

Manuel Bandeira e os trovadores

Maria do Amparo Tavares Maleval

RESUMO

Repasa os principais datos biográficos do profesor e escritor Manuel Bandeira e a seguir algúns dos trazos bibliográficos: as súas obras, a temática da que tratan e as principais características destas. Comenta a fascinación que sentiu este autor ao descubrir os cancioneiros galego-portugueses e que o levaron, inicialmente, a profundar no seu estudio e logo a crear composicións poéticas ao estilo dos trovadores. A continuación, reproduce e analiza algúns poemas neotrobadorescos de M. Bandeira, centrándose nas semellanzas e diferencias con respecto ás composicións medievais.

ABSTRACT

This article gives an overview of the life and works of the teacher and writer Manuel Bandeira, listing his works and their general subject matter. It describes his fascination with the Galician-Portuguese *cancioneiros*, which led him first to a deeper acquaintance with this poetry and then to the composition of poems in the troubadour style. There follow examples of Bandeira's neotroubadouresque compositions, which are analyzed in terms of their similarities with and differences from the medieval verse-forms they use as model.

Manuel Bandeira, natural do Recife (1886) mas radicado no Rio de Janeiro onde viria a falecer en 1968, foi um dos mais conhecidos poetas do Modernismo Brasileiro, além de ter sido ensaísta e historiador da literatura, universal e nacional. Mas o que nos interessa ressaltar no momento é que a sua obra apresenta a assimilação de várias tendências estéticas, e até mesmo da lição dos trovadores medievais galego-portugueses.

Já Maria da Conceição Vilhena (1975), dentre outros, analisara as suas “cantigas medievais”. Retomaremos agora a questão, observando que, além da utilização, mesmo que em poucas composições, de traços formais e/ou temáticos do cantar dos trovadores, Bandeira tinha com eles em comum uma confessada principal influência da música nas suas composições (Bandeira, [1954], 1996, p. 50-53) e o fato de terem sido musicados alguns de seus poemas –dentre eles uma chamada “Cantiga”– por compositores famosos dele contemporâneos, como Villa-Lobos, Mignone, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernández, Jaime Ovalle, Radamés Gnattali, etc. Embora não sendo o único poeta brasileiro a assim

proceder, interligava a música com a poesia, numa atualização *lato sensu* dos antepassados medievais.

Antes de passarmos à matéria neotrovadoresca propriamente dita, apresentaremos, em linhas gerais, alguns traços bio-bibliográficos do autor.

Suas primeiras poesias apresentam-se impregnadas de traços parnasianos e simbolistas, bem como românticos, como se percebe em *A cinza das horas* (1917), *Carnaval* (1919) e *Ritmo dissoluto* (publicado na primeira edição das *Poesias Completas*, de 1924). A partir de *Libertinagem* (1930), imprimiria feições iconoclastas, modernistas, à sua obra, dando a lume *Estrêla da manhã* (1936), *Opus 10* (1952), *Lira dos cinquent'anos* (na 3a. ed. das *Poesias completas*, de 1944), *Belo-belo* (na 4a. ed., de 1958), e *Mafuá do Malungo* (1948).

Os principais temas por ele explorados ligam-se à nostalgia da infância e à condição solitária, não faltando críticos biografistas que percebam nos seus poemas reflexos, transfigurados embora, da experiência da tuberculose e suas sequelas, com a sombra da morte iminente a suscitar-lhe desânimo e tristeza. Ele próprio o testemunha no autobiográfico *Itinerário de Pasárgada*, onde diz ter vivido “sempre provisoriamente”, mas por muitos anos, após a manifestação da doença. Fazendo um balanço da sua vida nesta obra memorialista, conclui por lembrar o crítico Otto Maria Carpeaux, que via na sua poesia um percurso que partiria “da vida inteira que poderia ter sido e que não foi” para outra vida que fora ficando “cada vez mais cheia de tudo”. Assinalara então Bandeira:

De fato cheguei ao apaziguamento das minhas insatisfações e das minhas revoltas pela descoberta de ter dado à angústia de muitos uma palavra fraterna. Agora a morte pode vir - essa morte que espero desde os dezoi-to anos: tenho a impressão que ela encontrará, como em 'Consoada' está dito, '...a casa limpa, / a mesa posta, / com cada coisa em seu lugar' (Bandeira, [1954], 1996, p. 102).

