

COIMBRA • 2019

64

BOLETIM DE **ESTUDOS
CLÁSSICOS**

ASSOCIAÇÃO
PORTUGUESA
DE ESTUDOS
CLÁSSICOS

INSTITUTO
DE ESTUDOS
CLÁSSICOS

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

***ODI ET AMO*: CONSTERNAÇÃO E EUFORIA POÉTICAS INSPIRADAS POR CATULO**

***ODI ET AMO*: POETIC CONSTERNATION AND EUPHORIA INSPIRED BY CATULLUS**

JOSÉ HENRIQUE MANSO

UBI-CECH

HRMANSO@HOTMAIL.COM

ORCID/ORG/0000-0002-0266-3938

ARTIGO RECEBIDO A 20/12/2018 E APROVADO A 05/11/2019

129

Resumo: Sentimentos aparentemente inconciliáveis, amor e ódio, aparecem conjugados na poesia de Catulo e em vários outros poetas que se lhe seguiram. No entanto, apesar de ser Catulo a popularizá-lo, este tópico literário já se encontra nalguns escassos poemas que nos chegaram de Safo, imitados pelo poeta latino. Neste ensaio, debruçamo-nos particularmente sobre o carme catuliano *Odi et amo* (nº 85) e sobre a cantiga de amor *Se eu pudesse desamar*, de Pero da Ponte, composta catorze séculos mais tarde. O cotejo entre os dois poemas mostra-nos ainda a influência de Catulo sobre o primeiro momento da literatura portuguesa, a lírica trovadoresca.

Palavras-chave: amor, ódio, Catulo, Pero da Ponte, poesia.

Abstract: Apparently irreconcilable feelings, love and hate, appear conjugated in the poetry of Catullus and several other poets who followed him. Nevertheless, although it was Catullo who popularized it,

this literary topic is already present in some scarce poems that came to us from Sappho, poems imitated by the Latin poet. In this essay, we are particularly concerned with the catullian poem *Odi et amo* (nº 85) and the song of love *Se eu podesse desamar*, of Pero da Ponte, composed fourteen centuries later. The comparison between the two poems also shows us the influence of Catullus on the first moment of Portuguese literature, the troubadour lyric.

Keywords: love, hate, Catullus, Pero da Ponte, poetry.

A que século pertencem os versos “Odeio e amo. Porque o faço, perguntas porventura./ Não sei, mas sinto que acontece e soffro.”? E estes: “Se eu podesse desamar/ a quem me sempre desamou/ e podess’algum mal buscar/ a quem me sempre mal buscou/ Assi me vingaria eu”? E ainda os versos que se seguem: “Se dizem fero Amor que a sede tua/ nem com tristes lágrimas se mitiga,/ é porque queres, áspero e tirano,/ tuas aras banhar em sangue humano”? E, por fim, os versos aqui transcritos: “As aparências enganam,/ aos que odeiam e aos que amam./ Porque o amor e o ódio se irmanam na fogueira das paixões”? É consabido que os primeiros versos materializam o carne 85 de Catulo, poeta romano do século de Octávio César Augusto; já os segundos pertencem à Idade Média, pois foram compostos por Pero da Ponte, trovador galego dos meados do século XIII; os terceiros são d’Os *Lusíadas* (3, 116), ou seja, foram publicados em 1572; e os últimos foram cantados pela intérprete brasileira Elis Regina, que os popularizou no álbum *Essa mulher*, lançado em 1979 pela WEA. Por conseguinte, o tema poético do amor conturbado, sofrido, que se confunde com o ódio, é intemporal, à medida da intemporalidade de tais sentimentos, aparecendo em muitos outros autores de diferentes épocas e latitudes, justificando, por isso, plenamente, a terminologia “tópico do amor/ ódio”, no sentido mais estrito que Ernst Robert Curtius dá ao termo *tópico* ou *topos* no famoso ensaio *A literatura europeia e a Idade Média*, ou seja, um lugar (no sentido conotativo do termo) literário convencio-

nalizado e imbuído de autoridade literária, sendo por isso comumente usado por diferentes autores (Curtius 1991: 133-134).

É decerto paradoxal este binómio amor/ódio, talvez mais ainda do que o famoso *topos eros/thánatos*, isto é, amor/morte, mas a vida e, sobretudo, os sentimentos não obedecem apenas à lógica da razão (o célebre filósofo francês Pascal dizia *Le coeur a ses raisons que la raison ne connaît point*, isto é, 'O coração tem as razões que a razão desconhece'). Na verdade, o amor pode revestir-se dos cambiantes mais variáveis, e não é por acaso que a escritora Agustina Bessa-Luís realiza como prefácio à obra mário-claudiana *Triunfo do amor português* um enquadramento sociológico da evolução do conceito do amor em Portugal (Bessa-Luís 2005: 11-17), já que esse sentimento é tão forte quanto misterioso e variável nas suas múltiplas facetas. É um verdadeiro Proteu, que se pode exprimir de forma tão paradoxal quanto esta, uma dicotomia que associa dois sentimentos aparentemente oximóricos, inconciliáveis, como o são o amor e o ódio. Basta um pouco de imaginação para atentar em mil situações que podem exasperar de tal forma dois apaixonados que o amor, em vez de ser um sentimento de felicidade plena, se transforma numa avalanche de rancores e ódios, mas sem afastar, todavia, a base do amor. Não admira, por isso, a popularidade deste tópico que agora se analisa.

