poesia* (1972) e *Ensaio* (1989). Ao lado das considerações teóricas de Eliot, exploraremos também alguns apontamentos teóricos de Jorge Luís Borges, com seu *Kafka e seus precursores* (1974), e de Harold Bloom, com seu *A angústia da influência* (2002). Essa relação de influência, como se notará, pode ser considerada um dos roteiros de aprendizagem poética de Manuel Bandeira.

Outra questão, a qual dedicamos o segundo capítulo “Do amor cortês à lírica de Bandeira”, nasce do plano semântico dos “poemas medievais” de Bandeira, na medida em que estão na base do efeito singular que eles produzem. Queremos avaliar até que ponto a concepção de amor daquela época sobrevive na poesia bandeiriana, ou melhor,

de que maneira a retórica cortês do amor se transforma na escrita de um poeta brasileiro do século XX. Sabe-se que o amor cortês tem algo de grandioso em seu cerne, pois – de acordo com Rougemont (2003), com sua *História do amor no Ocidente*, e Octávio Paz (1995), com seu *A chama dupla: amor e erotismo* – foi ele a primeira doutrina de amor a criar regras para a conduta amorosa, em uma época em que a igreja tinha grande influência sobre as produções artísticas. Por isso, antes de entender melhor essa relação de aprendizagem poética, esse capítulo da dissertação tecerá algumas considerações sobre as diferentes ramificações que o amor cortês adquiriu com o decorrer do tempo e sua importância para a literatura amorosa do Ocidente. Desse modo, poderemos entender melhor como a concepção de amor cortês se refletiu nos poemas de Bandeira, sob um ponto de vista mais filosófico, uma vez que as operações estilísticas que sustentam essa reapropriação serão objeto do terceiro capítulo.

Os poemas de Manuel Bandeira que sinalizam, de forma mais explícita, sua veiculação com o medieval são: “Solau do desamado” (*Cinza das horas*), “Baladilha arcaica” (*Carnaval*), “Rimancete” (*Carnaval*), “Cossante” (*Lira dos cinquent’anos*), “Cantar de amor” (*Lira dos cinquent’anos*) e “Cantiga de amor” (*Mafuá do Malungo*). Tais poemas foram escolhidos pelo critério da semelhança vocabular e temática com a poesia medieval. No terceiro e último capítulo dessa dissertação “Ecos medievalizantes em Manuel Bandeira: sobrevivência e reestruturação de um mito” pretendemos estudar, por meio da leitura dos poemas selecionados, o modo como se deu a sobrevivência do elemento medieval na poesia de Bandeira. É preciso, portanto, destacar o fato de que cada poema se debruça sobre o medieval de uma forma diferente. Se não é possível afastar-se, integralmente, de seus antecessores, como lembra Harold Bloom, o poeta opta por um caminho em que sua leitura “defensiva” baseia-se ora numa visão irônica do código cortês, ora em uma leitura em que as técnicas artísticas encontradas na poesia

medieval ainda possuem muitas potencialidades expressivas. Isso gera um medievalismo com funções de natureza variada, como se perceberá.

1. OS ELEMENTOS MEDIEVAIS NA POESIA DE MANUEL BANDEIRA

*No português que falo e escrevo hoje, mesmo quando
me utilizo de formas brasileiras aparentemente mais rebeldes à
tradição clássica, eu sinto as raízes profundas que vão
mergulhar nos cancioneros*

Manuel Bandeira (*Crônicas da Província do Brasil*)

*Como foi que temperaste,
Portugal, meu avozinho,
Esse gosto misturado
De saudade e carinho?*

Manuel Bandeira (“Portugal, meu avozinho”)

1.1. A herança poética lusitana

A aprendizagem poética de Bandeira tem uma história longa, com raízes, às vezes, difíceis de deslindar, uma vez que as influências recebidas foram muitas. A literatura medieval é apenas uma delas. Acredita-se que o elemento medieval resgatado por Manuel Bandeira, em alguns de seus poemas, seja de feição e proveniência ibérica, em especial, visto que o poeta declara, tanto em sua autobiografia intelectual *Itinerário de Pasárgada* (2001), como nas crônicas que escreveu e na correspondência que mantinha com Mário de Andrade, a sua admiração pela poesia portuguesa, seja ela medieval ou não. Esta relação da poesia bandeiriana com a poesia medieval portuguesa se dá, como se verá melhor adiante, pela presença de elementos de variada natureza. O resgate da linguagem arcaica, de formas poéticas fixas de origem medieval, o emprego

de rimas toantes para dar musicalidade ao poema – como se estivesse sendo cantado – e a preferência por certos temas típicos da poesia amorosa da Idade Média, por exemplo, mostram a importância do elemento medieval na obra de Bandeira.

Neste trabalho, pretendemos traçar um roteiro daquilo que foi, a propósito da poesia medieval, parte da aprendizagem poética de Manuel Bandeira. Para isso, trata-se de destacar os pontos mais relevantes para a compreensão deste elemento arcaico na poesia de um poeta considerado moderno.

No *Itinerário*, o poeta esclarece que foi conhecer, verdadeiramente, a poesia medieval portuguesa quando se tornou professor de Literatura no Colégio Pedro II, tendo, então, que estudar os cancioneiros para ministrar suas aulas. Em sua autobiografia, Bandeira evoca o aprendizado desse tipo de poesia quando comenta a confecção de dois poemas de *Lira dos Cinquent'anos* (1944):

Há na *Lira dos Cinquent'anos* quatro poemas que resultaram da minha atividade de professor de Literatura no Colégio Pedro II, cargo para o qual fui nomeado por Capanema em 38. Esses poemas são o “Cossante”, o “Cantar de amor” e os dois sonetos ingleses [...] O “Cantar de amor” foi fruto de meses de leitura dos cancioneiros. 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 do 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 estado larvar). Escrevi o “Cantar de amor” no vão propósito de fazer um poema cem por cento trecentista. (BANDEIRA, 2001, p. 117-118).

Influenciado pelas leituras dos cancioneiros – como o próprio Manuel Bandeira informa – o poeta aprimora ainda mais seu método de composição. De fato, nos poemas citados por Bandeira, podemos encontrar referências à poesia medieval, seja pela estrutura dos poemas, seja pelo emprego daquela linguagem arcaica, em particular, em “Cantar de amor”. Aliás, em *Lira dos Cinquent'anos*, os poemas de Bandeira de feição medieval são os que mais se aproximam, tanto formalmente quanto tematicamente, do estilo da lírica trovadoresca. Por isso, convém deixar claro que as considerações de

Manuel Bandeira sobre sua relação com a poesia medieval – contidas no *Itinerário* – devem ser observadas neste contexto.

Nesses poemas de *Lira*, há um reaproveitamento da poesia lírica medieval portuguesa que surge em virtude do interesse declarado de Bandeira pela literatura portuguesa. De acordo com o próprio poeta, isso se deveria à sua formação literária no colégio D. Pedro II e, em especial, ao seu professor Silva Ramos:

Pois bem, em nove meses de aulas Silva Ramos teve o talento, eu deveria dizer alma, de pôr na cabeça de um menino até então inatento a qualquer espécie de beleza literária, o gosto, a verdadeira compreensão dos padrões mais nobres da linguagem; no português que falo e escrevo hoje, mesmo quando me utilizo de formas brasileiras aparentemente mais rebeldes à tradição clássica, eu sinto as raízes profundas que vão mergulhar nos cancioneiros (BANDEIRA, 1974, p. 459).

Nesse trecho da crônica “Presente”, de seu livro *Crônicas da Província do Brasil* (1974), Bandeira sinaliza sua vinculação com a lírica dos cancioneiros portugueses ao enunciar que mesmo quando se vale de formas, aparentemente, rebeldes à tradição, sente “as raízes que vão mergulhar nos cancioneiros”. Este gesto demonstra a consciência particular que Manuel Bandeira tem da importância da tradição para a realização de seus próprios poemas.

Nessa mesma direção, a atitude desvela também a posição diferenciada do poeta em relação aos objetivos da escola modernista, pois enquanto outros modernistas mantinham o passado à distância, Bandeira procurava assimilá-lo, dando-lhe créditos. Nesse sentido, o poeta não se coloca dentro da tradição da ruptura, “para usar uma expressão de Octávio Paz, ou dentro da estética do *make-it-new*, de Pound, ou ainda da tradição do novo, de Rosenberg” (SANTIAGO, 2002, p.108). Mas adota aquilo que Paz chamou de tradição de analogia, em que não há mais necessidade de romper, destruir as estéticas precedentes a favor de uma estética futura aparentemente melhor e mais desenvolvida que a anterior, mas pela qual se trata de ativar o que o passado tinha de

valioso e universal, trazendo-o para o presente da composição poética. Naturalmente, essa opção pela recuperação de peculiaridades da lírica medieval não faz da poesia de Bandeira – claramente envolvida com valores de sua época – uma poesia “reacionária”, contrária aos pressupostos modernos, apenas os modula.

Além de Silva Ramos, o poeta também rememora, no *Itinerário*, um colega de sua época no ginásio: Sousa da Silveira. A presença de Souza da Silveira é responsável por fazê-lo “sentir nos grandes escritores do passado esse elemento indefinível que é o gênio da língua, a que sempre se mostrou tão particularmente sensível” (2001, p. 23). Em outras palavras, é com base na produção poética de outros poetas ou linguagens poéticas de outras épocas que Bandeira deve encontrar apoio para seus procedimentos artísticos. A importância dos padrões de linguagem já criados não pode ser ignorada quando se pretende erigir uma obra de qualidade. Por isso, o poeta pernambucano deixa claro, tanto no *Itinerário* como em suas crônicas e cartas, o valor que a literatura portuguesa tinha para ele.

Na correspondência entre Manuel Bandeira e Mário de Andrade, recolhidas no livro *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, organizado por Moraes (2001), Bandeira expõe o interesse que tinha pela literatura medieval portuguesa em vários momentos. Em virtude disso, Mário de Andrade, nessas correspondências, por causa da preferência do amigo pelos cantares lusitanos, chama esta tendência de Bandeira – de reproduzir elementos medievais de origem portuguesa – de “lusitanismo”. A nomenclatura “lusitanismo”, aludida por Mário, surge da crítica que fez a dois poemas de Manuel Bandeira: “Paráfrase de Ronsard” e “Solau do desamado”, particularmente. No primeiro, Mário de Andrade acusa o procedimento parafrástico empregado por Bandeira na confecção de seu poema e, no segundo, critica a presença de expressões antigas e palacianas na poesia do amigo.

A seguir, as palavras de Mário de Andrade sobre os poemas mencionados:

Censuro e continuo a censurar a “Paráfrase de Ronsard”. Gênero falso de fazer e não fazer poesia. É poetice e não lirismo. O erro fundamental, o erro está em fazer paráfrases. Daí os outros erros circunstantes, o buscar expressões que não são tuas, de poetas antigos e palacianos. Sei perfeitamente que Olaia é um nome português. O que critiquei foi Olaia servir de rima, que lhe tira toda e qualquer neutralidade e liberdade e o torna obrigatório e encaixado a muque na poesia. O azares que-te-não-via “saboroso e musical” só prova que estás muito lusitano. Isso até entre portugueses é maneira de escrever que de falar. Pedante. Ninguém fala assim ou escreve no Brasil a não ser por preconceito e imitação. Influência. Está certo. (ANDRADE, 2001, p. 172).

Com base nesse trecho, de uma das várias cartas trocadas entre os poetas, pode-se postular que Mário de Andrade nega os dois modelos poéticos encontrados na poesia bandeiriana: a paráfrase e a reapropriação de elementos medievais portugueses. Assim, como sugere na carta, Mário supõe que, ao valorizar a paráfrase como instrumento de construção poética, Bandeira acaba por deslizar para “outros erros circunstantes”. Por isso teríamos a idéia de causa e consequência para Mário de Andrade, pois, para ele, a prática da paráfrase possibilita uma abertura para o resgate de expressões antigas, no caso, de origem portuguesa. Porém, destacamos o fato de que, nesse período, Mário estava em busca da instauração de uma poesia totalmente brasileira, em que as relações de influência tinham que ser negadas para ceder espaço para fórmulas poéticas ou temas poéticos, especificamente, nacionais.

Manuel Bandeira, após ler as considerações do amigo sobre seus dois poemas, responde à carta da seguinte maneira:

Influência lusitana. De fato. Não desaparecerá, creio, porque se apóia em fundamentos estéticos. Não renuncio a uma infinidade de recursos expressivos do português moderno e arcaico. O essencial é que apareçam na linguagem como recursos de expressão artística. Demais, vocês do Sul tiveram o alemão e o italiano para contrabalançar a influência lusa: o Norte ficou mais português. Português, de resto, completamente assimilado. Você não diz como os italianos “Em vez, não?” Por quê? Porque considera isso já brasileiro. E tem razão (BANDEIRA, 2001, p. 166).

Bandeira não confere à relação de influência que mantém com seus precursores portugueses um sentido pejorativo. Trata-se, para ele, de uma apropriação de recursos expressivos de outra língua que já foram completamente assimilados à sua linguagem poética. Assim, o poeta estabelece uma visão de criação poética em que a herança lusitana favorecerá a realização literária de seus próprios textos. Desse modo, termina por articular dois argumentos para a valorização do medieval em seus poemas: o estético (aquilo que seria um contra-senso ao clima de vanguarda, torna-se contraprojeto poético consciente de Manuel Bandeira, justificado por meio do interesse poético) e o lingüístico (o Brasil seria mais lusitano no norte que no sul). Podemos dizer que o lusitanismo para Manuel Bandeira é um dos instrumentos que o poeta encontrou para compreender a poesia no contexto da modernidade no Brasil.

Com base nesses pressupostos, seria ainda possível especular sobre as diferenças entre o modernismo, naquilo que teria de “paulista” (o modernismo de Mário de Andrade, por exemplo) e o modernismo de Bandeira. É possível dizer que, em Manuel Bandeira, a relação com a tradição portuguesa se mostrou bem mais intensa do que em outros contemporâneos, pois promoveu uma recuperação bastante fértil da poesia dos trovadores. Nessa mesma linha de raciocínio, podemos afirmar que o poeta pernambucano não vê o modernismo como um todo homogêneo. Ao contrário, mostrava prudência em relação aos delineamentos de escola. No *Itinerário*, por exemplo, conta que, quando convidado pelo ministro Gustavo Capanema para escrever algumas antologias, aceita apenas escrever sobre os românticos e os parnasianos, enquanto em relação ao modernismo afirma: “O modernismo era cumbuca onde eu, macaco velho, não me atrevia a meter, já não digo a mão, mas sequer a falange do dedo mindinho” (BANDEIRA, 2001, p.106).

Em outro momento, Bandeira vale-se de argumento similar ao que usa em relação ao lusitanismo, em defesa da “imitação”, para esclarecer o fato de Mário de Andrade ter sido acusado de imitador de Cocteau e Papini:

Claro que não lhe deve importar que o dêem por imitador de Cocteau e Papini, deste e daquele. Já tenho visto essa maneira, forma, estrutura, ou que melhor nome tenha, em vários poetas franceses, italianos. Em português agora você. Você é imitador deles como todo o poeta que escreve em metro regular é imitador de todos os poetas que os precederam e que foram por ele assimilados. Um poema realmente digno desse nome implica em matéria de sensibilidade e técnica a assimilação de todo o passado e, a mais, alguma coisa que balbucia - e é a contribuição ingênua do poeta (BANDEIRA, 2001, p. 65).

A imitação é reconhecida por Bandeira como procedimento artístico, por isso, segundo ele, Mário de Andrade não deve se importar de ser acusado de imitador de Cocteau e Papini. O poeta explicita a necessidade da imitação para a produção de uma obra poética de qualidade, visto que o “novo poema” é apenas uma “contribuição ingênua” à literatura existente. Ou seja, o modernismo, em particular para Manuel Bandeira, não foi apenas a fascinação pela ruptura, mas possui um lado arcaizante baseado numa reflexão sobre a originalidade da obra de arte. A “contribuição ingênua”, portanto, trabalharia no sentido de que o passado não tem como ser bloqueado; o modernismo brasileiro deveria atentar não só para o novo, mas também para o velho. Em outras palavras, o que estaria em jogo, baseando-nos em Santiago (2002), não seria a ruptura, a destruição das estéticas precedentes, nem tampouco o presente como razão para o futuro em uma espécie de vontade de “colonização do futuro”, mas a instalação de uma “poética do agora”. Essa “poética de agora” teria por ambição tornar o passado e o futuro dimensões do presente. Podemos, então, considerar que os ecos medievais na poesia bandeiriana não são apenas uma sobrevivência do passado, mas um modo de entender o presente desses elementos, dando-lhes uma sensibilidade moderna em uma “poética do agora”.

A incorporação de um modo específico de projetar a poesia medieval em seus poemas revela, assim, a construção de um projeto intelectual que se aproxima de elementos do movimento modernista, e, ao mesmo tempo, reivindica sua singularidade. Dito de outra maneira, a incorporação do medieval configura-se dentro de um modo específico de Manuel Bandeira conceber a relação com a tradição, diferente de outros poetas modernistas. Quando busca elementos considerados “anacrônicos”, advindos de uma época arcaica, que, em uma visão evolutiva do sistema literário, já devia ter perdido seu valor, o poeta instaura uma valorização da herança poética que a poesia brasileira deveria saber assimilar à diferença de certos ideais modernistas, em especial àqueles divulgados por Mário de Andrade.

A absorção de recursos poéticos medievalizantes pela poesia de Bandeira vem sinalizar um desejo de aprimorar o presente de seus poemas pela incorporação de procedimentos estéticos de grande valor para a poesia, como a musicalidade, por exemplo. Com base nisso, pode-se dizer também que Manuel Bandeira pretende – como esclarece Evanildo Bechara (CARVALHO, 1936, p. 195) – a seu modo, “criar uma nova roupagem da literatura brasileira, fiel a seu tempo, representativa da alma de seu povo e conforme à dignidade histórica e cultural”. O resgate de expressões arcaicas lusitanas desse tipo de literatura é almejado por Bandeira, uma vez que, ao mesmo tempo em que se mantém fiel à tradição literária, a renova de acordo com seus interesses estéticos na atualidade poética.

Nessa mesma linha de pensamento, em *Apresentação da poesia brasileira* (1946), ao comentar os poemas narrativos de *Sextilhas*, de Gonçalves Dias, Bandeira ressalta o sabor arcaico daqueles poemas, apontando, por meio das considerações do próprio Gonçalves Dias, o caráter robusto e a concisão daquela língua. É de se acreditar que, assim como Gonçalves Dias – ao escrever poemas em português arcaico –, termina

por aproximar a literatura brasileira da portuguesa, que esse também é um dos objetivos de Manuel Bandeira, e de modo consciente, quando recupera a perspectiva da tradição. Ao lado dos elogios aos poemas arcaicos de Gonçalves, aliam-se também comentários agradáveis a um poema galaico-português de Guilherme de Almeida, que foi capaz “de trasladar uma balada de Villon no galaico-português dos trovadores medievais” (1946, p. 147) e também a *Via - Láctea* de Olavo Bilac por retomar, segundo Bandeira, uma “velha tradição subjetiva que vem desde os cancioneiros” (1946, p. 101).

O elemento medieval na poesia bandeiriana, considerando o que foi discutido, surge, em princípio, a partir do seguinte pressuposto: a construção de um projeto intelectual que não exclui a tradição da língua portuguesa. A esse projeto alia-se outro pressuposto: a importância desse tipo de poesia para a elaboração da poética de Bandeira. A construção de um projeto intelectual e a importância estética das composições antigas são os principais pilares em que se sustenta o interesse de Bandeira pelo elemento medieval português. Esse projeto aliado à edificação da estética bandeiriana favorece o *modus operandi* de Manuel Bandeira, ou seja, o modo como ele cria seus poemas é auxiliado pela leitura dos antigos, dos quais o poeta soube assimilar, dentre outras características, uma de suas principais marcas: o caráter musical de seus poemas.

1.2. A poesia medieval e a música

Bandeira era um apaixonado pela música e como se sabe, a poesia medieval é, acentuadamente, marcada por seu caráter musical por ser uma poesia concebida para ser cantada. Desse modo, encontram-se nela muitas rimas, em especial as toantes, paralelismos, refrões, enfim, todas as propriedades musicais para gerar efeitos no poema

a ser cantado. No poema “Evocação ao Recife”, por exemplo, Bandeira brincara com duas formas: Capiberibe – Capibaribe com uma intenção musical, pois, para ele, como ilustra no *Itinerário*, a alternância *a-e* dava-lhe a impressão de um acidente “como se a palavra fosse uma frase melódica dita na segunda vez com bemol na terceira nota” (2001, p. 51). O mesmo procedimento é encontrado no poema “Neologismo”, no verso “Teodoro, Teodora”. Essa preocupação pela qualidade sonora de seus poemas vem a se reproduzir também em seu interesse pela construção de poemas à moda medieval.

As cantigas trovadorescas, em sua grande maioria, eram escritas para serem recitadas e acompanhadas com danças. Os recursos mais freqüentes nessas composições antigas eram a rima, o paralelismo e o refrão – procedimentos que geram musicalidade no poema, tornando-o mais sonoro. Augusto de Campos (2005), em *Verso, Reverso e controverso*, informa-nos que a poesia da Provença era uma grande inventora de melopéias, cujo maior mérito era ser caracterizada como “uma arte entre a literatura e a música” (p. 42). Por isso, era preciso, como sugere o crítico, tirar-lhe a máscara de poesia ruim, assinalada apenas pela fama do jogo cortês e floral, de inconseqüente passatempo palaciano, para lhe dar seu devido lugar na importância da constituição da poesia do ocidente.

Ainda, por meio das palavras de Campos, pode-se dizer que a poesia se definiria, essencialmente, pela síntese e pela condensação (anotação já realizada por Ezra Pound), recursos que eram empregados pelo *trobar clus*. Nesta escola literária, a poesia densa e concisa predominava por meio dos nomes de um Marcabru ou de um Arnaut Daniel. Desmerecer o valor destas composições seria negar o valor delas para a poesia moderna.

Em *Itinerário de Pasárgada*, Manuel Bandeira expõe o seu gosto pela música e a considera uma das artes que mais o influenciou. Não se pode esquecer, inclusive, que

Bandeira chegou a contribuir com a música brasileira ao ter poemas seus musicados. É verdade que Bandeira possuía bons conhecimentos musicais e freqüentava concertos no Rio de Janeiro. Seu interesse não era somente pela música erudita, mas também pela música popular. Seus autores preferidos eram Bach, Hadydn e Mozart, embora ao folhear alguns de seus poemas, possamos encontrar várias referências a Schumann, Debussy, aos sambas da tia Ciata, choros de cavaquinho, às modinhas imperiais, pandeiros e reco-reco, ponteios, etc. Nos anos 20, chegou, até mesmo, a fazer crítica musical, como profissão, por um período.

Em um artigo intitulado “Centenário de Manuel Bandeira: poesia e música”, de Eurico Nogueira França (CARVALHO, 1936), o crítico esclarece que Bandeira foi o poeta brasileiro que mais conseguiu suscitar a união entre as duas artes: a música e a poesia. De todos os poetas brasileiros, Manuel Bandeira foi o mais musicado. França revela que, no domínio da música vocal de câmara, a presença da poesia de Bandeira é impressionante. O casamento entre a poesia e a música dá-se em alta qualidade quando estão em jogo Manuel Bandeira e compositores como Villa-Lobos, Lorenzo Fernández, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Frutuoso Viana, Jaime Ovalle, Guerra Peixe, dentre outros.

Ao valorizar a musicalidade da poesia medieval, supõe-se que, na verdade, Bandeira queira detalhar mais especificamente a sua dívida para com a tradição lírica medieval. É uma forma encontrada por ele de fazer um detalhamento mais específico das técnicas poéticas assimiladas de seus precursores. Nesse sentido, ao invés de ruptura com a tradição anterior, opta-se pela adição de novas estratégias artísticas. Da poesia medieval ele herdou, principalmente, acredita-se, o gosto pelas rimas toantes – presentes na maior parte de seus poemas medievais - assim como o gosto pelo paralelismo e pelo refrão.

Todos estes exercícios de aprendizagem poética e seu esforço em aperfeiçoar a sua técnica convergem em uma poética multifacetada, em que o “novo” e o “velho” se mesclam. O interesse pela poesia arcaica portuguesa surgiria, portanto, como elemento de aprendizagem poética para Bandeira, uma vez que, quando retoma peculiaridades dessas composições antigas, visa mesclar o “velho” (a poética medieval) - e o “novo” (sensibilidade moderna) em seus poemas em consequência de desvios, mudanças e acréscimos ao que já existe em matéria de literatura ou para transformá-los em uma “poética do agora”.

1.3. A sobrevivência do medievalismo como projeto estético

Se há uma forte relação da poesia bandeiriana com a literatura portuguesa, o que parece chamar a atenção nesses poemas escritos à maneira medieval por Bandeira é menos a relação com a nacionalidade do texto do que o seu caráter arcaico. Não deixa de soar estranho um poeta moderno escrever poemas de inspiração medieval, anacrônicos – esse é o fator que desperta a atenção quando se vê um poeta que abraçou o Modernismo (que declarou “abaixo ao lirismo”) resgatar, tanto formalmente quanto tematicamente, peculiaridades típicas da poesia medieval dos séculos XII e XIII.