Enfim, a obra do poeta caracteriza-se pelo individualismo, e até pelo egocentrismo, mesmo ao focar aspectos do social; como também pela auto-reflexibilidade, destacando, por exemplo, a intenção demolidora dos modernistas com relação aos aspectos da lírica consagrados pela tradição.

Como professor, crítico e historiador da literatura possuía fecundo conhecimento das literaturas portuguesa, brasileira e galego-portuguesa, tornando-se-lhe inclusive, como veremos, familiares as cantigas dos Cancioneiros arcaicos. Assim é que, dominando os meios e processos expressivos tradicionais, bem como as conquistas da poesia modernista, soube, através do seu talento e virtuosismo, recriar a tradição, e assegurar para si um destacado lugar na história da poesia brasileira.

As suas incursões neotrovadorescas não são muito numerosas, já o dissemos. Mas dignas de serem observadas, senão pelo seu pioneirismo no Brasil¹, pela repercussão que encontraram diante dos críticos.

1. Por exemplo, Guilherme de Almeida já em 1920 retomara as cantigas medievais, que analisamos em estudo anterior (Maleval, 1997).

Acerca de uma delas, o “Cantar de amor”, publicado na *Lira dos cinqüent’anos* em 1944, o próprio autor revela o caráter circunstancial da sua elaboração: tornando-se, a partir de 1938, professor de literatura do Colégio Pedro II, foi levado a ler os *Cancioneiros galaico-portugueses*. Confessa-nos ele que aos cinqüenta e dois anos ainda “ignorava a admirável forma lírica da canção paralelística”. E que o “Cantar de Amor” fora “fruto de meses de leitura dos cancioneros”:

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 as 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, [1954], 1996, p. 91).

Esse “cantar de amor” a que se refere Bandeira é o que segue:

CANTAR DE AMOR

*Quer’eu en maneyra de proença
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 sazón.
Mha senhor, ai meu lum’e meu ben,
Meu coração non sei o que ten.*

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

*Des oimais o viver m’é prison:
Grave di’aquel en que naci!
Mha senhor, ai rezade por mi,
Ca perç’o sen e perç’a razón.
Mha senhor, ai meu lum’e meu ben,
Meu coração non sei o que ten. (Bandeira, [1940], 1996, p.250-1)*

Já a epígrafe desvela o paradigma medieval, do qual, no entanto, Bandeira se afastará em vários aspectos, muito embora seguindo-o em outros, como na utilização da língua medieval, do mesmo número de estrofes e da igual distribuição

das rimas, agudas ou masculinas (bem ao gosto provençal), em *cobras unissonans*. Recordemos o texto de D. Dinis:

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

*Ca mha senhor quisso 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; des y é leal
muyt', e por esto non sey oj', eu quen
possa compridamente no seu ben
falar; ca non á, tra-lo seu ben, al.*

(Nunes, 1972, p. 140-141)²

Como se percebe, a cantiga trecentista, seguindo a mestria dos provençais, não apresenta o refrão tão recorrente nos cantares dos trovadores peninsulares, que no entanto foi incorporado por Bandeira no seu *cantar*. Este, é um canto de dor, aliás o preferido pelos cantores do amor galego-portugueses, enquanto que o de D. Dinis é uma cantiga de louvor, à dama sem igual.

Senão vejamos: o rei-trovador estabelece o elogio hiperbólico da *senhor*, seguindo a tradição franco-provençal, inclusive utilizando-se de muitos dos seus termos. Este é o tema exclusivo da cantiga, exclusividade que não era comum na lírica galego-portuguesa. As qualidades superlativas da amada tanto se inscrevem no campo físico, como no moral. Tal se percebe já na primeira *cobla*: à dama não faltam *prez*³, nem *fremusura*, nem *bondade* - duas qualidades morais que cercam, nesta *cobra*, a qualidade física, sobrepondo-se, portanto, a ela. Na segunda