No séc. I a.C., em Roma, foram os melhores poetas latinos a fazer eco desse amor exacerbado, dominado pela paixão e pela repulsa:

Tibulo, Ovídio, Catulo, Propércio documentam múltiplos exemplos dessa entrega exclusiva ao amor, sem limites, determinados a sofrer os seus doces males e as suas encantadoras agruras, como se nele, no amor, consistisse o único projecto de vida. (André 2005: 40)

É com estas palavras que Carlos André enceta uma viagem por alguns poemas dos autores supracitados, demonstrando como o binómio amor/ódio, embora tenha sido popularizado pelo célebre carme 85 de Catulo,

está bem patente noutros poetas romanos¹. Um dos exemplos mais elucidativos destacados pelo ensaísta é Ovídio, particularmente na elegia 3.11.b de *Amores*, onde, *ab initio*, o autor das *Metamorfoses* reconhece que dentro do seu peito fazem acesa guerra o ódio e o amor, com vitória aparente para o último:

*Luctantur pectusque leue in contraria tendunt
hac amor, hac odium, sed, puto, uincit amor.
Odero si potero; si non inuitus amabo.*

*Lutam entre si e o meu coração amolecido cada um para seu lado o puxam
daqui o amor, dali o ódio, mas, estou certo, é o amor que vence.
Hei-de odiar, se for capaz; se não, contra a minha vontade hei-de amar.
(Ovídio, *Amores* 3.11.b; trad. de André 2005: 57-58).*

132

Como se justifica, então, designar este *topos* de “catuliano”, se a muitos poetas pertence tal temática? Em primeiro lugar, Catulo foi um dos poetas mais antigos e mais conhecidos na cultura ocidental a celebrar o *topos* amor/ódio. Não nos esqueçamos de que os poemas do Veronense foram popularizados nos *Carmina Catulli* por Carl Orff (1895-1982), o compositor alemão que também haveria de tornar famosos os *Carmina Burana*. Contudo, sabemos que Catulo não foi o primeiro a debruçar-se sobre o *topos* amor/ódio, já que sete séculos antes, na Grécia antiga, houve uma mulher que, de forma brilhante, abordou o tema, precisamente a primeira poetisa conhecida da cultura ocidental. Aludimos, obviamente, a Safo,

1 O estudo de Carlos André intitula-se “‘Tanto de meu estado me acho incerto’: contradições do amor, de Catulo a Ovídio» (*Ágora* 7, 2005, 37-63) e explica como os paradoxos do amor, afamados na poesia portuguesa pelos sonetos camonianos, têm as suas raízes na poesia latina do séc. I a.C. Para aprofundamento desta matéria, remetemos, do mesmo autor, para *Caminhos do Amor em Roma. Sexo, amor e paixão na poesia latina do séc. I a.C.* (Lisboa, Cotovia, 2006); Pierre Grimal, *L'amour à Rome* (Paris, Hachette, 1963); e Paul Veyne, *L'élegie érotique romaine: l'amour, la poésie et l'Occident* (Paris, Éditions du Seuil, 1983).

que, na opinião de Frederico Lourenço, só será igualada no colorido da poesia pelo grande Virgílio, contemporâneo de Catulo:

Em nenhum autor grego encontramos uma alquimia tão mi-lagrosa entre o som da poesia e a sugestão visual do respectivo significante. Só Virgílio, em Roma, atingiu perfeição comparável na arte de pintar com sons. (Lourenço 2006: 33)

É fácil ver a temática do amor sofrido em poemas sáficos como “Despedida”, “Tecer é impossível” e, sobretudo, “Amor agridoce” (fragm. 31 *PLF*), um dístico que versa explicitamente sobre o amor/ódio: “O amor que deslassa os membros de novo me faz tremer,/ criatura doce e amarga, irresistível” (Lourenço 2006: 43).