Por isso, é necessário, aqui, privilegiar, em particular, uma leitura que abranja o elemento medieval na poesia bandeiriana não apenas como “dependência” do poeta das composições portuguesas, mas também como um fato de relevância para a construção de um projeto pessoal. Bandeira, obviamente, não é o único na literatura brasileira que retoma temas e formas da literatura medieval. Só para citar os mais conhecidos, poderíamos lembrar João Cabral de Mello Neto, com *Morte e Vida Severina*, publicado em 1956, e Cecília Meirelles, com *Romanceiro da Inconfidência*,

publicado em 1953. João Cabral escreve seu poema sobre a história de um retirante em forma de um *auto*; Cecília Meirelles decide retratar a inconfidência mineira por meio de vários *romances*, constituindo, desse modo, um *romanceiro*. No caso de Cabral, somos remetidos aos autos de Gil Vicente; no caso de Cecília Meirelles, aos *romanceiros* produzidos pela literatura medieval espanhola. Nesse sentido, convém ressaltar que cada autor apresenta processos diferentes de incorporação do medieval; cada um deles tem uma relação diferenciada com os elementos medievais, e um motivo específico para resgatá-los.

Talvez o que distinga o caso de Bandeira é que o anacronismo encontrado em seus poemas arcaizantes pode ser associado à idéia de inatual. É o inatual que incomoda o leitor que se depara com esse tipo de poesia. Quando Bandeira escreveu “Cantar de amor”, submeteu os versos à crítica de Souza da Silveira, que, assim, o classificou: “não havia anacronismo na linguagem; havia-o, sim, no sentimento” (BANDEIRA, 2001, p. 117). A frase transparece o incômodo do crítico com aquilo que seria o elemento anacrônico, reduzido à idéia de sobrevivência do antigo. Se a afirmação tem alguma razão de ser, no caso de “Cantar de amor”, nos outros poemas escritos à moda medieval, o processo se dá de forma diferente, pois – em cada um deles – o inatual tem uma função específica e criativa.

Na concepção de poesia bandeiriana, em que o “novo” (ou “contribuição ingênua”, como ele mesmo afirma) e o “velho” se mesclam, perfilam-se algumas das opiniões sobre língua emitidas por T. S. Eliot ao discutir as funções da poesia. Para o ensaísta, “a poesia pode preservar, e mesmo restaurar, a beleza de uma língua, ela pode e deve ajudá-la a se desenvolver, a tornar tão sutil e precisa nas mais diversas condições e para cambiantes propósitos da vida moderna” (ELIOT, 1991, p. 34). Assim, podemos dizer que Bandeira tem por vontade preservar a beleza do português arcaico ao mesmo

tempo em que o restaura, de acordo com seus interesses artísticos. Pode-se falar também em um processo de universalização da língua a favor dos ideais estéticos dos escritores contemporâneos, isto é, ao recuperar o português arcaico, Bandeira desvela um projeto em que o inatual lingüístico ainda possui muitas potencialidades expressivas.

Algumas das considerações de Eliot sobre a destruição de formas poéticas (aliás, característica presente em vários períodos da produção poética de Bandeira) evocam a maneira como o poeta brasileiro vê a poesia. Para Eliot (1991), as formas existem para serem destruídas e refeitas, porém, antes que isso se realize, prioriza-se a permanência de alguns elementos que parecem funcionar como leis e restrições, “ditando seus ritmos poéticos de linguagem e padrões fônicos” (p. 54). Bandeira, portanto, quando reproduz aspectos da poesia medieval em seus poemas, ao mesmo tempo em que deseja destruir aquelas composições arcaicas, também tem por interesse preservar em sua poesia aqueles elementos duráveis que impõem restrições de trabalho com a linguagem poética. Em outras palavras, Eliot afirma que:

Ele (o poeta) tem, por sua vez, o privilégio de contribuir para o desenvolvimento e manutenção da qualidade, a aptidão lingüística para expressar um amplo espectro (e uma sutil gradação) do sentimento e da emoção; sua tarefa é, a um só tempo, reagir à mudança e torná-la consciente, e lutar contra a degradação abaixo dos padrões que recebeu no passado. As liberdades que ele pode tomar as toma por amor à ordem (ELIOT, 1991, p. 54).

Com base nessas afirmações, pode-se dizer que, quando Bandeira resgata a lírica medieval, é com o desejo de reaproveitá-la em seus aspectos duráveis, ao mesmo tempo em que pretende mudá-los com o intuito de reatualizá-la em termos da linguagem poética. Valorizar a musicalidade da poesia medieval, por exemplo, é uma maneira que o poeta encontrou de apropriar-se da técnica musical encontrada naquelas cantigas, enfatizando noções como a de ritmo e de estrutura. O fato da música aproximar-se da

língua falada também chama a atenção do poeta, pois, quando se aproxima música e literatura nos poemas, fica mais evidente um dos aspectos que Bandeira mais prezou em sua poesia: a simplicidade de composição por causa da aproximação de muitos de seus poemas com a linguagem cotidiana. A música popular, por ser próprio de caráter popular, pode ser associada à simplicidade encontrada nos poemas de Manuel Bandeira, visto que as letras destas canções, geralmente, possuem uma linguagem simples e exploram temas relacionados ao cotidiano ou à cultura das pessoas.

Ao basear-se em recursos poéticos antigos, a atitude de Bandeira lembra o que Eliot diz sobre instauração de novas poéticas, pois se pressupõe que não seja possível viver em um estado de perpétua revolução, pois “o anseio pela permanente novidade da dicção e da métrica é tão pernicioso quanto uma obstinada aderência à língua de nossos avós” (ELIOT, 1991, p. 51). Escrito de outra forma, a busca pelo novo em poesia quando acontece, com frequência, é inadequada, uma vez que perde os apoios já criados e desenvolvidos pela tradição poética.

Em seu conhecido ensaio “Tradição e talento individual”, Eliot revela que, quando um poeta retoma a poesia dos poetas mortos, muitas vezes, isso contribui para enaltecer ainda mais o caráter imortal daquelas composições que possuem em seu cerne aspectos que nunca deixarão de serem empregados em textos literários. Por isso, a tradição é importante para Manuel Bandeira, uma vez que “nenhum poeta, nenhum artista, tem a sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos” (ELIOT, 1989, p. 38). Nesse sentido, convém ressaltar a diferença entre o presente e o passado, pois, para Eliot, o presente deve ser, de certo modo, uma consciência do passado, isto é, em um sentido e extensão que a consciência do passado não foi capaz de ter de si mesmo e também de revelá-lo. Assim, pode-se pensar que os poemas ao modo

medieval de Manuel Bandeira têm uma consciência maior do valor daquelas produções antigas do que aqueles próprios poemas tinham em sua respectiva época. Isso acontece, provavelmente, em razão do poeta saber da importância daqueles recursos poéticos detectados na lírica medieval e reaproveitá-los em seus poemas.

A influência, dessa maneira, é um acontecimento que organiza a tradição, pois, a força dessas produções antigas, quando afeta os novos poetas, vem revelar a sua importância na constituição do cânone e na comprovação de determinados arquétipos literários.

Ao lado de “A tradição e o talento individual”, podemos também destacar, dentre os estudos mais famosos sobre influência poética, a pequena fábula ou o conto moral de Jorge Luís Borges (1974) “Kafka y sus precursores”. Nesse texto, a relação tortuosa do poeta com seus ancestrais literários ou pais poéticos acarreta novas significações, já que Borges – ao tentar rastrear os precursores de Kafka – descobre que, por mais absurdo que pareça, os precursores de Kafka, na verdade, são descendentes. É contraditório, mas não deixa de ser lógico. Devido à genialidade de Kafka, podemos dizer que ele *cria* seus precursores, ou seja, foi Kafka quem nos mostrou o que havia de *kafkiano* nos escritores do passado. Por causa disso, podemos inferir que é como o novo poeta (termo utilizado por Eliot para designar aquele que se apossou da tradição literária para realizar sua obra) lê a tradição literária que define a importância do que vem a ser considerado importante na tradição literária. É a nova obra que vai coordenar a tradição e não o contrário. Sendo assim, o medievalismo em Bandeira, em uma leitura borgiana, seria uma constatação do que existia de bandeiriano naquelas cantigas medievais, no caso, o aspecto mais evidente é um estilo de construção poética baseada na simplicidade.

A consideração do cenário da tradição poética, como se percebe, traz implicações importantes para a poesia de Manuel Bandeira.

Colocando as coisas de outro modo, pode-se dizer, igualmente, que todo poeta quando escreve sofre com a presença de uma espécie de “agente bloqueador”, um fantasma que o frustra na tentativa de garantir a originalidade de sua arte. Não seria essa frustração de ser sombra de outros poetas que faz Manuel Bandeira definir o novo poema apenas como “contribuição ingênua” à produção poética já existente? É, pelo menos, o que nos levaria a pensar a teoria da influência poética de Harold Bloom (2002), na qual as relações de influência dão-se em forma de angústia. Para o crítico, o sentido do texto está entre os textos, então, cada texto é, na realidade, uma figura de linguagem – uma sinédoque – para um texto maior que engloba todos os outros.

Bloom, em seu famoso livro *A angústia da influência*, sugere que toda leitura é sempre defensiva, ou seja, é sempre *contra a influência*. Desse modo, compete ao crítico ser capaz de identificar os padrões de desvio de um texto para outro texto. Tanto Bloom (2002) quanto Borges (1974) sugerem que um poeta realmente bom é capaz de criar seu precursor, isto é, de apontar em sua arte aspectos, até então, não reconhecidos em seu “pai poético”, termo utilizado por Harold Bloom. Assim, podemos dizer que os poemas à maneira medieval de Bandeira, na verdade, vêm sinalizar ou reforçar a qualidade daquelas composições por meio da criação de poemas mais bem elaborados (diga-se, com maior complexidade) do que os encontrados naquela época. É, com esse gesto, que Bandeira consegue, como diz Bloom, abafar a figura do querubim cobridor (identificada com a figura do demônio na tradição judaico-cristã).

A partir do exposto, pretende-se verificar quais elementos duráveis dos cancioneiros lusitanos são encontrados nos poemas de Manuel Bandeira, elementos que o tempo não conseguiu apagar, nem a história literária. Um deles já foi aludido nesse

texto: a qualidade sonora dos poemas bandeirianos; o outro, apenas citado, é a capacidade de dizer as coisas mais complexas, ou o sublime, de maneira mais simples, colhida, como o próprio Bandeira (2001) atesta no *Itinerário*, em seu mais humilde cotidiano. A simplicidade poética como técnica de expressão artística, acredita-se, é a característica mais preeminente quando se pensa na poesia bandeiriana. A idéia de simplicidade, que pode ser traduzida como um desejo de despojamento e redução ao essencial é também uma das principais características da poesia lírica medieval.

Sobre o assunto, lembremos que a simplicidade é uma atitude estilística, uma concepção do fazer poético em que a maneira mais simples de dizer alguma coisa é valorizada para exprimir aquilo que Davi Arrigucci Jr. (2003), em obra dedicada somente à poesia bandeiriana, denominou de “sublime oculto”. Arrigucci Jr., um dos maiores estudiosos da poética bandeiriana, no artigo “O humilde cotidiano de Manuel Bandeira” do livro *Os pobres na literatura brasileira* (1983), organizado por Roberto Schwartz, afirma que a postura “simples” de Bandeira diante da poesia deve-se a um exercício repetido da linguagem como uma aprendizagem da expressão precisa. Nesse tipo de poesia, não se trata de captar e elevar o que há de poético em nosso dia-a-dia, mas de desentranhar, a duras custas, a poética do cotidiano. Este modo de conceber e fazer poesia atinge seu ápice, como vários críticos já apontaram, em *Libertinagem* (1930), livro que demonstra sua maior adesão ao modernismo brasileiro. É, nesse momento, que surge um sujeito que contém a função emotiva da linguagem, deixando de ser o ser de exceção, para se generalizar na forma poética, tentando, se possível, objetivar o caráter lírico de seus poemas. Este movimento de objetivação, de acordo com Arrigucci Jr. (1983), vem inserir Bandeira em uma já longa tradição da poesia moderna, em que a poesia tenta despir-se das marcas de um eu.

Nesse sentido, podemos postular que a simplicidade poética de Manuel Bandeira tem um elo com esse movimento objetivador presente no extrato emotivo da linguagem. O recurso é tipicamente moderno e designa um desejo íntimo de generalização que leva o sujeito a sair de si mesmo por meio de certos procedimentos expressivos e que teria, portanto, uma relação com a “despersonalização”.

Quando o poeta se vale de uma linguagem mais simples – de temas, até então, considerados não-literários (no caso, o cotidiano) –, converge, conseqüentemente, para a tradição da lírica moderna. Segundo Arrigucci Jr. (1983), essa tradição que, por início, teve o caminho aberto por Baudelaire, ainda na raiz da modernidade, acentuando a atitude libertária dos românticos, é definida como uma ruptura da separação clássica dos níveis de estilo pela mistura do sublime e do grotesco e pelo apelo a uma linguagem mais direta, concisa e simples. Todos esses elementos são encontrados na poética bandeiriana. Em virtude disso, podemos dizer que o medieval surge na aprendizagem poética de Bandeira para que este possa avaliar, mais cuidadosamente, suas próprias opções estilísticas e seu efeito poético, em que a característica predominante é simplicidade como recurso expressivo.

O poema “Cantiga”, de *Estrela da manhã*, estudado por Arrigucci Jr. (2003), contém traços medievalizantes, uma vez que, além de se apoiar na tradição da lírica medieval portuguesa, possui uma naturalidade de composição que o aproxima da língua falada, espontânea, popular. A música e a simplicidade são apontadas pelo ensaísta como elementos que Bandeira absorveu na poesia medieval, depurou e refez em seus poemas para chegar a um tipo de poesia em que o desenho rítmico revela o paradoxo da limpidez bandeiriana. A impressão de facilidade aparente do poema, Manuel Bandeira resgatou daqueles cantares lusitanos, frente ao mar, lembrando, assim, as cantigas de amigo. Só o nome do poema “Cantiga” já evidencia esta relação do poema com a

música. Os padrões de repetição, em geral de estrutura paralelística, também demonstram o eco de uma tradição medieval distante, já que essas composições eram baseadas, muitas vezes, na repetição de determinados versos.

Essa repetição pode gerar, ao lado do intimismo tímido da confissão e do suspiro, de acordo com Maria da Conceição Vilhena (1975, p. 55-66), uma incompreensão da retórica desse estilo de poesia medieval. É uma poesia que renuncia aos adornos estilísticos para privilegiar o estilo tautológico dos padrões de repetição do paralelismo. No entanto, isso não significa má qualidade desse tipo de composição, mas sim, a valorização dos efeitos de paixão no trovador, cheio de suspiros. Nessas cantigas, a repetição sugere o estado de espírito atormentado do trovador, e, por isso, para Vilhena, “o teor repetitivo está a serviço de uma verdade psicológica e não traduz de nenhum modo uma deficiência na arte trovadoresca” (1975, p. 51). A autora nos diz que os meios de repetição mais utilizados pelos trovadores são o paralelismo e o refrão. Esses recursos expressivos são capazes de traduzir a obsessão amorosa do amante.

Segundo a autora, na poesia mais recente, da década de 1970 – época de publicação do artigo – igualmente, reencontramos a utilização dessa técnica tida como medieval. Vilhena aponta esse fato não como resultado de uma referência intencional ao passado da tradição, do reconhecimento de um suposto predomínio da afetividade sobre o pensamento; ao contrário, “recorrem aos processos de reiteração a fim de dar maior realce ao conteúdo da sua mensagem e de fazer penetrar mais profundamente no espírito do leitor” (1975, p. 51).

A questão se coloca, igualmente, no que se refere a Bandeira, pela perspectiva da temática da relação amorosa (além da perspectiva da linguagem usada, principalmente, no caso de “Cantar de amor”). Nessa direção, ao lado do caráter tautológico das composições medievais, seria possível apontar uma tendência à síntese

– o que soa, aparentemente, contraditório. Como um poema pode ser tautológico e condensado ao mesmo tempo? Crê-se que essa coexistência de estilos, na verdade, tenha o sentido de que, embora haja repetição de estruturas e idéias, o estilo consegue manter-se condensado em razão da inexistência de adornos estilísticos e da presença de apenas um tema, supostamente, fixo. Os versos podem repetir-se, porém, a idéia ou paixão parece ser sempre a mesma. Só o essencial é preservado nessas composições. Desse modo, acredita-se que a tautologia e a síntese, recursos expressivos da lírica medieval, convivem nessas composições antigas e seus efeitos estilísticos são reaproveitados pela poesia moderna.

A reapropriação de técnicas poéticas medievalizantes, realizada pela poesia moderna, é estudada por Maria do Amparo Tavares Maleval em seu livro *Peregrinação e Poesia* (1998), e também em outro organizado por ela, *Atualizações da Idade Média* (2002). No primeiro, Maleval dedica um capítulo à relação de Bandeira com os trovadores portugueses; em *Atualizações*, embora não haja referências à poesia bandeiriana, encontram-se alguns capítulos dedicados ao resgate de temas e formas da literatura medieval em autores como Almeida Garrett e Cecília Meirelles.

A produção poética de Manuel Bandeira, como sugere Maleval, em *Peregrinação*, assumiu para si várias tendências estéticas: penumbrismo, simbolismo, parnasianismo, romantismo, modernismo e concretismo. O trovadorismo é uma delas, ou melhor, o neotrovadorismo, termo que foi cunhado por Manuel Rodrigues da Lapa (1933 apud MALEVAL, 1998, p. 105-106).

O neotrovadorismo é uma tendência poética que surgiu a par das vanguardas literárias. Tal movimento tinha por interesse resgatar o canto das origens da Galiza, por tantos séculos esquecida. A autora sugere – assim como foi demonstrado nesse texto – que os poemas com traços formais ou temáticos do cantar dos trovadores de Bandeira

têm em comum com as composições medievais o fato de terem sido musicados. Segundo Maleval (1998, p. 105), embora Bandeira não fosse “o único poeta a assim proceder, interligava a música com a poesia, numa atualização *lato sensu* dos arcaicos trovadores”.

Em um artigo intitulado “O modernismo luso-brasileiro a um passo da Idade Média”, de Elizabeth Dias Martins (2002), a autora discute, em algumas páginas, a inserção do neotrovadorismo em diferentes períodos literários, mas dá destaque ao modernismo brasileiro. Para Martins, os textos impregnados de medievalismos não têm apenas um emprego consciente e intencional, e muito menos só de caráter estético, mas também surgem, na realidade, “de uma mentalidade formadora da cultura que está impregnada na constituição e na visão-de-mundo dos indivíduos” (2002, p. 2). Em outras palavras, de acordo com a autora, tendo como base as reflexões de Georges Duby, em “Reflexões sobre a história das mentalidades” (1992, p. 65-77), a presença de elementos medievais na modernidade deve-se a uma espécie de resíduo psicológico estável. Neste artigo, Georges Duby questiona o que vem a ser a mentalidade artística de uma época, definindo-a como conjunto de crenças que – mesmo com diferenças e nuances individuais – mantém, no fundo, os mesmos conceitos e credences. Embora o autor afirme que não mais se utiliza da palavra “mentalidade” devido a seu significado não-satisfatório, afirma que ela é importante para definir algo que ainda não foi compreendido adequadamente: a permanência de determinadas representações mentais, preservadas das destruições cegas e dos agravos do tempo.

Dessa maneira, a sobrevivência de elementos medievais na poesia de um poeta considerado moderno denotaria um resíduo psicológico estável, ou seja, algo criado na Idade Média (características da poesia medieval que ainda permeiam as produções poéticas modernas), que nunca perderam seu poder de atuação na literatura amorosa do

Ocidente. Aparentemente, um acontecimento misterioso faz determinados arquétipos de concepções antigas manterem-se presentes após tantos séculos. Por causa da presença desse “resíduo” ou dessa “mentalidade”, nos termos de Georges Duby (1992), encontramos ecos medievais em alguns poemas de Manuel Bandeira. Tais ecos surgem para aprimorar e favorecer o nascimento das principais marcas da poesia desse poeta pernambucano: a musicalidade e a simplicidade poética como recursos de composição artística.

2. DO AMOR CORTÊS À LÍRICA DE BANDEIRA

Por que perder tempo e estilo em explicar incessantemente que a realidade é mais complexa do que tudo aquilo que se pode dizer a respeito dela? Se a vida é confusa, uma obra escrita não deve necessariamente imitá-la.

Dennis de Rougemont (*História do Amor no Ocidente*)

“/que isso de amor,/ No fundo é amargo e triste e dói mais que tudo”.

Manuel Bandeira (“Mancha”)

2.1. O fenômeno da cortesia: origem de uma concepção amorosa

No capítulo anterior, fizemos algumas considerações sobre a importância da poesia medieval para a construção da poesia bandeiriana, pois os traços medievalizantes contribuíram, e bastante, para aperfeiçoar suas propriedades musicais e simplicidade expressiva. Nesse sentido, urge explorar um pouco mais a importância da lírica medieval na confecção dos poemas de Bandeira, uma vez que – além da musicalidade e da simplicidade observadas pelo poeta naquelas composições – também se percebe aspectos temáticos daqueles cancioneiros, absorvidos e reelaborados em sua poética.

A temática recuperada pelo poeta é a amorosa, um dos assuntos preferidos da literatura ao lado da morte e do sentido da existência. O tema do amor tem sido cultivado por todas as literaturas, em todas as épocas e períodos literários. Por isso, torna-se necessário esquematizar algumas considerações da sua história na poesia amorosa do ocidente, as convenções e diferentes ramificações que adquiriu com o decorrer do tempo.

O fenômeno da cortesia é tido como origem de uma concepção de amor ocidental, que se mantém presente até hoje, associando-se ao sofrimento. O amor cortês, na história de sua constituição, encerra vários problemas, em especial, porque não se conhece, exatamente, sua origem. Os estudiosos têm hipóteses variadas sobre a origem desse fenômeno, aparentemente, nascido na França, em particular, na Provença. Dos estudiosos que se destacam na análise da matéria, nos deteremos em: Dennis de Rougemont, com seu livro *História do amor no ocidente* (2003); H. Howard Bloch, com seu *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico e medieval* (1995), no qual o crítico faz um estudo do surgimento do antifeminismo até o desabrochar do amor cortês com suas implicações sociais e textuais no discurso sobre a mulher; Octávio Paz, com seu *A chama dupla: amor e erotismo* (1995); José António Saraiva, com um capítulo do livro *O crepúsculo da idade média em Portugal* (1995) intitulado “As expressões da afetividade”; e Johan Huizinga, a propósito dos capítulos “O amor estilizado” e “As convenções amorosas” do livro *O Declínio da Idade Média*.

Tendo como apoio histórico e teórico os textos citados, nos valeremos do poema “Cantiga de amor”, do livro *Mafuá do Malungo*, e “Canção das muitas Marias”, de *Opus 10*, como pontos de partida para entender de que maneira o amor cortês seria retomado e transformado de um ponto de vista bandeiriano. Por meio desses poemas e de comentários sobre outros textos, pretendemos verificar e compreender de que maneira o poeta elabora sua relação com o medieval, neste caso, a propósito da sobrevivência de um de seus *topos* característicos.

Em “Cantiga de amor” – como o próprio título já anuncia – Bandeira resgata uma composição tipicamente medieval, do trovadorismo português: as cantigas de amor. Essas composições são as mais conhecidas da Idade Média Portuguesa, por terem

sido recolhidas em cancioneiros, aparecendo, ali, em maior quantidade que outras modalidades de poesia.

Em *O crepúsculo da Idade Média em Portugal* (1995), Saraiva ressalta que, ao contrário da cantiga de amigo, o cantar de amor não sugere ambientes, sejam físicos ou determinados por referências ao mundo exterior ou social, resultantes da presença de personagens interessados no enredo amoroso; não se refere à mãe, ao santo da romaria, às ondas, às flores, à locais (com raras exceções). Essas cantigas são o contrário da poesia popular e são os melhores exemplos de reprodução do ideal cortês de amor. A arte de amar dos trovadores declara – como regra principal – o “serviço amoroso”, ao lado da fidelidade e do segredo. O trovador age como se fosse servo de sua amada, a quem chama de senhora. O autor sugere também que o cavaleiro devia fazer o possível para que ninguém suspeitasse do nome de sua senhora, até mesmo, privar-se de seu convívio. O disfarce, que consistia em dedicar versos a uma dama para ocultar a verdadeira amada, era freqüente. Do *corpus* selecionado para análise, o único poema que não apresenta uma relação, seja direta ou indiretamente, com as cantigas de amor é “Cossante”, que, por sua temática e estrutura, lembra uma cantiga de amigo, no caso, uma barcarola.

A seguir, transcrevemos “Cantiga de amor” de Manuel Bandeira:

Cantiga de amor

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

Andei por São 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 tão bonita assim!

Mulher bonita não falta, ai de mim!
 Nenhuma porém, tão bonita assim!