2. Preferimos citar pela edição de J. J. Nunes por ser, à época, a que mais possivelmente tivera acesso o poeta.

3. Pretz, como sabemos, é um dos termos fundamentais do universo cavaleiresco e do código do amor cortês, originado do provençal *pretz*, significativo de preço, valor, por sua vez oriundo do latim *pretium*. Também provençal é o termo *sen*, originado do germânico *sim* e tornado uma tópica do trovadorismo. E ainda: *ben*, *loor*, *valor*, *beldade*, *cumprida de ben*, *cunpridamente*, já anteriormente arrolados por Elsa Gonçalves (1991, p. 285).

estrofe, vamos observar a reiteração destas virtudes, de procedência divina (“ca mha senhor quisou Deus fazer tal”): a dama é a “sabedor de todo ben”, de “mui grande valor”, modesta (já que “mui comunal / aly hu deve”), dotada de “bon sen” (isto é, de juízo, de inteligência). Da mesma forma, no terceiro *talho* serão novamente firmadas 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; “além de ser “leal muyt”. Nas três estrofes, nos dois versos finais, a modo de variante de refrão, aparece repetidamente o termo *ben*, condensador das muitas virtudes da dama louvada, da qual se insiste igualmente no fato de ser incomparável - “mays que todas las do mundo val”; Deus “non quis que lh’outra foss’ igual”; “non á, tra-lo seu ben, al”. A propósito, já bem observara Elsa Gonçalves (1991, p. 285) que há nessa cantiga toda “uma intenção de amplificação superlativa”, comprovada no levantamento das figuras retóricas: “as acúmulções feitas ao longo de cada uma das estrofes e concluídas sempre no registro da hipérbole, o recurso à litote (vv. 13 e 14), ao polissíndeto copulativo, à repetição, à sinonímia”. Tudo isso levando, como dissemos, a um maior agenciamento das qualidades morais sobre as físicas da dama.

Voltemos ao “Cantar de amor” do poeta brasileiro. Nele claramente se percebe a subserviência às formas arcaicas, desde a sua expressão em galego-português, até à estrutura das mais típicas nas cantigas de amor dos trovadores ibéricos que, afastando-se da maestria dos modelos provençais, insistem no uso do refrão, e em poemas pouco extensos, de três *coblas* muito comumente.

Da retórica do amor cortês parece, à primeira vista, que Bandeira se apropriara do tema da *coita* (mas de forma diversa dos trovadores, como veremos), do morrer de desengano, e da sintomatologia (análoga à) amorosa. Esta última se apresenta particularmente fiel aos paradigmas galego-portugueses, uma vez que, como notara Segismundo Spina (1966, p. 68), dentre todos os sintomas expressos pelos trovadores occitânicos e pelos *Tratados do Amor*, como o de Andreas Capellanus, elidem os galego-portugueses o da perda da fome. Assim sendo, vamos observar no canto novecentista a palidez típica dos apaixonados, uma vez que confessa o poeta estar “Atan cuidad’e sen cor assi!”. Bem como a sua insônia, já que, diz ele, “non dormho a mui gran sazón”. E, finalmente, a proximidade da insanidade: “perç’o sen e perç’a razão”.

Falamos de *proximidade* da loucura, pois o sujeito do poema demonstra ter consciência do seu processo de ensandecimento. Mas em nenhum momento afirma ser o mesmo provocado pelo amor. Muito ao contrário, pede à *senhor* que reze por ele, não lhe roga que o satisfaça, que lhe faça mercê, como seria de se esperar de um trovador, cujo sofrimento era provocado sobretudo pela indiferença, pela crueldade da “dame sans merci”. Esta, via de regra apresentava-se temida e distante, não cúmplice, a ponto de interceder junto a Deus, através da oração, pelo precador. Além do mais, o refrão atesta quão positiva ela é para o neotrovador, que a chama de “meu lum’e e meu ben”: se estas expressões podem ser encontradas na lírica galego-portuguesa, relacionadas à amada, mesmo que causadora da *coita* do trovador, aqui, no entanto, situa-se fora da dama, e apesar dela, o motivo da angústia que acomete o sujeito da poesia. Este, apesar de possuir *senhor* tão positiva, revela-se um “coitado”, que desconhece a natureza da sua dor, evidentemente que não de origem amorosa.