Não surge neste artigo por acaso a referência à poetisa de Lesbos, pois Catulo, na qualidade de *poeta doctus*, “isto é, poeta de estilo elevado, realiza traduções ou adaptações dos poetas gregos [...]”. Como exemplo da tradução em grego, registamos apenas uma das mais célebres, a tradução livre de um fragmento de Safo” (Prieto 2006: 45):

“Ele é, parece-me igual a um deus/ (que o céu me perdoe)/ aquele que, sentado à tua frente, sem cessar te vê e te ouve; com o teu doce sorriso.” (Catulo, *Carmina*, 51; trad. de Prieto 2006: 45)

“Aquele parece-me ser igual dos deuses,/ o homem que está sentado e escuta de perto a tua voz tão suave.” (Safo, “Ele tu e eu”; trad. de Lourenço 2006: 37)

Constatamos, pois, que o vate romano conheceu profundamente Safo, que imitou e traduziu nos seus poemas², fazendo com que o tópico do amor/ódio trace uma linha intertextual não só entre Catulo e a Idade

² Sobre esta matéria, remetemos para Ellen Green (1999), “Refiguring the feminine voice: Catullus translating Sapho”, *Arethusa* 32. 1, 1-18.

Média de Pero da Ponte, mas também uma ponte que vai de Safo a Catulo. Aliás, o dístico catuliano “Odeio e amo”, que vamos analisar numa perspetiva comparativista com a cantiga de amor de Pero da Ponte, insere-se num ciclo de poesias dedicadas a Lésbia, num total de treze carmes com inclusão deste nome, e outros treze em que a destinatária não é explicitamente nomeada: é usado o antropónimo Lésbia nos poemas 5, 7, 43, 51, 58, 72, 75, 79, 83, 86, 87, 92 e 107; nos carmes 2, 3, 8, 11, 13, 36, 37, 68, 70, 76, 85, 104 e 109, o nome Lésbia não é explicitado, mas o amor sofrido patente nos outros carmes mantém-se nos mesmos moldes, havendo por isso uma continuidade entre todas estas composições. Ora, essa Lésbia “alguns supõem ser Cláudia, irmã de Clódio, inimigo de Cícero” (Prieto 2006: 44). Tal significa que a “Lésbia” dos seus poemas (e é fácil ver no antropónimo uma homenagem de Catulo à poetisa de Lesbos, Safo) era uma mulher casada, o que não impediu o Veronense de se apaixonar perdidamente por ela. Assim se compreende, porventura, a intensidade dos sentimentos na poesia de Catulo, não só no dístico em análise, mas também em versos como *Nulla potest mulier tantum se dicere amatam/ uere, quantum a me Lesbia amata mea est*, isto é, *Nenhuma mulher pode dizer-se mais verdadeiramente amada quanto por mim foi amada a minha Lésbia* (Catulo, *Carmina*, 87; trad. nossa), pois o referente do seu poema era, ou, pelo menos parece ser, uma mulher real.

Amar intensamente alguém que não quis ou não pôde corresponder a esse mesmo amor foi o germe de um sentimento contrário em Catulo, que manifesta nalguns poemas uma repulsa tal ao ponto de acusar Lésbia de ser uma vulgar prostituta: *Nunc in quadruuiis et angiportis/ glubit magnanimi Remi nepotes*, ou seja, *Agora pelas encruzilhadas e vielas,/ vai esfolando os descendentes do nobre Remo* (Catulo, *Carmina*, 58: 4-5; trad. nossa). Ainda no âmbito da poesia latina, a conturbada relação entre o poeta elegíaco Propércio (43 a.C. – 17) e a sua amada Cíntia seguiu caminhos similares:

[...] uma história de amor eivada de contradições, um percurso onde amor e ódio alternam repetidamente, em momentos su-

cessivos, de forma aparentemente desordenada e incoerente [...].
(André 2005: 44)

O poema catuliano que temos vindo a referir é, portanto, o famoso carne 85, aparentemente um simples dístico elegíaco, que na sua versão original soa assim:

Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris.
Nescio, sed fieri sentio et excrucior.

Odeio e amo. Porque o faço, perguntas porventura.
Não sei, mas sinto que acontece e sofro.

Nesta composição breve deve salientar-se, desde logo, a existência de vários quiasmos, figura de retórica rebuscada ao nível da sintaxe, e talvez por isso muito popular na poesia maneirista e barroca. Como é sabido, o quiasmo é um recurso estilístico que joga com o cruzamento de expressões ou de palavras em dois versos ou orações contíguas (Lausberg 1966: §392). E, de facto, se atentarmos bem no dístico catuliano, a intensidade de *odi*, em posição inicial e, por conseguinte, de destaque, no primeiro verso, reflete-se no segundo verso em posição final através do verbo *excrucior*, igualmente na primeira pessoa do presente do indicativo. O sentido mantém-se, mas em posições sintáticas cruzadas: *odeio* reflete-se em *sou torturado* ou *sofro* – *excrucior*, verbo que tem por raiz *crux*. De igual modo, o verbo *amo*, plenamente positivo, em segunda posição no primeiro verso, e, portanto, menos destacado, ganha relevo ao estar relacionado com *sentio*, que, como verbo axiologicamente mais neutro, se encaixa perfeitamente no sentido positivo de *amo*. Existe, pois, uma espécie de troca sintática entre *odi* e *excrucior* e entre *amo* e *sentio*, formando um quiasmo ou cruz no dístico. Porém, outros quiasmos são ainda perceptíveis no carne catuliano, pois a forma verbal *faciam*, *faço*, na voz ativa, tem o seu correspondente passivo no verso seguinte, e na mesma posição,

