

ANACRONIA E CONTEMPORANEIDADE NUM BANDEIRA MEDIEVAL

Michel Sleiman *
Para Lênia Márcia Mongelli

RESUMO: Neste estudo analítico, levantam-se os elementos galego-portugueses presentes no "Cantar de Amor", poema escrito por Manuel Bandeira na intenção de imitar cem por cento a lírica trecentista. Instigados, porém, pela declaração do poeta, no *Itinerário de Pasárgada*, de que sua tentativa resultara vã no que diz respeito aos modos de sentir e pensar medievais, demonstramos as diversas passagens do "Cantar de Amor" em que o sujeito amador incorre no anacronismo, procurando saber enfim a verdadeira identidade do sujeito desse poema, se moderno ou medieval.

UNITERMOS: Imitação; anacronismo; contemporaneidade; modernidade; medievalidade.

"Em literatura a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia."

(*Itinerário de Pasárgada*)

Numa passagem do *Itinerário de Pasárgada*, Manuel Bandeira comenta o "Cantar de Amor", poema que escrevera na época em que lecionava Literatura, quando aos 52 anos de idade ignorava ainda "a admirável forma lírica da canção paralelística"¹. Resultante, como ele mesmo diz, da sua atividade de professor, o texto guarda como que um sabor de "exercício poético", independentemente do grande acabamento formal e da consonância justíssima do poema ao estilo do seu autor. Declara ele que o "'Cantar de Amor' foi fruto de meses de leitura dos cancioneiros"; lera tanto as cantigas, que ficou "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"². Partindo depois, conta o poeta, de um desejo de

* Pós-graduando em Literaturas Espanhola e Hispano-Americana na FFLCH/USP.

1. BANDEIRA, M. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro, São José, 1957. p. 107-8.

2. *Op. cit.* p. 108.

“fazer um poema cem por cento trecentista”, chega aos anacronismos que o amigo Souza da Silveira sabiamente acusa: Língua e forma, galego-portuguesas; sentimentos, nem tanto. O poeta está convencido: “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”³.

Partindo do pressuposto dos anacronismos do “Cantar de Amor”, referentes aos modos de sentir e de pensar do homem medieval⁴, propomos fazer uma leitura do poema que leve em conta sua ambivalência de referir, nos contextos definidos pelo texto, situações que poderiam parecer incompatíveis: as do sujeito medieval e as do sujeito moderno. Nossa análise procura localizar nesse encontro o sujeito moderno que, tendo-se valido do código lingüístico-literário galego-português na tentativa de assumir a identidade do amador cortês, parte em busca das formas de sentir e de pensar medievais.

O propósito inicial de fazer um poema cem por cento trecentista leva o poeta à posterior constatação de que a empresa é vã⁵. Segundo ele, “somos duplamente prisioneiros: de nós mesmos e do tempo em que vivemos”⁶. A assertiva é fundamental para o exercício da crítica que procura entender o poema como resultado de um projeto de criação regido por leis próprias da imitação. Esta passa a ser concebida como um mecanismo de recriação que obedece, de modo conflituoso e dramático, às peculiaridades da palavra. É ela enfim que inventa o mundo, ainda que parta dele e do poeta; nisto reside a particularidade de cada poema e de cada autor. O mundo é representado por palavras e, na dramatização de quem as emite, ele é imitado. O “Cantar de Amor” passa a enunciar uma supra-realidade, emergida de um diálogo subentendido entre escolas distintas e verbalizado num monólogo ambivalente, a cargo de um único ator, o poeta Bandeira. O outro, o trovador, está como que por trás dessa figura proeminente, que concentra a trama em torno do homem moderno, travestido momentaneamente com uma roupagem mediéfica, na tentativa esforçada de turvar a sua identidade, sob o pretexto da representação.

De outra perspectiva, o objetivo mesmo do exercício paralingüístico é a não-interferência do poeta na poesia. Declarações como a de que “a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos” e “não faço poesia quando quero e sim quando ela, poesia quer”⁷ revelam no poeta a von-

3. *Idem, ibidem*.

4. No *Itinerário de Pasárgada* não estão explicitados os anacronismos. Num estudo sobre “As duas ‘cantigas medievais’ de Manuel Bandeira”, *Revista do Instituto de Estudos Medievais* 17. São Paulo, 1975 p. 51-66, Maria da Conceição Vilhena refere-se a duas passagens do “Cantar...” que ela considera anacrônicas. Neste ensaio, apontaremos quatro passagens significativas em que se dá a anacronia, de um ponto de vista, porém, diverso do da autora.

5. *Itinerário de Pasárgada*. Ed. cit. p. 108.

6. *Idem, ibidem* (grifo nosso).

7. *Ibidem*. p. 109.

tade de elaborar, nas vias da alegoria e do símbolo que a palavra faz emergir⁸, um mundo que seja capaz de devolver as coisas à sua origem. Daí a busca da simplicidade e da singeleza de expressão, traço marcante da poética bandeiriana. O elemento ingênuo desta lírica bem pode estar ligado a uma postura de recusa das lucubrações do pensamento, que dissociam o homem da sua ignorância primeva, instância mítica em que ele participa dos fenômenos do mundo sem ainda qualificá-los⁹. A imitação de formas e estilos, tão característica da obra de Manuel Bandeira, pode estar operando um desejo de deslocamento do eixo espaço-temporal, para que, assim, o poeta possa subverter os condicionamentos a que ele está sujeito e transcender a experiência pessoal e histórica. Ou seja, cada exercício de fazer “à maneira de” particulariza as suas experiências de auto-superar-se e, ao mesmo tempo, cumprir com seu projeto poético de transitar entre a modernidade e a tradição.

Seguindo os passos desse deslocamento, esta análise encara o “Cantar de Amor” como representação por excelência de um momento de elevada crítica, no instante particular em que o poeta e professor faz a leitura crítico-criativa do trovar em todo o seu lastro: vocabulário, sintaxe, estilo formal e formas de sentir e pensar. O fato de incluir esse “exercício de poesia” na *Lira dos cinqüent’anos* e de comentá-lo, depois, no seu *Itinerário* confirma, de mais a mais, que o poema é expressão das mais fidedignas do universo bandeiriano.