Desde o título, como mencionado, o poema já remete aos

Cancioneiros medievos, e também por certos aspectos formais, como o refrão e as três estrofes de seis versos rematadas pela *fiinda* que, como nos paradigmas, embora possuindo estrutura própria (no caso, um dístico), liga-se pela rima às demais cobras, servindo-lhes de ‘acabamento de rrazon’, como preceituava a Poética fragmentária apensa ao Cancioneiro da Biblioteca Nacional (MALEVAL, 1999, p. 112).

Essa cantiga, de Manuel Bandeira, na verdade, por sua estrutura e temática, é uma balada. A balada, em suas origens, como esclarece Massaud Moisés (1999), é uma das mais primitivas manifestações poéticas. Seu despontar histórico ocorreu na Idade Média e, nessa época, a balada era destinada à canção e à dança. O que distingue essa forma poemática de outras é a confluência de três gêneros literários, que são, segundo D’Onofrio (2000, p. 100): “o lírico, por ser expressão de sentimentos; o narrativo, porque a balada é uma canção-histórica, contém em seu bojo uma pequena fábula; o

dramático, porque a substância factual não é contada por um narrador onisciente nem pelo eu poemático”. No poema de Bandeira, com exceção do fato de que a balada não contém um narrador ou um eu poemático, a definição do crítico poderia ser útil. Em “Cantiga de amor”, encontramos o elemento lírico – descrição do estado emocional do eu diante das mulheres que viu – aliado ao elemento narrativo: uma pequena história ou relato do eu sobre as diferentes mulheres que conheceu em diferentes lugares do Brasil e do mundo.

Assim, podemos dizer que Manuel Bandeira perturba a definição clássica dos gêneros, que separa as diferentes modalidades literárias por gêneros ou ênfases genéricas, para mesclá-las. “Cantiga de amor”, tendo um título que remete às cantigas medievais de origem portuguesa, na realidade, é uma balada. Na época modernista e contemporânea, para D’Onofrio (2000), a balada ainda é cultivada por muitos poetas, especialmente, em sua forma livre, isto é, liberta de convenções estróficas. Isso acontece com “Cantiga de amor” de Bandeira, uma vez que, ao invés de três estrofes de oito versos seguidas de um *envoi* (corresponde a *fiinda* das cantigas dos trovadores) de quatro ou cinco versos, o poeta opta por três estrofes de seis versos seguidas por um dístico. O dístico da balada bandeiriana tem a mesma função da *fiinda* das cantigas galego-portuguesas ou do *envoi* das baladas de extração francesa: dar um fechamento ao poema. Além disso, ao mesmo tempo em que o dístico no final de “Cantiga de amor” tem a função de “fechar” o poema, ele serve de refrão às demais estrofes da balada: “Mulher bonita não falta, ai de mim!/Nenhuma, porém, tão bonita assim!”. O tema da mulher mais bela explicitado em todo o poema é sintetizado no refrão.

Na balada “Cantiga de amor” percebe-se o retorno da tópica freqüente das cantigas de amor – a da dona incomparável – embora as mulheres mencionadas em “Cantiga de amor” não se sobressaíam pela virtude, mas pela beleza. Na verdade, neste

caso, é preciso lembrar que nesse poema há uma referência ao poema “Balada das mulheres de Paris”, de François Villon, considerado um dos maiores poetas franceses da Idade Média. Villon, em sua balada, assim como Bandeira, fala de várias mulheres, em diferentes localizações geográficas, como se observa a tradução do poema francês para o português, feita por Jorge de Sena:

Balada das mulheres de Paris

Que sejam boas lingüeiras
 Florentinas e Venezianas
 Para servir de mensageiras,
 Também Lombardas e Romanas,
 E as Genovesas e as Toscanas,
 Aqui vos garante quem diz
 (Em que pese às Sicilianas):
 Para a boca, só de Paris.

Em bem falar serão vezeiras
 Doutoradas, as napolitanas.
 Como boas cacarejeiras
 As de Bruges e a das Alamanas.
 Que sejam Gregas ou Troianas.
 E de Hungria ou de outro país,
 Aragonezas, Castelhanas:
 Para a boca, só de Paris.

Bretãs, suíças, más palradeiras.
 Mais Gascoas e Toulousanas:
 Um par das nossas regateiras
 Cala-as logo e às Alsacianas,
 As ingressas como às Renanas
 (É bastante a lista que eu fiz?),
 E às Picardas e às Sabolanas:
 Para a boca, só de Paris.

Senhor, as damas mais maganas
 O prêmio deveis dar, feliz
 Por mais que valham italianas
 __ Para a boca, só de Paris.

Na balada de Villon, há uma crítica ao falar das mulheres nas mais diversas localizações espaciais: “Florentinas e venezianas”, “Lombardas e Romanas”, “Genovesas e as Toscanas”, “Sicilianas”, “napolitanas”, “Bruges e Alamanas”, “Gregas ou Troianas”, “Hungria”, “Aragonezas”, “Castelhanas”, “Bretãs”, “suíças”, “Gascoas e Toulousanas”, “Alsacianas”, “às Picardas e às Sabolanas”, “italianas”. Cada estrofe se encerra com um refrão, que diz respeito às mulheres parisienses: “Para a boca, só de Paris”. Essas são aquelas, de acordo com o eu lírico, que devem ganhar o prêmio – como ilustram os versos finais da balada – de mulheres mais fofas e maganas, isto é, mais desvoltas e namoradeiras. As mulheres parisienses, dentre as mulheres de todos os países e regiões, são apontadas na balada como aquelas que possuem a língua mais afiada, ou seja, a mais apropriada para fofocas. Sendo assim, podemos notar que Manuel Bandeira, em sua “Cantiga de amor”, se apropriou da idéia-base do poema de François Villon: a citação de mulheres em diferentes lugares. Entretanto, não o faz com o intuito de apontar seus defeitos – o que já era (da parte de Villon) uma maneira de reelaborar o tema medieval –, mas sim, para elogiar-lhes a beleza física, em especial, de uma delas.

Em “Cantiga de amor” de Manuel Bandeira – escrito em três estrofes de seis versos e um dístico encerrando o poema (a *fiinda*) –, nota-se, na primeira estrofe, uma exposição de características físicas das mulheres: “grandes”, “pequenas”, “ruivas”, “castanhas”, “brancas” e “morenas”, sem qualquer menção a outro tipo de virtudes; para depois, na estrofe seguinte, apontar suas diferentes localizações espaciais no Brasil: “São Paulo”, “Céara”, “Pernambuco”, “Bahia”, “Minas” e “Belém do Pará” e,

seguidamente, em outros países ou cidades de outras nações: “Em Paris, Basiléia e nos Grisões, Lugano, Gênova por derradeiro”. Nessa cantiga, o eu retomou a multiplicidade do feminino, mas de certo modo o “nacionalizou”, o trouxe para a esfera do próximo. Isto é, as mulheres que o sujeito viu podem ser de várias nações, mas ao inseri-las sob o seu ponto de vista no poema, ele as incorporou à sua memória. A memória poética lhes deu ares de brasilidade ou de proximidade.

Ao lado de “Cantiga de amor”, seria interessante evocar um outro poema que retoma esse procedimento antigo, mas de maneira diferenciada. De fato, “Canção das muitas Marias” de Bandeira, publicado em *Lira dos Cinquent’anos*, também trabalha a presença de diversas mulheres, diversas Marias, em diferentes espaços geográficos e metafóricos. Nessa canção, embora de forma menos ostensiva que em “Cantiga de amor”, notamos o mesmo recurso da acumulação de referência a mulheres:

Canção das muitas Marias

Uma, duas, três Marias,
Tira o pé da noite escura.
Se uma Maria é demais,
Duas, três, que não seria?

Uma é Maria da Graça,
Outra é Maria Adelaide:
Uma tem o pai pau-d’água,
Ou tem o pai alcaide.

A terceira é tão distante,
Que só vendo por binóculo.
Essa é Maria das Neves,
Que chora e sofre do fígado!

Há mais Marias na terra.

Tantas que é um não acabar,
- Mais que as estrelas no céu,
Mais que as folhas na floresta,
Mais que as areais no mar!

Por uma saltei de vara.
Por outra estudei tupi.
Mas a melhor das Marias
Foi aquela que eu perdi.

Essa foi a Mária Cândida
(Mária digam por favor),
Minha Maria enfermeira,
Tão forte e morreu de gripe,
Tão pura e não teve sorte,
Maria do meu amor.

E depois dessa Maria,
Que foi cândida no nome,
Cândida no coração;
Que em vida foi a das Dores.
E hoje é Maria do Céu:
Não cantarei mais nenhuma,
Que a minha lira estalou,
Que a minha lira morreu.

Pode-se dizer que a poesia medieval ecoa nesse poema de Manuel Bandeira. Se, em “Cantiga de amor”, o título já estabelece o projeto, aqui o caráter musical do poema (“Canção”) aponta para essa associação de modo mais alusivo. O poema é uma “canção”, e na Idade Média, na Pensínsula Ibérica, canção remete à poesia. Para Massaud (1999) essa palavra, no decorrer da Idade Média, sofreu uma progressiva especialização de sentido, a ponto de designar um só tipo de composição de forma fixa,

por oposição às composições estróficas livres. Sua temática move-se em amplo espectro, indo dos temas guerreiros até os morais, patrióticos, humorísticos, satíricos e religiosos. Todavia, como sugere Massaud (1999), seu motivo mais constante é o amor, a tal ponto que o vocábulo “canção” invoca “amor”, o que também ocorre entre a canção e o lirismo, a forma ideal para receber o transbordamento do “eu”. Resumindo, podemos dizer que a canção, a temática amorosa e o lirismo são categorias literárias vizinhas e interinfluentes.

O poema “ Canção das muitas Marias” é composto de sete estrofes no total: quatro quartetos, uma quintilha, uma sextina e uma oitava. Pode-se notar que rumo ao final da canção há um aumento da quantidade de versos de cada estrofe, o que denotaria, provavelmente, a maior importância dada pelo sujeito poemático à última das Marias citadas, que diferentemente das anteriores, é “Mária”. O acento agudo individualiza essa Maria das outras, dando-lhe destaque gráfico e sonoro em oposição ao nome próprio e comum Maria. Além da quantidade de versos terem um aumento gradativo, o poema também sofre outro tipo de mudança formal: a disposição das rimas. De início, nota-se um esquema rítmico baseado em rimas alternadas (esquema ABAB), isso até a terceira estrofe. Na quarta esse esquema sofre a alteração ABCAB para depois, na quinta estrofe, a canção retomar o esquema ABAB. Na sexta estrofe, como se observa, a irregularidade rítmica é cada vez mais presente (esquema ABCDDB), até que, na última estrofe, a necessidade das rimas desaparece por completo. Essas verificações são fundamentais para a compreensão do plano semântico desse poema de Manuel Bandeira, uma vez que da preferência pelas rimas até a ausência destas muda a feição do poema. O nível estrutural remete ao nível semântico, e vice-versa.

Em “ Canção das muitas Marias” encontramos quatro Marias: Maria da Graça, Maria Adelaide, Maria das Neves e Mária Cândida, sendo que essa última se desdobra

em mais quatro Marias, a saber: Maria do meu amor, Maria enfermeira, Maria das Dores e Maria do Céu. A primeira, Maria da Graça, surge na segunda estrofe do poema assim como a segunda Maria citada pelo eu poemático: ambas tem como caracterização apenas sua filiação paternal: “Uma tem o pai pau-d’água / Outra tem o pai alcaide”. Maria da Graça tem um pai bêbado, pois a expressão “pau-d’água” é empregada para designar aquele que se embebeda com bebida barata. Por outro lado, Maria Adelaide, tem um “pai alcaide”, ou seja, um pai governador de província, o que sugere, provavelmente, a condição financeira superior do pai de Maria Adelaide em relação ao pai de Maria da Graça. A terceira Maria, Maria das Neves, é a mais distante, espacialmente, do enunciador do poema, sendo possível vê-la apenas por binóculos. O seu sobrenome, aliás como acontece com todas as outras Marias citadas nessa canção, revela características pessoais ou afetivas. Essa Maria é a das Neves; portanto, pensando em nossa localização geográfica, Brasil, um país tropical, a neve é algo bastante improvável de se presenciar. Assim, ser Maria, e das Neves, denuncia a distância espacial - e supostamente afetiva já que a frieza semântica contida no sobrenome Neves pode designar também mulher fria - dessa Maria em relação ao eu. Essa Maria, além de ser distante, “chora e sofre do fígado”, impõe uma distância sentimental. Além disso, uma estrofe inteira é dedicada a sua descrição, diferentemente das anteriores – Maria da Graça e Maria Adelaide – que dividem o mesmo quarteto. Após a descrição dessas três Marias, como o primeiro quarteto da canção anuncia (“Uma, duas, três Marias / Tira o pé da noite escura. / Se uma Maria é demais, / Duas, três, que não seria?”), podemos dizer que o caráter do poema se modifica.

Na quarta estrofe da “Canção das muitas Marias” (“Há mais Marias na terra. / Tantas que é um não acabar, / - Mais que as estrelas no céu, / Mais que as folhas na

floresta, / Mais que as areais no mar!”) percebe-se uma referência à “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias:

Nosso céu tem mais estrelas,
 Nossas várzeas têm mais flores,
 Nossos bosques têm mais vida,
 Nossa vida mais amores

O poema de Bandeira resgata o chavão nacionalista, iconizado pelo Hino Nacional, para transformá-lo em um recurso citacional. Isso dá uma amplitude à presença de diversas Marias na vida do eu, ao mesmo tempo em que dá um aspecto familiar a todas essas mulheres. Além da presença desse recurso intertextual, o aparecimento da quarta Maria, não anunciada na primeira estrofe, mas de maior importância para o sujeito do poema, também desvela uma alteração na feição do poema. O poema cresce com a última Maria apresentada ao mesmo tempo em que a irregularidade das rimas evidencia a falta de harmonia que a ausência de Mária acarreta na vida do sujeito. As estrofes maiores, dedicadas à Mária, não só evidenciam a importância dela para o enunciador, mas também a dor da ausência dessa mulher. Mária, tem tamanha importância para o eu que ela se desdobra em mais quatro Marias: Maria do meu amor, Maria enfermeira, Maria das Dores e Maria do Céu. Por isso, também as estrofes dedicadas à Mária são maiores.

Em princípio, Mária é designada pelo sobrenome Cândida (alvo, imaculado, puro, ingênuo). Esse sobrenome já revela a delicadeza de seu caráter. Ele está aliado ao nome próprio Maria com acento agudo, para torná-la Mária, dando destaque à diferença dessa Maria em relação às outras mencionadas. Por isso, o eu sinaliza: “(Mária digam por favor)”. O pedido é feito entre parentêses o que dá uma delicadeza ao pedido; e assim Mária deve ser lembrada com delicadeza. Após esse pedido, o eu elenca todos os

tipos de Maria que Mária foi em vida. Em um primeiro momento, ela foi Maria enfermeira, dando idéia de que cuidou do enunciador, mas mesmo sendo enfermeira, e “tão forte”, terminou por morrer de gripe. Sua pureza não foi capaz de lhe dar sorte, pois morre de uma doença bastante trivial. Sendo Maria enfermeira ela também torna-se “Maria do meu amor”, que o cura, dá-lhe afeto e consideração. Sua pureza não se restringe somente ao nome, mas afeta seu próprio ser: foi “Cândida no nome,/Cândida no coração”. Mária em vida também foi “Maria das Dores”, sugerindo a idéia, por causa da qualificação “Dores”, que sofreu bastante enquanto existia. No entanto, devido a seu caráter “cândido” em vida, na atualidade, é “Maria do Céu”, tornando-se, portanto, uma espécie de santa para o sujeito poemático.

O poema, como se sabe, é uma canção, cantando diversas Marias e dando destaque a uma delas, assim como em “Cantiga de amor”. Desse modo, quando a última das Marias é cantada, já não há razão para a canção, uma vez que a mais importante delas não existe mais. Isso provoca o estalo da lira, sua ruptura e, em consequência, a ruptura do poema.

O poema de Bandeira recupera a postura adotada pelos trovadores em relação à mulher. A valorização da mulher, eco remanescente da poesia medieval, porém, serve para o poeta ampliar o conceito de sofrimento amoroso, dando uma sensibilidade moderna à canção. Diferentemente do perfil das mulheres trovadorescas, a mulher aqui não está presa ao caráter redutor da *Donna* - da senhora, superior e inatingível - mas possui diferentes personalidades, dores e costumes, como pessoas comuns, não como categorias abstratas de representação da mulher.

Aliás, o medieval se atualiza no poema sem necessidade de intertextualidade direta. Ao compará-lo com o poema de Villon é possível pensar que esse poema realiza a “dança” das mulheres de modo bem mais próximo dos interesses gerais da obra de

Manuel Bandeira. Isso nos leva a acreditar que os ecos medievalizantes presentes na obra de Bandeira, embora se manifestem diretamente em alguns poemas, perpassam a obra de Bandeira de modo mais abrangente e menos imediatamente reconhecível.

À tópica da beleza incomparável da amada, encontrada na cantiga de Bandeira, mas também na canção citada, que se sobressai perante todas as outras mulheres que viu, acrescenta-se, segundo Maleval (1998), um tema também recorrente no trovadorismo ibérico: o tema do ver/amar/sofrer, condensado, no poema, na expressão “vi, ai de mim”, “que se espraia nas estrofes do corpo da cantiga através das expressões ‘tenho visto’ e ‘vi’” (p. 113). Essas expressões estão condizentes, como informa a autora, com o *Tratado do Amor* de Capelão André, que apresenta a visão como o meio por excelência de deflagração do amor. Na cantiga, é a beleza incomparável da amada que faz o eu se apaixonar e, em consequência disso, a compare a todas as outras mulheres que seu olhar já alumbrou: “Vi mulheres de todas as nações./ Mas em parte alguma vi, ai de mim/ Nenhuma que fosse tão bonita assim”. O esquema se repete na “Canção das muitas Marias” em que a deflagração dessas mulheres possibilita um envolvimento afetivo do enunciador com todas essas Marias.

Após a visão da beleza das mulheres, surge um fascínio pela beleza destas que, posteriormente, acarreta-lhe sofrimento: “De muito olhar mulher já sofri”. Parece que, nesse sentido, há uma relação trágica entre o ver, encantar-se e o sofrer nessa balada. Na balada de Villon, também existe o medieval, mas com foco na facilidade aparente que as mulheres têm para a fofoca. Villon reelabora aquele arquétipo da mulher medieval, educada e gentil, para transformar todas (particularmente, as parisienses) em mulheres propensas à conversação de nível pouco elevado: a fofoca. Portanto, sua crítica à concepção de amor cortês e sua reestruturação são bem mais incisivas que a de Bandeira, que não condena as mulheres, somente as elogia por sua aparência exterior,

sem observar-lhes algum tipo de virtude. Isso revela, por meio da comparação entre as duas baladas, que Manuel Bandeira mostra-se mais “medieval” que François Villon, pois Bandeira está mais próximo, nesse poema, da lírica amorosa cortês do que Villon. Em outras palavras, Villon critica os arquétipos encontrados na poesia medieval, o que Bandeira não realiza em “Cantiga de amor”.

O amor, como pôde se observar nesses poemas de Manuel Bandeira, é a tópica principal a ser reformulada pelo poeta em relação à poesia medieval, por isso é necessário, como já mencionado, tecer algumas considerações sobre a história e problemática desse sentimento amoroso. Por ser um tema complexo, como sugere Rougemont (2003), o amor tem em seu cerne uma série de aspectos contraditórios. Em primeiro lugar, pode-se ressaltar que a combinação de amor e morte é o que garante o sucesso da literatura, em especial, no romance. Isso soa, no mínimo, contraditório, já que o amor, na maioria dos casos, representa a vida. Em segundo lugar, o amor feliz não tem história, uma vez que só existem romances do amor mortal, ou seja, do amor ameaçado e condenado pela própria vida. Esse tipo de amor não exalta o prazer dos sentidos e a paz dos amantes, mas o sofrimento nascido de uma paixão. Enfim, o cenário da vida amorosa na literatura – assim como nas telenovelas, no cinema e em toda a nossa cultura – evoca o sofrimento derivado do amor. Entretanto, Rougemont (2003, p. 24) alerta que “tudo em nós e ao nosso redor glorifica a paixão a tal ponto que chegamos a considerá-la uma promessa de vida mais viva, uma *força* que transfigura, algo situado além da felicidade e do sofrimento”.

A julgar pelas considerações anteriores, o amor pode ser entendido como aquilo que traz vida por meio do sofrimento, o que parece dificultar a compreensão desse sentimento. Uma das explicações para o caráter sofrível, nas convenções amorosas, para Rougemont (2003), reside no fato de que de nove entre dez casos de

amor assumem a forma de adultério. Essa informação, para o autor, pode ser comprovada por nossas literaturas, pois o adultério parece ser uma das ocupações preferidas a que se dedica a literatura amorosa do ocidente. Romance de amor de sucesso é aquele que possui um adultério e nossas literaturas vivem da crise do casamento. A questão estaria na literatura, na instituição do casamento, ou sobre “algo misterioso” que desejamos inconscientemente? De onde vem esse gosto pela infelicidade? Que segredos de nossa existência esse conceito de amor nos traz? Essas são as questões que o teórico formula e tenta responder em seu texto.

Na cantiga de Bandeira, pode-se perceber o mal que o estado de paixão provoca no eu, pois é esse estado de amor que causa o sofrimento no eu: “De muito olhar mulher já sofri”. Portanto, sofrimento e amor serão vistos como inter-relacionados nos poemas selecionados de Manuel Bandeira e, por extensão, na argumentação de nossa dissertação. No entanto, embora essa característica (o sofrer de amor) seja encontrada nos poemas com ecos medievais de Bandeira, é importante deixar claro que esses poemas não se restringem a essa particularidade, cada um deles tem estrutura e autonomia próprias, que os dá uma delicadeza ímpar no modo de como o medieval é recuperado. Na “Canção das muitas Marias” notamos essa co-relação entre amor e sofrimento, em particular, na relação que o eu mantinha com a última das Marias citadas, Mária. A mais importante para o sujeito poemático e, por conseqüência também a ausência mais dolorida.

De acordo com outro grande estudioso da Idade Média, Johan Huizinga, em seu livro *O Declínio da Idade Média*, a poesia cortês, produz, no século XII, uma importante virada na história da civilização, pois a antiguidade também tinha cantado os sofrimentos do amor, mas nunca os tinha concebido como esperanças de felicidade ou como frustrações lamentáveis dela. O “morrer de amor”, fazendo par com a *coita de*

amor, possui, é claro, uma nota de fundo negativo, por almejar tais atos. Esta concepção amorosa foi capaz, como já explicitado, de erigir um novo ideal poético em que todas as perfeições morais e culturais floresceram e, assim, podemos pensar que o amor cortês foi estilizado. O amor foi erguido à altura de um rito, tornando-se uma espécie de necessidade social, uma das realizações da aspiração de tornar a vida bela. Era um amor estilizado, baseado em uma espécie de código cortês, que não servia exclusivamente para fazer versos e que também era tido como aplicável à vida ou à conversação, pelo menos. Entretanto, podemos dizer que as noções de amor cortês nunca se aplicaram à vida real, nunca passaram de uma conversação aristocrática, de um divertimento literário, “um ideal de amor, tal como ele era, não podia ter sobrevivido excepto numa moda intrinsecamente falsa” (HUIZINGA, [19--], p. 130). O amor cortês, desse modo, nunca passou de um ideal de paixão, uma aspiração sentimental, uma convenção amorosa literária e aristocrática. E o interessante desta retórica amorosa é que, apesar ser de uma convenção literária, conseguiu sobreviver e criar raízes por toda a poesia amorosa do ocidente e, por isso, Rougemont a chamou de mito. Foi uma força incontestável que afetou e ainda afeta toda a literatura, em particular, o romantismo, tanto que Manuel Bandeira deixa registrado em seus poemas o poder dessa concepção de amor em nossa literatura e, por extensão, cultura e sociedade.

Rougemont evoca a natureza do mito para tentar solucionar o enigma desse tipo de amor associado ao sofrimento, tão divulgado em nossa cultura e em toda a literatura amorosa do ocidente. Para o crítico, o mito não é sinônimo de irreabilidade ou ilusão, já que manifesta uma força em nós demasiado incontestável para ser visto como ilusório.

Num sentido mais restrito, os mitos traduzem as regras de conduta de um grupo social ou religioso. Sendo assim, podemos pensar que possuem origem no elemento

sagrado em torno do qual se constitui o grupo (narrativas simbólicas da vida e da morte dos deuses, lendas que explicam os sacrifícios ou a origem dos tabus, etc.). Além disso, outra observação importante sobre o mito está no fato de que um mito não tem autor, ou como sugere Rougemont (2003): “Sua origem deve ser obscura – até mesmo o seu sentido o é, em parte. Ele se apresenta como expressão inteiramente anônima de realidades coletivas ou, mais exatamente, comuns” (p. 28). Em outras palavras, o mito surge, aparentemente, de forma desconhecida, e possui um poder de atuação sobre nós, geralmente à nossa revelia.