fieri, ser feito (acontecer), o que traduz uma espécie de quiasmo semântico entre voz ativa e passiva. Finalmente, a interrogativa do primeiro verso, *quare id faciam, porque o faço*, não precisa de ser interpretada à letra como pergunta retórica, pois podemos imaginar que o sujeito poético a coloca a alguém depois de apresentar a factualidade de tais sentimentos, isto é, a circunstância de odiar e amar ao mesmo tempo. Portanto, a resposta a *requiris, perguntas*, é a palavra imediatamente a seguir no poema, *nescio, não sei*, e ambas estão colocadas em lugares estratégicos do verso, o fim e o início, o que acentua a importância desta questão sem resposta e remete para a perturbação de quem não sabe como reagir. Por outro lado, a correspondência *requiris/nescio* traduz também uma espécie de diálogo ensimesmado, em que o sujeito poético tenta raciocinar e pensar no que há de fazer com sentimentos tão paradoxais, não obtendo solução viável, e daí o segundo hemistíquio do último verso: *sentio et excrucior*. O poema, em termos retóricos e temáticos, traduz-se, pois, numa beleza de concisão perfeita, deixando transparecer que ao profundo sentimento apenas pode corresponder um pungido lamento.

Que ligações poderão existir entre este dístico latino, datado do séc. I a.C., com uma cantiga medieval do século XIII? Mais do que se poderia supor a um primeiro olhar. Antes de estabelecer qualquer elo de ligação entre as vidas de Catulo e de Pero da Ponte e uma rede intertextual entre o dístico catuliano e a cantiga de amor do trovador medieval, transcrevamos esta última composição, para que possamos ter diante dos nossos olhos os dois textos numa perspetiva comparativista e sem quaisquer outros pré-conceitos literários. A cantiga aparece registada no cancioneiro da Ajuda (nº 289) e no da Biblioteca Nacional (nº 980), e utilizamos a versão que nos parece mais acessível do ponto de vista gráfico:

Se eu podesse desamar
a quem me sempre desamou,
e podess'algun mal buscar
a quem me sempre mal buscou!

Assi me vingaria eu, 5
se eu podesse coita dar,
a quem me sempre coita deu.

Mais sol nom posso eu enganar
meu coração que m'enganou,
por quanto me faz desejar 10
a quem me nunca desejou.
E per esto nom dormio eu,
porque nom poss'eu coita dar,
a quem me sempre coita deu.

Mais rog'a Deus que desampar 15
a quem m'assi desamparou,
vel que podess'eu destorvar
a quem me sempre destorvou.
E logo dormiria eu, 137
se eu podesse coita dar, 20
a quem me sempre coita deu.

Vel que ousass'eu preguntar
a quem me nunca perguntou,
por que me fez em si cuidar,
pois ela nunca em mim cuidou. 25
E por esto lazeiro eu,
porque nom poss'eu coita dar,
a quem me sempre coita deu. (Gonçalves e Ramos 1985: 188)

Façamos agora uma análise retórico-estilística e temático-ideológica mais aprofundada desta cantiga medieval, pois, tal como o poema catuliano, estamos perante uma extraordinária composição. Trata-se de uma cantiga de amor, muito embora só na última cobla apareça o pronome “ela”,

sem o qual o género da composição seria dúbio. Efetivamente, a partir do verso “pois ela nunca em mim cuidou” (v. 25) sabemos com segurança que o sujeito da enunciação é masculino e, por conseguinte, trata-se de uma cantiga de amor, pois “move-se a razão d’ele”, tal como afirma a *Arte de trovar* a propósito da distinção entre a cantiga de amor e a cantiga de amigo (tít. III, cap. IV). É uma cantiga de refrão, havendo, porém, uma variação estratégica do primeiro verso do estribilho em coblas alternadas (I-III, II-IV). A cantiga apresenta rimas uníssonas, ou seja, que se repetem em todas as estrofes, e, na ligação interestrófica, encontramos coblas capfinidas³ – “eu” (v. 6-8, 20-22), e coblas capdenals⁴: “mais” (v. 8 e 15), “a quem” (v. 2, 4, 11, 16, 18 e 23), “e” (v. 12, 19 e 26). Relativamente a outros recursos formais, constatamos a presença do dobre⁵ “eu” no quinto verso de todas as coblas, que, por se encontrar em posição final, é palavra-rima. O mozdobre, isto é, a repetição em variação flexional da mesma palavra⁶, é o artifício retórico predominante em toda a composição, e toda ela assenta e se desenvolve temática e ideologicamente sobre este artifício: “desamar...desamou”, “buscar...buscou”, “dar...deu”, e assim por diante. Por ocorrer em final de verso, o mozdobre coincide com a rima derivada.