O seu estado depressivo se evidencia na segunda estrofe do poema, onde diz: “noit’e dia no meu coração / nulha ren se non a morte vi”. A obsessão pela morte, para pôr fim ao sofrimento, bem como a consciência cristã do pecado de tal desejo suicida, se expressa a seguir: “E pois tal coita non mereci, / Moir’eu logo, se Deus mi perdon.”. Para Maria da Conceição Vilhena, nesta religiosa maneira de se referir a Deus se observa mais um afastamento de Bandeira em relação aos trovadores:

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 (1975, p. 64).

Finalmente, na terceira estrofe, exprobrando o “viver” que é “prison”, esconjura o dia em que nasceu, com ressonâncias muito evidentes de Camões, no antológico verso “O dia em que eu naci, moura e pereça” (PIMPÃO, 1973, p. 182), que assim ecoa em Bandeira: “Grave di’aquel en que naci!”

Portanto, se na forma o *cantar* de Bandeira é fiel aos paradigmas, mesmo que nem sempre ao modelo invocado na epígrafe, o(s) seu(s) sentido(s) é(são) deles bem diverso(s). Já o notara o seu contemporâneo Prof. Sousa da Silveira, a quem submetera o poema para julgamento da correção do galego-português utilizado, e que observara ser a língua perfeitamente sincrônica com a dos trovadores, mas inteiramente anacrônico em relação a eles o sentimento através dela expressado. Diverso é o julgamento de Mário Pedrosa, outro leitor contemporâneo do poeta, que qualificara Bandeira de “poeta muito bem realizado mas inatual”, ao que este retrucara com veemência, colocando-se de acordo com o mestre Sousa da Silveira:

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 (Apud Bandeira, [1954], 1966, p. 91).

Lembramos que, se nesse *cantar de amor* novecentista o autor não estabelece o panegírico da *senhor inigualável*, como seria de se esperar pelo paradigma desvelado na epígrafe, fá-lo, no entanto, em outra poesia, intitulada significativamente *cantiga de amor*, que a seguir transcrevemos:

CANTIGA DE AMOR

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

*Andei por 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, Basileia e nos Grisões,
Lugano, Gênova por derradeiro,
Vi mulheres de todas as nações.
Mas em parte alguma vi, ai de mim,
Nenhuma que fosse bonita assim!*

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

(Bandeira,[1948],1996, pp. 418-419)

Tal composição, posterior, uma vez que publicada no *Mafuá do Malungo*, de 1948, já desde o título nos remete aos Cancioneiros medievos, dos quais é nítida a herança de alguns aspectos formais, como o refrão e as três estrofes de seis versos rematadas pela fiinda. Esta, 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 apenas ao Cancioneiro da Biblioteca Nacional. Conforme adiantamos acima, retoma a tópica corrente nas *cantigas de amor*, da dona incomparável. Só que esta é aqui tornada mulher que se sobressai não pelas virtudes, mas pela beleza apenas.

Já observara Maria da Conceição Vilhena rasgos medievalizantes nesta poesia, ressaltando-lhe as diferenças com relação aos modelos, notadamente óbvias “no pormenor das cores de pele e tamanho das mulheres, e na nota local que é dada pela referência às várias cidades e regiões brasileiras e européias” (1975, p. 57). Acrescentaríamos, ainda, à tópica da beleza incomparável da amada, a do ver/amar/sofrer, também recorrente no trovadorismo ibérico: “vi, ai de mim” é a expressão condensadora do refrão de Bandeira, que se espria nas estrofes do corpo da cantiga através das expressões “tenho visto” e “vi”. Está, de resto, condisente com o medieval *Tratado do Amor* do Capelão André, dos mais conhecidos, que ovidianamente apresenta a visão como o meio por excelência de deflagração do amor, definido como

*uma paixão inata que tem sua origem na percepção da beleza do outro
sexo e na obsessão por essa beleza, por cuja causa se deseja, sobre todas
as cousas, possuir os abraços do outro e, neste abraços, cumprir, de
comum acordo, todos os mandamentos do amor (Andreas Capellanus/
Creixel Vidal-Quadras, 1985, p. 55. Traduzimos.).*

No poema de Bandeira, é um amor que se reconhece volúvel, como de resto tudo o que se baseia em exterioridades: “E amei-as, por mal dos pecados meus!”, diz

o poeta. Além do mais, no verso “de muito olhar de mulher já sofri” o olhar feminino aparece como feiticeiramente sedutor, da mesma forma que em outro dos seus cantares neotrovadorescos –o “Cossante” que adiante analisaremos.