O autor explica a origem e o poder do mito do seguinte modo:

O que faz com que uma história, um acontecimento ou mesmo um personagem se transformem em mitos é precisamente esse domínio que exercem sobre nós, a despeito de nossa vontade. Uma obra de arte, enquanto tal, não possui rigorosamente o poder de subjugar o público. Por mais bela e poderosa, sempre é possível criticá-la ou apreciá-la por motivos individuais. Isso não acontece no mito: seu entendimento anula qualquer crítica, reduz a razão ao silêncio ou, pelo menos, a torna ineficaz (ROUGEMONT, 2003, p. 28).

Devido ao caráter, por hipótese, desconhecido da origem e do sentido desse tipo de amor que valoriza o sofrimento, Rougemont o classifica como um mito. O mito, como já demonstrado, tem a capacidade de ser inquestionável, uma vez que o sentido explicitado por ele, dificilmente, é contestado e, na maior parte dos casos, é tido como verdadeiro. Portanto, essa concepção de amor que tem como centro o sofrimento é inexplicável e pela sua natureza inexplicável e, ao mesmo tempo, por afetar toda uma civilização, configura-se como um mito.

O autor ainda enfatiza que precisamos desse mito do amor para

Expressar o fato obscuro e inconfessável de que a paixão está ligada à morte e leva à destruição quem quer que se entregue totalmente a ela. Isso porque desejamos salvar a paixão e adoramos essa infelicidade, ao passo que as morais oficiais e a nossa razão condenam (ROUGEMONT, 2003, p. 31).

A natureza obscura do mito permite que aceitemos essa concepção de amor, mas sem tomarmos consciência o suficiente das várias contradições nela encerradas. Assim, pode-se dizer que determinadas realidades humanas consideradas fundamentais em nossa existência estão fora do alcance da razão crítica.

Como a paixão tem o mesmo poder do mito, o autor promove essa analogia entre paixão e mito. Com base nas palavras do próprio Rougemont, “O mito age onde quer que a paixão seja sonhada como um ideal, e não temida como uma febre maligna; onde quer que a sua fatalidade seja chamada, invocada, imaginada como uma bela e desejada catástrofe, e não como catástrofe” (2003, p. 34). Assim, pode-se pensar que é da própria natureza do mito desse tipo de amor a invocação e criação de um ideal de paixão que almeja, em última instância, a catástrofe e a morte. Contudo, Rougemont (2003) alerta que, atualmente, esse culto do amor-paixão em nossa sociedade se democratizou de tal forma que perdeu suas virtudes estéticas e seu valor de tragédia espiritual, restando apenas um confuso e difuso sentimento, algo de impuro e triste. Toda essa publicidade a respeito da literatura da paixão deixou as causas do amor profanadas, tornando-a uma espécie de “moda” de inspiração comercial do que outrora foi um segredo quase religioso.

Embora esse mito de amor, para Rougemont (2003) tenha sofrido um processo de deterioração com o decorrer do tempo, ainda é possível encontrar em várias obras da literatura seu renascimento, como acontece, por exemplo, em várias tragédias de Shakespeare. Nos poemas bandeirianos, podemos dizer que esse mito de amor aparece de diversas formas, ora resgatado de forma bem semelhante, como acontece em “Cantiga de amor”, ora sendo ridicularizado, como se verá posteriormente, em “Solau do desamado”. Embora esse amor definido por Rougemont não seja mais o motor da

paixão amorosa, podemos afirmar que a essência dessa concepção amorosa sobreviveu. Em outras palavras, embora tenha ocorrido uma profanação do amor enquanto tragédia espiritual, a relação entre amor e sofrimento foi capaz de permanecer em todos os períodos literários e de sobreviver a todos os possíveis agravos do tempo. Esse é um dos elementos duráveis encontrados na poesia bandeiriana, isto é, embora Bandeira profane esse ideal de paixão em seus poemas, a favor de um projeto intelectual próprio, mantém o pressuposto de amor associado ao sofrimento que teve sua origem, supostamente, na Idade Média. Acredita-se que a profanação, ou desejo que ela aconteça, é a força buscada nos poemas bandeirianos para tentar combater este resquício cortês em sua poesia.

O fim do amor cortês, nas palavras de Paz (1995), coincide com o fim da civilização provençal. Os últimos poetas dispersaram-se, alguns se refugiaram na Catalunha e na Espanha, outros na Sicília e no norte da Itália, mas, antes de morrer, a poesia provençal fecundou o resto da Europa. Em razão de sua influência, as lendas celtas do ciclo arturiano transformaram-se e, devido à sua popularidade, a “cortesia” converteu-se num ideal de vida.

O amor cortês também possibilitou uma ascensão política das mulheres, visto que da misoginia passou-se à idealização da mulher. Entretanto, convém ressaltar que

(o) discurso do amor cortês reduz a mulher à condição de uma categoria; e não menos que o discurso da virgindade salvadora, ele coloca o fardo da redenção sobre a mulher, a qual, como no duplo vínculo da articulação fundamental dos sexos no cristianismo, encontra a si própria na polarização de sedutora e redentora – sempre ansiosa, sempre culpada, nunca capaz de estar à altura, vulnerável. A misoginia e o amor cortês são abstrações do feminino que conspiram de igual modo, e cuja função desde o início foi e continua a ser o afastamento das mulheres da história através da aniquilação da identidade das mulheres individuais, escondidas atrás do requisito da discrição e do anonimato da *domna*, transformando, portanto a mulher num ideal (BLOCH, 1995, p. 237).

A partir das considerações de Bloch, o discurso do amor cortês, assim como o discurso da misoginia, reduz à mulher à condição de uma categoria, uma vez que ela se torna um elemento que possibilitaria a redenção, a melhoria da condição do homem. Dessa maneira, da mesma forma que no discurso misógino, ela nunca está na mesma posição que o homem, nunca está igual a ele, na mesma altura, pois ora está abaixo, misoginia, ora acima, fenômeno do amor cortês. Segundo Bloch, portanto, a tática do amor cortês seria enaltecer a mulher para evitar sua singularidade, sua existência individual.

Nesta direção – não no caso de “Cantiga de amor”, nem da “Canção das muitas Marias”, em que não há ridicularização da concepção cortês do amor – percebe-se nos outros poemas de Bandeira uma ridicularização da conduta dessa concepção, em particular, no que se refere às mulheres marcadas por essa concepção amorosa. Em poemas como “Solau do Desamado”, “Baladilha arcaica” e “Rimancete”, em que a crítica ao mito do amor cortês é mais evidente, condena-se o código de amor pautado na presença do obstáculo. Portanto, uma evidência de profanação do amor cortês. A mulher, no fenômeno da cortesia em associação ao amor e, por extensão, ao sofrimento, deveria ser a fonte de redenção do eu, porém, nos poemas bandeirianos de inspiração medieval, não é exatamente isso que acontece. A mulher tem uma função, não como elemento que provocará uma melhora da condição espiritual do eu, mas, em contrapartida, lhe trará uma melhora de sua situação corporal. Há um culto do amor físico, concretizável, que diferentemente do espiritual, possibilita uma realização instantânea, imediata. Sendo físico, esse amor já não é mais cortês. Bandeira, em seus poemas, mantém a noção de amor vinculado ao sofrimento – idéia nascida com o amor cortês –, mas retira dessa filosofia de amor a importância da ascese espiritual. Ou melhor, fornece-lhe outra visão, em que essa ascese se dá por meio de um

“alumbramento profano”, termo cunhado por Davi Arrigucci Jr. (2001). Assim, podemos dizer que da concepção de amor cortês sobreviveu a noção de sofrimento relacionada ao amor, porém, a esse ideal de paixão acrescentaram-se outros elementos. Esses elementos dão uma sensibilidade moderna à presença desses ecos medievais na poesia de Manuel Bandeira.

2.2 O amor na lírica de Bandeira

O “alumbramento profano” é um dos elementos acrescentados à retórica do amor cortês por Manuel Bandeira. Há sofrimento, mas tal sofrimento não nasce como no amor cortês em razão da separação dos amantes – ao contrário, esse sofrimento é necessário para a purificação espiritual dos amantes, embora surja da vontade de posse da mulher. Na poesia de Manuel Bandeira, a epifania ou alumbramento (palavra empregada pelo poeta para designar iluminação poética) vem à tona, em muitos momentos, por causa do corpo da mulher. Isso é o que acontece no poema “Alumbramento”, em *Carnaval* (1919), em que a revelação da mulher nua traz uma visão de mundo, isto é, uma visão poética. O alumbramento se dá por meio de uma visão sublime, uma imagem poética, que nasce do corpo, e disso, se faz a associação do alumbramento ao profano. Arrigucci Jr. (2003) informa-nos que, em sua gênese, a poesia lírica de Bandeira se prende ao erótico, a um impulso que tem o poder de mudar o mundo ao convertê-lo em imagem.

O poeta soube extrair do cerne da filosofia do amor cortês aquilo em que ela lhe beneficiava em seus poemas – o sofrimento em virtude da não-realização – para repetir a intensidade do mistério amoroso. Isto é, acredita-se na força da relação entre amor e sofrimento, que dificilmente será negada em literatura, uma vez que essa relação

entre ambos os modos de sentir proporciona, além de um maior interesse pela obra literária, uma visão poética das coisas do mundo que raramente a vida real traria.

Ao discurso do amor cortês, em que o sofrimento é exaltado e a mulher é super valorizada, aliam-se, de acordo com Rougemont, o amor do amor e o amor da morte. O primeiro, para o crítico, reside no pressuposto de que os amantes não amam um ao outro, mas amam o próprio amor. Rougemont explica que os amantes “precisam um do outro para arder em paixão, mas não um do outro tal como cada um é; precisam mais da ausência do que da presença do outro” (2003, p. 58).

Postula-se que, na verdade, eles amam sentir o amor, e não, exatamente, a pessoa pelo qual nutrem tal sentimento. O amor do amor termina por desaguar no amor da morte, pois a separação dos amantes é desejada, inconscientemente, por eles. Os obstáculos são almejados pela história dos enamorados, são multiplicados até chegarem à morte, o maior e último obstáculo entre os amantes. É o desejo do obstáculo que faz os enamorados desejarem a morte. Por isso, na verdade, desde o início, eles ambicionavam apenas se separar e, a maior separação é possibilitada pela morte de um deles, como sugere o crítico.

Em contrapartida, os poemas de feição medieval de Manuel Bandeira utilizam o tema da morte como argumento a favor da concretização amorosa, isto é, ama-se fisicamente agora antes que seu corpo desapareça por causa de sua morte. O *carpe diem* é uma dos ideais divulgados nesses poemas para provocar a realização física do amor. A noção da efemeridade da existência humana aparece, principalmente, em “Baladilha arcaica”, em que a virgem morre de suspirar, enclausurada na torre quadrangular. Esse movimento corresponde, para Arrigucci Jr., em uma forma de dessacralização da mulher e da poesia, ou seja, “um uso absolutamente moderno de um repertório de imagens tradicionais ainda marcadas pelo vínculo com o sagrado” (2003, p. 160).

Com base nessa citação de Arrigucci Jr. (2003), podemos afirmar que Manuel Bandeira alimenta-se nesses poemas de feição medieval de imagens ou arquétipos tradicionais da literatura amorosa, porém, realiza um movimento de dessublimação nessas imagens, uma espécie de dessacralização. Essas imagens tradicionais estão marcadas pelo sagrado, isto é, de noções, supostamente, imutáveis. O fato de a mulher ser considerada – na maior parte da literatura amorosa do ocidente – um elemento de redenção e elevação espiritual do homem tornou-se praticamente um clichê. Por isso, o poeta opta por uma raiz materialista em muito de seus poemas, mas, ao fazer isso, termina por trabalhar com a contradição e a contaminação dos opostos: o complexo e o simples, o corpo e a alma, o elevado e o baixo, o céu e a terra, o particular e o universal.

Mediante uma espécie de montagem, princípio geral de construção que aproveita materiais da tradição num contexto novo, constrói-se uma complexa estrutura metafórica. A iluminação espiritual do “eu” de seus poemas vem de seu humilde cotidiano e, ao se estudar os poemas de Manuel Bandeira, não se observa somente a sua visão do amor, mas também a sua visão da poesia. Implicitamente, muitos poemas bandeirianos possuem uma teoria da poesia, o seu modo de conceber a poesia. No *Itinerário*, o poeta esclarece a sua prática poética como algo que resulta de um instante inconsciente de alumbramento e, ao mesmo tempo, como um produto de trabalho consciente com as palavras.

Por creditar valor ao corpo e à poesia nascida do chão prosaico, parece natural que Bandeira negue as “vagas nebulosidades” da poesia amorosa dos trovadores portugueses, a fim de se apoiar em algo bem mais concreto, as “quimeras do Desejo”. Desde seus primeiros livros, o poeta buscou libertar-se dessas privações amorosas ao mesmo tempo em que tenta se libertar poeticamente. A libertação poética do corpo e da visão amorosa uniu-se formal e concretamente à manifestação da poesia.

Já que amar é procurar o sofrimento, pois se deseja aquilo que nos fere e nos aniquila pelo seu triunfo, Manuel Bandeira prefere negar esse ferimento como tragédia espiritual, para dar lugar a um processo poético em que o sofrimento dá maior intensidade ao relato de amor, mas não se torna – como na poesia trovadoresca e, por extensão, a romântica – o seu fim desejado.

Esta relação entre conhecimento e sofrimento amoroso torna-se mais um motivo para a sobrevivência do elemento medieval na poesia de Manuel Bandeira. O sentimento da dor por provocar uma maior experiência do existir favorece uma suposta compreensão do que é ser humano, devido à força de sua intensidade no homem. Isso, hipoteticamente, ajudaria no conhecimento do que é ser humano. Por isso, a permanência da filosofia do amor cortês se manteve presente em todos os períodos ou tradições literárias.

A forma como Bandeira consegue projetar aspectos medievalizantes em sua poesia traz à tona as principais características que seu lirismo amoroso preza: a realização do evento amoroso e o alumbramento em virtude do contato físico. Nesse tipo de poesia, tais acontecimentos estão ligados, uma vez que é, como em muitos de seus poemas, o enlace entre os amantes que proporciona a visão epifânica das coisas, ou melhor, da manifestação da poesia nas coisas. Bandeira dessacraliza o caráter de ideal da paixão dos trovadores para transformá-la em outro ideal, o seu ideal poético de amor. Em seus poemas, há uma espécie de sublimação da experiência cotidiana em que se fundem uma experiência particular e real a uma experiência intelectual e imaginativa. É o acúmulo dessas instâncias que promove a poesia lírico-amorosa de Manuel Bandeira, a concepção de amor bandeiriana. Pode-se dizer que o poeta soube aproveitar – além da simplicidade estilística e musical daquelas composições medievais – a natureza de encantamento do amor, em coexistência com o sofrimento, como motor para a vida

espiritual dos seres. Nos poemas de Bandeira, embora exista uma valorização do “carnaval da carne”, não há uma negação total da espiritualidade que pode haver nos encontros amorosos. Trata-se de um caminho para a ascese que, em muitos momentos da poesia bandeiriana, se confunde com a revelação da própria poesia.

Guardadas as diferenças fundamentais entre as mulheres do fenômeno da cortesia e as mulheres bandeirianas podemos afirmar que as mulheres dos poemas de Manuel Bandeira não são cobertas de uma áurea divina, mas são mulheres que trazem em seu bojo as florações do desejo, a consciência de que a felicidade amorosa não nasce do sofrimento de separação, mas da união do casal. É em razão disso que a figura da prostituta sempre aparece nos poemas de Bandeira, associada, em muitos casos, à libertinagem, como acontece, por exemplo, no poema “Vulgívaga”, de *Carnaval*.

A imagem da prostituta, é preciso dizer, apoiando-se nas palavras de Sant’Anna (1993), remonta, para não ir muito longe, ao Romantismo, pois lá ela surge como uma figura problemática e também revolucionária. A relação entre prostituição, tuberculose e romantismo seria, tendo em vista as considerações de Santa’Anna (1993), uma das heranças do romantismo presentes no poeta. Em Bandeira, a imagem da meretriz se dá em dois desdobramentos, pois no princípio de sua obra, o poeta fala em vulgívaga, palavra empregada, sobretudo em *Carnaval*, e um pouco mais adiante esse nome é substituído por prostituta, surgindo numa aura de ternura e pureza, até se confundir com a santa, a exemplo de Egípcia.

A dualidade entre a santidade e o pecado encontrada na poética bandeiriana deve-se também à leitura de um poeta romântico alemão, Nikolas Lenau (1802-1850), bastante citado por Bandeira em seus textos. O poeta brasileiro dedicou-lhe, inclusive, um poema intitulado “A sereia de Lenau”, no livro *Carnaval*. Lenau, segundo Sant’Anna (1993), é autor de um drama inacabado, denominado *Dom Juan*, que aborda

temas caros à obra de Manuel Bandeira como a dualidade entre a santidade e o pecado e a relação entre o amor e a morte. A partir dessa relação característica entre santidade e pecado, podemos apontar também para outra peculiaridade da poética bandeiriana: a imagem da estrela e da rosa. A imagem da estrela foi muito bem associada à da rosa no estudo de Antônio Cândido e Gilda de Mello e Sousa, que abre o volume *Estrela da vida inteira*. Para esses estudiosos, a rosa significa, em Bandeira, tanto o corpo da mulher quanto a virgindade e o próprio sexo. Além disso, a rosa mantém uma relação dialética com a imagem da estrela, uma vez que a rosa está ao alcance da mão e, a estrela está sempre distante e inalcançável.

Como vimos na poesia de Bandeira o amor é trazido para a experiência cotidiana e encarado a partir da experiência do corpo. Tanto o amor como a morte são transportados para a poesia bandeiriana ao nível do cotidiano e, nesta direção, é que o amor bandeiriano pode ser mais bem compreendido. Além disso, Eros, muitas vezes, em particular, no caso dos poemas selecionados para análise nesse trabalho, será visto em confluência com Thânatos. O binômio amor e finitude é recorrente nos poemas de feição medieval de Manuel Bandeira. Ideal colhido, supostamente, na filosofia do *carpe diem*. A passagem do tempo carrega em si a inevitabilidade da morte, e, em razão disso, o poeta valoriza a concretização amorosa. O amor carnal não é privilegiado só em seus poemas à maneira medieval, mas também em toda a sua obra poética. No entanto, como esclarece Sant'Anna (1993), Bandeira ao mesmo em que deseja o amor terreno também almeja o transcendental, o alumbramento nascido do humilde chão cotidiano. Por isso, o crítico nos fala em uma dialética do limpo e do sujo na poesia bandeiriana.

Do duelo entre Eros e Thânatos, acredita-se que Bandeira decida pela vitória do prazer, em um sentido mais amplo da palavra, ou seja, um prazer em extrair do

áspero um pouco de luz para a existência. É nesse sentido que Sant’Anna (1993) sugere que a poesia de Bandeira almeja ser um “carnaval da carne”.

Para Bandeira, o erotismo dos corpos é revelador da alma, mas não necessariamente no sentido religioso e divinizante do termo como acontece, por exemplo, no verso “o espasmo é como um êxtase religioso”, do poema “Toante” (*Carnaval*). Essa alma, com base nas palavras de Rosenbaum (1993), que aparece em muitos poemas de Bandeira, retém algo de eminentemente humano. Esse ser é aquele que se deixa surpreender por meio da revelação do mundo escondido sob as roupas. Porém, é preciso cautela nessas afirmações, pois nem sempre, a alma, na poesia bandeiriana, surge do corpo, como acontece no caso do poema “Arte de amar” (*Belo Belo*):

Se queres sentir a felicidade de amar, esquece a tua alma.
A alma é que estraga o amor.
Só em Deus ela pode encontrar satisfação.
Não noutra alma.
Só em Deus – ou fora do mundo.
As almas são incomunicáveis.
Deixa o teu corpo entender-se com outro corpo.
Porque os corpos se entendem, mas as almas não.

A alma, nesse poema, é aquela que perturba o encontro erótico, sendo preferível sua exclusão para o entendimento corporal: “Se queres sentir a felicidade de amar, esquece tua alma”. Também, no poema “Unidade” (*Belo Belo*), a alma só se incorpora ao ato sexual no “momento fugaz” do êxtase, mas ela estava “longe, muito longe”. É por isso que se pode pensar em uma complexa integração, na poesia de Manuel Bandeira, entre o sagrado e o profano, que afasta leituras simplistas.

Podemos pensar também que o desejo de desprendimento erótico é associado ao desejo de desprendimento das convenções de criação da poesia na obra poética de Bandeira. Quando se abre a oficina poética desse poeta, percebe-se o olhar dele sobre as convenções literárias do amor aliado à sua vontade de transformar o evento amoroso em algo, especificamente, bandeiriano. Em outras palavras, numa poesia em que a emoção poética deve brotar do chão do cotidiano, o corpo – por ser uma entidade terrena, não abstrata – é valorizado pelo poeta. No entanto, isso não deve ser tomado como algo exclusivo da idéia de amor na poesia de Bandeira, pois, em alguns poemas, o caráter espiritual do amor é valorizado, como acontece em “Toante”. Dessa maneira, podemos falar em um conflito dentro da poesia lírico-amorosa de Bandeira, já que o poeta almeja o prazer humano em sua primeira instância: a realização do evento amoroso e, também, há um desejo de conquistar o transcendente, que se manifesta, na maioria das vezes, pela revelação de uma imagem poética.

Do amor cortês, não é somente a noção de espiritualidade que foi preservada pela tradição, em sua tradicional co-relação com o sofrimento, mas também outras noções, como a vontade de transgressão tão presente na poesia de todas as épocas. Esta é uma característica que se pode encontrar nos poemas de Bandeira, pois, embora prefira a realização à separação dos amantes, a vontade de transgredir nunca perdeu força em seus poemas. O que mudou, evidentemente, foi a maneira pela qual se transgride. No caso da poesia bandeiriana, isso aconteceu com base no cotidiano, nas pequenas coisas do dia-a-dia, uma das marcas expressivas mais importantes de sua poética. A transgressão do discurso amoroso, portanto, para Manuel Bandeira, deve surgir do cotidiano, visto que esse cotidiano, com suas imagens aparentemente simples, mas descontextualizadas ou recontextualizadas, é utilizado pelo poeta como força motriz para a manifestação do transcendente ou da emoção poética. Diferentemente da

poesia de épocas anteriores, diga-se, particularmente, a clássica, a poesia bandeiriana se vale de acontecimentos do dia-a-dia, não de grandes eventos ou imagens poéticas que remetem, de forma bem específica, a elementos considerados poéticos pela tradição literária.

O poema “Namorados” ilustra muito bem o processo de transgressão amorosa em que o cotidiano de um casal de enamorados é suporte para a revelação do mistério da poesia:

O rapaz chegou-se para junto da moça e disse:

- Antônio, ainda não me acostumei com o seu corpo, com a sua cara.

A moça olhou de lado e esperou.

- Você não sabe quando a gente é criança e de repente vê uma lagarta

[listada?

A moça se lembrava:

- A gente fica olhando...

A meninice brincou de novo nos olhos dela.

O rapaz prosseguiu-se com muita doçura:

- Antônio, você parece uma lagarta listada.

A moça arregalou os olhos, fez exclamações.

O rapaz concluiu:

- Antônio, você é engraçada! Você parece louca.

Publicado em *Libertinagem*, o poema “Namorados” é de uma simplicidade e adesão ao cotidiano enormes, no entanto, ambos funcionam como recursos expressivos para gerar a emoção poética, o alumbramento, nascido, supostamente, da comparação, feita pelo rapaz, da moça com uma lagarta listada. A emoção da descoberta da lagarta

listada pela criança, emoção de infância, é associada à emoção que Antônio causava no rapaz. Sendo assim, a transgressão foi gerada a partir de uma aparente e simples conversa de namorados.

Nas palavras de Paz (1995), a concepção ocidental do amor é formada, principalmente, pela transgressão, adicionada ao castigo e à redenção, sendo todos elementos constitutivos do amor cortês. O amor cortês é uma transgressão porque é considerado uma heresia, é um castigo porque fornece sofrimento e é uma redenção porque também serve como purificação. Acredita-se que a idéia de transgressão na poesia bandeiriana manteve-se, mas não como heresia, pois a igreja já não tem a forte influência como tinha na Idade Média. Entretanto, o “castigo” surge com outro sentido, ou seja, aparece para intensificar o mistério amoroso, não sendo, necessariamente, o seu fim. Por outro lado, a redenção foi praticamente ignorada nos poemas bandeirianos, ou melhor, surge como catarse por meio da revelação poética. De certo modo, existe uma redenção, mas uma redenção proporcionada pelo alumbramento, como se a poesia fosse capaz de lhe tirar a dor do sofrimento amoroso por meio de sua manifestação.

Embora não passando de uma convenção amorosa, deve-se destacar a importância do amor cortês para a constituição e edificação da literatura amorosa do ocidente, uma vez que a influência desse tipo de amor afetou toda uma civilização, especialmente, no romantismo. O romantismo apossou-se de muitas peculiaridades da lírica cortês e, o conceito de amor romântico, tal como o conhecemos hoje, deve sua origem à poesia provençal. A cortesia foi um instrumento efetivo na criação de determinados arquétipos literários amorosos que povoariam a literatura amorosa, aparentemente, por séculos, tais como: a inacessibilidade da mulher amada, o amor do amor, o amor da morte, a mulher divinizada e idealizada, a presença do obstáculo, o

adultério, a clandestinidade, a castidade, dentre outros elementos que habitam o imaginário romântico.

