

UMA OBRA-PRIMA DE PERO DA PONTE

LÊNIA MÁRCIA MONGELLI

USP

Como é de praxe em se tratando de erguer dados biográficos em torno dos trovadores, muito pouco se sabe acerca de Pero da Ponte, mínimo esse extraído das próprias cantigas, principalmente as satíricas, que fazem da condição social motivo de chacota. Para se traçar o perfil de Pero da Ponte, especula-se desde a famosa tenção com Afonso Eanes de Coton (CBN 696, CV 556), que trata Pero de "segrel" - classe pouco definida, talvez intermediária entre jogral e trovador, ou, ainda, uma espécie de antigo trovador peninsular¹ - até as alfinetadas de D. Afonso X (1º: CBN 485, CV 68; 2º: CBN 487, CV 70), despeitado por não ter recebido louvores do segrel. Se acrescentarmos a estas outra conhecida cantiga de Afonso Eanes de Coton (CBN 1616, CV 1149), teremos também a referência à sua conformação de "mal talhado", quiçá adjetivando os portadores de algum defeito físico.

Graças a tais retalhos, contudo, é possível saber alguma coisa de concreto sobre Pero da Ponte: que nasceu provavelmente na Galiza; que viveu nas cortes de D. Fernando III (reinou de 1217 a 1252) e de seu filho D. Afonso X (reinou de 1252 a 1284), tendo circulado por Segóvia, Toledo, Burgos, Carrion, Alfaro, etc. - portanto, entre Castela e Navarra, como competia a um bom segrel; que foi amigo, e/ou discípulo, de Bernaldo de Bonaval e de Afonso Eanes de Coton, com quem teria aprendido a atirar farpas versejando; e, por fim, que poetou ativamente na primeira metade do século XIII, entre 1236 e 1252, datas de sua primeira e última composições conhecidas, ambas *prantos*: aquele, pela morte da rainha D. Beatriz; este, pela de D. Fernando.

Autor de cinquenta e três cantigas, distribuídas por sete de amigo, sete de amor, quatro *prantos*, duas de circunstância, duas tenções e trinta e uma de escárnio, é considerado por Rodrigues Lapa "um dos gigantes de nossa lírica"². Inclusive pela proporção numérica, seus textos satíricos é que lhe conferiram a merecida fama: uma galeria impressionante de "soldadeiras" (Marinha Foca, Marinha Crespa, Maria Lopes, Maria Domingas, a famosa Balteira) e de tipos indecorosos (João Fernandes, o Mouro; Sueiro Eanes, Fernão Diaz Estaturão, D. Fuão), além de nobres traídos e decadentes

¹ Menéndez Pidal, Ramon. *Poesia juglaresca y juglares*, Argentina, Espasa-Calpe, 1942, p.23 e ss.

² V. a Introdução das *Cantigas d'escarnho e de mal-dizer*, Lisboa, Ed. Galaxia, 1965.

(Pedro Bodinho, Martin de Cornes, D. Tisso Peres), oferecem um saboroso e consistente quadro sócio-político da época, nunca suficientemente louvado por especialistas em reconstituição do passado histórico. Legítimo precursor de Gil Vicente na destreza com que caracteriza suas personagens, distingue-se Pero da Ponte, nesses textos, pelo gosto em fugir da norma, em desviar-se do código cortês: quer servindo-se dele para achincalhar, pela fixidez da linguagem, a temática chula que aborda, num estranho casamento entre elevação e baixeza, quer ridicularizando diretamente os preceitos amatórios a que tantos curvaram a cerviz por mais de dois séculos. Adicionando a estas as suas poesias de circunstância, que têm como pano de fundo a conquista de Valença (1238) e a de Sevilha (1248) aos mouros, concordamos com Saverio Panunzio, Rodrigues Lapa, Carolina Michaëlis, dentre tantos que exaltam a maestria estilística e a verve irônica de Pero da Ponte.