Enfim, Bandeira, leitor do rei-trovador como se desvela já na epígrafe do seu *Cantar de amor*, apropria-se de motivos e formas recorrentes dos cantares medievos, recriando-os como poeta do século XX. Não apenas com D. Dinis o diálogo se estabelece claro: além de serem as tópicas da beleza incomparável da amada e do ver a beleza que apaixona por demais correntes no trovadorismo, o seu lado andarilho, evidente na sua *Cantiga de amor*, remete para outros trovadores, como Joham Ayras de Santiago, que, transitando por reinos diversos, por cortes diversas, também estabelecera o elogio da mais “fremosa”:

*Vy eu donas, senhor, en cas d'el-rey,
fremosas e que pareciam ben
e vi donzelas muytas hu andei
e, mha senhor, direy-vos h~ua ren:
a mays fremosa de quantas eu vi
long'estava de parecer assy.* (Nunes, 1972, p. 357)

*Andey, senhor, Leon e Castela,
depoys que m'eu d'esta terra quytey,
e non foy y dona, nen donzela,
que eu non vyss', e mays vos eu direy:
quantas mais donas, senhor, alá vi,
tanto vos eu mui mais precey des y.* (Nunes, 1972, p. 361)

A seguir, focalizaremos outro poema neotrovadoresco do autor, também como o cantar de amor publicado na *Lira dos cinquent'anos* (1944), tal seja:

COSSANTE

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

*Ondas 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 Avatlântida!*

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

*Olhos verdes sem lei nem rei
Por quem juro vos esquecer,
Ai Avatlântida!* (Bandeira, [1944], 1996, pp. 158-159)

Logo à primeira vista percebe-se ter Bandeira, nesta poesia, buscado recriar uma *cantiga de amigo paralelística*, que, pela temática, se inscreve no campo das *marinhas* ou *barcarolas*. Desde o título já tal se indica, uma vez que *cossante* fora o termo adotado por Aubrey Bell, em 1922, para designar as paralelísticas - muito embora equivocadamente, pois, como observara dentre outros Massaud Moisés,

mostrou-se inadequado para designar tal espécie de cantiga de amigo, uma vez que resultou de uma falha de leitura: entendeu-se cos(s)ante em vez de cosaute, ou corsaute, originário do francês coursault, que não apresenta qualquer vínculo com os cantares paralelísticos (1978, p. 386)⁴.

Entretanto, Dalma Braune Portugal do Nascimento percebera, na opção de Bandeira pelo termo, e para título/tema do poema, uma intenção de sentido, proveniente da sua relação com “cossa –unha pequena embarcación– a conduci-lo Poeta a unha saudosa viaxe ás matrices da nosa literatura e a paisaxes psíquico-xeográficas dos nosos ancestrais” (1995, p. 91).

De imediato se impõe o confronto com o paradigma mais óbvio - a seguinte paralelística de Martin Codax:

*Ondas do mar de Vigo,
se vistes 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 coyddado?
E ay Deus, se verrá cedo!* (Cunha, 1956, p. 40)

4. Segismundo Spina (1991, p. 369-370) também ressaltara a inaceitabilidade do termo por parte de especialistas como Agostinho de Campos, tradutor da Literatura Portuguesa de Aubrey Bell, ou Manuel Rodrigues Lapa, que preferiu a denominação *cantigas paralelísticas puras* ou *bailadas*. Tal designação, *paralelísticas (puras)*, tem conseguido mais larga aceitação, muito embora outras tenham sido criadas, como *retornadas* (Leite de Vasconcelos), *serranilhas* (Teófilo Braga), ou ainda, anteriormente, *Parallelistic songs* e *serranas* (Henri Lang), além da adaptação de A. Jeanroy *chansons à répétitions*, ou da tradução alemã *verkettungslieder*.