CANTAR DE AMOR

*Quer’eu en maneyra de proençal
Fazer agora hum cantar d’amor
(D. Dinis)*

Mha senhor, com’oje dia son.
atan cuidad’e sen cor assi!
E par Deus non sei que farei i,

8. No ensaio “A Visão Alumbrada”, Davi Arrigucci Júnior entende, com acerto, que a alegoria presente na poesia de Manuel Bandeira “faz parte de um processo mais vasto de simbolização”. O autor vê no poeta uma tendência muito maior à simbolização, mas atenta a que não se confunda a natureza do seu símbolo saído “do chão bem mais concreto e prosaico” do que das “vagas nebulosidades” da escola simbolista. Ora, esse dado é essencial na “recriação” medieval do “Cantar de Amor”, na medida em que - veremos adiante - a alegoria e o símbolo estão intimamente ligados ao tema em imitação. Ver ARRIGUCCI, D. J. *A visão alumbrada*. In: *Humildade, paixão e morte*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992. p. 161-3.
9. Conforme interpretamos citação de Giambattista Vico: “homo intelligendo fit omnia”, ou seja, o homem, sem aprender ainda a designar as coisas do mundo a partir da apreensão lingüística, passa a designá-las na linguagem à medida que vai experienciando as coisas do mundo; nesse tempo, o “homem ignorante se faz regra do universo”. Ver VICO, G. *Princípios de uma ciência nova*. São Paulo, Nova Cultural, 1988, p. 195-6.

Ca non dormho á mui gran sazón.
Mha senhor, ai meu lum'e meu ben,
Meu coraçón non sei i que ten.

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

Des 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 razon.
Mha senhor, ai meu lum'e meu ben,
Meu coraçón non sei o que ten.

Em primeiro lugar, a glosa do fazer "en maneyra de", na epígrafe, leva inevitavelmente a que se estabeleça um parâmetro: assim como D. Dinis imita os provençais do século XII, Manuel Bandeira imita os portugueses do século XIII. Diálogos ultra-situados no tempo e no espaço, em ambas as instâncias está em jogo o conceito da imitação intertextual. Imita-se; refaz-se; alteram-se feições e contornos. Nesta *mimese* do subjetivismo, o objeto tem o todo e as partes reelaborados segundo outra ordem. O refazer, no martelo de Aristóteles, implica identificação e aprendizagem. Seu exemplo "Esse é fulano"¹⁰ ilustra: esse particulariza o objeto; é indica a operação da interpretação; *fulano*, portanto, corresponde ao objeto reelaborado pelo intérprete que, identificando, aprendeu e, aprendendo, identifica a outrem. Ao realizar essa operação, o poeta, autor, faz as vezes do ator. Seu texto retoma outros textos e autores; a retomada, seja ampliando ou reduzindo determinado referencial, equivale a um elemento grafo-dramático de interpretação, do qual se vale o a(u)tor¹¹. D. Dinis e Bandeira imitam formas. O código lingüístico, os ritmos, as rimas, a sintaxe, o vocabulário são elementos passíveis de transporte, imitáveis; outros: a concepção das coisas,

10. ARISTÓTELES. Poética. In: *A poética clássica*. São Paulo, Cultrix, 1990. p. 21-2.

11. Esta atitude de imitação adotada por Manuel Bandeira ganha ressonâncias, hoje, num Francisco Maciel Silveira. Em *Os papéis de Samir Savon, III: Palimpsestos*, texto inédito, Silveira se vale, particularmente, do conceito diderotiano do "autor-ator". Silveira recria a literatura lusitana, imitando o pensamento e o estilo dos seus maiores poetas, mas imprime nos próprios textos a sua marca pessoal de *intérprete recriador*. Eis a epígrafe aos seus manuscritos tomada de Diderot, que ilustra bem a linha mestra de sua obra: "O grande comediante observa os fenômenos; o homem sensível serve-lhe de modelo, ele o medita, e encontra, por reflexão, o que cumpre adicionar ou subtrair para o melhor."

o modo de pensá-las e senti-las, a ressonância dessas concepções numa comunidade delimitada pelo tempo e pelo espaço, a linguagem enfim no seu marco sincrônico requerem filtragem da parte de quem lida com elas. É o que fazem Bandeira e D. Dinis.

Por outro lado, da perspectiva do “Cantar do Amor”, a glosa de Bandeira levanta uma suspeita: o poeta imita o D. Dinis do poema referido em epígrafe ou, tomando dele o dístico, glosa-lhe o estilo e a marca pessoal rastreada por sua obra como um todo? Vejamos o texto medieval:

Quer’eu en maneira de proença
fazer agora um cantar d’amor,
e querei muit’i loar mia senhor
a que prez nem fremosfera nom fal,
nem bondade; e mais vos direi ém:
tanto a fez Deus comprida de bem
que mais que todas las do mundo val.

Ca mia senhor quizo Deus fazer tal,
quando a fez, que a fez sabedor
de todo bem e de mui gran valor,
e con tod’est(o) é mui comunal
ali u deve; er deu-lhi bom sém,
e desi nom lhi fez pouco de bem
quando nom quis que lh’outra foss’igual.

Ca em mia senhor nunca Deus pôs mal,
mais pôs i prez e beldad’e loor
e falar mui bem, e riir melhor
que outra molher; desi é leal
muit’, e por esto nom sei oj’eu quem
possa compridamente no seu bem
falar, ca nom á, tra-lo seu bem, al¹².

O poema, como se vê, faz um panegírico (“querrei muit’i loar”) à mulher que “mais que todas las do mundo val”. A ela não faltam bondade, formosura, apreço, beleza, afeto, valor, lealdade e justiça; sabe rir e falar melhor que todas as demais e, tendo sido feita por Deus assim incomparável, o amador a considera ser a única a merecer os louvores de alguém.

Formalmente, o poema está composto de três estrofes com sete versos regulares e sem refrão; tem seu metro marcado por rimas agudas (oxítonas), que

12. *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (CBN)*, cantiga n. 520. Leitura, comentários e glossário por E. P. Machado & J. P. Machado. 8 v. Edição da Revista de Portugal, Lisboa.

guardam uma afinidade semântica correspondente à ordem de sua aparição na estrofe (paralelismo sintático de caráter rímico-semântico): “amor”, “sabedor”, “loor” nos segundos versos; “senhor”, “valor”, “melhor” nos terceiros, etc, ou mesmo paralelos entre um verso inteiro e outro: “Ca mia senhor quizo Deus fazer tal” / Ca em mia senhor nunca Deus pôs mal”, ambos primeiros versos das estrofes finais.