E é aqui que se deve partir em busca da uma interpretação que individualize a produção literária do segrel galego - intuito deste artigo. Tal proposta tem a ver com a sensação, cada vez mais incômoda, de que, no tocante à obra dos trovadores, estamos sempre repisando o já estabelecido, reafimando o já consagrado, como se seus textos não pudessem ir além de um rígido sistema normativo, a sufocar a inspiração e a fomentar a criação de clichês. Enquanto todos reconhecemos, de um lado, a extraordinária flexibilidade com que eles manusearam os recursos da língua, às vezes em "achados" de requintada beleza, dificilmente lhes creditamos, por outro, o estatuto de poetas, negado a quem parece "engolido" pelos padrões.

Se quiséssimos estender o assunto, poderíamos começar por uma questão elementar: qual dos períodos literários, até os dias de hoje, pôde prescindir das regras norteadoras da invenção? Mesmo André Breton, capitão do Surrealismo, foi obrigado a reconhecer que a anti-normatividade é, por princípio, uma norma. E que o delírio da "escrita automática" esbarra na ambigüidade essencial do signo lingüístico, limite para sempre estabelecido por Saussure. Em sendo assim, por que o raciocínio não se aplica também aos trovadores? Por que suas composições não podem ser analisadas à luz do *ritmo* próprio, que as singulariza à revelia da aliança com a música? Mesmo que tal identidade seja difícil de depreender, sob o peso da "tópica", persegui-la é dever do crítico, devidamente respaldado por filólogos e lingüistas que se deram ao importantíssimo e indispensável trabalho de reconstituição dos textos - freqüentemente até ilegíveis nos manuscritos.

Exemplifiquemos com Pero da Ponte: a insistência nas suas inegáveis possibilidades de ironista tem feito perder de vista a qualidade de alguns textos líricos, como o que será aqui abordado, autênticas jóias da fantasia poética, referidas, todavia, apenas como mais uma correta execução das preceptivas amatórias, contidas nas *Lays de amor* e na *Arte de Trovar*, muito aquém da originalidade dos escárnios. Invertendo esta classificação redutora, porque não encarar o poema como *também* revelador do temperamento rebelde que a sátira fixou? Mesmo que a padronização o dilua, isto não significa sua ausência das camadas subjacentes do texto. Ao contrário: a irreverência é de tal forma marcante na personalidade literária de Pero da Ponte, que podemos

considerá-lo o epicentro de uma visão de mundo, assinalada pelo gosto da marginalidade - como espécie de recompensa para insatisfações de vária ordem.

Com efeito: quem sabe se por complexo de inferioridade por sua posição social ou por seus discutidos dotes físicos, ou quem sabe se por sentimento contrário de orgulho por sua excelência artística, atestada pela profusão com que escreveu - por quaisquer desses motivos a que nos autorizam supor as querelas em que se meteu, o fato é que Pero da Ponte jamais cedeu a imposições, inclusive literárias. Sua força advém de ter manipulado o código com vistas a fazê-lo representar um estado de espírito, a metaforizar a subjetividade - como pede o lirismo autêntico. Apegado à mais legítima tradição galego-portuguesa, não a usou, contudo, como couraça.

289

(Tr.113)

Se eu podesse desamar
a que[n] me sempre desamou,
e podess' algun mal buscar
a quen me sempre mal buscou!
Assi me vingaria eu,
se eu podesse coita dar
a quen me sempre coita deu.

Mais [sol] non poss' eu enganar
meu coração, que m'enganou,
por quanto me fez desejar
a quen me nunca desejou.
E por esto non dôrmio eu
porque non posso coita dar
a quen me sempre coita deu.

Mais rog' a Deus que desampar
a quen m'assí desamparou,
vel que podess' eu destorvar
a quen me sempre destorvou.
E logo dormiria eu,
se eu podesse coita dar
a quen me sempre coita deu.