Não apenas o motivo das ondas é comum aos dois poemas, como também a presença do refrão e a estrutura estrófica paralelística, embora não tão rigorosamente seguida pelo poeta modernista: obedecendo-a ao iniciar os pares de dísticos com o segundo verso da parêntese precedente, dela se afasta ao não proceder da forma canônica com relação às variações dos versos. Acrescenta-lhes inesperadamente novos dados que, dessa forma realçados pela expectativa frustrada do leitor, destacam o tema da cantiga: a sedução e o perigo de uns olhos verdes, intersexuais, traiçoeiramente intermitentes e impiedosamente indiferentes como as ondas do mar, dos quais é vítima o novo trovador.

À medida que vamos refletindo sobre a estrutura do poema de Bandeira, vamos mais e mais percebendo a sua diferença essencial com relação ao paradigma: além dos aspectos já apontados, que inclusive redundam numa maior variação das rimas (i-a, i-o, i-e), nele não estabelece a costumeira voz feminina uma invocação às ondas do mar, à busca de novas do amigo ausente, mas são as ondas tomadas pelo apaixonado como comparantes da parte física da amada, em que se condensa o seu poder de sedução.

Mas as ondas de tais olhos verdes provocam-lhe a libido, da mesma forma que as ondas e as “muit’altas ribas” a despertavam no cantar, também irreverente (uma vez que se trata de uma *cantiga de amor* com características da *paralelística marinha, de amigo*), de Rui Fernandez de Santiago, outrora:

*Quand’eu vejo las ondas
e las muyt’altas ribas
logo mi veen ondas
ao cor pola velida:
maldito sel[j]a l’mare
que mi faz tanto male!* (Nunes, 1972, pp. 229-230)

O mar lembra a amada para o trovador galego trecentista, da mesma forma que a amada lembra os perigos do mar para o neotrovador brasileiro. Ambos confessam o sofrimento provocado pelo desejo. Desejo que faz àquele amaldiçoar o agente da natureza evocador da sexualidade, que faz a este jurar esquecer a mulher, já que não conseguira possuí-la, o que fica bem claro nos últimos versos finais de cada dístico, em toda a segunda metade do poema: “Por quem me rompo, exausto e só” / “Por quem jurei de vos possuir” / “Por quem juro vos esquecer”. Os tempos verbais, de resto, acentuam o desespero e a total desesperança do poeta, a quem só resta o esquecimento. Aliás, o mesmo se percebe em outra sua anterior

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. (Bandeira, [1936], 1996, p. 230)*

Mesmo anteriormente à confessada “febre” trovadoresca, já o poeta ligava o seu desejo de felicidade às “ondas da praia / do mar”, mas dirigindo-o a algo inalcançável, à “estrela-d'alva”. Por isto, como no “Cossante”, só lhe resta substituí-lo pelo esquecimento, pelo repouso.

Voltando ao diálogo com os cantores do passado, lembramos que não apenas ocorre, no poema em questão (“Cossante”), através do motivo das ondas ligadas ao erotismo. Já o trovador Joam Garcia de Guilhade atribuía a sua *coita* a uns olhos verdes, pelo visto tão sedutores e impiedosos quanto os que atormentam o neotrovador:

*Amigos, non poss's eu negar
a gran coita que d'amor ei,
ca me vejo sandeu andar,
e con sandece o direi:
Os olhos verdes que eu vi
me fazem or(a) andar assi. (Vasconcelos, [1904], 1990, p. 447)*

Valeria ainda lembrar que, a modo de *dobre*, a expressão “olhos verdes” se repete na mesma parte inicial sete vezes nos doze versos que compõem o corpo da cantiga de Bandeira. E mesmo quando não figura nessa parte inicial, presentificase ainda pelo seu *comparante* “ondas da praia”, ou pelo seu referente “por quem”, traduzindo dessa forma o estado obsessivo a que submete o apaixonado.