Correlacionados estes dados da cantiga de D. Dinis com a “cansó” provençal, objeto de imitação revelado no segundo verso (“fazer agora um cantar d’amor”), observamos que:

1. as rimas oxítonas, não sendo da tendência prosódica do galego-português, diferenciam esta cantiga das outras paralelísticas, majoritariamente compostas com rimas graves. Vale lembrar que a rima aguda casa bem com os monossílabos da língua occitânica e acabam por conferir ao verso provençal um ritmo bastante ágil que, por sua vez, “combina” com a alegria da “joi” do “fin’amors”, a exemplo desta passagem de uma “cansó” de Arnaut Daniel:

L'aura amara
fa.ls brouills brancutz
clarzir
que.l doutz ramencs
teu balps e nutz,
pars
e non pars;
per qu'en m'esfortz
de far e dir
plazers
e mains, per liei
que m'a virat bas d'aut.
don tem morir
si.ls afans no m'asoma¹³ .

2. a caracterização da “senhor”, tradução por assim dizer da “midons” provençal (*mi dons* = meu senhor/minha senhora), pinta um quadro moral semelhante ao da mulher de Provença porque, ainda que o panegírico seja todo ele feito com os tópicos estereotipados do trovadorismo galego-português (a “prez”, a “fremosura”, a “bondade”, o “comprida de bem”, o “bom sém”, o “falar mui bem e riir melhor”, etc), o extrato dessa “senhor” é o caráter superlativo e inatingível da “midons”. Esta também é a melhor que há e que não tem outra igual¹⁴ . No entanto, o elemento genuinamente português que marca a

13. CAMPOS, A. de. *Mais provençais*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987. p. 88.

14. Do formalismo estético trovadoresco. (CBN) *Op. cit.* p 92.

forma e o conteúdo, ou, antes, condiciona os dois velada e subrepticamente é o paralelismo. Ora, este traço é dos mais típicos; o substrato lírico da Península tem nele a sua marca iniludível¹⁵. Assim, o paralelismo reordena a “fin’amors”, amor delicado, no contexto do texto português. “Joi” passa a ser “coita”. O que antes era gozo, maravilhamento e identificação do estado amoroso com a natureza primaveril¹⁶ cede agora à quase desesperança na recompensa da amada, ao sofrimento da “coita”¹⁷.

Se a “coita” de que falamos não compõe precisamente o tema desta cantiga de D. Dinis, ela pode ser dislumbrada, e como que sentida, na estrutura fechada das repetições palaleísticas. Em poucas palavras, a quintessência desta “nova” versão do trovadorismo medieval reside no paralelismo medular das cantigas, tendo sido, muito provavelmente, o próprio gênio português que fundara e instaurara os contornos dessa estrutura de repetição. A conciliação do trovar com o paralelismo sintático torna forma e conteúdo indissociáveis para a expressão do ideal da “coita”. Assim, por mais ameno que seja particularmente este panegírico de D. Dinis, a “senhor”, superlativa como é e ocupando o degrau mais elevado da inacessibilidade, pressupõe a “coita”. E nisto D. Dinis rompe terminantemente com a escola de Provença. Ele leva à sua imitação a subjetividade do intérprete, imitando, a seu modo, o modo de sua gente, como quando lembra o poeta num outro momento seu de acercamento aos provençais:

Proençais soen mui ben trobar
e dizen que é con amor,
mais os que troban no tempo da flor
e non outro sei eu ben que non
an tan gran coita no seu coração
qual m'eu por mia senhor veja levar¹⁸.

O poeta está confrontando a sinceridade dos provençais com a de sua escola. Mas, sabendo nós que a sinceridade do trovadorismo passa necessariamente pela expressão codificada e socialmente aceita, somos levados a entrever nesse discurso uma discussão muito mais acerca das formas de exprimir o sentir e o pensar do que propriamente do sentimento em si.

15. Para um estudo dos traços tipicamente peninsulares, ver LAPA, M. R. *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade Média*. Lisboa, Edição do Autor, 1929. Do mesmo autor, *Lições de literatura portuguesa*. 9. ed. Coimbra, Coimbra Editora, 1977.

16. A Poesia Lírica Galego-Portuguesa. In: VIEIRA, Y. F. et al. *A literatura portuguesa em perspectiva*. São Paulo, Atlas, 1992. p. 33.

17. *Ibidem*. p. 38-39.

18. *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*. Op. cit. Cantiga n. 524.

Fica claro nesta primeira aproximação ao texto de D. Dinis que a imitação pretendida por Manuel Bandeira no “Cantar de Amor”, anunciada na epígrafe ao poema e referida posteriormente no *Itinerário de Pasárgada*, visa ao processo genérico da imitação como um procedimento crítico tanto do poeta quanto do fazer literário. O poeta brasileiro está consciente. O desafio a que se lança pressupõe o controle dos modos e pensar e sentir medievais, dinisianos e galego-portugueses.

Ele lidará com as convenções da “cortesia”, mas, como um produtor de texto artístico, o poeta *concebe*. O ato de criação em arte, se assim se pode dizer, à diferença do exercício da crítica *stricto sensu*, não tem outro parâmetro primeiro senão a percepção, que se efetiva no íntimo do poeta. Este, quando imita o mundo exterior, empresta ao poema-mundo, ao menos no princípio do processo genésico, o seu próprio caráter: cria “à imagem e semelhança” do criador. O próprio Bandeira diz: é “pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia”¹⁹. Claro está que a “força de sentimento” e a “tensão do espírito” obedecem, por sua vez, às coerções do tempo do poeta (relaxadas ou dribladas no “Cantar” pelo disfarce lingüístico) mas, por outro lado, esta tensão no homem crítico faz com que ele se expanda para um tempo além/aquém do presente. Na escritura literária, o artista vive o tempo sagrado, o tempo ritualístico: é-lhe possível participar desse ritual; a escritura permite-lhe extrapolar as dimensões do tempo profano, ou histórico²⁰. O “Cantar de Amor” se debruça sobre o Portugal de ontem, D. Dinis, Manuel Bandeira e a modernidade.

Convém agora que olhemos de perto em que consistem os desacertos aventados no *Itinerário*.