Pela repetição do termo “coita” nos dois versos do refrão fica claro que o tema da cantiga de Pero da Ponte é a coita de amor, desdobrando-se, no entanto, em duas direções: a vingança que o sujeito poético pretende levar a cabo sobre a amada (coblas I e III) e as razões que impossibilitam tal vingança (coblas II e IV), num círculo onde se passa

3 A ligação interestrófica de coblas capfinidas consiste na repetição do mesmo vocábulo no último verso de uma cobra e no primeiro da seguinte (o refrão pode ou não ser tido em conta).

4 A ligação interestrófica de coblas capdenals consiste na repetição da mesma palavra ou expressão no início de verso em coblas distintas.

5 O dobre é um dos artifícios retóricos de maior mestria na lírica medieval e, por isso, aparece definido de forma clara na *Arte de trovar* (tít. IV, cap. V): consiste na repetição de um vocábulo num lugar fixo do verso, do início ao fim da composição.

6 Também este recurso estilístico aparece definido na *Arte de trovar* (tít. IV, cap. VI). Na retórica clássica, este recurso designa-se “poliptoto” (Lausberg 1966: §280).

do amor ao ódio e deste ao desejo de retaliação. É manifesta a presença dos dois campos sémicos principais da cantiga de amor, a coita amorosa e a indiferença da dama, que aqui assume contornos de repúdio total e é a causa objetiva do sofrimento.

Na primeira cobla deparamo-nos, pois, com o desejo de vingança. Há alguma força no sujeito poético; no entanto, a retaliação será inconcretizável, como revela a utilização da frase condicional com recurso ao imperfeito do conjuntivo (“se eu pudesse”) e ao presente do condicional (“Assi me vingaria eu”). Trata-se, pois, de uma punição hipotética apresentada de forma tríplice e gradativa: “desamar”, “mal buscar” e “coita dar”. A concretização real e plena da represália teria de passar obrigatoriamente pelo que se diz no refrão: “dar coita”, isto é, transferir para a amada o profundo sentimento de dor e decepção amorosa que o sujeito poético experimenta. No entanto, não é só a impossibilidade de se vingar que provoca o desalento no sujeito poético, mas é ainda o fulgor e a força do seu amor, que se situa quer no passado, quer no presente: por exemplo, o verbo “desamar” sublinha a ideia de que o sujeito poético não consegue, ali e agora, deixar de a amar.

Também Catulo, no carme 8, expressa a sua retaliação sobre Lésbia. A frustração de ter vivido dias felizes (v. 8: *Resplandeceram, de verdade, para ti luminosos sóis*; trad. de André, 2005: 50), seguidos da amarga realidade de um amor perdido para sempre (v. 2: *E o que vês que se perdeu, dá-o por perdido*; v. 9: *Agora ela já não quer*; trad. de André, 2005: 50) leva-o a projetar a seguinte vingança: ela há de ser infeliz e não mais será amada, pelo menos com a mesma intensidade e o mesmo carinho com que Catulo a amou. É isto que depreendemos das perguntas retóricas com que o Veronense encerra o poema, ao interpelá-la amargamente:

Scelesta, uae te! Quae tibi manet uita!
Quis nunc te adibit? Cui uideberis bella?
Quem nunc amabis? Cuius esse diceris?
Quem basiabis? Cui labella mordebis?

Malvada! Ai de ti! Que vida te espera!
Quem te há-de, agora, buscar? A quem vais parecer formosa?
Quem vais, agora, amar? A quem dirás que pertences?
A quem hás-de beijar? A quem vais morder os lábios?

(Catulo, *Carmina*, 8: 15-18; trad. de André, 2005: 50)

Por outras palavras, está expresso o desejo de que a amada seja tão infeliz e se sinta tão abandonada quanto Catulo, o que, de alguma forma, nos remete para o tipo de vingança expressa por Pero da Ponte na composição em análise.