Portanto, o medieval poderia ser tomado também como um mito romântico do amor medieval, uma vez que o que Bandeira chama de medieval seria, na verdade, uma visão romântica daquilo que se entende por medieval. Sabe-se que os românticos apossaram-se de muitas características da poesia medieval para se opor aos clássicos. A poesia medieval é importante no sentido de que foi capaz de criar as bases do Romantismo, movimento de maior repercussão, em razão de um florescimento cultural mais amplo e mais internacionalizado.

3. ECOS MEDIEVALIZANTES EM MANUEL BANDEIRA: SOBREVIVÊNCIA E REESTRUTURAÇÃO DE UM MITO

Deu na telha
Cantar em medida velha
Teus encantos de menina...
 Manuel Bandeira (“Arlequinada”)

3.1. Cantar de amor

Cantar de amor

Que’eu en maneyra de poençal
Fazer agora hum cantar d’amor...

D. Dinis

Mha senhor, com’oje dia son,
 Atan cuitad’e sen cor assi!
 E par Deus non sei que farei i,
 Ca non dormho á mui gran sazon.

Mha senhor, ai meu lum’e e meu ben,
 Meu coraçom non sei o que ten.

Noit’e dia no meu coraçom
 Nulha ren se non a morte vi,
 E pois tal coita non mereci,
 Moir’eu logo, seu Deus mi perdon.

Mha senhor, ai meu lum’e e meu ben,
 Mha coraçom non sei o que ten.

Des oimais o viver m' é prision:
 Grave di' aquel en que naci!
 Mha senhor, ai rezade por mim,
 Ca per'ço sen e per'ça razon.
 Mha senhor, ai meu lum' e d meu ben,
 Mha coraçon non sei o que ten.

Dos poemas selecionados para estudo, esse é o que mais se aproxima da poesia medieval dos trovadores portugueses, uma vez que Manuel Bandeira realiza, praticamente, uma transcrição integral da linguagem trecentista daquela época. Assim, a análise dele se torna complicada, por isso optamos por fazer uma tradução aproximativa desses versos – os que forem citados durante o processo analítico - em relação ao português atual.

Esse poema, como muitos de Bandeira, tem uma história, retratada pelo próprio poeta em sua autobiografia intelectual. No *Itinerário*, Bandeira explica que quatro poemas de *Lira dos Cinquent'anos* surgiram de sua atividade como professor de Literatura do Colégio Pedro II: “Esses poemas são o ‘Cossante’, o ‘Cantar de amor’ e os dois sonetos ingleses. Me sinto com a cara no chão, mas a verdade precisa ser dita ao menos uma vez: aos 52 anos eu ignorava a admirável forma lírica da canção paralelística” (BANDEIRA, 2001, p.116-117).

Assim como acontece em “Cossante”, o próprio título de “Cantar de amor” já remete à poesia medieval. O próprio Manuel Bandeira expôs, em citação anterior do *Itinerário*, o quanto estava contaminado por expressões lusitanas antigas, por causa das leituras dos cancioneiros, como “velidas”, “mha senhor” e “nula ren”. E todas essas expressões, em acréscimo a várias outras, estão presentes em “Cantar de amor”, que é

uma espécie de cantiga de amor. A epígrafe, que abre o poema de Bandeira, já desvela o paradigma medieval, a vontade do poeta de realizar um poema de maneira provençal.

A epígrafe, segundo Maleval (1998), e o próprio poema em estudo, é claro, aponta para uma das cantigas de amor de D. Dinis:

Quer' eu en maeyra de proençal
fazer agora hum cantar d'amor
e querrey muyt'i loar mha senhor,
a que prez nem fremusura non fal,
nen bondade, e mays vos direy en:
tanto a fez Deus compruda de be
que mays que todas las do mundo val.

Ca mha senhor quiso Deus fazer tal
quando a fez, que a fez sabedor
de todo ben e de mui grande valor
e con tod[o] est' é mui comunal,
aly hu deve; er deu-lhi bon sen,
e des y non lhi fez pouco de ben,
quando non quis que lh' outra foss' igual.

Ca en mha senhor nunca Deus pôs mal
mays pôs hi prez e beldad' e loor
e falar mui ben e riir melhor
que outra molher; de y é leal
muyt's, e por esto non sey oj, eu quen
possa compridamente no sue bem
ca non à, tra-lo seu ben, al.

Como se pode perceber, nessa cantiga de D. Dinis, seguindo a mestria dos provençais, não possui o refrão tão recorrente nos cantares dos trovadores peninsulares, mas foi incorporado por Bandeira em seu “Cantar de amor”. Enquanto o poema

bandeiriano é um canto de dor, nas palavras de Maleval (1998), aliás o preferido dos cantadores do amor galego-portugueseses, o de D.Dinis é um canto de louvor à dama, sem igual. No poema do rei-trovador, estabelece-se um elogio hiperbólico da *senhor*, seguindo a tradição provençal, já observada por Spina (1956). As qualidades da amada se inscrevem tanto no campo físico como no moral. Isso pode ser notado logo na primeira estrofe da cantiga, pois à dama não falta *prez* (que, de acordo com Maleval, é um dos termos fundamentais do universo cavaleiresco e do código cortês, originado do provençal *pretz*, com o sentido de preço, valor), nem *fremusura*, nem bondade – as duas qualidades morais que a cercam. Na segunda estrofe, por meio do paralelismo, podemos perceber a reiteração dessas virtudes, de origem divina: “Ca mha senhor quis Deus fazer tal”, pois a dama é a “sabedor de todo ben”, de “mui grande valor”, modesta e dotada de “bon sen” (o que acredita-se significar de juízo, de inteligência). Do mesmo modo, na terceira parte do poema, são, novamente, reafirmadas as qualidades físicas e morais da *senhor*, na qual “nunca Deus pôs mal,/ mays pôs prez e beldad, e loor/ e falar mui ben e riir melhor/que outra molher” (que em uma tradução aproximada poderia dizer “Que Deus nunca pôs o mal/mas valor e bondade, e qualidades/ e fala muito bem e melhor que/qualquer outra mulher”) além de ser “leal muyt” (supõe-se que signifique “muito leal”).

Nas três estrofes, nos dois versos finais, aparece o termo “ben”, que condensa as virtudes da amada, da qual se reitera igualmente o fato de ser incomparável: “mays que todas do mundo val”; Deus “non quis que lh’outra foss’igual”, “non á, tra-lo seu ben, al”.

Na cantiga de Bandeira notamos, claramente, que o poeta vale-se do medieval para seus criar seus próprios fins estéticos, desde a sua expressão em galego-português, até a estrutura típica das cantigas de amor dos trovadores ibéricos. Aliás, para Maleval,

esses afastam-se dos modelos provençais ao insistirem no uso do refrão e, em poemas poucos extensos, na maioria das vezes de três *coblas*, ou seja, três estrofes.

Da retórica amorosa dos trovadores, como explicado, Bandeira se apossa do tema da *coita*, isto é, do morrer de desengano e da sintomatologia amorosa, retomando Rougemont (2003). Essa última se apresenta fiel aos paradigmas galego-portugueses, pois, segundo as anotações de Spina (1956), dentre todos os sintomas expressos pelos trovadores e pelos Tratados de amor, como o de Andreas Capelão, surgem o da perda da fome, por isso os apaixonados, muitas vezes, são pálidos. Nesse sentido, observamos no poema de Bandeira a palidez típica dos apaixonados, pois confessa “Atan cuitad’e sen cor assi” (“E de tão cuidado, o juízo de uma cor assim”). Bem como também a sua insônia, já que, diz “non dormonho a mui gran sazón” (“Não durmo há muito tempo”). E, por fim, a proximidade da insanidade: “perç’o sen o perç’a razon” (“Perco o juízo, perco a razão”).

Falamos, aqui, da proximidade da loucura, uma vez que o sujeito do poema demonstra ter consciência do seu processo de ensandecimento, sendo que em nenhum momento afirma ser esse provocado pelo amor. Pelo contrário, pede à *senhor* que reze por ele, não lhe roga que o satisfaça, que lhe faça merçe, como seria de esperar de um trovador, cujo sofrimento era causado, sobretudo, pela indiferença e crueldade da dama, de resto temida e distante. Além disso, o refrão revela o quão positiva a dama é para o eu-trovador, pois a chama de “meu lum’” (“meu lume”) e “e meu ben” (“meu bem”). No entanto, apesar de possuir *senhor* tão positiva, mostra-se como um “coitado”, que desconhece a natureza de sua *coita*, evidentemente, não de proviniência amorosa.

O estado depressivo se mostra com maior clareza na segunda estrofe do poema, em que diz: “noit’e e dia no meu coraçõ/nulha ren se non a morte vi” (“Noite e dia o meu coração/ não sabe se a morte verá”). Nesse verso aparece a obsessão pela morte,

para pôr fim ao sofrimento, bem como o sentimento cristão do pecado de tal desejo suicida, se expressa a seguir: “ E pois tal coita non mereci,/Moir’eu logo, se Deus mi perdon” (“ E esse sofrimento eu não mereci/ Morrerei eu logo, se Deus me perdoar”). Para Maria Conceição Vilhena (1975), essa religiosa maneira de se referir a Deus no poema de Bandeira, demonstra mais um afastamento do poeta em relação aos trovadores, uma vez que para ela:

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 (VILHENA, 1975, p.64).

Por fim, na terceira e última estrofe, exprobandando o “viver” que é “ prison”, o eu-trovador esconjura o dia em que nasceu. Assim, podemos dizer que na forma Manuel Bandeira é fiel aos paradigmas, mas os seus sentidos são bem diversos. Já notara o seu contemporâneo Prof. Souza da Silveira, a quem Bandeira submetera o poema para julgamento da correção do galego-português empregado, que observara ser a língua perfeitamente sincrônica com a dos trovadores, porém inteiramente anacrônico em relação a eles na questão do sentimento expressado. Outro leitor de Bandeira, Mário Pedrosa, segundo o próprio Bandeira relata no *Itinerário*, qualificara o poeta como “muito bem realizado mas inatual”, ao que Manuel Bandeira retrucara:

Homem nenhum pode ser inatual, por mais força que faça. O vocabulário, a sintaxe podem ser inatuais: as formas de sentir e de pensar, não. Somos duplamente prisioneiros: de nós mesmos e do tempo em que vivemos (BANDEIRA, 2001, p.118).

Assim, pode-se dizer que, apesar de haver um reaproveitamento no poema de Bandeira de alguns elementos da poesia medieval portuguesa (em consequência da imitação da linguagem poética trecentista, praticamente integral, e também da presença do tema do sofrimento), o poeta tem consciência que o “sentimento” em seu poema nunca poderá corresponder ao “sentimento” dos poemas feitos na Idade Média.

Manuel Bandeira demonstrou nesse poema que soube resgatar, integralmente, a linguagem daquelas composições arcaicas. Porém, dá a seu poema um caráter mais existencial, em que a dor não é amorosa, mas nasce da existência. É uma dor existencial transfigurada em clima trovadoresco.

Desse modo, o poeta conseguiu se diferenciar de seus pais poéticos ao mesmo tempo em que se aproveitou de muitos elementos daquela retórica cortês. Isso evidencia aquelas noções emitadas por T.S Eliot (1991) ao explicar as funções da poesia. Para Eliot (1991), o poeta deve saber preservar a beleza das técnicas poéticas já criadas para edificar seus poemas, uma vez que se essa preservação não acontecer e a busca pelo novo tornar-se exclusiva, a criação poética se perde e pode, muitas vezes, transformar-se em algo vazio. Mas não é isso que Bandeira realiza. Pelo contrário, como visto, ele resgata o português arcaico com o interesse de valorizar as qualidades expressivas daquelas composições antigas, atribuindo-lhes tonalidade e singularidade próprias.

Baseando-se nas cantigas de amor de origem portuguesa, Bandeira escreve “Cantar de amor” e nele consegue reproduzir a linguagem daquele período de modo bastante aproximativo, senão idêntico. Por isso, o consideremos o mais “medieval” dos poemas selecionados para análise. Formalmente, o poeta recuperou a língua daquela época, a tradição linguística daquela época, porém o plano semântico do poema desvela um distanciamento da doutrina de amor prevalecente na Idade Média. Isso corresponderia ao “talento individual”, citado por Eliot (1989), em que o novo poeta

retoma a poesia dos poetas mortos, dando nas palavras de Bandeira, agora, “ uma contribuição ingênua” ao que já existe em matéria de literatura. O poeta opta por transformar a *coita*, um sentimento originalmente trovadoresco, em uma dor de natureza existencial, reestruturando dessa maneira o conceito de amor cortês, mas aproveitando-se da intensidade que a idéia de dor mantinha nesses poemas medievais. Não há ironia em relação à filosofia de amor cortês, mas uma reestruturação dessa convenção amorosa para gerar um sentimento de maior abrangência, que envolve um escopo existencial, mais amplo do que o relacionamento afetivo.

3.2. Cossante

Cossante

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

Olhos da praia onde morais,
Olhos verdes intersexuais.
Ai Avatlântica!

Olhos verdes sem dó de mim,
Olhos verdes, de ondas sem fim,
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!

O poema “Cossante”, ao lado de “Cantar de amor”, compõe os poemas de feição medieval em *Lira dos Cinquent’anos* (1944), frutos, segundo relato do poeta em *Itinerário de Pasárgada*, das leituras que fez dos cancioneiros portugueses, como já mencionado. Em *Lira dos Cinquent’anos*, destaca Pontieiro (1986), nota-se ter havido pouco interesse pela unidade temática. Com os versos de *O Ritmo dissoluto* (1924) e *Libertinagem* (1930) Bandeira libertou-se dos cânones poéticos – estabelecidos pelo gosto parnasiano – e colocou a teoria modernista em prática, assim se permitindo o direito de experimentar e criar seu próprio estilo. Dessa forma, podemos dizer que *Lira dos Cinquent’anos* é um livro versátil, pois o poeta continua a fazer transições, mas aparentemente sem tanto esforço como ocorrera nos livros anteriores. Isto é, sem tanta vontade, ou força, em combater seus precursores poéticos. Pontieiro (1986) alerta que nos fins dos anos 30 e começo dos anos 40, quando muito dos contemporâneos de Bandeira já estavam afastados do cenário literário, ou acreditavam já ter completado sua contribuição ao movimento modernista, Manuel Bandeira ainda continuava experimentando o potencial de novas formas poéticas. Disso, resultou, nas palavras do ensaísta, certas tentativas ousadas que anunciaram as realizações poéticas da geração de 45, notadamente a técnica precisa e concentrada de João Cabral de Melo Neto e de José Moreira da Fonseca. Indo um pouco mais longe, Bandeira chegou até aos manifestos

poéticos dos concretistas e expoentes da poesia práxis. *Lira dos Cinquent'anos*, portanto, contém um

Compromisso notável entre as teorias que defendiam as inovações técnicas, mesmo as mais extremas, e as que indicavam ter chegado a hora de retornar a uma poesia de afirmações simples, preocupada com temas humanos básicos, de interesse universal (PONTIERO, 1986, p.160).

“Cossante”, pelo próprio título, e também pela temática abordada, remete às cantigas de amigo. “Cossante” é uma denominação cunhada por Aubrey Bell (1933) para designar às cantigas galego-portuguesas, de preferência à designação *parallelitic songs*, que o autor inglês julgava mais pesada. Corresponde as primitivas cantigas de amigo e, em especial, às cantigas de amigo paralelísticas. O paralelismo, como anota Massaud Moíses, “é um processo estrutural usado na lírica trovadoresca, mediante a qual a idéia-núcleo da primeira estrofe se reproduz ao longo do poema, apenas variando algumas palavras ou substituindo-as por sinônimos” (MOÍSES, 1999, p.385). Nesse sentido, o poema de Bandeira recupera a idéia-núcleo da primeira estrofe - da amante de olhos verdes associados às ondas do mar - variando os predicados da bem-amada desejada e o sofrimento por ela causado no sujeito do poema. Há também um destaque, ao final de cada estrofe à expressão “Ai Avatlântica!”. Essa expressão corresponde ao refrão do poema. Aliás, a presença do refrão é um recurso expressivo freqüente em cossantes, pois se tratam de formas poéticas paralelísticas, ou encadeadas, ou retornadas, que visam a repetição de uma determinada idéia do poema. É um expediente típico da poesia popular também. O refrão rompe a continuidade do poema com o interesse de ressaltar algum verso ou versos do mesmo para fins expressivos, e muitas vezes, musicais do poema, tanto que o vocábulo “refrão”, originalmente, está ligado às danças tribais ou de grupo.

A disposição das estrofes, nesse poema de Bandeira, também evidencia o modo como as ondas da praia - representantes dos olhos verdes da amada - afetam o sujeito. Pode-se perceber que há diálogo entre as estrofes ímpares por meio da repetição do verso “Olhos verdes sem dó de mim”, mas não entre as pares. Essa ruptura de diálogo desvela a sensação que o sujeito absorve do mar. É uma sensação de tempo diferenciada, como se sua dor amorosa sofresse idas e voltas como as ondas do mar, em um movimento repetitivo que nunca cessa.

Além de recuperar a forma fixa “Cossante”, em extensão, esse poema de Manuel Bandeira retoma o tema característico desse tipo de cantiga de amigo: o da moça do povo esperando seu amado à beira do mar, oceano ou rio. Isso remete à barcarola, levando em consideração o fato de que as cantigas de amigo se dividiam conforme o lugar e as circunstâncias. A barcarola - assim como outros tipos de cantiga de amigo - tem como enunciador do poema um sujeito feminino: a moça lamentando a ausência, a distância de seu amado. Como se sabe, a barcarola ou marinha, é um poema medieval, exclusivo, de acordo com Moíses (1999), do lirismo galaico português e foram designadas de barcarolas porque:

Se desconhecia o nome que ostentavam durante a Idade Média, portanto adotaram-se modernamente a denominação referida. Como estas assinalam, a cena descrita passa-se diante do mar ou do rio: a moça do povo dirige-se às ondas, em confiança, lamentando o afastamento, a demora ou a partida do bem-amado, que viajou para cumprir serviço militar (*fossado*), ou suplicando-lhes notícias do ausente; outras vezes, posta-se à margem das águas, à espera da embarcação que poderá trazê-lo de volta, ou diz que seu “amigo” (namorado, amante), se soubesse que ela vai banhar-se no rio, far-lhe-ia companhia (MOÍSES, 1999, p. 56).

Em “Cossante”, Manuel Bandeira resgata o tema da confiança da moça – mudando o enunciador de feminino para masculino (“Por quem me rompo, exausto e só”) - e a forma daquelas cantigas medievais portuguesas.

Em razão da relação desse poema com os poemas medievais portugueses, o poema em estudo, de imediato, remete a seguinte cantiga paralelística de Martin Codax:

Ondas do mar de Vigo,
Se viste meu amigo?
E ay Deus, se verrá cedo!

Ondas do mar levado,
Se vistes meu amado?
E ay Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amigo,
O por que eu sospiro?
E ay Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amado,
Por que ey gran coydado?
E ay Deus, se verrá cedo! (CUNHA, 1956, p.40)

Pode-se dizer que o motivo das ondas é comum aos dois poemas, assim como a estrutura estrófica, embora no poema de Bandeira existam algumas mudanças. O poeta obedece ao esquema ao iniciar o segundo par de dísticos com o segundo verso do primeiro dístico “Olhos verdes sem dó de mim”, mas dele se afasta ao não proceder da mesma maneira com o verso inicial do terceiro par de dísticos. Prefere repetir o segundo verso do segundo dístico “Olhos verdes, de ondas sem fim” ao invés de repetir o segundo verso do segundo par “Olhos verdes intersexuais”. Dessa forma, rompe com as paralelísticas medievais quando opta por manter a mesma idéia, sem ter alguma variação.

Ao invés de alterar o plano semântico do texto, parafraseando Maleval (1998), acrescenta-lhe um dado novo que, pelo realce, se apresenta como tema da cantiga: a sedução e o perigo dos olhos verdes, intersexuais, traiçoeiramente intermitentes e impiedosamente indiferentes como as ondas da mar. À medida que vamos refletindo sobre o poema, percebemos que não existe um eu - lírico feminino, embora o poema apresente semelhança temática e estrófica com as cantigas de amigo. Nesse texto bandeiriano pode se falar em um eu masculino que lamenta a amada ausente, mas são as ondas tomadas pelo poeta como comparantes da parte física da amada, em que se condensa seu poder de sedução. As ondas incorporam os tais olhos verdes, provocando-lhe a manifestação da libido. As ondas lembram a amada da mesma forma que a amada lembra os perigos do mar.

Dessa maneira, o eu amaldiçoa o agente da natureza evocador da sexualidade, tentando esquecer a mulher amada, já que não conseguiu possuí-la. Isso fica bem claro nos versos finais de cada dístico e em toda a segunda metade do poema: “Por quem me rompo, exausto e só” / “Por quem jurei vos possuir” / “Por quem juro vos esquecer”. Para o eu só resta como solução o esquecimento da amada, uma vez que não há alternativa para amenizar seu sofrimento. Esse pressuposto também aparece em outro poema de Manuel Bandeira:

Cantiga

Nas ondas da praia
 Nas ondas do mar
 Quero ser feliz
 Quero me afogar.
 Nas ondas da praia
 Quem vem me beijar?

Quero a estrela-d'alva?
Rainha do mar.

Quero ser feliz
Nas ondas do mar
Quero esquecer tudo
Quero descansar.

Nesse poema, o desejo de felicidade do eu está ligado “às ondas da praia/ do mar ao mesmo tempo em que se dirige a algo inalcançável, à “estrela-d'alva”. Por isso, assim como em “Cossante”, só lhe resta substituí-lo pelo esquecimento, pelo repouso.

O diálogo do poema com os trovadores não se dá apenas pelo motivo das ondas ligadas ao erotismo. O trovador Joan Garcia de Guilhade já atribuía a sua *coita* a uns olhos verdes, de acordo com Maleval (1998), tão impiedosos quanto os que atormentam o eu no poema de Bandeira:

Amigos, non poss'eu negar
A gran coita que d'amor ei,
Ca me vejo sandeu andar,
E com sandece o direi:
Os olhos verdes que eu vi
Fazer or (a) andar assi. (VASCONCELOS, p.447).

Nessa cantiga, assim como no poema de Bandeira, são os olhos verdes os responsáveis pelo sofrimento do eu e também, nesse caso, estão associados às ondas da praia.

Quanto ao *refrão-suspiro*, o termo “Avatlântica”, neologismo criado por Manuel Bandeira, pode-se dizer que tem sido interpretado de diversas maneiras pela crítica:

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 com relação à 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 contigüidade. 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 sem fim”, “olhos verdes sem rei nem lei”, livres e indomáveis como o mar. (VILHENA, 1975, p.61)

Continuando a sua linha de raciocínio, Maria da Conceição Vilhena compara a palavra não lexicalizada, criada por Bandeira, a tantas outras encontráveis nos cancioneros medievos:

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 (VILHENA, 1975, p.61-62).

A expressão “Avatlântica”, como pôde ser observada, possui vários significados. Ao criar essa palavra, além de retomar o *refrão-suspiro* tão comumente encontrado na poesia medieval, Bandeira reforça em seu poema o elo, em virtude da associação com o oceano Atlântico, com as cantigas de amigo galaico-portuguesas que exploram o tema da mulher, à beira do mar ou rios, que lamenta a ausência do amado. A palavra se torna também um tipo de invocação, ou seja, como se essa tivesse o poder de tirar-lhe o sofrimento, como uma espécie de entidade abstrata no corpo do poema. Podemos, também, pensar em outra acepção para o vocábulo “Avatlântica”, uma vez que pode ser associado à Avenida Atlântica, famosa avenida da cidade do Rio de Janeiro, onde morava Manuel Bandeira: “Avatlântica” seria uma palavra formada pela união de Av, abreviatura de avenida (que lembra também, claro, “Ave”, “salve”), com Atlântica. O neologismo de Bandeira abre um leque de sentidos, uma vez que do resgate

das barcarolas passamos à referência a um lugar conhecido da concreta e corriqueira Copacabana. O poeta vale-se de um expediente tipicamente medieval, a invocação, para dar uma sensibilidade moderna a seu poema.