A língua, como se vê, é um fato de ajuste à realidade pretendida. O poeta mimetiza a linguagem trecentista; evoca a fonética daquele tempo (“son” por sou, “Cuitado” por coitado, “dormho” por durmo); o vocabulário (“i” por então, “E par Deus” por Ai por Deus, “sazon” por tempo, “nulha ren” por nenhuma coisa); o arcaísmo (“cor” por coração, “gran” por grande, as contrações em “cuitad’e”, “Noit’e”, “perç’e”). No plano mais superficial da linguagem, o texto remonta ao cantar medieval. A ambiência fonética do falar a língua transporta o leitor, livre de atritos, à musicalidade das cantigas do passado português.

Já um olhar ao assunto do cantar filia-o aos “d’amor”, porque quem fala na primeira estrofe (e até a última) é o homem. Diz a “Arte de Trovar”, uma pequena preceptiva constante dos Cancioneiros:

“Sabede que, *elles* falam na primeira cobra [estrofe] e *ellas* na outra, *he de amor* por que se moue a rrazon dela”²¹.

19. *Itinerário de Pasárgada*. Ed. cit. p. 22-3.

20. ELIADE, M. Duração profana e tempo histórico. In: *O sagrado e o profano. A essência das religiões*. Lisboa, Livros do Brasil, s/d. p. 81-5.

21. Arte de Trovar. In: *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*. Ed. cit. p.15. (grifo nosso).

Este homem vai-se revelando amador da mulher que ele interpela com "Mha senhor", vocativo. O considerar-se um "cuitado" caracteriza o apaixonado desgostoso e sofredor de amor. Os sintomas desse amor: o coração partido ("sen cor assi"), a insônia ("Non dormho á mui gran sazón") e a perda do sentido e da razão ("Ca perç'o sen e perç'a razão"), mais o fato de não julgar-se merecedor da "coita" ("E pois tal coita non mereci") desenham os contornos do amor, da amada e do amador tipicamente cortesês: um grande amor e uma amada que não satisfaz os desejos do sujeito amoroso que, por isso mesmo, encontra-se condenado à inquietação e à debilidade física e emocional. A morte aparece ao sujeito amoroso, conforme os preceitos da cortesia de amor galego-portuguesa, como única alternativa capaz de pôr um fim à sua *aflição*, outra acepção contemporânea de "coita".

Até aqui, temos imitado o amor tal qual previsto pelo projeto poemático, conforme inclusive o exposto no título "Cantar de Amor". Porém, a anacronia (recurso, procedimento, técnica composicional, ou até mesmo uma figura de linguagem, caso se prefira) deste breve texto de Bandeira, desdobrada, como veremos adiante, nas várias passagens anacrônicas ao contexto em que se insere o poema, começa a ganhar corpo justamente no título.

Paradoxalmente, o mesmo título que remete ao Medievo guarda um vislumbre de anacronismo que suscita a suspeita de contemporaneidade na locução do texto. Ora, o recurso mais usado nos cancioneros medievais para indicar a contração de vogais é a *supressão* da vogal mais fraca, enquanto que, nos dias de hoje, a tendência no português (ao menos o brasileiro) é o uso da *elisão unicamente fonética*. Se o "de amor" do título aponta para o momento da composição (tempo histórico e profano da escritura e do autor), o corpo da cantiga transporta o leitor até o passado (tempo ritualístico e sagrado do poema e do poeta). Esta diferença de registro lingüístico em título e corpo do poema é um ensaio da ambigüidade maior, entranhada no desenvolver refluído do texto e sensivelmente exteriorizada - logo veremos - no dístico refrânico.

Com "Mha senhor", vocativo que abre a cantiga, o amador inicia, na aparência de quem dialoga, uma espécie de monólogo intimista, encabeçado pela interjeição "com'oje dia son", em que "como", pronome adjetivo, ensaia uma descrição da intensidade da "coita" desenvolvida em todo o poema, expressa, no primeiro verso, no adverbial referente ao tempo *presente* "hoje dia". Por força do paralelismo, o referencial de tempo ganha as dimensões do *passado e do futuro*, sempre aparecendo nos primeiros versos das estrofes subseqüentes, conforme o "Noit'e dia... senon a morte vi", que sugere a perduração da "coita" desde o passado, e o "Des oimais (de hoje em diante), que projeta a "coita" para o futuro.

Seguindo o raciocínio da evolução paralelística no corpo da cantiga, vemos que os segundos versos de cada estrofe tratam do estado emocional do amador:

“cuitad’e sen cor” (sofrido e desalmado - primeira estrofe), só a morte (“senon a morte” - segunda estrofe) livrará o amador do infortúnio congênito (Grave di’aquel en que naci! - terceira estrofe).

Nos terceiros versos, sem saber o que fazer então (“non sei que farei i” - primeira estrofe) para diminuir o sofrimento que ele, amador cortês, não considera merecer (“E pois tal coita non mereci” - segunda estrofe), pede à amada (“Mha senhor”) que interceda por sua dor (“ai... por mi”), orando (“rezade” - terceira estrofe).

Nos quartos versos, não suportando mais a insônia (“Ca non dormho” - primeira estrofe) e a perda dos sentidos e da razão (“Ca perç’o sen e perç’a razão” - terceira estrofe), formula, com o perdão divino (“se Deus mi perdon”) o desejo de morte (“Moir’eu logo” - segunda estrofe).

Nos quintos versos, o refrão, retomando o vocativo “Mha senhor”, apresenta-o seguido de uma interjeição descritiva daquilo que significa a amada ao sujeito amador (“meu lum’e meu ben): a luz que norteia a sua existência e o único bem/objetivo/desejo que ele tem. Finalmente, nos sextos versos, o refrão expressa uma dúvida, ou melhor, um certo desconcerto do sujeito amador em relação aos próprios sentimentos (“Meu coraçõ non sei o que ten”).

Num estudo sobre “As Duas ‘Cantigas Medievais’ de Manuel Bandeira”, Maria da Conceição Vilhena destaca” dois pormenores que se afastam um pouco do espírito trovadoresco: esta manifestação da angústia que leva a suplicar as orações da amada e o não compreender o que passa no seu coração”²². Mais adiante, referindo-se ao expediente de o poeta imitar a maneira dos trovadores galego-portugueses, a autora encontra no “Cantar” uma perfeita abstração espaço-temporal do autor: “de tal modo (Manuel Bandeira) se deixa penetrar pela poesia dos trovadores, que a sua personalidade de poeta brasileiro do século XX é como que aniquilada”²³.