Do ponto de vista estilístico, o *mozdobre*, presente ao longo de toda a cantiga, elucida a correlação entre o tempo passado, onde a “senhor” o “desamou” e lhe “mal buscou”, e o tempo presente, onde o sujeito poético pretende que ela sofra tudo o que ele experimentou no passado. Em termos lexicais, o passado é expresso pelo uso do pretérito perfeito acompanhado do advérbio de tempo “sempre”, o que significa que a hostilidade da “senhor” começou no passado, mas se estende pelo presente e, porventura, pelo futuro. Também na terceira *cobla*, e pelas mesmas razões, os sentimentos negativos da dama são expressos de maneira similar: “sempre destorvou”. Inversamente, o antónimo “nunca” nega, na segunda e na quarta *coblas*, os sentimentos positivos que a amada jamais nutriu por ele: “nunca desejou” (v. 11), “nunca perguntou” (v. 22), “nunca em mim cuidou” (v. 25), o que parece acender no sujeito poético a raiva de quem não é correspondido no seu intenso amor. O tempo presente é expresso por perífrases com o infinitivo, que acentuam a durabilidade da ação, quer relativamente à vingança almejada, na primeira e terceira *coblas* (v. 1 – “podesse desamar”, v. 3 – “podess’algum mal buscar”, v. 17 – “podess’eu destorvar”), quer em relação ao sofrimento presente, na segunda e quarta *coblas* (v. 8 – “nom posso eu enganar”, v. 10 – “faz desejar”, v. 22 – “ousass’eu perguntar”).

O *dobre* “eu”, que aparece em lugar de destaque – em fim de verso e na transição para o refrão –, salienta o tom intimista e autoconfessional

do poema, onde o sujeito lírico se limita à sua frustração, dor ou desejo de vingança. Na verdade, o pronome pessoal de primeira pessoa aparece em quase todos os versos (com exceção de três), nas suas diversas formas: “eu”, “me”, “em mim”.

Na segunda cobra, a aparente força que a vingança daria ao sujeito poético como que se esvaece perante a amarga realidade que o rodeia. Surge forte e monstruosa a realidade presente, não tanto a dos desejos de retaliação, mas a de um amor imensurável que não é minimamente correspondido – é a frustração e o desespero, a que cresce a impossibilidade de libertação (“nom poss’eu coita dar”). Relativamente à cobra anterior, o jogo verbal que ocorre no final dos versos é menos expressivo em termos de valor actancial (“desamar” e “mal buscar”), mas mais forte na expressão de estados emocionais (“enganar” e “desejar”). Com efeito, o engano e o desejo reportam-se ao lugar onde se situam, de onde partem e para onde convergem todos os sentimentos expressos ao longo da cantiga – “meu coraçom” (v. 8).

O desejo de vingança, movido pelo ódio latente de se saber não correspondido, parece momentaneamente esquecido e posto de parte, dado que a segunda cobra, que começa por uma adversativa (“mais”), tenta explicar porque é impossível tal represália: não pode enganar o coração que o enganou, e foi esse coração que o fez (e faz) desejar quem jamais correspondeu ao seu desejo. Por isso, a vingança de dar coita à amada é irrealizável, e por essa mesma razão é que ele não dorme. A insónia aparece como consequência natural e manifestação objetiva da coita amorosa do sujeito poético. A cobra encerra com uma oração causal com o verbo no presente do indicativo (“porque nom poss’eu coita dar...”), que revela a incapacidade de o sujeito poético cumprir, no momento presente, a punição desejada, facto apresentado como dado incontestável (donde o indicativo).

A terceira cobra está sintática e semanticamente próxima da primeira: é outra vez o desejo de retaliação a aflorar como remédio para o mal presente. Por exemplo, a insónia (“e per esto nom dormio eu”, v. 12)

encontraria solução, caso a vingança se concretizasse (“E logo dormiria eu”, v. 19). A punição que aqui é pedida parece ser mais forte do que a que está presente na primeira cobra. A ajuda é pedida a Deus, no sentido de desamparar a amada, o que significa desejar-lhe a extrema solidão e uma condenação deveras grave: para o homem medieval, tão pouco protegido, quitar-lhe o amparo divino seria buscar-lhe o maior dos males. Refira-se ainda que o recurso a Deus pode também ser revelador da incapacidade de o sujeito poético, através dos próprios meios, conseguir levar a bom termo essa vingança. Daí o pedido para que Deus a exerça diretamente (“rog’a Deus que desampar”, v. 15), ou então dê forças ao sujeito poético para poder retribuir à amada todos os incómodos que ela lhe causou (“ou que podess’eu destorvar/ a quem me sempre destorvou”, v. 17-18). O resultado, porém, é nulo, na medida em que a retaliação é, à semelhança da primeira cobra, um facto improvável, senão impossível. Sintaticamente, a cobra termina com um período hipotético irreal (“E logo dormiria eu,/ se eu pudesse coita dar...”), tal como a primeira.