Pode-se perceber que Manuel Bandeira resgatou em “Cossante” muitos aspectos das barcarolas medievais, no entanto, como citado, altera o enunciador para masculino, visto que nas cantigas de amigo todos enunciadores eram femininos. Além disso, introduz no poema elementos que denotam a manifestação da libido, como o interessante adjetivo “intersexuais” para especificar o tipo de olhos verdes da mulher desejada. Sabe-se que a lírica cortês desprezava qualquer ato que denotasse interesses sexuais, pois esses destroem/profanam a suposta aura espiritual que envolve essa concepção de amor. O que é valorizado nessa doutrina é o sofrimento em virtude da presença do obstáculo, com a destruição do obstáculo profana-se essa convenção amorosa. Em “Cossante”, a libido aparece na expressão da palavra “intersexuais” – que assim como o neologismo “Avatlântica” adquire conotações misteriosas no corpo do poema – e, em especial, no verso “Por quem me rompo, exausto e só”, sugerindo que o eu-trovador está praticando o onanismo. Por meio desse verso e da criação lexical “intersexuais”, podemos pensar na presença de elementos que trazem ao texto conotações sexuais à ação do enunciador. O vocábulo “intersexuais”, formado pela preposição *inter-*, que significa posição intermediária, sugere, supostamente, algo que ainda não teve sua manifestação completa, integral, por isso ela é *inter-*. Essa leitura se casa com o verso em que o enunciador elucida que se rompe “exausto e só”, como se isso também implicasse um ato intermediário para alguma coisa, no caso, o sexo propriamente dito, sem mediações. Por não realizar-se o sujeito do poema sugere, por uma crítica implícita a essa concepção cortês, que os trovadores, em virtude do

distanciamento da amada, seriam obrigados a criar outros métodos para satisfazer sua libido, nesse caso, o onanismo, praticado pelo enunciador de “Cossante”.

3.3. Solau do desamado

Solau do desamado¹

Donzela, deixa tua aia
 Tem pena do meu penar
 Já das assomadas raia
 O clarão dilucular.
 É o meu olhar se desmaia
 Transido de te buscar.
 Sai desse ninho de alfaia,
 - Céu puro de teu sonhar
 Veste o quimão de cambraia,
 Mostra-te ao fulgor lunar.
 Dá que uma só vez descaia
 Do ermo balcão solar
 Como um ardente azagaia
 O teu fuzilante olhar
 Donzela, deixa tua aia,
 Tem pena do meu penar...
 Sou mancebo de alta laia:
 Não trabalho e sei justar.
 Relincham em minha baia
 Hacanéias de invejar

¹ Dos objetos investigados nessa dissertação, o poema “Solau do desamado” foi o único que apresentou diferenças bastantes significativas de uma edição para a outra das publicações de poesia existente de Manuel Bandeira. A diferença reside, principalmente, na disposição das estrofes. Dada a constatação do problema tivemos que escolher a versão a ser analisada nesse trabalho. A versão escolhida foi a última publicada pela editora José Olympio, a 20^a. Essa edição, segundo nota editorial que abre a mesma, foi a primeira lançada pela editora e consiste em uma cuidadosa revisão e correção da Edição de *Poesia Completa* da Nova Aguilar.

Tenho lacaio e lacaia.
 Como um boi ao meu jantar!
 Castelã donosa e gaia,
 Acode ao meu suspirar
 Antes que a luz se me esvaia,
 Tem pena do meu penar.
 Vou-me ao golfo de Biscaia
 Como um bastardo afogar.
 Minh'alma que vais danar,
 Dona Olaia, Dona Olaia!
 - Meu alaúde de faia,
 Soluça mais devagar...

Do conceito de “rimance”

Esse poema de Manuel de Bandeira, “Solau do desamado”, publicado em *Cinza das horas* (1917), é considerado um “rimance”, “romance” ou “rimancete”, dependendo o termo que se escolhe para denominar essa forma fixa de origem medieval. O próprio poeta, na correspondência que mantinha com Mário de Andrade o classifica como rimancete, quando relata ao amigo quais poemas pretendia republicar:

Ora, eu estou pensando em remodelar a distribuição da matéria, atendendo a restituir à *Cinza das horas* e ao *Carnaval* a unidade com que os senti (*Cinza das horas* - *soi disant* convalescença; *Carnaval* – dor de corno, desagregação e pesquisa). Para isso poder-se-ia destacar os sonetos a “Camões”, “Aranha”, “Don Juan”, “Mancha”, “Ronsard”, “Ceia”, “Menipo”, “Morte de pão”, os rondós “Volta”, “Madrugada”, “Anel de vidro”, “Do que dissestes”, e os rimancetes “Solau do desamado”² e o de *Carnaval* sob o título de “Sonetos, Rondós e

² Nesse trecho, Manuel Bandeira vale-se do plural “rimancetes”, todavia somente um rimance é citado: “Solau do desamado”. No entanto, ainda, ao invés de citar outro nome de poema ou rimancete, o poeta

Rimancetes”. Suprimir o soneto “Verdes mares” (Prudente acha escroto), o das “Bandeiras” e o poema “Desesperança”; na “Elegia para a minha mãe” suprimir 5^a e 6^a estâncias (MORAES, 2001, p.543).

Considerado um rimancete, segundo o próprio Manuel Bandeira, “Solau do desamado” explora, como é típico dessa forma medieval, um poema com peculiaridades típicas da narração.

O rimance, de acordo com Massaud Moisés (1975), é o equivalente ibérico da balada européia, considerado uma forma tipicamente popular, geralmente escrito em versos de sete sílabas (redondinhos maiores). Ele favorece a musicalidade, que é uma nítida tendência encontrada nesse tipo de composição. O vocábulo “romance”, muitas vezes, alterna com “rimance” por causa de uma confusão semântica. Isso ocorre porque na Espanha a história em verso era chamada de “romance”. Mas essa palavra adquiriu em Portugal o sentido de narrativa de ficção em prosa, por causa da influência do francês *roman*. Em virtude disso, Saraiva (1988) propõe, para evitar o equívoco, a designação de rimance para um romance rimado, em oposição a sua variante para a ficção em prosa. Sendo assim, abraçaremos nesse trabalho o termo “rimance” para evitar possíveis confusões ou aproximações entre esses dois gêneros.

Para Maleval (2000), em um estudo dedicado ao romanceiro ibérico na poesia brasileira, uma das marcas principais dos rimances brasileiros é o fato de que estão, particularmente, adequados à tradição dos romances medievais “que atravessam séculos com variantes inúmeras, formando um palimpsesto cujas marcas são impossíveis de serem avivadas na sua totalidade” (MALEVAL, 2000, p.260). Ou seja, embora a Idade Média seja um período já passado, e com base no fenômeno de um sistema evolutivo da

opta por citar apenas o nome do livro no qual estaria inserido outro ou outros rimancetes: “o de *Carnaval*”, como ele mesmo esclarece.

literatura, não mais válida tecnicamente, sua influência estética continua a afetar as produções artísticas da atualidade poética.

Os rimances começaram, como sugere a ensaísta, a serem recolhidos em coletâneas nos séculos XIV (raros) e XV até a segunda metade do século XVII, quando passam a ser depreciados pela estética neoclássica e relegados à oralidade. Porém, “sob os ímpetos democrático-nacionalistas do Romantismo, ressurgem em coletâneas, como, para só citarmos um exemplo, o *Romanceiro* de Almeida Garrett, em Portugal” (MALEVAL, 2000, p.260). Sendo resgatados pela escola romântica os rimances reaparecem na produção artística de vários poetas. Em Portugal detecta-se uma grande adesão à produção dos rimances, por causa da influência dos romanceiros da Espanha. Almeida Garret, Afonso Lopes Vieira, Mário Beirão, Eugênio de Castro, dentre outros autores portugueses escreveram romanceiros. No Brasil, autores como Edison Moreira, Cecília Meireles e Onestaldo de Pennafort também se valeram do rimance.

Essas composições, embora consideradas tipicamente espanholas, pelo uso mais freqüente desse tipo de forma poética, mais fiel e tradicionalista em manter vivo esse gênero literário nesse país, como se nota, não foram exclusivas da Espanha, uma vez que “podem ser consideradas suas congêneres as *viser* suecas e dinamarquesas, as baladas inglesas e escocesas, certos cantos franceses, italianos, alemães, sérvios, gregos, finlandeses, etc.” (MALEVAL, 2000, p. 260). Assim, o rimance pode ser observado como uma forma poética que possui muitas similaridades com outras formas poéticas, não tendo suas características essenciais apenas divulgadas na Espanha.

Essa forma fixa medieval, como esclarece a autora, possui, geralmente, aspectos narrativos e descritivos que nos reportam à Idade Média, reiterando ou subvertendo seus valores. A musicalidade do ritmo do poema, ao lado da própria idéia de algo a ser referido em forma de canto, são características da poesia medieval. O

emprego das rimas toantes encontrada nesses poemas, tipicamente castelhana do romanceiro tradicional, por exemplo, facilita a música dos versos e demonstra sua ligação com o elemento medieval.

Spina (1971), em seu livro dedicado ao estudo da versificação românica medieval, informa que “se a métrica dos primitivos cantares de gesta é irregular e às vezes caótica, a versificação do romanceiro já se apresenta segura e com contagem fixa das sílabas”(SPINA, 1971, p. 127). Ao ter uma contagem fixa das sílabas, naturalmente, tem-se um maior apelo musical nos versos.

Do “rimance” de Manuel Bandeira

No poema “Solau do desamado”, Bandeira mobiliza uma forma arcaica: o rimance. É um “cantar à maneira do solau”, isto é, uma cantiga triste, como um lamento. O poeta vale-se de um composto de redondilhas maiores para explorar o sofrimento do eu - trovador que lamenta, em forma de canto, a inacessibilidade da “donzela”. Vale-se da forma consagrada, da pura artesanaria, embora lhe introduza um elemento novo, o do humor, visível, sobretudo nos últimos versos quando o eu-trovador diz que vai deixar de viver se a “donzela” não atender a seus desejos. No entanto, embora a postura da donzela não seja admitida pelo eu-trovador, dando humor ao texto, sente-se que esse recurso não parece ser o único presente ali. No rimance o poeta parece vestir de trovador medieval para fazer humor com o lugar comum da donzela medieval ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, parece tecer uma homenagem àquelas composições medievais. Ao homenageá-las o poema torna-se também um artefato lúdico.

O poema encontra-se inserido em *Cinza das horas*, primeiro livro publicado de Manuel Bandeira, de 1917, a coletânea precede as inovações revolucionárias da geração de 1922. A obra é marcada pela atmosfera da penumbra, por ecos de uma decadência e melancolia constante que nos levam a associá-la aos horizontes cinzentos dos crepusculares italianos.

É um livro assinalado, como diz Giovanni Pontieiro (1986), pela “mesquinhez perturbadora da transitoriedade humana e o inevitável fim de todas as coisas mortais persiste na maioria dos poemas líricos do livro” (PONTIEIRO, 1986, p.37). Em outras palavras, é uma obra melancólica em que a presença da morte é constante. Nesse livro também se nota a figura do poeta como um sujeito que existe à margem da sociedade, sendo rejeitado e mal interpretado, mostrando, desse modo, o quanto o temperamento de Bandeira ainda está ligado àqueles dos últimos românticos. Assim como os poetas românticos, nessa obra, Bandeira explora os diferentes comportamentos da natureza e seus efeitos nos estados de alma e pensamento do poeta.

A natureza é cúmplice da arte, servindo de refúgio para os seres solitários desse mundo, como ilustram alguns versos do poema “À sombra das araucárias”: “Na folhagem das araucárias/Há um suave encanto nela/Que enleia as almas solitárias....”. Por causa dessa e outras características detectadas nos poemas bandeirianos, crê-se que em sua poesia ainda existam muitas nuances românticas.

Segundo o próprio Bandeira, no *Itinerário*, de acordo com Pontiero, o rimance “Solau do desamado” foi inspirado na “Chanson du mal-aimé” de Guillaume Apollinaire. Porém, para o crítico, apesar da semelhança dos títulos, seria difícil estabelecer parâmetros de comparação entre o poema de Bandeira e o de Apollinaire, uma vez que a afinidade de tema é, extremamente, sutil. Embora ambos os poemas falem sobre o amor decepcionado, a semelhança parece se restringir a isso. Apollinaire

dá a seu poema um tratamento de vanguarda enquanto Manuel Bandeira explora os efeitos arcaicos de uma espécie de balada medieval. O mesmo argumento é citado por Ivan Junqueira (1936) com relação às possíveis semelhanças entre os dois poemas. Para o ensaísta o poema de Bandeira “parece inspirar-se antes no romance velho de Portugal do que no poema francês citado pelo autor como sua fonte, o que confirmaria a forte influência recebida por Bandeira do quinhentismo português e dos trovadores populares da península” (CARVALHO, 1936, p.299).

Como se nota, o poema de Bandeira tem uma veiculação explícita com o elemento medieval, seja pela forma arcaica, um rimance, seja pelo conteúdo do amor não realizado. Ao lado da forma e do conteúdo, o vocabulário arcaico empregado pelo poeta também reforça sua adesão ao medievalismo. Palavras como “dilucular”, “alfaia”, “quimão”, “azagaia”, “aia”, “baia”, “hacanéias”, “lacaio/lacaia”, “donosa”, “gaia” e “faia” (para ressaltar apenas as que provocam maior estranhamento, sejam por ser anacrônicas ou por serem, raramente, utilizadas na língua portuguesa) beneficiam o clima medieval do texto.

A seleção vocabular, além de favorecer a essência medieval do poema, também sinaliza outra questão importante no poema em análise: as rimas formadas por meio de vogais. Além disso, de acordo com Maleval (2000) e Spina (1971), o rimance, em especial, o romanceiro espanhol, dá preferência à assonância, isto é, nesse caso, a rima constituída pelo ditongo.

Os vocábulos, no final de cada verso, na sua maior parte, são substantivos com terminação em ditongo *ia*: “*raia*”, “*desmaia*”, “*alfaia*”, “*cambraia*”, “*descaia*”, “*azagaia*”, “*aia*”, “*laia*”, “*baia*”, “*lacaia*”, “*gaia*”, “*esvaia*”, “*Biscaia*”, “*Olaia*” e “*faia*”. Eles estão alternados, por versos, com rimas formadas por verbos no infinitivo em *ar*: “*penar*”, “*buscar*”, “*sonhar*”, “*invejar*”, “*suspirar*”, “*afogar*”, “*danar*” e “*devagar*”, e os

substantivos: “dilucular”, “lunar”, “solar”, “olhar”, “penar”, “justar”, todos, assim como os verbos, com terminação em *ar*. A grande presença de vogais nesse solau reforça a musicalidade do poema ao mesmo tempo em que resgata uma das principais características do rimance espanhol: o emprego de rimas toantes e/ou assonantes.

Essa utilização de rimas toantes em “Solau do desamado” chamou a atenção de Mário de Andrade em uma das correspondências que mantinha com Bandeira. Esse “lusitanismo” de Manuel Bandeira, nome dado por Mário de Andrade para denominar a influência da literatura portuguesa na poesia bandeiriana, seria um defeito na poética de Bandeira, um pedantismo para Mário. Mário de Andrade (2001), como foi demonstrado no primeiro capítulo dessa dissertação, tira essa conclusão da crítica que fez a dois poemas de Manuel Bandeira: “Paráfrase de Ronsard” e “Solau do desamado”, em particular. O autor de *Macunaíma* critica no primeiro o procedimento parafrástico e, no segundo, as expressões antigas e palacianas encontradas em alguns poemas de Bandeira.

Dessa maneira, pode-se dizer que Mário rejeita dois recursos poéticos encontradas na poesia de Manuel Bandeira: a paráfrase e a reapropriação de elementos medievais portugueses. O crítico, por causa da análise dos poemas citados, sugere que quando Bandeira valoriza a paráfrase, citando nesse caso o poema “Paráfrase de Ronsard”, termina por deslizar para “outros erros circunstantes”, que são, no caso do trecho mencionado da carta, a reapropriação de técnicas de construção de poema medievais encontradas em “Solau do desamado”. A mania de fazer paráfrases, para o autor de *Macunaíma*, favorece o surgimento do elemento medieval na poesia bandeiriana.

Em suma, todos os recursos aproveitados por Manuel Bandeira nesse solau evidenciam a relação desse poema com o elemento medieval. Isso se dá em razão, em

primeiro lugar, da forma poética, o rimance, e da seleção vocabular realizada pelo poeta, como também graças ao conteúdo do amor não concretizado.

O poema em estudo retrata em trinta e dois versos, em versos de sete sílabas cada, redondinhos maiores, uma breve narrativa de amor frustrado. O eu do poema se veste de trovador e canta um solau para tentar convencer a “donzela” a sair “desse seu ninho de alfaia”. O poema, de certa forma, é um canto ao som de alaúde tocado pelo próprio eu-lírico, uma vez que no penúltimo verso do solau há uma referência ao fato do “alaúde de faia” soluçar mais devagar, ou seja, cantar de modo mais sereno, tranqüilo:

Minh'alma que vais danar,
Dona Olaia, Dona Olaia!
- Meu alaúde de faia,
Soluça mais devagar...

Esse cantar mais sereno do poema além de sinalizar no texto que se trata, realmente, de um poema sendo cantado pelo eu – trovador, com o auxílio de seu “alaúde de faia”, denuncia outra leitura: a morte metafórica do sujeito do poema. Se associarmos o tocar do alaúde à voz do trovador tem-se, com esses dois últimos versos “Meu alaúde de faia/soluça mais devagar” uma espécie de esmorecimento da figura do eu, como se esse estivesse sendo apagado do corpo do poema. É como se o solau perdesse a força de seu lamento, visto que solau significa um cantar triste, em forma de lamúria, pela perda de seu enunciador, supostamente, morrendo aos poucos, “cantando mais devagar”. Além disso, o material do alaúde é a faia, um tipo de madeira, o que nos remete, provavelmente, ao “ataúde”, por causa das semelhanças sonoras entre as palavras “alaúde” e “ataúde”. Assim, o “alaúde de faia” torna-se uma metáfora para a caixa de

madeira, vulgarmente conhecida como “caixão”. Essas considerações reforçam a idéia de morte eminente do eu-trovador em virtude da não-realização amorosa.

Essa leitura pode ser sustentada também com base em outro verso, um pouco anterior aos dois últimos, em que o eu-trovador expõe que a “donzela” tem que atender a seus pedidos “antes que a luz se me esvaia”, isto é, antes que ele venha morrer, como o toque mais devagar do alaúde vem sinalizar posteriormente. Há uma relação metonímica entre o som do alaúde e a voz do eu no poema, uma vez que o eu - trovador esmorece juntamente com o alaúde, como se ambos fossem a mesma matéria.

O sujeito do poema, em uma espécie de teatralização embutida, se veste de trovador medieval e realiza um solau para tentar conquistar a dama ausente, presa em seu “ninho de alfaia” e “no seu puro de teu sonhar”. O poema é uma espécie de encenação do eu para conseguir determinados efeitos, no caso, ridicularizar o conceito de amor cortês, e, por consequência, romântico, em que o sofrimento e separação dos amantes são valorizados, ao mesmo tempo em que tece uma homenagem a esses cantares tão musicais e importantes para a constituição da literatura amorosa do ocidente. A encenação do eu - trovador, portanto, tem face dupla, pois fornece uma ironia com relação àquele conceito de amor em que o amor é visto como catástrofe, mas também purificação, ao mesmo tempo em que sugere uma homenagem à simplicidade e musicalidade dessas canções arcaicas.

O solau, de caráter lírico-narrativo, é uma canção de um eu poético “atual”, no sentido de moderno, que resgata teatralmente uma forma poética medieval, seja pela temática, seja pela estrutura do rimance. É uma voz do presente que tenta enunciar/reproduzir uma voz do passado, porém, essa reapropriação de elementos medievais vem acrescida de outros elementos: a ironia, uma reestruturação do conceito de amor cortês e a teatralização/fingimento do enunciador. O sujeito do poema, por

causa dos recursos literários de que lança, baseia-se em uma modificação no modo de enunciação dos poemas medievais, uma vez que aqui ele não exalta a separação dos amantes, mas a ridiculariza tendo como base um procedimento irônico, em que a “donzela” é vista como uma incorporação dos ideais cortesês. O eu-trovador, colhendo os ideais do *carpe diem*, tenta forçar a concretização amorosa que, raramente, acontece nesse tipo de composição medieval. Nesse sentido, pode-se falar em uma espécie de profanação do amor cortês, tendo em vista o fato de que no amor cortês a concretização amorosa não pode acontecer, pois quebraria a aura espiritual existente nessa retórica amorosa. O termo “profanação” é utilizado por Rougemont (2003) para designar o processo de empobrecimento sofrido por essa postura amorosa com o passar do tempo. É uma posição crítica de Rougemont (2003), que em sua obra demonstra a admiração que tem pelo poder e importância dessa filosofia de amor. Todavia, não pretendemos, de forma alguma, nesse trabalho, atribuir à palavra “profanação” o sentido pejorativo que adquiriu na obra de Rougemont (2003). Sabe-se que a capacidade bandeiriana de modificar esses arquétipos literários para permeá-los de sua própria singularidade, revela um poeta que foi capaz de criar um espaço para si dentro da linguagem poética. A revisão do conceito de amor realizada por Manuel Bandeira não implica um processo de empobrecimento - seria se adotássemos a postura crítica do ensaísta - mas um modo de dar valor à sua produção poética dentre as produções já existentes, um meio de se diferenciar e se singularizar. É um combate aos ancestrais poéticos por meio da criação e renovação das convenções literárias sobre o amor. Bandeira realiza, em virtude de uma longa aprendizagem poética e de um esforçado exercício de depuração, que envolve tanto a linguagem poética como os temas tipicamente encontrados em obras literárias, a inauguração de um estilo, o estilo bandeiriano de fazer e conceber poesia. Esse estilo, para Arrigucci (2003), foi muito importante para o advento do modernismo

no Brasil, uma vez que Manuel Bandeira era um poeta mais velho, que já vinha lutando para se singularizar poeticamente bem antes dos modernistas propriamente ditos começarem o seu manifesto. Por isso, Mário de Andrade, nas cartas, o chamava de “São João Batista do modernismo”, pois seu esforço intelectual para edificação de um estilo seu deu força para os poetas que se seguiram. Bandeira conseguiu criar um estilo poético que afetou muito os poetas das gerações consideradas modernas. Assim, o termo “profanação” será visto como algo positivo dentro da poética bandeiriana.

O eu-trovador de “Solau” vale-se, aparentemente, de três argumentos principais para despertar a “donzela” de sua prisão de sonho, isto é, dos pressupostos em que se baseia o amor cortês. O primeiro em que ela é distante da vida que pulsa e, portanto, longe da felicidade real: “Donzela, deixa tua aia [...] Sai desse ninho de alfaia/ - Céu puro de teu sonhar”. O segundo em que o eu do poema faz-se de vítima da espera amorosa, ou seja, faz-se de “coitado” para chamar a atenção da mulher: “Tem pena do meu penar [...] Acode ao meu suspirar/antes que a luz se me esvaia”. E o último, e terceiro, em que exhibi sua condição financeira para a “donzela”, expondo seus bens materiais das quais também sua interlocutora poderá desfrutar: “Sou mancebo de alta laia/ Não trabalho e sei justar/relincham em minha baia/Hacanéias de invejar/Tenho lacaio e lacaia/ Como um boi ao meu jantar!”. Esses versos remetem, por semelhança, também a poesia pastoral neoclássica do século XVIII, “Marília de Dirceu”, de Tomás Antônio Gonzaga, especificamente, pois assim como eu-trovador bandeiriano o eu de “Marília” diz:

Eu, Marília, não sou algum vaqueiro,
que viva de guardar alheio gado,
de tosco trato, de expressões grosseiro,
dos frios gelos e dos sóis queimado.

Tenho próprio casal e nele assisto;
 dá-me vinho, legume, fruta, azeite;
 das brancas ovelhinhas tiro o leite
 e mais as finas lãs, de que me visto.

Graças, Mar flua bela,
 Graças à minha estrela!

No rimance de Manuel de Bandeira o eu, vestido de trovador, exhibe seus bens materiais, sua condição financeira superior e pela forma como isso acontece, isto é, como isso é retratado, lembra o início de “Marília de Dirceu”, a primeira Lira desse poema, em que Dirceu divulga o seu bem-viver, classificando-se como alguém que não é “algum vaqueiro”, que viva de guardar gado alheio”, “de tosco trato”, “de expressões grosseiro”, mas alguém que tem suas próprias “brancas ovelhinhas”, de onde tira o leite e extrai “as mais finas lãs, de que me visto”. Ambos os sujeitos poemáticos enumeram sua aparente linhagem superior às mulheres a qual desejam agradar: em “Solau”, a “donzela”, em “Marília de Dirceu”, o nome feminino encontrado no título da obra de Gonzaga.

Por outro lado, voltando, exclusivamente, para o poema de Bandeira, todos os argumentos citados pelo eu conferem uma ilustração dos ideais divulgados pela filosofia do *carpe diem*, visto que se deve viver o real, não o sonho, “o ninho de alfaia”, mas sim a felicidade que a realidade pode fornecer: prazer físico do amor e conforto por causa da existência de boas condições financeiras, como desenha o eu-trovador. Na lírica amorosa cortês, o amor se constrói por meio de seus obstáculos, o trovador, geralmente, acumula dinheiro para sua dama, pois sua nova economia o ascende e o constitui. No poema de Bandeira o eu-trovador não precisa acumular recursos financeiros, sua

economia já lhe garante boas condições de vida, tanto que ele ilustra essa qualidade de um modo exagerado quando, por exemplo, menciona “Como um boi ao meu jantar!”.