Longe de ser “pequeno” o afastamento de que nos fala a autora, ele é decisivo e desautoriza a afirmação de “aniquilamento da personalidade” do seu autor.

22. VILHENA, M. C. As Duas ‘Cantigas Medievais’ de Manuel Bandeira. *Op. cit.* p. 64 (grifo nosso).

23. *Idem, ibidem.* p. 65. Parece, pela conclusão da autora, que ela entende os anacronismos como deslizos que não comprometem em nada o projeto do “Cantar de Amor”, pois, para ela, Manuel Bandeira teria pretendido fazer o poema com “palavras e não com idéias e sentimentos”, conforme as palavras do poeta que ela empresta às palavras finais do seu estudo acima citado. No entanto, insistimos na declaração do poeta, dada no seu *Itinerário*: “Escrevi o ‘Cantar de Amor’ no vão propósito de fazer um poema cem por cento trecentista”. (p.108) (grifo nosso). O poeta declara a falência da abstração ao próprio tempo. A anacronia, assim, se interpõe no eixo central do poema. Diferentemente do que conclui Vilhena, Manuel Bandeira trabalha com o conceito da interferência e da transformação na imitação, tal qual procedera, conforme vínhamos falando, D. Dinis com relação aos provençais. Talvez se possa afirmar que a autora do referido estudo teria entendido os anacronismos da perspectiva do homem medieval. Desse modo, quem escreve o “Cantar” é um trecentista cortês e, somente nos momentos em que seu discurso destoa do de seu tempo, revela-se a anacronia. Na nossa leitura, o autor é um sujeito moderno, voltado ao discurso medieval e, na medida em que não consegue fugir ao próprio tempo, revela-se anacrônico na linguagem (grifo nosso).

Baste que se leia o "Cantar" do ponto de vista dos anacronismos nele presentes para que o espírito novecentista se *desentranhe* (para usar a expressão arriguciana²⁴) da pluma do Bandeira. A partir desses desajustes de expressão na imitação pretendida, o leitor se vê quase que forçado a estabelecer relações de primeira ordem do poema com o poeta bandeiriano²⁵.

Lembrando: O "Cantar" está pertinente aos modos galego-portugueses 1) na escolha do vocabulário; 2) no uso dos tópicos que comprovam a capacidade do poeta em manejar as expressões "adequadas" socialmente ao espírito cortês do "ben trovar", tais como as do "grave dia", do "non dormir", do "perder o sen"; 3) na autodefinição do amator como "cuitado"; 4) no dirigir-se à "senhor"; por outro lado, 5) as rimas oxítonas e sua combinação, a estrutura estrófica, a presença do refrão são todos elementos estritamente imitáveis e, por correlação a D. Dinis epigrafado, justificam e desenharam os contornos do tipo de imitação: o fazer/refazer à moda de; acenam timidamente à contemporaneidade, mas indicam, fortemente ainda, a medievalidade, sem implicar a interferência e a conformação do tempo interno e externo ao poeta moderno.

Um primeiro anacronismo, um deslize vocabular, está no terceiro verso da última estrofe ("Mha senhor, ai *rezade* por mi,"): "o verbo que nas cantigas de amor exprime a súplica é 'rogar' e não 'rezar'"²⁶. De fato, o desacerto é significativo. O Deus das cantigas nada pode contra a "coita" que nasce com o poeta e o acompanha por toda a vida. Só a morte acaba com a "coita". Além do mais,

"o amante tem medo da amada e o pedir-lhe que reze é uma prova de confiança que não existia entre ambos. A 'senhor' é altiva, fria, distante. Pouco lhe importa o tormento em que possa viver o poeta. Demais Deus criou a 'senhor', fê-la mais bela que todas as outras, mas não intervêm no desenrolar do processo amoroso"²⁷.

Assim que "E par Deus" e "se Deus mi perdon" são empregados por força de expressão, sem o teor semântico da religiosidade. É sabida a forte oposição da Igreja contra o trovadorismo das cortes muito pouco cristãs; chegou-se a organizar em 1209 uma Cruzada contra os Albigenses de Provença. A partir desse episódio, a Igreja "impõe o culto de Maria como tema oficial dos novos trovadores"²⁸. As expressões de conotação religiosa nas cantigas galego-portuguesas estão nessa altura dos acontecimentos "esvaziadas" de fé. O amator

24. Refiro-me ao seu finíssimo tratamento das questões bandeirianas em ARRIGUCCI JUNIOR. *Op. cit.*

25. Não chegaremos a tal neste introito brevíssimo. Certamente o tema merecerá alguma atenção futura.

26. VILHENA, M. C. *Op. cit.* p. 64.

27. *Idem, ibidem.*

28. SPINA, S. *A lírica trovadoresca*. 3. ed. São Paulo, EDUSP, 1991. p. 26.

cortês se esforça por gerenciar da maneira mais hábil a fatalidade de sua dor. A morte cura, porque transfere para a Outra Vida o estado ideal do ser. É a maneira mesma de conceber o tempo medieval que está em jogo e adequadamente exposta nas três estrofes do “Cantar”, ficando a transcendência garantida no reconhecimento do Futuro do “Des oimais” que reserva a morte e a efetivação do amor, impossível com a “senhor”. A unidade temática do “Cantar”, resguardada pelos paralelismos sintático e semântico, impõe a ordem e a tranqüilidade necessárias de quem, ao contrário depois do homem moderno, espera a morte com serenidade.

Paradoxalmente, a concepção medieval do tempo linear (passado, presente, futuro) guarda, na transcendência, a idéia essencial da intemporalidade: o fim leva ao começo; com a morte (futuro) tem início o eterno presente. Assim, o tempo que reflui, o tempo da sincronia e da confluência que a pós-modernidade vai retomar, tem o seu germe não na concepção linear do tempo medieval, mas na transcendência como uma possibilidade de reencontro do ser com seu ideal. Tanto o princípio da transcendência como o da imutabilidade têm em comum o senso da Unidade. Vejamos como é refletida essa unidade metafísica nos poemas de D. Dinis e Manuel Bandeira, naquilo que constitui a “alma” da poesia: o ritmo, ou seja, a maneira como se comportam a(s) sílaba(s) rítmica(s)/melódica(s) do verso²⁹. Comparemos o quadro rítmico dos dois.