Somos aqui obrigados a interromper a análise da cantiga para fazer um breve cotejo com o carme 76 de Catulo, onde este, também sufocado por um amor não correspondido, recorda os seus esforços inúteis por um *ingrato amore* (v. 6), reconhece que, pelos próprios meios, *é difícil desfazer-se subitamente de um longo amor* (v. 13, trad. nossa) e, por conseguinte, resta-lhe implorar à onipotência dos deuses: *Ó deuses [...], olhai para a minha infelicidade e [...] arrancai de mim esta peste e este flagelo que [...] expulsou do meu coração toda a alegria* (v. 17-23, trad. nossa). E realmente esta é apenas a solução possível, pois os anseios mais profundos de Catulo são impossíveis de concretizar: *E já não ouse pedir o contrário disto, que ela me ame* (v. 23, trad. nossa). Ora, a constatação de que o amor recíproco é absolutamente impossível vamos também encontrá-la no final da cantiga de amor galego-portuguesa em análise.

A quarta cobra do texto de Pero da Ponte tem grande proximidade com a segunda, na medida em que aí se descreve com maior veemência o sofrimento do sujeito poético e as razões da sua dor. O sujeito poético

vira-se novamente para si próprio, constatando que não se pode vingar (“coita dar”) e justificando a sua miséria presente (“lazeiro”) do seguinte modo: nem forças há para perguntar as razões do desamor da amada, pois ela sempre menosprezou um amor condicional e jamais retribuído (“nunca em mim cuidou”). Há um paradoxo entre a presença sufocante do amor no sujeito poético e a distância irredutível que o separa da amada e invalida quaisquer soluções positivas para o seu caso amoroso e quaisquer tentativas de vingança. De resto, a represália, ou pelo menos o intento de a levar por diante, não deixa de ser uma demonstração perversa desse mesmo amor. Sintaticamente, a cobra termina de forma semelhante à segunda, com os verbos no presente do indicativo e uma oração causal (“E por esto lazeiro eu,/ porque nom poss’eu coita dar”...), o que remete, uma vez mais, para a expressão da dor presente e para a impossibilidade de concretizar a vingança pretendida, num misto de amor/ódio pela dama.

Nesta composição, encontramos, pois, tópicos recorrentes da cantiga de amor galego-portuguesa, tais como o sofrer de amor ou a distância da amada, cuja indiferença é a causa da coita amorosa. Todavia, o desejo de vingança expresso no texto resulta também daquilo que poderíamos classificar por quebra de um contrato amoroso. De acordo com o código poético da “fin’amors”, a vassalagem amorosa prestada pelo amante à sua dama teria como contrapartida uma correspondência mais ou menos efetiva por parte da amada, muitas vezes materializada ou simbolizada na oferta de um anel ou de um lenço, por exemplo. Nesta cantiga de Pero da Ponte, verificamos que o cumprimento desse contrato amoroso que liga os amantes é unilateral, não havendo da parte da amada o mínimo sinal ou gesto de retribuição. Daí que possamos pensar que a revolta e a represália expressas pelo sujeito poético podem ser justificáveis, tal como o seriam caso se tratasse de um vassalo a quem o suserano negasse os seus deveres de proteção. Donde a expressão do *topos* paradoxal amor/ódio neste contexto.

Julgamos que as ligações existentes entre a cantiga de amor medieval e o dístico catuliano ficam mais evidentes, já que ao longo desta análise

pudemos constatar várias semelhanças temáticas entre as duas composições. Contudo, remontemos um pouco a questão à origem dos poemas, isto é, aos seus autores, e diga-se que quer Catulo quer Pero da Ponte foram exímios poetas satíricos e igualmente se destacaram em composições amorosas. Se, no caso de Catulo, é sobejamente conhecida a sua veia lírica e satírica, quanto a Pero da Ponte, vale a pena deixar aqui uma breve nota bibliográfica sobre um autor que, sem ser o maior trovador galego-português (o pódio pertence certamente a D. Dinis), faz parte de um conjunto restrito de poetas que pontificam quer pela quantidade, quer pela qualidade de cantigas que nos legaram, tendo escrito cerca de meia centena de cantigas, vinte e três das quais de escárnio e maldizer. A sua excelente verve satírica, dirigida sobretudo aos ricos homens e infanções, é particularmente evidente em textos como *D'um tal ricome ouç'eu dizer*, onde o trovador invetiva um fidalgo, aparentemente abastado, que não presta aos trovadores e jograis o mecenato a que a sua riqueza o obrigaria. Registamos ainda as palavras de Giuseppe Tavani sobre a importância deste trovador na lírica galego-portuguesa: “Artista de grande talento, hábil, inovador e vivificador da cantiga de amor e da de amigo [...]. Pero da Ponte utiliza também com mestria um repertório escolhido de figuras retóricas (para 53 textos, 25 esquemas, 5 destes originais [...])” (Tavani 1990: 314).