O *carpe diem* aparece aliado, nesse poema, ao binômio amor e morte, a confluência entre Eros e Thânatos. O binômio amor e finitude é recorrente nos poemas de feição medieval de Manuel Bandeira. A passagem do tempo é tida como elemento aniquilador da felicidade dos homens, portanto a concretização do evento amoroso deve acontecer, antes que a vida tenha fim, antes “que a luz se me esvaia”. Por isso, quando analisarmos os poemas de feição medieval de Bandeira temos que observá-los sob a marca do amor ligado à morte. Essa é a maneira que o poeta encontrou para forçar a realização do amor e trazê-lo para a experiência do cotidiano. Dessa maneira, podemos pensar que assim como o amor cortês estava ligado à morte, o último obstáculo entre os amantes, o amor em Bandeira também está, mas ao contrário da convenção amorosa cortês, o amor bandeiriano deseja a vida, não a morte como finalidade. Essa atitude sinaliza, de certa forma, a vitória da lírica amorosa de Manuel Bandeira em relação aos cantares dos trovadores galego-portugueses. O poeta transforma o amor em algo positivo, não em um meio de redenção da existência por meio do sofrimento exagerado e inútil.

“Dona Olaia”, a dama almejada pelo eu - trovador, corresponde a um reflexo das principais características encontradas na figura da mulher na poesia medieval: inacessível e distante do eu do poema. É uma mulher, uma “donzela” que, aparentemente, não se rende ao amor físico. Está reclusa em um “ninho de alfaia”, isolada e impossibilitada de um encontro amoroso. Esse isolamento parece ser algo aceito, passivamente, por “Dona Olaia”, pois esse não se tornou apenas uma reclusão espacial – no sentido de que a mulher está em um ambiente fechado aos cuidados de uma aia – mas também um isolamento da natureza do sonho. Ou seja, o eu-trovador

questiona não só a mulher reclusa em um determinado ambiente, ou mais especificamente, em um castelo, como atesta o eu quando a denomina de “castelã donosa e gaia”³, já que “castelã” é uma palavra empregada para designar a mulher que vive em um castelo, mas também presa em um “céu puro de teu sonhar”. A mulher, nesse solau, encarna todos os pressupostos daquela figura arquetípica de mulher na poesia da Idade Média.

Em razão dessa inacessibilidade da mulher desejada o sujeito do poema, depois de seguidos argumentos para retirar a “donzela” de seu exílio do real, informa-lhe que vai ao “golfo de Biscaia”. Ao expor essa informação, revela à leitura do poema a importância daquilo que o eu, realmente, julga ser de valia: a concretização do ato amoroso, pois “Biscaia” remete à mulher libertina, a meretriz, a prostituta, “biscate”, que é uma figura recorrente na poesia de Manuel Bandeira. E a função da mulher libertina é fornecer o prazer imediato, conceito proferido pela doutrina do *carpe diem*. Nesse sentido, como já mencionado, como o caso de “Balada da Santa Maria Egípcíaca”, a prostituta possui maior valor para o enunciador do que aquela mulher reclusa da realização física amorosa. Por isso, Sant’Anna (1993) vê na poesia bandeiriana um eu dividido entre a santa e a prostituta, entre a vontade de estar no humilde chão cotidiano ao mesmo tempo em que almeja o suposto sublime transcendental. Isto é, na poesia de Bandeira nota-se que o eu quer o transcendente, a verdade e a grandiosidade daquilo que transcendeu, porém essa luminosidade advinda desse exterior distante deve advir do cotidiano, extremamente, valorizado na poesia

³ NOVO DICIONÁRIO AURÉLIO 1999 Quanto à palavra “Gaia”, podemos lhe atribuir dois significados: O primeiro, dicionarizado, em que esse vocábulo designa a pessoa feliz, contente; porém, em um segundo sentido, é possível imaginar essa palavra tenha relação com o significado que tem no Nordeste, onde ela é utilizada, vulgarmente, para designar aquele que sofre traição, ou seja, aquele que é enganado pelo parceiro amoroso. Isso remete, inevitavelmente, para a expressão “colocar chifres”, conhecida na região sudeste. Lendo o poema com essa segunda acepção teríamos uma leitura cômica da “donzela” presa no castelo, pois além de estar presa, ela está sofrendo traição pelo homem ideal que almeja.

bandeiriana. Por causa disso o crítico nos fala em uma dialética do limpo e do sujo na poesia de Manuel Bandeira.

O cotidiano, portanto, tem de ser visto em consonância com o amor carnal, pois esse, por uma ordem evidente e natural, é mais fácil de ser realizado do que uma suposta purificação espiritual por meio de um conceito de amor em que o obstáculo é requerido. O prazer físico do amor está ligado na poesia de Bandeira àqueles preceitos tão valorizados pelo poeta que nascem do chão prosaico e cotidiano. O amor, na maior parte da poesia bandeiriana, é encarado a partir da experiência do corpo. No poema em análise o eu - trovador valoriza a realização amorosa entre ele e a “donzela”, porém como ela não lhe atende os desejos, ele irá ao “golfo de Biscaia”, aparentemente uma metonímia elegante para prostíbulo, para satisfazer suas vontades, como ilustram os versos:

Vou-me ao golfo de Biscaia
Como um bastardo afogar.
Minh'alma que vais danar,
Dona Olaia, Dona Olaia!
- Meu alaúde de faia,
Solução mais devagar.

E, estando no “golfo de Biscaia”, deixará se levar pelos prazeres físicos do amor, aniquilando, dessa maneira, sua alma, “que vais danar”, ou seja, danificar-se. O vocábulo “danar” também remete à danação, ida ao inferno. Aliás, a expressão “como um bastardo afogar”, lembra uma expressão vulgar brasileira para designar o ato sexual. Com base nesses versos podemos dizer que, tendo em vista o conceito de amor cortês, há uma demonstração da valorização do corpo em detrimento para a alma. O contato físico destrói a aura espiritual da retórica do amor cortês, assim, o verso evidencia a

morte da alma do sujeito do poema, uma vez que nos versos seguintes seu “alaúde de faia” começa a “soluçar mais devagar”, como se estivesse preparando a morte metafórica do sujeito e do lamento do poema. Nesse sentido, é possível notar também que, embora o eu queira a concretização amorosa e insista nisso, há algo de triste nessa “morte da alma” e do cantar do eu - trovador. Aparentemente, o eu toma consciência do lado triste da impossibilidade de conciliação entre alma e corpo, pois sua “alma vais danar” quando entrar em contato com as prostitutas, mesmo que seja isso que ele queira verdadeiramente. Há algo de triste nesses últimos versos que contradiz tudo o que foi exibido antes, pois da vontade de possuir a “donzela” e, por extensão, seu corpo, nasce um sentimento não-definido de uma alma que vai se perder por se sujeitar à concretização amorosa. Em outras palavras, é como se o eu lamentasse a impossibilidade de conciliar alma e corpo, tendo que sempre dar privilégio a uma ou outra por isso esse sentimento de tristeza nos últimos versos do solau. Esse sentimento também revela o caráter paradoxal da lírica amorosa de Bandeira: deseja o corpo, mas também almeja o transcendente.

Em resumo, “Solau do desamado”, é um poema com peculiaridades típicas do rimance medieval, em especial, o rimance espanhol, seja pela obediência à forma - um poema composto por redondinhos maiores -, seja pelo emprego de rimas toantes e pelo conteúdo do amor decepcionado. Porém, ao poema são acrescentados outros recursos literários que o transformam em uma espécie de revisão dos conceitos de amor divulgados na Idade Média, subvertendo seus sentidos como quando, por exemplo, o sujeito do poema finge-se de trovador medieval. O eu - trovador tem por interesse a concretização física do evento amoroso ao mesmo tempo em que lamenta a quebra da aura espiritual que envolve a retórica amorosa desse tipo de poesia. Por causa disso, os

versos finais do solau aparentam ser tristes diante da impossibilidade, supostamente, de uma conciliação entre a alma e o corpo do sujeito do poema.

Embora exista essa impossibilidade de conciliação entre alma e corpo na poesia de Manuel, já anunciada no poema “A arte de amar”, em que “os corpos se entendem, mas as almas não”, podemos pensar que o poeta opta por uma vitória da carne em sua poesia. Ou seja, como acontece em “Solau”, mesmo atestando a “perda da alma”, o eu-trovador ainda prefere ir ao “Golfo de Biscaia”, entregar-se as prostitutas do lugar. Isso consiste em uma profanação da retórica cortês para gerar algo bem amplo na poesia lírica amorosa de Bandeira: a dificuldade de conciliar esses dois elementos para uma vida carnal e espiritual saudável. Assim, acreditamos que Manuel Bandeira dá um sentido mais complexo, e também mais amplo, às noções divulgadas pela escola da cortesania com o objetivo de gerar a felicidade amorosa, mesmo que isso seja impossível.

3.4. Rimancete

Rimancete

À dona do meu encanto,
 À bem amada pudica,
 Por quem se desvela tanto,
 Por quem tanto se dedica,
 Olhos lavados em pranto,
 O seu amante suplica:
 O que me darás, donzela,
 Por preço de meu amor?
 - Dou-te os meus olhos (disse ela),

Os meus olhos sem senhor...

- Ai não me fales assim!

Que uma esperança tão bela

Nunca será para mim!

O que me darás, donzela,

Por preço de meu amor?

- Dou-te os meus lábios (disse ela),

Os meus lábios sem senhor...

- Ai não me enganes assim,

Sonho meu! Coisa tão bela

Nunca será para mim!

O que me deras, donzela,

Por preço de meu amor?

- Dou-te as minhas mãos (disse ela),

As minhas mãos sem senhor...

-Não me escarneças assim!

Bem sei que prenda tão bela

Nunca será para mim!

O que me darás, donzela,

Por preço de meu amor?

-Dou-te os meus peitos (disse ela),

Os meus peitos sem senhor...

-Não me tortures assim!

Mentes! Dádiva tão bela

Nunca será para mim!

O que me darás, donzela?...

- Minha rosa e minha vida...

Que por perdê-la perdida,

Me desfaleço de dor...

-Não me enlouqueças assim,

Vida minha! Flor tão bela

Nunca será para mim!

O que me darás, donzela?...

- Deixas-me triste e sombria.

Cismo...Não atino o quê...
 Dava-te quanto podia...
 Que queres mais que te dê?

Responde o moço destarte:
 -Teu pensamento quero eu!
 - Isso não...não posso dar-te...
 Que há muito tempo ele é teu...

Esse poema encontra-se inserido no segundo livro de Bandeira: *Carnaval*, de 1919. Aproximadamente um terço dos poemas dessa coletânea relaciona-se com o título, isto é, à festa carnavalesca em que estão presentes, nesse caso, a figura de Pierrot, Colombina e Arlequim. Para Pontiero (1986), o humor dominante nessa obra é o da melancolia e a trágica percepção do mal-estar humano. Como no primeiro livro de Bandeira, *Cinza das horas* (1917), encontra-se em *Carnaval* alguns poemas com ecos medievalizantes: “Rimancete” e “Baladilha arcaica”, por exemplo, carregam a presença explícita do elemento medieval. O primeiro, por resgatar, assim como “Solau do desamado”, a forma fixa rimance, e o segundo por retomar, ironicamente, o conceito de amor cortês em que a mulher idealiza seu parceiro amoroso ao mesmo tempo em que espera o homem ideal que nunca chega.

Assim como foi visto em “Solau do desamado”, “Rimancete”, como o próprio título anuncia, é um rimance, uma espécie de balada popular. Porém, a terminação – *ete* nos faz pensar em outros sentidos para o poema, uma vez que não é um “rimance”, mas um “rimancete”. Ou seja, sendo um “rimancete”, a impressão que se tem é que não é como um “rimance”, como a forma fixa medieval “rimance”, mas um diminutivo dele: um “rimancezinho”. Desse pressuposto, extraímos a idéia de que o intuito do poeta

quando se valeu dessa denominação era homenagear a forma poética “rimance”, empregando o diminutivo para denotar interesse esse tipo de composição. Mário de Andrade, nas cartas, já havia constatado que Bandeira adorava os diminutivos. E o poema, poderia ser, dessa maneira, uma homenagem à musicalidade, espontaneidade e sabor popular dessas composições arcaicas. Por outro lado, o diminutivo também pode significar uma ironia com relação à forma “rimance” ou ao próprio “rimance” do poeta, pois nesse poema o relacionamento amoroso é tratado como uma espécie de evento comercial, em que a prova de amor se confunde com a oferta de algo sempre material, físico. As duas leituras coexistem nesse poema, assim como acontece em “Solau de desamado”. Por causa disso, podemos acreditar que esses poemas à moda medieval de Manuel Bandeira também têm a função, paradoxalmente, por meio da paródia e da ironia, de tecer uma homenagem àquelas composições arcaicas. Naturalmente, essa leitura da homenagem por meio da paródia é uma interpretação no sentido histórico da retomada do medieval em Bandeira, mas não funciona como operação interna do poema.

O amor é visto como um jogo em “Rimancete”. Isso nos remete ao *Tratado de amor* (2000) de André Capelão, pois nessa obra o autor estabelece as regras para a conduta no jogo amoroso. Obedecer às regras do amor cortês implica em uma ascensão espiritual. Era em razão de um alvo-finalidade, a virtude, que o código do amor cortês funcionava como uma forma de sugerir uma moral para a prática amorosa. Por isso, Capelão o vê como um jogo, em que o sujeito para atingir a virtude tem que estar de acordo com os preceitos cortesies baseados em um ideal cavalheiresco. No poema de Bandeira existe o “jogo amoroso”, no entanto, não como meio de atingir o transcendente (que se apoiava nas práticas de generosidade, humildade, honra e comedimento), mas para ilustrar o caráter lúdico da brincadeira amorosa do casal. A

noção da concepção de amor como um jogo é mantida pelo poeta moderno, porém essa idéia sofre um deslizamento de sentido em que o jogo adquire conotações sexuais por causas das partes do corpo oferecidas pela “donzela”.

“Rimancete”, como se pode notar, é um poema bastante musical, lúdico e com algumas características que lembram muito a poesia popular, próxima à língua falada do povo.

O caráter popular dos versos desse poema ocorre por causa, primeiramente, da linguagem simples, que se aproxima muito da fala coloquial e também de uma musicalidade característica, em razão da presença, em particular, de rimas e de várias glosas ao redor de um mote. Além disso, lembra aquelas cantigas populares de crianças, com desfecho trágico ou feliz como, por exemplo, a cantiga “Teresinha de Jesus”. No entanto, o poema de Bandeira contém alguns elementos que ultrapassam o conteúdo dessas canções populares por trazer à tona o erotismo e aspectos inerentes, é claro, da poética bandeiriana.

O poema “Rimancete”, com quarenta e nove versos, escrito em redondinhos maiores (sete sílabas poéticas), como a maioria dos rimances medievais, de acordo com Massaud Moisés (1975), vale-se de rimas consoantes, em sua maior parte, e alternadas (esquema ABAB/CDCD/EFEF/GG), formadas pelas palavras: “encanto”, “pudica”, “tanto”, “dedica”, “pranto”, “suplica”, “donzela”, “amor”, “ela”, “senhor”, “assim”, “bela”, “mim”, “donzela”, “amor”, “ela”, “senhor”, “assim”, “bela”, “mim”, “donzela”, “amor”, “ela”, “senhor”, “assim”, “bela”, “mim”, “donzela”, “amor”, “vida”, “perdida”, “sombria”, “quê”, “podia”, “dê”, “destarte”, “eu”, “dar-te” e “teu”. Como se observa, quando o poema se aproxima do final aparecem as rimas toantes, isto é, rimas constituídas, unicamente, por vogais, o que nos remete para os rimances medievais espanhóis que tinham uma predileção pelas rimas toantes. Essa mudança do tipo de

rimas quando o poema se aproxima do final revela uma leitura do ponto de vista do desenvolvimento temático do poema. Depois de ter ofertado várias partes de seu corpo, surgem as rimas finais toantes, sugerindo, acredita-se, a idéia de que não havia mais nada a ser cedido ao rapaz, como se a “donzela” lhe desse todas as suas “consoantes”, mais abundantes em nosso alfabeto do que as vogais, que são mais essenciais e escassas. As “vogais”, dessa maneira, elucidariam a “parte espiritual” da mulher, formada, nesse caso, pelo pensamento.

Esse rimance explora uma pequena história amorosa em forma de diálogo, por isso pode ser associado à balada que, por definição, não possui um “narrador”, mas é revelada pelo diálogo entre as personagens. Entretanto, antes do diálogo dos amantes, há uma pequena introdução à situação do casal:

Á dona do meu encanto,
 Á bem amada pudica,
 Por quem se desvela tanto,
 Por quem tanto se dedica,
 Olhos lavados em pranto,

Essa breve introdução, que funciona como uma espécie de abertura para a situação amorosa do casal do poema, revela que o eu do poema é o enamorado da donzela, isto é, é ele quem “narra” essa breve história amorosa, embora o diálogo dos apaixonados predomine no rimance. Esses versos iniciais são uma preparação para as perguntas que se seguirão, perguntas à sua amada, “à dona do meu encanto”, “à bem amada pudica”. O amante, com “olhos lavados em pranto”, pelo preço de seu amor, como um jogo amoroso, faz algumas exigências à donzela por meio de uma pergunta que se repete seis vezes no corpo do rimance: “O que me darás, donzela/ Por preço de

meu amor?”. E, a donzela responde a todas apenas com variação do que será oferecido a seu amante, como ilustram os versos:

O que me darás, donzela,
Por preço de meu amor?
- Dou-te os meus olhos (disse ela),
Os **meus olhos** sem senhor...
- Ai não me fales assim!
Que uma esperança tão bela
Nunca será para mim!
O que me darás, donzela,
Por preço de meu amor?
- Dou-te os meus lábios (disse ela),
Os **meus lábios** sem senhor...
- Ai não me enganes assim,
Sonho meu! Coisa tão bela
Nunca será para mim!
O que me deras, donzela,
Por preço de meu amor?
- Dou-te as **minhas mãos** (disse ela),
As minhas mãos sem senhor...
- Não me escarneças assim!
Bem sei que prenda tão bela
Nunca será para mim!
O que me darás, donzela,
Por preço de meu amor?
- Dou-te os **meus peitos** (disse ela),
Os meus peitos sem senhor...
- Não me tortures assim!
Mentes! Dádiva tão bela
Nunca será para mim!
O que me darás, donzela?...
- **Minha rosa e minha vida...**
Que por perdê-la perdida,
Me desfaleço de dor...

- Não me enlouqueças assim,
 Vida minha! Flor tão bela
 Nunca será para mim!
 O que me darás, donzela?...
 - Deixas-me triste e sombria.
 Cismo... Não atino o quê...
 Dava-te quanto podia...
 Que queres mais que te dê?

Responde o moço destarte:

- **Teu pensamento** quero eu!
 - Isso não... não posso dar-te...
Que há muito tempo ele é teu... (g.m)

Ela oferece, em um movimento de descida, em primeiro lugar: “os meus olhos”, depois “os meus lábios” e as “minhas mãos”, em seguida, os “meus peitos”, para encerrar seus atributos físicos com “minha rosa e a minha vida”. E, por fim, na estrofe final, atendendo aos pedidos do moço, esclarece-lhe que não pode lhe dar o pensamento, por que “há muito tempo que ele é teu”. A única coisa que ele não pode possuir, verdadeiramente, dela, ele a tem: o pensamento.

O relacionamento amoroso dos dois parece ser pautado em uma espécie de jogo de ofertas, que acontece por meio de uma brincadeira de perguntas e respostas. Todas as respostas da amante são seguidas pela expressão “sem senhor”: “meus olhos *sem senhor*”, “meus lábios *sem senhor*”, “minha mãos *sem senhor*”, “meus peitos *sem senhor*”; essa expressão pode ter o sentido de “sem dono” ou “sem proprietário”. Sinaliza que todas as partes físicas da “donzela” ainda não têm dono, pois, supostamente, a concretização amorosa do casal ainda não aconteceu.

Somente na oferta de “sua rosa e sua vida” a expressão “sem senhor” não aparece associada pela “donzela”. Aliás, a palavra “rosa” nessa última oferta da amante

modifica a feição do poema, por alguns motivos, a destacar: 1) o vocábulo “rosa”⁴ na poesia bandeiriana assume, na maioria das vezes, a função de representar o corpo da mulher ou a virgindade ou o próprio sexo, segundo a introdução realizada por Antônio Cândido e Gilda de Mello e Souza, que abre o volume de *Estrela de vida inteira* (1993); 2) além disso, a expressão “minha rosa e minha vida” também pode denotar uma espécie de eufemismo poético, ou seja, por não poder dizer o nome real do que pretende divulgar, o poeta é obrigado a recorrer a uma suavização. Nesse sentido, há uma ridicularização do processo poético que omite essas informações. Tal recurso é muito encontrado, como se sabe, nas canções populares; nesse rimance, há uma ironia, e em consequência humor, no que diz respeito a esse procedimento.

A palavra “rosa” nesse poema de Bandeira apresenta, portanto, duas leituras: 1) a do vocábulo que, como em toda sua produção poética, assume a representação metafórica do órgão sexual, com conotação erótica; 2) a do efeito irônico garantido pelos eufemismos, muitas vezes encontrados em canções populares para omitir a verdadeira palavra que deveria estar ali.

Os versos em que se encontra a expressão “minha rosa e minha vida”, oferecem uma compreensão maior de todo rimance, pois ao enunciar

O que me darás, donzela?...
- Minha rosa e minha vida...
Que por perdê-la perdida,
Me desfaleço de dor...

⁴ No enorme leque de possibilidades que se abre aqui por causa da palavra “rosa” podemos apontar alguns dos sentidos que essa palavra pode apresentar de acordo com Maleval (2000): na Índia é um apelo à fertilidade, pois lá se adornam com rosas os leitos nupciais; também pode ser um apelo “à pureza (rosas brancas cobrem o túmulo das virgens mortas sem terem conhecido o amor carnal), ao mistério (as pétalas da rosa se organizam em espiral e ocultam o centro da flor), à transitoriedade (sua vida de apogeu é de curta duração), etc” (MALEVAL, 2000, p. 249).

o eu do poema esclarece a possibilidade de a “donzela” realmente amá-lo, pois ela lhe oferece aquilo que ela tem de mais valioso, sua “rosa”, mesmo que essa já tenha sido perdida. Não há virgindade, visto que, como esclarece: “por perdê-la perdida / Me desfaleço de dor”. O pressuposto de jogo amoroso fica mais evidente nesses versos, já que o poeta brinca com as palavras, repetindo no verso o verbo “perder” - “por perdê-la perdida”-, que reforça a idéia de perda e de ludicidade do poema por meio da tautologia.

Não é só a “rosa” da “donzela” que é oferecida por ela ao rapaz, mas também sua “vida”. A palavra supera a existência corporal, pois a donzela já lhe oferecera várias partes do seu corpo e, para fechar as ofertas, apela para a própria existência: “minha vida”. Por fim, o moço pede-lhe seu pensamento, mas esse, como a “donzela” esclarece, não pode ser dele, por que *já é dele*:

Responde o moço destarte:

- Teu pensamento quero eu!

- Isso não... não posso dar-te...

Que há muito tempo ele é teu...

É o único elemento abstrato desejado pelo amante do rimance, mas também é o único que, paradoxalmente, ele tem e não tem acesso. Essa peculiaridade traz contribuições para a compreensão do amor na poesia bandeiriana que é visto, como citado, preferencialmente, a partir da experiência do corpo. O rapaz do poema deseja, durante a maior parte do rimance, que a “donzela” lhe ofereça algo por seu amor e ela, sempre lhe oferece, partes de seu próprio corpo, em um movimento de descida, como já explicado.

Como vimos, em “Rimancete”, há uma grande proximidade do poema com as canções de feição popular. Manuel Bandeira prezou muito o elemento popular em seus poemas em razão de sua simplicidade expressiva e por estar muito mais próximo da

língua falada do povo do que a poesia letrada, de acesso mais difícil. É nesse tipo de poema que Manuel Bandeira revela toda a sua limpidez bandeiriana, por meio de um despojamento absoluto, uma depuração extrema, que valoriza a espontaneidade, em primeiro lugar, da expressão cotidiana, que sugere um movimento mais natural na construção do poema. Todavia, como se nota, é preciso tomar cuidado com essa simplicidade aparente dos poemas de Manuel Bandeira, pois ela pode revelar justamente o contrário disso.