Vel que ousass' én preguntar
a quen me nunca preguntou,
por quê me fez en si cuidar,
pois ela nunc' en mi cuidou.
E por esto lazeiro eu:
porque non posso coita dar
a quen me sempre coita deu.

v.8 - **sol non**: nem mesmo, nem sequer

v.17 - **destorvar**: perturbar, causar inquietude

v.22 - **vel**: pelo menos

v.26 - **lazeiro**: sofreu aflitivamente (como o Lázaro bíblico)

Variantes

2 aqueu B V; aque A. - 4 me A. come ai vv. 7. 14. 21. 28. - 7 aque ami V. - 8 sol manca A. - 10 por... me fez A. - 12 este... dormeu V; dormeu B; et por A. - 13 posso coyta A, come al v. 27. - 14 il verso manca in B V.

15 desenpar B V. - 16 desemparadou B; desenpereu V. - 17 estornar B V; vel (*ou*) A. - 18 que B; q... destornou V. - 19 dormiria dar B; dormiu da V. - 20-21 se eu V. - 21 il verso manca in B. - 22 a el B; Ael (?)... ousasseu V. - 23 que B. - 24 faz B; mydar V; por A.

25 nunc en mi A. - 26 lasero V; lazeyro A. - 28 il verso manca in B V.

Texto estabelecido por Saverio Panunzio, *Poesie - Pero da Ponte*, Bari, Adriatica Editrice, 1967, pp.96-99.

Comprovemos. Os vinte e oito versos do texto, em uniformes octossílabos, têm sua coesão garantida por um perfeito trabalho com as rimas, todas elas agudas: ababc AC, em estrofes uníssonas. A rima em *c*, como que "perduda" na estrofe, liga-se ao refrão, sugerindo a interrelação do motivos, centrados naquela "que sempre coita deu". Se procurarmos as causas da "coita", lá estão as rimas *c* para apontá-las: desejo de vingança (v. 5: "Assi me vingaria eu"); perda do sono (v. 12: "E por esto non dôrmio eu" e v. 19: "E logo dormiria eu"); feridas morais (v. 26: "E por esso lazeyro eu"). Considere-se, ainda, a alternância entre os tempos dos verbos, da certeza (presente do indicativo) para a probabilidade (futuro do pretérito): vingaria/dormiria e dormio/lazeyro. Complementam a construção as partículas: adverbiais no primeiro grupo (*assi/logo*), conjuntivas no segundo (*e por esto*). Ainda dentro do mesmo espírito paralelístico, também a estrutura sintática do primeiro verso do refrão segue esquema alternativo: oração condicional na primeira e terceira "cobras" ("se eu podesse coita dar"), oração causal na segunda e quarta "cobras" ("porque non posso coita dar"). E no âmbito das estrofes: condicional na primeira e na última (*se/vel*), adversativa na segunda e terceira ("mais").

Salta à vista o efeito estético deste jogo: da perspectiva do "eu", digladiam-se dois estados, o da certeza e o da dúvida, que podem ser desdobrados nos correlatos afirmar/negar, crer/descreer, confiar/desconfiar, etc. - todos desestabilizadores da integridade interior. O móbil da cisão é "ela", essa *dame sans merci* fugidamente referida pelo pronome indefinido "quen", mas presença marcante ("sempre") na torturada obsessão do poeta. Tanto que ao fim do poema, quando se supõe realizado o processo do autoconhecimento, a mulher ganha roupagem pronominal mais definida ("ela", v.25), como se descendo do plano das fantasmagorias para o da realidade concreta. À força de imaginá-la, ou de sofrer na consciência a coita que ela provoca, o "eu" semelha corporificá-la diante dos olhos - instante climático de um suposto diálogo sobre causa perdida. Contra a impávida indiferença dela, o tumulto incontrolável dele.