Quanto ao *refrão-suspiro*, tão corrente no lirismo medievo ibérico, o neologismo nele criado tem sido interpretado de maneiras diversas pela crítica. Por exemplo: para Maria da Conceição Vilhena,

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 por 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 de ondas sem fim', 'olhos verdes sem rei nem lei', livres e indomáveis como o mar.

Continuando a sua linha de raciocínio, compara a palavra não lexicalizada, criada por Bandeira, a tantas outras encontráveis nos cancioneiros 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).

Já para Dalma Braune Portugal do Nascimento,

no ir-e-vir do fluxo perverso das ondas e do amor irrealizado, o eu lírico, 'exausto e só' diante da impiedade da Dama, dirige a sua mágoa à Avenida Atlântica ('Ai, Avatlântica'). Ocorre entón unha 'trouville', isto é, un expresivo achado literario do neotrobador Bandeira ó instaura-lo neoloxismo Avatlântida, formado pola unión de Av- abreviatura de Avenida, que, polo son, tamén lembra o saúdo latino Ave, salve - con Atlântica. Avatlântica abre o poema á polissemia de sentido. Aquí, as cordas da lira son e exaltan as praias de Vigo, e tamén a orla marítima de Copacabana. Con tal procedemento o noso trobador confire maxestade á avenida principal da festexada praia brasileira, mantendo, sen embargo, o diálogo co poema galaico-português (1995, p. 93).

Seja um suspiro evocador da amada, ou um desabafo à Avenida, esse refrão intensifica o enriquecedor diálogo do Rio (de Janeiro) com as rias galegas. Aliás, as águas são comuns, do mesmo oceano Atlântico, ou da poesia - essas sempre águas do presente e do passado presentificado, sempre vivo. Porque, se Bandeira não conseguiu fazer, como desejara, um poema "cem por cento trecentista", certamente que muito contribuiu para a divulgação e valorização dessas jóias da poesia inaugural ibérica, dessa magnífica *arché* dos trovadores de Galícia, Portugal, e outras terras, que tinham por pátria a língua galego-portuguesa, para parafrasearmos, variando, o genial Fernando Pessoa.

Maria do Amaro Tavares Maleval

Bibliografía

Bandeira, Manuel, *Poesia completa e prosa*. 4ª ed. reimp. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

Capellanus, Andreas, *De amore. Tratado sobre el amor*; Ed. bil. Trad. esp. de Inês Creixell Vidal-Quadras, Barcelona: El Festín de Essopo, 1985.

Cunha, Celso Ferreira da, *O cancionero de Martin Codax*, Rio de Janeiro: Tese para titular de Língua Portuguesa da FNF da UB; 1956.

Gonçalves, Elsa & Maria Ana Ramos, *A lírica galego-portuguesa*, 3ª ed. Lisboa: Editorial Comunicação, 1991.

Maleval, Maria do Amparo Tavares, “Neotrovadorismo, no Brasil?” – Conferência apresentada no II Encontro de Estudos Medievais, Porto Alegre: UFRGS, 1997, (Em vias de publicação nas Atas do Encontro.)

Moisés, Massaud, *Dicionário de termos literários*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

Nascimento, Dalma, “A memoria de Galicia no neotrovadorismo brasileiro (Escritores modernos ... en revisitadas orixes)”, In Maleval, Mariado Amparo Tavares (Org.), *Actas das II Xornadas UFF de Cultura Galega* (Niterói, 1994). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1995.

Nunes, J. J., *Cantigas de amor dos trovadores galego-portugueses*, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972.

Pimpão, Álvaro Júlio da Costa (Ed.), *Rimas de Luís de Camões*, Coimbra: Atlântida, 1973.

Spina, Segismundo, *Do formalismo estético trovadoresco*, São Paulo: Boletim nº 300 - Cadeira de Literatura Portuguesa nº 16, FFLCH, 1966.

——— *A lírica trovadoresca*, São Paulo: EDUSP, 1991, pp. 369-370.

Vasconcelos, Carolina Michaëlis de (Ed.). *Cancioneiro da Ajuda*, Halle: 1904 – Lisboa: IN/CM, 1990.

Vilhena, Maria da Conceição, “As duas ‘cantigas medievais’ de Manuel Bandeira”, Separata da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo: USP, nº 17, pp. 51-66, 1975.