D. Dinis				Manuel Bandeira				
Estrofes	1	2	3	/	1	2	3	
	1	A	B	C	/	D	E	E
	2	A1	B	C1	/	D1	D	D
	3	A	B	C	/	E	E1	E
Versos	4	A	B	C1	/	D	E	E1
	5	A	B	C	/	E	E	E
	6	A	B	C	/	E1	E1	E1
	7	A1	B	C	/	-	-	-

LEGENDA

A = base iâmbica:	= - = - = - = - =
A1 = base iâmbica (variação):	- = - = - = - = - =
B = base anapéstica:	= - = - = - = - =
C = base anapéstico-iâmbica:	- = - = - = - = - =
C1 = base anapéstico-iâmbica (variação):	- = - = - = - = - =
D = base iâmbica:	= - = - = - = - =

29. CANDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. São Paulo, FFLCH-USP, 1993. p. 42-59.

D1 = base iâmbica (variação):	- = - = - = - =
E = base anapéstica:	- = - = - =
E1 = base anapéstica (variação):	= - = - = - =

- equivale a uma sílaba átona.

= equivale a uma sílaba tônica.

Na cantiga de D. Dinis, cada estrofe está marcada por uma única base rítmica, iâmbica, anapéstica e anapéstico-iâmbica, nas estrofes 1, 2 e 3 respectivamente. Na cantiga de Bandeira, em cada estrofe incidem as três bases rítmicas.

Com D. Dinis, com exceção da estrofe 2, as outras apresentam variação na base, cada qual em dois momentos. Com Bandeira, todas as estrofes apresentam variação, também em dois momentos.

Quanto à alternância de bases rítmicas (A, B ou C) dentro de e entre as estrofes, observa-se na cantiga de D. Dinis uma tendência à manutenção dentro da estrofe, mas de mudança entre uma e outra. Na cantiga de Bandeira, altera-se a base rítmica nas duas condições: dentro de e entre as estrofes, com exceção, é claro, da base do refrão; em compensação, o dístico refrânico desomogeneiza a base com uma variação (E, E1).

A unidade do Bandeira modernista reordena o tempo medieval do "Cantar" segundo a ordem do simultâneo. Se com o D. Dinis epigrafado o ritmo altera a sua base só de estrofe a estrofe, no cantar de Bandeira ele é alterado de verso a verso. A unidade em D. Dinis deriva de partes equilibradas, segundo uma seqüência que leva à saturação: o todo se completa enquanto ideal projetado no final do poema, no *depois* (a morte transcendente). Em outras palavras, a unidade se dá pela lógica da soma de partes proporcionais. O ritmo, assim, rastreia essa lógica, conforme o que se pode inferir da seqüência em espiral de ritmos: iâmbicos, anapésticos, anapéstico-iâmbicos. Manuel Bandeira, por seu modo de fazer confluírem os diversos ritmos para uma mesma estrofe, harmonizando-os pelo revezamento do verso-a-verso e interrompendo a constância da ordem, imprime ao poema uma musicalidade plurifônica, longe de ser representativa da musicalidade medieval³⁰. O tempo do "Cantar" é o tempo da confluência, cuja mais bem adequada representação visual talvez seja o círculo, com que se poderia referir a concepção de tempo da modernidade, ou da pós-modernidade que se volta aos valores do homem do passado.

Assim, se o tempo rítmico do "Cantar" (circular) se opõe ao tempo de desdobramento da "coita" medieval (espiral), há que entendê-lo como um indício da anacronia entranhada e regente da forma e dos conteúdos semânticos de todo o "Cantar".

30. A respeito da música das cantigas galego-portuguesas, ver gravação em CD das *Cantigas de Martin Codax*.

O próprio anacronismo relativo à idéia da interferência do Divino nos assuntos terrenos, explicitado pela súplica da “reza”, coloca um paradoxo crucial no entre-tempo de dois mundos distantes que, pela oportunidade ficcional do fazer à moda de, têm a faculdade mítica de co-existir. Ora, a evocação que Bandeira faz da cantiga de amor, o que é senão “a memória como forma de pensamento concreto e unitivo (...), impulso primeiro e recorrente da atividade poética”³¹? Em “Poesia Resistência”, Alfredo Bosi atribui ao poeta a qualidade de amante “do passado pelo que este tem de definitivamente perdido”³². De fato, podemos considerar a oposição rítmica entre Bandeira e D. Dinis como uma *formalização de um impulso de resgate da dimensão perdida do cantar trovadoresco, a música stricto sensu, que se dá pela memória criadora*. Esta vai restaurar o acompanhamento musical da cantiga, dissociado do poema desde o século XV. A variedade de ritmos dentro de uma mesma estrofe faz emergir uma partitura musical do próprio corpo da cantiga, resgatando-lhe as sonoridades musicais através da batuta rítmica. Por conter uma musicalidade independente da executada por instrumentos musicais, o “Cantar de Amor” mais soa a canção, podendo escapar ao seu posto no quadro dos gêneros líricos.

O segundo grande momento - e decisivo - da anacronia do sujeito moderno em relação ao sentimento cortês reserva duas nuances dentro do dístico refrânico. “Mha senhor, ai meu lum’e meu ben / Meu coraçõ non sei o que ten” desvia radicalmente o eixo de construção do sujeito “cuitado”. Quem sofre a “coita” não hesita jamais frente aos seus sentimentos. Não há lugar à dúvida no coração de quem louva a “senhor”. Amar *coitadamente* é condição *sine qua non* e sinonímia de cortesia; sofrê-lo evidencia excelência no serviço amoroso. Amar a “senhor”, na ambivalência deste termo (“senhor”, no galego-português, tanto pode ser masculino como feminino), representa, na instância da cantiga, a *forma adequada* do serviço que deve o vassalo a seu senhor. “La senhor” da cantiga refere, a partir do conjunto de suas características, o senhor feudal - em Portugal, no caso, muito mais o rei. Dito de outra maneira, “cuitado” e “senhor”, como par amoroso, atende a uma demanda mais funcional das cortes, o serviço vassálico que é, enfim, sempre executado “por e entre homens”³³. A mulher do trovadorismo passa a ser entendida como alegoria do senhor feudal e, conjugada à figura do amador (ou do amado, quando, como no caso das cantigas d’amigo,

31. BOSI, A. Poesia Resistência. In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, 1983. p. 152.

32. *Idem, ibidem*.