Voltando ao cotejo entre os dois poemas, Catulo parece ter sido conivente num adultério que pode bem assumir contornos autobiográficos, ao passo que, em Pero da Ponte, a relação adúltera seria a solução óbvia que dessedentaria tanto amor desperdiçado, a causa afinal do seu “mal”: um amor que, a ser correspondido, só o seria platonicamente. A diferença pode residir em dois pormenores. Em primeiro lugar, se em Catulo o amor/ódio por uma mulher casada aparenta ser o dado contextual mais plausível, em Pero da Ponte, entoar loas a uma mulher casada era o artificialismo normal de uma cantiga de amor medieval, isto é, tratava-se de uma situação literariamente esperada, mas nada mais do que isso: um jogo poético. De qualquer modo, sobre a matrona romana

e sobre a dama castelã, a pena mais certa por adultério seria a morte, pois o marido romano tinha o direito de vida e de morte sobre toda a sua família (era um direito consagrado pela instituição do *paterfamilias*), e o direito medieval não andaria *de facto* muito longe dessa situação. Além disso, caso a amada do Veronense fosse realmente Cláudia, mulher de Cecílio Metelo, então o ódio expresso no dístico pode dever-se a uma fase da relação entre Catulo e Cláudia em que o coração e o interesse desta começam a pender para outro amante, Rufo, para desespero de Catulo que, aliás, atira ao seu rival versos acintosos plenos de desprezo e inveja. Sobre esta rivalidade, patente nos carmes 58, 59, 69 e 71, é particularmente elucidativo o último, onde Catulo acusa o seu adversário: *eripuisti omnia nostra bona* (v. 4), *toda a minha felicidade me roubaste* (trad. nossa).

Compreende-se, assim, nas duas composições, o sofrimento advindo de um amor proibido: no caso de Pero da Ponte, a mulher amada pouco poderia fazer, pois o mais certo é tratar-se de uma dama imaginária; caso a mulher fosse real, poucas hipóteses teria o amator, pelas mesmas razões que apontámos para o caso do Veronense. Nem sequer é preciso referir o facto de na Idade Média nem sequer se colocar a questão do divórcio.

Outra semelhança entre os dois poemas é o desespero do sujeito poético perante a inutilidade de qualquer esforço de resolução do seu paradoxo sentimental ou então de assumir plenamente a via do ódio, numa vingança pessoal desabrida. Temos, assim, a frustração masculina provocada pelo sentimento de impotência para se vingar daquela a quem dirige o seu amor e o seu ódio. E este traço, quase próximo de um romantismo bem *avant la lettre*, é comum às duas composições, o que muito as une, apesar de vários séculos as separarem, e talvez por isso elas digam tanto aos leitores de hoje.

BIBLIOGRAFIA

André, C. (2005), “*“Tanto de meu estado me acho incerto”*: contradições do amor, de Catulo a Ovídio”, *Ágora* 7: 37-63.

- André, C. (2006), *Caminhos do Amor em Roma. Sexo, amor e paixão na poesia latina do séc. I a.C.*, Lisboa: Cotovia.
- Bessa-Luís, A. (2005), “O Triunfo do amor português de Mário Cláudio”, in M. Cláudio, *Triunfo do amor português*, Lisboa: Dom Quixote, 11-17.
- Camões, L. de (1980), *Os Lusíadas*, fixação do texto de Hernâni Cidade, Lisboa: Círculo de Leitores.
- Catulo (1992), *Poésies*, texte établi et traduit par G. Lafaye, Paris: Les Belles Lettres.
- Curtius, E. R. (1991), *La littérature européenne et le Moyen Âge*, trad. de l’allemand par Jean Bréjoux, préf. de Alain Michel, Paris: PUF, col. “Agora”.
- D’Heur, J. M. (1975), “L’Art de trouver du Chansonnier Colocci-Brancuti, Édition et analyse”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, IX, Paris, 324-371.
- Gonçalves, E., Ramos, M. A. (1985, 2ª ed.), *A lírica galego-portuguesa*, Lisboa: Editorial Comunicação.
- Green, E. (1999), “Refiguring the feminine voice: Catullus translating Sapho”, *Arethusa* 32. 1, 1-18.
- Grimal, P. (1963), *L’amour à Rome*, Paris: Hachette.
- Lausberg, H. (1966), *Elementos de retórica literária*, tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Lourenço, F. (org., trad. e notas) (2006), *Poesia grega. De Álcman a Teócrito*, Lisboa: Cotovia.
- Ovídio (2003), *Les amours*, texte établi et traduit par H. Bornecque, Paris: Les Belles Lettres.
- Prieto, M. H. U. (2006), *Dicionário de literatura latina*, Lisboa/São Paulo: Verbo.
- Tavani, G. (1990), *A poesia lírica galego-portuguesa*, Lisboa: Editorial Comunicação.
- Veyne, P. (1983), *L’élegie érotique romaine: l’amour, la poésie et l’Occident*, Paris: Éditions du Seuil.