A simplicidade bandeiriana pode ser considerada ser maior enigma e o seu maior mérito. Por trás da aparente facilidade da apreensão dos sentidos de seus poemas, se oculta um longo exercício de aprendizagem poética, em que a busca da palavra essencial é a revelação da poesia. Como Bandeira dizia, a poesia é feita de “pequeninos nadas”, isto é, da mais forte atenção aos pequenos detalhes do poema surge a poesia. Desviando-se dos temas considerados grandiosos pela literatura clássica, sua poesia volta-se para o mundo terreno, finito e perecível, tornando-se um meio de aludir ao infinito e à transcendência. Em “Rimancete”, assim como nos outros poemas em estudo, notamos essa tendência de Manuel Bandeira de querer conciliar o mundo terreno, em particular, os desejos do corpo, com o transcendente. Essa é uma marca, como já foi mencionado, da poesia bandeiriana. A profanação dos pressupostos em que se baseava a lírica cortês, em quase todos os poemas de inspiração medieval de Bandeira, com exceção, crê-se, de “Cantiga de amor”, por motivos bastante peculiares e já comentados, acontece para que o poeta se singularize entre os arquétipos de poesia já existente ao mesmo tempo em que edifica seu estilo de conceber poesia. Nas palavras de Arrigucci (2003) é o “alumbramento profano” que possibilita essa visão da poesia e do mundo na poética de Manuel Bandeira. O modo de conceber poesia para Bandeira relaciona-se com a forma como ele vê o amor. Isto é, da experiência do cotidiano, dos elementos

presentes no cotidiano, o poeta encontra o salto que lhe possibilita a manifestação epifânica da poesia nas coisas. Sendo assim, o amor, para Bandeira, deve surgir de sua primeira instância, o elemento mais próximo e concreto, o corpo, para, em seguida, alçar a alma. Essa é a vontade presente na maioria dos poemas de Manuel Bandeira. Em “Solau do desamado”, por exemplo, o eu-trovador almeja, durante a maior parte de seu lamento, a realização do evento amoroso, porém, no final do poema, aparenta-se triste pela falta de alma naquela situação. Isso nos faz pensar que falta ali a presença da alma para que o alumbramento se manifeste. Em “Rimancete”, partes do corpo da donzela são oferecidas por ela ao rapaz durante a maior parte do poema, para somente nos últimos versos do rimance ser ofertado algo abstrato, o “pensamento”, que o rapaz teria acesso. Acredita-se que o “pensamento” da moça represente a “parte espiritual” de seu corpo, que por impossibilidade de sua própria natureza abstrata, o rapaz, concomitantemente, possui e não possui acesso. Novamente, revela-se em “Rimancete”, a dificuldade de conciliação entre alma e corpo, já detectada em “Solau do desamado”, e mostrando a tentativa persistente de Manuel Bandeira de dar vida àquilo que Arrigucci (2003) denominou de “alumbramento profano”, ou nas palavras de Rosenbaum(1993), “materialismo transcendente”.

3.5. Baladilha arcaica

Baladilha arcaica

Na torre velha quadrangular
 Vivia a Virgem dos Devaneios...
 Tão alvos braços...Tão lindos seios...
 Tão alvos seios por afagar...

A sua vista não ia além
Dos quatro muros que a enclausuravam
E ninguém via – ninguém, ninguém-
Os meigos olhos que suspiravam.

Entanto fora, algum zagal,
Por noites brancas de lua cheia,
Ali passava, vindo do val,
Em si dizia: - Que torre feia!

Um dia a Virgem desconhecida
Da velha torre quadrangular
Morreu inane, desfalecida,
Desfalecida de suspirar...

Esse poema foi publicado em *Carnaval* e é formado por quatro estrofes de quatro versos cada, portanto quatro quartetos. Considerando o título (“Baladilha arcaica”) e os aspectos formais do poema, notamos que sua estrutura não se baseia, necessariamente, na forma fixa consagrada da balada, nem na forma livre. Isso já tinha sido notado anteriormente, uma vez que o poeta reiteradamente atribui um nome ao poema que, pela temática ou estrutura, não apresenta correspondência com sua realização. O poema que se chama “Baladilha arcaica”, por exemplo, não apresenta a estrutura de uma balada, do ponto de vista estrófico e rímico. Aliás, trata-se, não de uma “balada”, exatamente, mas de uma “baladilha” ou “baladinha”. Bandeira opta pelo diminutivo, no título do poema, para ironizar as composições arcaicas que se baseavam na filosofia de amor cortês. Assim, “baladilha”, seguida pelo adjetivo “arcaico”, daria essa idéia de contaminação

que a retórica amorosa dos trovadores, por consequência dos românticos, causava em Bandeira.

Como se percebe, o poema expõe uma pequena narrativa - talvez daí surja a associação de Bandeira com a balada, uma vez que essa forma fixa de origem medieval traz em um de seus aspectos a narração - de uma virgem presa em uma torre. Supostamente, é uma linda mulher, pois possui “alvos braços”, “lindos seios”, “tão alvos seios por afagar”. Todavia, é alguém que não tem acesso ao mundo exterior, lembrando, dessa maneira, a “donzela” de “Solau do desamado”, presa em seu “ninho de alfaia”. A virgem do poema de Bandeira está presa em uma torre quadrangular, e sua visão não vai além desses “quatro muros que a enclausuravam”.

O poema trabalha com dois espaços, basicamente: interior e exterior. O interior é a torre em que se encontra virgem, uma torre quadrada e feia. O exterior é o ambiente de “noites brancas de lua cheia”, que se contropõe, provavelmente, ao ambiente escuro que deve existir dentro da torre. Assim sendo, podemos dizer que as imagens de algo quadrado relacionam-se ao ambiente fechado, é o lugar – a torre – em que está a virgem, presa, reclusa em seus devaneios. E, fora da torre, temos uma grande imagem circular: a lua, que provoca uma “noite branca”, como o corpo da virgem. Nesse sentido, podemos dizer que há uma correspondência da cor branca da mulher e da noite lá fora, e talvez mesmo em relação à forma arredondada do seio, o que reforça o conflito da virgem aprisionada.

Para realçar esse contraste entre os dois ambientes surge o “zagal”- uma espécie de pastor - que serve para avaliar aquela situação da virgem pela visão de quem está fora da torre, ou seja, daquele que sabe que a vida não é daquela forma somente. O olhar de fora, em consonância, provavelmente, com o olhar de Bandeira em relação à experiência amorosa, é quem fornece a maior crítica à situação da virgem, pois, é claro,

não é só a torre que é feia, mas a própria concepção que ela, metaforicamente, encerra. As imagens estão bem casadas nesse poema, pois a torre é algo típico da época medieval, assim como a convenção de amor cortês, que pode ser aliada, de modo natural, à palavra “arcaica” do título do poema. A profanação, portanto, em “Baladilha arcaica” vem por meio de uma ácida ironia em relação às regras a serem obedecidas da conduta amorosa cortês: a castidade, em especial. A privação a que homens e mulheres são submetidos no fenômeno da cortesia é o alvo de crítica nesse poema de Manuel Bandeira. A virgem, aprisionada, espacialmente e metaforicamente, morre em virtude da espera amorosa, tão valorizada por esse amor estilizado. Há uma incompatibilidade da vida que emana do corpo da virgem de “lindos seios”, “tão alvos seios por afagar”, com a reclusão que sua conduta amorosa lhe impõe. Dessa maneira, assim como aconteceu com os outros poemas estudados de Bandeira, a profanação realizada pelo poeta serviu para edificar as principais características de sua poesia: a valorização dos elementos terrenos, mais acessíveis, mas também mais facilmente perecíveis, por isso o desejo do poeta de também atingir o transcendental, integrando o complexo e o simples em seus poemas.

Em “Baladilha arcaica” a leitura defensiva de Manuel Bandeira, assim como aconteceu com os outros poemas analisados anteriormente, é marcada pela visão da doutrina de amor cortês como algo trágico, que ao invés de trazer a suposta ascensão pregada por essa concepção amorosa, priva o ser humano da verdadeira finalidade de seus instintos. Assim, o poeta transformou esse dom espiritual da lírica cortês em algo negativo, contrário aos fins da existência humana. Mas isso não significa algo ruim para a lírica amorosa de Bandeira, mas um modo encontrado por ele de diferenciar-se, ao mesmo tempo em que se singulariza, dentro das produções poéticas existentes. A longa aprendizagem poética de Manuel Bandeira, demonstra, como notado, o quanto Bandeira

soube extrair daquelas composições arcaicas recursos estéticos que beneficiam a qualidade expressiva de seus poemas. A musicalidade e a simplicidade como recursos expressivos da lírica medieval foram aproveitados e reestruturados em um modelo bandeiriano de conceber poesia. O poeta soube, baseando-nos em Eliot (1993), trazer à tona em seus poemas as qualidades poéticas da poesia medieval para ressaltar a beleza daquelas composições antigas, criadoras de arquétipos que povoariam o imaginário romântico por séculos, dando-lhes, concomitantemente, tons bandeirianos. Para Eliot (1993) é dessa maneira que a tradição literária trabalha, isto é, por meio da recuperação de poemas mais antigos que se dá preferência ao que deve fazer parte da tradição literária em virtude dos benefícios que traz às estéticas atuais. Dessa maneira, também se obtém a formação dos cânones literários. Ao lado da recuperação de formas antigas, atestadas na poesia de Bandeira por meio da música e da linguagem simples, encontramos também a retomada do mito de amor da Idade Média, erigido pela lírica cortês. Como Rougemont (2003) explica, esse tipo de amor foi classificado como mito por causa do caráter desconhecido de sua origem, todo mito não tem autor, e também por exercer uma força em nós incontestável, geralmente à nossa revelia. Manuel Bandeira retomou a força desse mito - em que o sofrimento tornou-se a base do amor - para intensificar, supõe-se, o mistério que envolve esse sentimento amoroso. O mito do amor cortês é reestruturado aos moldes da poesia bandeiriana, mas, em momento algum, perde a força que possui. O poder dessa convenção amorosa não foi ignorada, aliás, supõe-se que devido a força de sua atuação, raramente, será negada em um texto literário do ocidente, sendo, portanto, reaproveitada e, no caso de Manuel Bandeira, até complexizada, pois o poder dessa concepção alarga-se para convergir numa dialética entre o complexo e o simples na produção poética de Bandeira.

Ao resgatar temas e formas da poesia medieval portuguesa, em particular, o poeta acrescenta-lhes seus valores poéticos, dando destaque, como já explicado, a realização do evento amoroso. Todavia, o plano material da existência, nos poemas de Bandeira, deve servir de alirceçe para alçar o transcendente ou para revelar a manifestação da poesia em um plano mais baixo da existência. A poesia deve surgir do humilde cotidiano na poética bandeiriana, repetindo as palavras de Arrigucci (2003). Essa é uma idéia que sempre deve se ter em mente quando se pensa na poesia de Manuel Bandeira.

CONCLUSÃO

O mapeamento exaustivo das influências poéticas assimiladas por Bandeira é uma tarefa árdua e de difícil execução. Ao enfatizar um dos campos de interesse do poeta, procuramos avaliar o peso da própria relação com a herança poética. Por meio da observação de comentários do poeta e da crítica especializada nesse assunto, pudemos averiguar que os ecos medievais encontrados na poesia de Manuel Bandeira são, principalmente, de feição portuguesa. Pode-se dizer que a poesia lírica medieval trovadoresca, ao ser integrada ao projeto bandeiriano, beneficiou a qualidade expressiva típica de sua obra. Os elementos medievais podem ser vistos como um de seus roteiros de aprendizagem poética, que se constituiu de maneira mais heterodoxa que o princípio modernista da nacionalização sistemática. Essa idéia se sustenta, em especial, se nos basearmos nas próprias afirmações de Manuel Bandeira contidas em sua autobiografia intelectual, o *Itinerário de Pasárgada*.

Sem dúvida, considerações desta ordem têm mais validade para *Lira dos Cinquent'anos*, visto que a admiração do poeta por aquelas composições arcaicas é citada especificamente em relação à produção da obra de 1940. É preciso, além disso, considerar que o modo de apropriação, que é complexo. “Cantar de amor” e “Cossante”, por exemplo, têm relação bastante aproximativa com as cantigas portuguesas. A sobrevivência de ecos medievais na poesia bandeiriana apresenta modalidades diferentes, apresentando ora o repúdio a resquícios da moralidade medieval (notado, em especial, por meio da presença da ironia), ora a homenagem ao que aquela poesia antiga foi capaz de fornecer em termos de arquétipos literários e ritmos.

Verificado esse aspecto, procuramos ir além das características da linguagem poética da poesia da Idade Média (estudadas no primeiro capítulo), tal como aparecem

em Bandeira. Um estudo da temática medieval, em especial a temática amorosa, também se averou necessária para compreender esse extrato da obra do poeta. No segundo capítulo, vimos como a temática amorosa característica da poesia medieval é resgatada por Bandeira e reestruturada de acordo com seus interesses estéticos. Nesse sentido, as considerações de Dennis de Rougemont (2003), em seu *História do amor no ocidente* nos ajudam a traçar um panorama da constituição da lírica cortês e de suas principais peculiaridades, que tiveram efeitos visíveis na poesia lírico amorosa de Manuel Bandeira.

A partir desse escopo mais geral, é possível perceber a originalidade da apropriação do elemento medieval operada pela lírica de Bandeira, em poemas como “Cantiga de amor” (*Mafuá do Malungo*), e “Canção das muitas Marias” (*Opus 10*). O primeiro recupera, em muitos aspectos, a poesia trovadoresca, seja pelo resgate da forma fixa medieval, a balada (embora o poema traga o rótulo de “cantiga”), seja pelo tema freqüente da dona de beleza incomparável encontrada na poesia lírica amorosa da Idade Média. O segundo, a canção, foi estudada nesse trabalho para demonstrar que os ecos medievais encontrados na poesia de Bandeira não estão somente nos poemas em que essa relação com o medievalismo é mais evidente, mas permeiam toda a sua produção poética. Na “Canção das muitas Marias”, notam-se traços medievais de composição poética que não são utilizados como motivo de composição, como acontece em outros poemas de Bandeira, mas aparecem como um eco temático-estrutural. Deste modo, percebemos a importância do amor cortês na lírica de Bandeira como uma espécie de sobrevivência literária que diz respeito não apenas às citações e apropriações diretas, mas que se podem perceber em formas menos óbvias, como no caso da canção mencionada.

A poesia medieval, ora vista como qualidade poética, e portanto valorizada, ora vista como um defeito anacrônico, e assim rejeitada, nos encaminha para o ideal poético recorrente na poesia bandeiriana, segundo Arrigucci (2003): a noção de alumbramento profano. Esse conceito, como se pode observar é de extrema valia para compreensão da poesia erótica amorosa de Manuel Bandeira, pois o poeta vale-se de elementos cotidianos, o corpo, nesse caso, para atingir o *sublime* – a transcendência também almejada pelos antigos. Nesse sentido, podemos afirmar que daquela retórica cortês, fundadora da poesia amorosa do ocidente, sobreviveu a relação trágica entre amor e sofrimento e a vontade ou a necessidade da transgressão, tão presente na literatura de todas as épocas.

O segundo capítulo abordou o caráter mais filosófico da relação entre os poemas de feição medieval de Bandeira e os temas detectados na poesia lírica dos trovadores. Para uma análise mais próxima dos aspectos textuais dos poemas, dedicamos o terceiro e último capítulo. Foi possível, de um ponto de vista mais próximo ao texto, perceber a permanência e a reestruturação daquelas formas fixas medievais, recuperadas e transformadas por Manuel Bandeira segundo determinados efeitos poéticos. A ordem escolhida para análise foi feita com base na proximidade dos poemas com a poesia medieval, isto é, partimos do poema que traz de modo mais ostensivo sua relação com a retórica do amor medieval, até chegar ao mais alusivo e distanciado.

De “Cantar de amor” até “Cossante”, “Solau do desamado”, “Rimancete” e “Baladilha arcaica”, os efeitos se diversificam e se especializam. “Cantar de amor” não admite ironia em relação às normas cortesias, mas propõe uma dilatação do conceito de *coita* dos trovadores. Em “Cossante”, há um deslocamento do enunciador feminino típico das cantigas de amigo para um eu-trovador masculino, além da explicitação da libido do sujeito poemático. No romance “Solau do desamado”, o vocabulário do poema

mescla palavras arcaicas e raras para beneficiar o clima medieval do texto, porém, ao mesmo tempo, imprime humor ao poema, uma vez que esses vocábulos denunciam leituras não esperadas. Em “Rimancete”, o aparente caráter lúdico do poema traz à tona as principais características da concepção de poesia de Manuel Bandeira, além de permitir a leitura de uma inocente cantiga de feição popular. Por fim, em “Baladilha arcaica”, desvenda-se o caráter trágico que envolve a concepção antiga do amor, privando o ser humano de seus fins vitais e, desse modo, causando a morte da virgem.

A relação com a poesia medieval nos poemas de Bandeira evidencia, portanto, que conhecer o passado foi o modo encontrado por ele de entender melhor o presente e de estabelecer as bases de sua concepção da poesia. Seria possível entender seu procedimento no contexto teórico dentro do qual todo texto pode ser reconhecido como um “palimpsesto”, um escrito sobre o qual se pode sempre descobrir escritos anteriores. O modo com que Bandeira desvendou essa condição textual, além de apontar para a originalidade formal de sua poética, não deixa de ser profundamente rico e problematizante do ponto de vista histórico, uma vez que abre a questão do recorte que a poesia faz da tradição e dos efeitos que esse recorte tem sobre sua função presente.

BIBLIOGRAFIA

1. Do autor

ANDRADE, M; BANDEIRA, M. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organizadas por Marcos Antônio Moraes. São Paulo: EDUSP, 2001.

BANDEIRA, M. *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica*. Rio de Janeiro: Imprensa nacional, 1937.

_____. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: CEB, 1946.

_____. *Crônicas da província do Brasil*. Organizadas por Júlio Castanõn Guimarães. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. *Crônicas da província do Brasil*. In: *Poesia completa e prosa*. 3. ed. São Paulo: Companhia José Aguilar, 1974.

_____. *De poetas e poesia*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1949.

_____. *Estrela da vida inteira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

_____. *Flauta de papel*. Rio de Janeiro: Alvorada, 1957.

_____. *Itinerário de Pasárgada*. São Paulo: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Poesia completa e prosa*. 3. ed. São Paulo: Companhia José Aguilar, 1974.

2. Sobre o autor

ARRIGUCCI Jr., D. A beleza humilde e áspera. In: LANCIANI, G. (coord.). *Manuel Bandeira: Libertinagem e Estrela da manhã*. Madrid: ALLCA XX; Scipione Cultural, 1998, p. 185-235.

_____. Achados e perdidos. In: _____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 155-157.

_____. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo. Companhia das Letras, 2003.

_____. O humilde cotidiano de Manuel Bandeira. In: SCHWARZ, R. (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 105-122.

BECHARA, E. Manuel Bandeira e a língua portuguesa. In: CARVALHO, M. (org.). *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tipografia do Jornal do Comércio, 1936, p. 193-199.

BRAYNER, S. (org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980.

CAMPOS, H. Bandeira, o descontextualizador. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 109-116.

FERNANDES, A. G. Manuel Bandeira, a construção da memória poética e as fontes literárias. In: LOPONDO, L. (org.). *Dialogia na Literatura Portuguesa*. São Paulo: Scortecceci, 2006, p. 37-50.

FILHO, R. E. *Forma & alumbramento – poética e poesia em Manuel Bandeira*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

FINAZZZI-AGRÓ, E. O poeta inoperante, uma leitura de Manuel Bandeira. In: LANCIANI, G. (coord). *Manuel Bandeira: Libertinagem e Estrela da manhã*. Madrid: ALLCA XX; Scipione Cultural, 1998, p. 236-285.

FRANÇA, E. N. Centenário de Manuel Bandeira: poesia e música. In: CARVALHO, M. (org.). *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tipografia do Jornal do Comércio, 1936, p. 181-191.

GOLDSTEIN, N. *Do penumbrismo ao modernismo: o primeiro Bandeira e outros poetas significativos*. São Paulo: Ática, 1983.

JUNQUEIRA, I. Consciência poética. In: CARVALHO, M. (org.). *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tipografia do Jornal do Comércio, 1936, p. 297-303.

LOPEZ, T. P. A. (org.). *Manuel Bandeira: verso e reverso*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.

PONTIERO, G. *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

ROSENBAUM, Y. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Imago, 1993.

VECCHI, R. Aliança na poeira (re)leitura de alguns poemas de Manuel Bandeira à luz ardente do crepúsculo italiano. In: LANCIANI, G. (coord.). *Manuel Bandeira: Libertinagem e Estrela da manhã*. Madrid: ALLCA XX; Scipione Cultural, 1998, p. 286-336.

VILHENA, M.C. As duas cantigas medievais de Manuel Bandeira. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, 17, 1975, p.51-66.

3. Sobre teoria e história da literatura

ANDRADE, M. A poesia em 1930. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, [19--], p. 27-45.

BARBOSA, J. A. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

- BELL, A. *Da poesia medieval portuguesa*. Lisboa: José Ribeiro, 1985.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 39.ed. São Paulo: Cultrix, 2001.
- BLOCH, R. H. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Trad. Cláudia Moraes. Rio de Janeiro: 34, 1995.
- BLOOM, H. *A angústia da influência*. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BORGES, J. L. Kafka e sus precursores. In: _____. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1994, p. 710-712.
- CAMPOS, A. *Verso, reverso, controverso*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. 9.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- _____. Carrossel. In: _____. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1985, p. 68-80.
- CAPELÃO, A. *Tratado do amor cortês*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- CURTIS, E. R. *Literatura européia e idade média latina*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1996.
- DUBY, G. Reflexões sobre a história das mentalidades e da arte. *Novos estudos*. CEBRAP, n. 33, p. 65-75, jun. 1992.
- ELIOT, T. S. *A essência da poesia*. Trad. Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova S. A., 1972.
- _____. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- FILHO, D. P. *Estilos de época na literatura*. São Paulo: Ática, 1989.
- GONZAGA, T. A. *Marília de Dirceu/Cartas Chilenas*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- HUIZINGA, J. O amor estilizado e As convenções amorosas. In: _____. *O declínio da Idade Média*. Trad. Augusto Abelaira. Lisboa: Ulisseia, [19--?], p. 111-122; 123-155.
- IÁÑEZ, E. Literatura provençal e Literatura galaico-portuguesa. In: _____. *A idade média*. Trad. Fernanda Soares. Lisboa: Planeta, 1989, p. 167-180; 181-198.
- LAPA, M. R. *Lições de literatura portuguesa. Época medieval*. 10. ed. Coimbra: José Ribeiro, 1981.
- LE GOFF, J. *O imaginário medieval*. Trad. Manuel Ruas. 3. ed. São Paulo: Editorial Estampa, 1994.
- MALEVAL, M. A. T. *Atualizações da idade média*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2000.
- _____. *Peregrinação e poesia*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 1998.
- MARTINS, E. D. O modernismo luso-brasileiro a um passo da idade média, *Real gabinete*, 2002. Disponível em: <<http://www.realgabinete.com.br/coloquio/paginas/22>>. Acesso em: 20 abr. 2007.

MELÃO, D. Medievalismo(s) a duas vozes: acordes românticos de Herculano e Ruskin. *Imaginários Românticos*, 141. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5493.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2009.

MOISÉS, M. Formas poéticas. In: _____. *A criação literária*. 7. ed. São Paulo: Melhoramentos; São Paulo: EDUSP, 1975, p. 83-112.

MUECKE, D. C. *Ironia e irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NESTROSKI, A. Influência. In: JOBIM, J. L. *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 213-227.

PAZ, O. *A chama dupla: amor e erotismo*. Trad. José Bento. Lisboa: Francisco Alvim, 1995.

PEREIRA, N. M. O ascetismo cortês e a invenção do indivíduo na literatura medieval. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, XXIII, 2005, Londrina. *Anais eletrônicos*. Londrina: UEL, 2005. Disponível em: <<http://www.anpuh.uepg.br/xxiii-simposio/anais/textos/NILTON%20MULLET%20PEREIRA.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2008.

ROUGEMONT, D. *História do amor no ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2003.

SANT'ANNA, A. R. *O canibalismo amoroso*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 207-260.

SANTIAGO, S. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Rocco, 2002, p.108-144.

SANTOS, P. B. Poesia brasileira e modernidade. *Letras: revista do curso de pós-graduação em Letras da UFSM*, Santa Maria, n. 3, p. 56-64, jan./jun. 1992. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r3/revista3_7.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2008.

SARAIVA, J. A. As expressões da afetividade. In: _____. *O crepúsculo da Idade Média em Portugal*. Lisboa: Gradiva, 1995, p. 13-99.

SENA, J. Tradução do poema “Balada das mulheres de Paris” de François Villon. Disponível em: <<http://www.alfredo-braga.pro.br/biblioteca/baladadasmulheres.html>>. Acesso em: 18 mar. 2009.

SPINA, S. *Apresentação da lírica trovadoresca*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1956.

VELLOSO, M. P. Falas da cidade: conflitos e negociações em torno da identidade cultural no Rio de Janeiro. *ArtCultura* n. 11, 2005. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF11/ArtCultura%252011_monica.pdf+O+idioma+nacional+de+Manuel+Bandeira&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=14&gl=br&lr=lang_pt>. Acesso em: 4 mar. 2008.

4. Obras de referência

ALTAIR, J.A. *Dicionário brasileiro de insultos*. São Paulo: Atêlie, 2002.

FERREIRA, A. B. H. *Novo dicionário Aurélio – séc XXI*. Direção geral de Margarida dos Anjos e Marina Baird Ferreira. São Paulo: Nova Fronteira, 1999. 1 CD-ROM.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

SPINA, S. *Manual de versificação românica medieval*. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1971.

TAVANI, G.; LANCIANI, J. (orgs.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993.