33. DUBY, Georges. Do Amor e do Casamento. In: *Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990. O autor estuda no decorrer dos ensaios que compõem esta obra os conceitos do amor e do casamento na Idade Média, atento sempre às realidades da corte e dos meios populares, e reafirma o poder do homem sobre a mulher medieval e a supremacia daquele nas relações sociais. Ver a esse respeito, sobretudo, os capítulos “A Propósito do Amor Chamado Cortês” e “A Matrona e a Malcasada”.

e guardadas as peculiaridades, é a mulher quem está à frente da cortesia, ainda que, claro - e sempre curioso - por um poeta varão), ela, a mulher, é um símbolo de abnegação, disciplina e, até certo ponto, de transcendência do sujeito amador. Por fim, seja ela símbolo, seja alegoria, a “senhor” é uma figura de linguagem, e assim há que tomá-la; seu referencial não é o amor no plano real das paixões (ainda que às vezes se reverta o quadro, dado o grau de fragilidade entre o real e o ficcional quando se lida com temas dessa natureza), mas o amor como categoria de ascensão social, meio pelo qual um homem, nobre ou não, se torna progressivamente um jogral, um trovador, um cortês. Esse amor, portanto, segue escrupulosamente um código de cortesia. A cantiga d’amor, dentre os gêneros trovadorescos da Península, é a que mais cumpre à risca esse código. O menor desvio podia levar a supor “escarnho”.

O segundo verso do refrão, por no mínimo tornar lúdica a “coita” na expressão “non sei o que ten”, arranca a “cortesia” ao poema e o devolve ao seio da poética bandeiriana. Este “coração” expressa o não-entendimento de quem olha ingenuamente a complexidade e os absurdos do mundo e indaga de modo humilde sobre a ordem das coisas. Não há como não lembrar, sem um certo destempero com relação ao contexto deste ensaio, o Bandeira d’“O Bicho” que, “na imundície do pátio / catando comida entre os detritos”, não parecia cão, gato, ou rato, mas “O bicho, meu Deus era um homem”³⁴. A partir do refrão, que repete e enfatiza o tema da cantiga, o leitor passa a perceber mais um português brasileiro. O refrão descobre o texto do anacronismo propriamente dito e começa a revelar o Bandeira.

E agora chegamos a um disfarce muito mais perfeito, ao mesmo tempo sutil e evidente: “Mha senhor, ai meu lum’e meu ben”.

Manuel Bandeira se vale aqui de uma das “duas formas fundamentais do tópico nas expressões de tratamento ‘meu lume e meu ben’ (e) ‘lume destes olhos meus’”³⁵. A novidade de Bandeira é ter usado o tópico numa de suas variações menos comuns e numa posição inédita dentro da estrofe: o “meu lum’e meu ben”, como tratamento da “senhor”, nunca aparece, nos cancioneiros galego-portugueses, dentro do refrão. Aparece uma única vez no refrão da cantiga de amor de número 179 do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (CBN). Veja-se:

Moyr eu e praz mj, se Deus mi perdon,
e de mha mort ey en muy gran sabor
por non sofrer muy gran coyta d amor
qual sofri sempr no meu coração,

34. BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*. 5. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1980. p. 196.

35. SPINA, S. *Do formalismo estético trovadoresco*. São Paulo, EDUSP, 1966. p. 92.

ca log aquesta coyta perderey
e, amigos, direy uos outra rem:
pesa mi muyto que non ueerey,
ante que moyra, *meu lum'e meu ben*.

O tópico “meu lum'e meu ben” na cantiga acima não aparece como uma forma de tratamento, mas como um objeto direto do verbo ver (“ueerey”).

Numa outra e única vez o tópico aparece num refrão, mas de uma cantiga d'amigo, a de número 808 do CBN. Veja-se:

Deus! que leda que m esta noyte uy,
amiga, eu hum sonho, ssonho que sonhey!
ca sonhava eu como uos direy
que me dizia meu amig assy:
- ffalade mig - *ay! meu lum e meu ben*.

Neste caso que reproduz o tópico como interjeição emotiva, reforçada ainda pela partícula “ai”, a emotividade justifica sua aparição, justamente porque quem narra aqui é a mulher que, necessariamente, não é a mesma que a “senhor” do amor cortês na cantiga d'amor. A cantiga d'amigo opera os preceitos cortesões do trovadorismo conservando-se explicitamente fiel ao caráter autóctone da Península e livre, portanto, da rigidez conteudístico-formal do cantar da “fin'amors” provençal.

Nas outras diversas vezes em que o tópico aparece nas cantigas d'amor, ele está inserido no corpo argumentativo da cantiga, funcionando como uma interpolação de carga emotiva e um arrefecimento da excessiva racionalidade que caracteriza o discurso trovadoresco no desdobramento da “coita”. Em outras palavras, o tópico se esvazia de conotações outras que não a de ser um apoio retórico que simplesmente chama as qualidades da “senhor” para dentro do discurso, a exemplo da (muito pouco reliquiosa) invocação divina, de que falamos anteriormente. Nessas condições, o tópico “meu lum'e meu ben” ganha as atribuições de vocativo, predicativo ou, mais raramente, de interjeição precedida da partícula “ai”, conforme os seguintes exemplos do tópico:

1. como vocativo:

E os meus olhos non poden ueer
prazer eu, mentr eu uiuo for, per ren,
pois uos non uiren, *meu lum e meu ben*,
e por aquesto querria saber;
ai eu catiu e mal dia naçi,
pois eu de uos alongad a uiuer. (CBN 1577)

Por Deus, senhor *e meu lum e meu ben*
a mhas coytas e meu muy grand affan
e meus cuydados que mj coytas dan,
por mesura, dizede m unha ren;
Se my queredes algun ben fazer,
senon iamays non uos poss atender. (CBN 758)

2. como predicativo:

Se eu soubesse, u eu primeiro vi
a mia senhor *e meu lum e meu ben*,
que tanto mal me verria por én. (CBN 99)

3. como interjeição:

E, pois m el en tal coita ten
por uos, *ay! meu lume e meu ben*:
que uus non doedes de mim,
en que graue dia uus ui,
que uus non doedes de mim? (CBN 1590)

Em nenhuma das vezes em que aparece o tópico de tratamento “meu lume e meu ben”, acontece de ele vir formulado na expressão bandeiriana “Mha senhor, ai meu lum’e meu ben” e, quando aparece, serve, conforme dissemos, de interferência emotiva, como um acessório, um elemento de certa forma à margem da “coita” do amador, ainda que - claro -, como todos os tópicos e clichês trovadorísticos, é insubstituível na constituição da cantiga.