Antes de prosseguir, assinale-se: não há como ignorar, aqui, a analogia com certos temas barrocos, igualmente feitos de polaridades que resultam no desequilíbrio do sujeito, ávido de conciliar o inconciliável. É como Antonio Barbosa Bacelar arremata, por exemplo, o "comigo me desavim" de Sá de Miranda: "Mas, se de confiado desconfio,/ É porque, entre os receios da mudança,/ Ando perdido em mim como em deserto."³. Se o Barroco fez das antíteses e dos oxímoros recursos perfeitos para representar os desacertos da subjetividade - razão por que foram enaltecidos pelos simbolistas das inusitadas "correspondências" e pelos surrealistas da "escrita automática" -, o mérito de Pero da Ponte está na utilização do primitivo paralelismo para finalidades equivalentes. Formular hipóteses e negá-las quase que no ato mesmo de sua formulação, conforme permite o ritmo binário mantido regularmente até o final, metaforiza a coesão do estado emocional que gerou o poema - assentado na expectativa da vingança.

Contraponto "eu" a "ela" (onde avultam os "mordobres"), o sistema paralelístico tem mais força na microestrutura do texto: os versos, lidos dois a dois, deixam clara a persistência dela ("sempre", "nunca") e a insegurança dele, que não consegue abandonar o estágio dos projetos falidos, regidos pela condicional "se". Daí a expressividade do refrão, sintetizador da ambigüidade. Desse ponto de vista, dois aspectos chamam a atenção: 1. a revolta estampada na terceira estrofe, onde o trovador rompe com a preceptiva cortês da "mesura" para clamar a convivência de Deus para com seus desígnios vingativos: "desampará-la" ou "destorvá-la" é o mínimo que se pede a Ele como desagravo da "coita" sem fim; 2. na passagem do oitavo para o nono verso, na segunda estrofe, a "ata finda" (ou *enjambement*) destaca e privilegia o "coração" como sede de todos os infortúnios que acometem o poeta, antecipação do mais legítimo confessionalismo romântico. Esclarece-se a verdadeira natureza desta "coita", cuja intensidade extrapola do arcabouço formal. Como em qualquer bom poema lírico de qualquer tempo, o "eu" assiste perplexo ao espetáculo de si mesmo.

Todos esses argumentos falam a favor do *ritmo*, que faz deste cantar de amor uma obra-prima da inventividade galego-portuguesa. Ascendente, caminhando para o beco-sem-saída da quarta estrofe, tem no vigésimo-segundo verso o seu instante de epifania: o intrépido batalhador, que arquiteta solitários revides às injúrias da amada, confessa inadvertidamente sua fraqueza, que não se dá sequer a ousadia de uma pergunta, de um esclarecimento. E mais: tal "cuidado" acomete-o à sua revelia (vigésimo-quarto verso), como se, à maneira de Bocage, també "fosse por ele o Fado". Não é a toa que o "eu", agora, esteja "lazeirando" - metáfora sensorial da dilaceração amorosa. Tudo decorre, como fora previsto no primeiro verso, da impossibilidade de "desamar". Será difícil reconhecer aqui o veio que conduz a Camões?

Enfim, com quem briga Pero da Ponte se não consigo próprio? Quem é seu adversário, para além do pungente "desejo" (v. 10) acirrado pelo desprezo da

³ Fênix Renascida, 1º ed., 1716, vol.I, p.161.

dama? Tentar disfarçá-lo faz parte de seu temperamento altivo, insubmisso, que não se rebaixou sequer perante o poderoso Afonso X. Dado ao sarcasmo, como bem o demonstram trinta e uma cantigas, preferiu "reagir" rompendo com a subserviência à amada, em que pese à resistência dos elos que o atam. O código cortês ainda continua em causa? Sim; mas havemos de convir que sem ofuscar a liberdade de criação: sob o modelo está em pauta a condição humana, tão mais contraditória quanto mais vergonha sente de sua contradição.