Nas cantigas d’amor refrânicas (e em quase toda poesia) muitas vezes o refrão arremata e complementa a argumentação dos versos anteriores; ele culmina e às vezes fundamenta o tema da cantiga. Não é à toa, pois, que D. Dinis, em vários aspectos o reformulador do trovadorismo galego-português, “poupa” o refrão de sua lista de inovações e rompe, por outro lado, com os preceitos de sua escola naquilo que ele julgou passível de mudança. Atento à tradição lírica do passado peninsular, D. Dinis se vale largamente dos recursos do paralelismo e do refrão, mas transgride na “fiinda” (versos adicionais à maneira de coda) por exemplo, como nesta passagem:

E quem d’outra guisa tall bem desejar
non he namorado, mais é um desfrom(?) (sic)
que sempre trabalha por cedo cobrar
da que non servio o mayor galardom;
e de tal amor eu amo mays de cento
e non amo hua de que me contento
de seer servidor de boon coração.

Pois d'ela m'eu cham'e são servidor,
gram treição seria, se mia senhor
por meu ben ouvesse mal ou senrazon.
E quantos bem aman assy o diram³⁶.

em que, na primeira "fiinda", o poeta chega a considerar traição a má interpretação que a amada possa fazer do amor dele, ou, ao menos, o fato de nele ver algum sinal de insensatez, chegando com isso a pôr em xeque a altivez da "senhor". Em compensação, todos os refrões das cantigas d'amor, dinisianas ou não, são conformes aos preceitos do bom trovar. E quando o refrão traz consigo uma carga de emotividade, como a interjeição, faz com que esta seja breve e discreta, podendo a interjeição constar de uma só palavra: "Senhor", ou duas: "Mha senhor", "Senhor fremosa", no máximo três: "Ay mha senhor". Não é o que faz Bandeira.

O "Cantar" dedica todo o primeiro verso do refrão ao tratamento e à interjeição, computando ao todo oito palavras, unidas com a partícula "ai" de forte concentração emotiva: "Mha senhor, ai meu lum'e meu ben". O poeta chama, confessa e emerge uma emotividade confusa, perturbadora e graciosamente lúdica: "Meu coraçõ *non sei* o que ten".

Quem é essa mulher que ilumina ("meu lum'") e desperta o amor ("meu ben"), que internamente ("Meu coraçõ") desestabiliza o poeta ("non sei o que ten") e o faz, súbito, romper com as normas da cortesia vassálica e tomar o rumo da... sensualidade? Somente o erotismo, o impulso reformador e sempre criativo na poesia de Manuel Bandeira³⁷ que estrutura este panegírico amoroso.

Só depois do refrão, é que se pode compreender porque o amador confessa, logo no segundo verso, estar "sen cor assi!". O leitor se pergunta: Que "cor" é este? Os glossários especializados traduzem-no por coração. Mas também podemos ler "cor" como simplificação ortográfica de "coor" que quereria dizer cor, principalmente se creditamos a essa operação uma intenção de ambigüidade, recurso ademais bastante caro à poesia de todas as épocas. Contudo, ambas as acepções não dão conta do tom dramático que lhe confere o verso "Atan cuitad'e sen cor assi!".

O amador, de confuso que está com relação aos sentimentos, de tão desconcertado pelo que "passa no seu coração", "não sabe o que fazer" para recuperar o seu juízo e, antes de tudo, a sua capacidade de lidar com a imaginação. "Sen cor", sem imaginação, com a memória prejudicada por um "não sei

36. *Cantiga d'amor*, p. 204.

37. Ver "A Visão Alumbrada". In: *Humildade; paixão e morte*. Ed. cit. p. 152. Neste ensaio, Davi Arrigucci Júnior formula com esmiuçamento a questão do erotismo como impulso modificador e criador na poesia bandeiriana.

o quê”, o amador, um autêntico sujeito moderno, um poeta do seu tempo, encontra na mulher amada (uma virtual amada no contexto mítico-poético) frieza e incomplacência demasiadas, intolerâncias bastantes para com alguém que simplesmente quer o amor daquela “pura ou degradada”, cujo lume norteia a própria existência do poeta.

Onde estaria, pois, “a estrela da manhã”, em qual alumbramento de céus terrenos está ela “toda nua”? E por onde andam “as mulheres do sabonete Araxá” que “invocam”, “bouléversam” e “hipnotizam”? Os ecos se fazem aqui e ali. O poeta imita a si próprio. Reinventa-se no linguajar de outrora. Espia-lhe a plangência da “coita”, a servidão dos modos amorosos, espelha-lhe o tempo do viver apaixonado à espera da morte redentora, ouve-lhe a música e executa-a com os ritmos do seu coração, assopra-lhe o pó por sobre a partitura e resgata-lhe os timbres com instrumento novo. Mas, à maneira de “tençon”, desafia o passado português e o maior de seus poetas.

Quem sabe agora não vemos nesses lumes aqueles estrelares da “manhã”, da “tarde”, da “vida inteira”?

Referências Bibliográficas

- HEGEL. *Estética. Poesia*. Lisboa, Guimarães Editores, 1964, pp. 10-111.
- JMA, L. C. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.
- VUNES, J. J. *Crestomatia arcaica*. Lisboa, Clássica, 1981.
- . *Cantiga d'amor*. Lisboa, Clássica. (sem data)
- SCHILLER. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo, Iluminuras, 1991.
- TOMÁS DE AQUINO. *Suma teológica*. Tradução de Alexandre Correa. v. 1. Porto Alegre, EST/Sulina/UCS, 1980.
- TORRES FILHO, R. R. *Ensaio de filosofia estética*. São Paulo, Nova Cultural, 1988, pp. 124-158.

ANACHRONISM AND CONTEMPORAINITY IN A MEDIEVAL BANDEIRA

ABSTRACT: In *Itinerario de Pasárgada* Manuel Bandeira declares that, as he wrote the “Cantar de Amor” in the galician-portuguese language, he intended, without success, to do a fourteenth century poem. This essay demonstrates how the modern subject goes for the medieval feeling ways, employing that linguistic code, but being conditioned by another one, that of the poet himself.

KEYWORDS: Imitation; anachronism; contemporainity; modernity; medievality.